

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Adriana Gomes Penido

BIBLIOTECA DE ARTISTA

Território em construção, a partir de Aby Warburg.

Belo Horizonte
2020

ADRIANA GOMES PENIDO

BIBLIOTECA DE ARTISTA

Território em construção, a partir de Aby Warburg.

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Artes Plásticas, Visuais e Interartes

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria do Carmo de Freitas Veneroso.

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG

2020

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

701 Penido, Adriana, 1968-
P411b Biblioteca de artista [manuscrito] : território em construção, a partir
2020 de Aby Warburg / Adriana Gomes Penido – 2020.
257 p. : il.

Orientadora: Maria do Carmo de Freitas Veneroso.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

Inclui bibliografia.

1. Warburg Aby, 1866-1929 – Teses. 2. Livros artísticos – Teses. 3. Livros na arte – Teses. 4. Biblioteca de arte – Teses. 5. Imagem (Filosofia) – Teses. 6. Percepção – Teses. 7. Arte – Filosofia – Teses. I. Veneroso, Maria do Carmo de Freitas, 1954- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa da tese da aluna
ADRIANA GOMES PENIDO - Número de Registro **2016657868**.

Título: **"Biblioteca de artista: Território em construção a partir de Aby Warburg"**



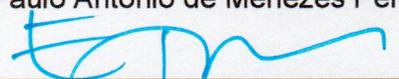
Prof. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso – Orientadora - EBA/UFMG



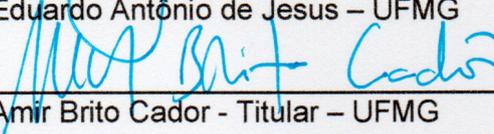
Prof. Dra. Marília Andrés Ribeiro – Titular – UFMG



Prof. Dr. Paulo Antônio de Menezes Pereira da Silveira – Titular – UFRGS



Prof. Dr. Eduardo Antônio de Jesus – UFMG



Prof. Dr. Amir Brito Cador - Titular – UFMG

Belo Horizonte, 05 de março de 2020.

Ao Rodrigo, companheiro de uma vida

Aos meus pais, pela amorosa formação

Aos meus filhos por me inspirarem a ser cada dia um pouco melhor

Ao Tom e Kim, pelo amor incondicional

À Shri Mataji, fonte de tudo

agradecimentos

Aos mestres de uma vida que contribuíram, cada um a seu modo, para minha formação.

À Maria do Carmo Freitas Veneroso, pela orientação, generosidade, e pela companhia nessa longa jornada.

À Aby Warburg e Jorge Luis Borges, que me guiaram pela labiríntica biblioteca.

À Márcia Penido pelo precioso incentivo.

À Sergio Orsini pela acolhida constante.

À Luciana Ferreira, parceira de longa data.

Aos queridos Bruno e Misao Descaves pelo carinho.

À Banca examinadora: Paulo Silveira, Eduardo de Jesus, Amir Cadôr e Marília Andrés, pela generosa participação.

À CAPES pela bolsa que financiou e possibilitou essa pesquisa.

A todos os pensadores que nos antecederam.

Aos amigos e familiares queridos, todos!

O autor é menos o mestre de suas palavras do que uma superfície receptiva, uma placa fotossensível na qual textos ou imagens do passado se revelam.

Philippe-Alain Michaud

É a própria caminhada que deve nos ocupar inteiramente.

Georges Didi- Huberman

Resumo

Essa pesquisa trata da constatação do surgimento de um número significativo de obras no campo das artes visuais, relacionadas à biblioteca. Foi verificado que o surgimento dessas obras coincidiu com a retomada do interesse pela obra de Aby Warburg, a partir do final dos anos de 1980, e com o aparecimento de vários estudos em torno de sua *KBW* ou *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* e do *Atlas Mnemosyne* ou *Bilderatlas*. A partir dessa evidência, essa pesquisa busca traçar e compreender as possíveis relações entre a *KBW* e as *bibliotecas de artista*. Essa denominação provisória, *biblioteca de artista*, considera a biblioteca como um espaço de construção poética, descrevendo as produções de artista cujo suporte é o espaço da biblioteca, seja esse um espaço real ou ficcional. Assim, denominamos essas obras, bibliotecas de artista, poeticamente, apresentando suas diferentes possibilidades, a partir do trabalho de diversos artistas. Não consideramos determinante que os artistas que produziram *bibliotecas de artista* tivessem necessariamente tido contato com a obra de Aby Warburg. Porém julgamos que sua obra revelou uma outra possibilidade para se pensar a biblioteca, assim como uma outra maneira para se pensar e fazer a pesquisa de imagem, levando, também, à exploração de diferentes relações entre palavras e imagens. À semelhança de Warburg, os artistas fazem da biblioteca uma arena, um campo a ser pensado, um território no qual podem construir, intervir ou ficcionar uma biblioteca.

Palavras-chave: biblioteca de artista, biblioteca, Aby Warburg, imagem, KBW, Atlas Mnemosyne, Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, livros de artista, livros.

Abstract

This research analyses the emergence of a significant number of works in the field of visual arts, from the late 1980s, related to libraries. The emergence of these works has been found to coincide with the resumption of interest in Aby Warburg's work from the late 1980s, and the appearance of various studies around his *KBW* or *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* and the *Atlas Mnemosyne* or *Bilderatlas*. From this evidence, this research seeks to trace and understand possible relationships between *KBW* and *artist's libraries*. This provisional denomination, artist's library, considers the library as a space of poetic construction, describing the artist's productions supported by the library space, whether it is a real or a fictional space. Thus, we poetically call these works artist's libraries, presenting their different possibilities based on the work of various artists. We do not consider it crucial that the artists who produced artist's libraries have necessarily had contact with Aby Warburg's work. However, we believe that his work revealed another possibility to think about the library, as well as another way to think and do image research, also leading to the exploration of different relationships between words and images. Like Warburg, artists use the library as an arena, a field to think about, a territory in which they can build, intervene, or fictionalize a library.

Keywords: artist's library, library, Aby Warburg, image, KBW, Atlas Mnemosyne, Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, artist's book, books.

Lista de Figuras

- Fig. 1: William Blake, *Newton*, 1795.....22
Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-newton-n05058>
- Fig. 2: Adriana Penido, *Livro de Gelo*, v. X, 2011.....25
Fonte: da autora.
- Fig. 3 - Projeção da Biblioteca de Alexandria. Gravura de O. Von Corven.....34
Fonte: <https://peregrinacultural.wordpress.com/tag/biblioteca>
- Fig. 4 - Projeção da Biblioteca de Alexandria, autor desconhecido.....34
Fonte: <http://www.artrevestimento.com.br/resenhas/a-biblioteca-perdida-a-m-dean/>
- Fig. 5 - Gonçalo Tavares, *Biblioteca*, 1970.....45
Fonte: da autora
- Fig. 6 - Ignacio Díaz, recriação da *Biblioteca de Babel*, de Jorge Luis Borges.....47
Fonte: <http://blog.biblioteca.unizar.es/2018/04/>
- Fig. 7 e 8 - Jamie Zawinski, recriação da *Biblioteca de Babel* de Borges.....47
Fonte: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/10/17/O-universo-de-um-conto-de-Jorge-Luis-Borges-traduzido-em-imagens-3D>.
- Fig. 9 e 10 - Buzz Spector, *Unpacking my library*, 1995.....48
Fonte: www.samfoxschool.wusti.edu
- Fig. 11 - Buzz Spector, *Unpacking my library*, 1995.....48
Fonte: <http://centralbookingnyc.com/galleries/gallery-1-artist-books-prints/artists-work/buzz-spector-2/>
- Fig. 12 - Árvore do conhecimento, página de *Arbor scientiae*, de Ramon Llull.....51
Fonte:
https://cronicasatipicas.files.wordpress.com/2007/12/arvore_do_conhecimento.gif?w=545
- Fig. 13 - Giulio Camillo, *Teatro da Memória*, 1532.....65
Fonte: <https://ianjwpollard.wordpress.com/2010/07/26/frail-things-in-eternal-places/>
- Fig. 14 - *De Umbris Idearum*. Reconstrução de *Memory Wheel* de Giordano Bruno, 1582....66
Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/83598136810543007>
- Fig. 15 - Ramon Llull, *Ars Magna*, 1270.....67
Fonte: <https://www.industrie-techno.com/intelligence-artificielle-de-l-ars-magna-de-1270-aux-machines-a-penser-actuelles.40218>
- Fig. 16 - Esboço do palco do *Global Theatre*.....68
Fonte: http://www.progetti.iisleviponti.it/Palazzo_Enciclopedico/html/fludd.html
- Fig. 17 - Aby Warburg, 1925.....71

Fonte: <https://www.publico.pt/2013/01/11/jornal/a-sobrevivencia-das-imagens-segundo-aby-warburg-25855241>

Fig.18 - Aby Warburg em viagem aos Estados Unidos, 1895..... 71

Fonte: <https://www.publico.pt/2013/01/11/jornal/a-sobrevivencia-das-imagens-segundo-aby-warburg-25855241>

Fig. 19 - Sandro Boticelli, *O Nascimento de Vênus*, 1482-1485..... 74

Fonte: www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/05/1881548-a-Atualidade-do-historiador-de-arte-aby-warburg.shtml

Fig. 20 - Sandro Boticelli, *Primavera*, 2,03 m x 3,14 m, 1477-1482.....74

Fonte: <http://arsmedica.com.br/?p=522>

Fig. 21 - *KBW*, sala de leitura, 1926.....86

Fonte: [http:// budcinformation.blogspot.com.br](http://budcinformation.blogspot.com.br)

Fig. 22 - *Warburg Institute Library, Research guide to the Classification System*.....90

Fonte: [Http://warburg. Libguides.com/classificati](http://warburg.libguides.com/classificati)

Fig.23 - Prancha do *Atlas Mnemosyne*93

Fonte: <http://www.warburg-haus.de/en/aby-warburg/>

Fig. 24 – *KBW, Alemanha*.95

Fonte: <https://warburg.sas.ac.uk>

Fig. 25 - *Warburg Institute, Londres*.95

Fonte: <https://warburg.sas.ac.uk>

Fig.26 - Plantas arquitetônicas da *KBW*.95

Fonte: http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1564

Fig.27 - Mapa da Dinamarca no *Theatrum Orbis Terrarum*, edição de 1570.....97

Fonte: www.wdl.org/pt/item/11259/view/1/1/

Fig. 28 - Algumas pranchas do *Atlas Mnemosyne*.....99

Fonte: <http://aregraeaxcepcao.blogspot.com.br/2011/12/atlas-mnemosine.htm>

Fig. 29 - Pranchas do *Atlas Mnemosyne* dispostas na sala oval da *KBW*.....99

Fonte: <http://www.warburg-haus.de/en/aby-warburg/>

Fig. 30 - Painel 42 da série do *Atlas Mnemosyne* realizado por Gertrud Bing e Ernest Gombrich, 1937.....100

Fonte: *Atlas Mnemosyne*, Aby Warburg, 2010, p. XI.

Fig. 31 - Film still. Harun Farocki, *The Expression of Hands*,1997.....108

Fonte: <http://angelsbarcelona.com/en/events/harun-farocki-retrospective-harun-farocki>

Fig. 32 - *¿Cómo Llevar el Mundo a Cuestas?* Exposição realizada por Didi-Huberman no *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia*, Madrid, 2010.....110

Fonte: www.museoreinasofia.es

- Fig. 33 - Gerhard Richter, *Atlas*, 2015.....111
 Fonte: <http://www.artbook.com/9783863355203.html>
- Fig. 34 e 35 - Marcel Broodthaers, *A conquista do espaço* - atlas para uso de artistas e militares, livro de artista, 2,5 x 3,8 cm, 1975.....111
 Fonte: https://staging.zuckerartbooks.com/exhibition/77/exhibition_works/3234
- Fig. 36 e 37 - Jorge Luis Borges, Páginas de seu livro *Atlas*.....113
 Fonte: o mesmo.
- Fig. 38 - Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1923 -1937.....117
 Fonte: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>
- Fig. 39 - Claudio Parmiggiani, *Scultura d'Ombra*, da série *Delocazione*, 2009. Instalação realizada na *Biblioteca di Arte e Storia de San Giorgio* in Poggiale, Bolonha.....121
 Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/404409241511884081>
- Fig. 40 - Cláudio Parmiggiani, *Silenzio a voz alta*, da série *Delocazione*, 2006. Instalação realizada no *Museo Nacional de Bellas Artes de Havana*, Cuba.....123
 Fonte: <http://www.defoscherari.com/news-galleria-arte-de-foscherari-bologna/claudio-parmiggiani>
- Fig. 41 - Claudio Parmiggiani, *Sem Título*, da série *Delocazione*, 2009.....123
 Fonte: <http://musique.arabe.over-blog.com/article-modele-par-le-feu-et-le-temps-ne-du-feu-et-de-ses-cendres-claudio-parmiggiani-119633508.html>
- Fig. 42 - Lais Myrrha, *Uma Biblioteca para Didutade I*, 2006.....124
 Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/07/1306928-esculturas-e-fotografias-da-artista-lais-myrrha-sao-ode-a-instabilidade.shtml>
- Fig. 43 e 44 - Patrícia Osses, *Missing names*, 2013.....126
 Fonte: <https://interartive.org/2014/11/patricia-osses>
- Fig. 45 - Patrícia Osses, *Sin palabras*, 2012. DVD 4'22", com *Trio Camandulaje*, na ex-*Biblioteca Nacional de Buenos Aires*, Argentina.....127
 Fonte: <https://bibliomania-diveridades.blogspot.com/2015/02/livro-n4-lancamento-em-03032015.html>
- Fig. 46 - Christian Boltanski, *Flying books* - Homenaje a Borges, 2012.....128
 Fonte: <http://solucionista.es/interiorismo/despensas/page/4/>
- Fig. 47 - Christian Boltanski, *Flying books* - Homenaje a Borges, 2012.....128
 Fonte: <http://boltanskibsas.com.ar/php/flying-books/?lang=en>
- Fig. 48 - Loris Cecchini, *Gaps (Bookshelf) 1*, da série *Extruding Bodies*, 2005.....129
 Fonte: http://farm4.clik.com/jadevlietstra/photo_11712792.html
- Fig. 49 - Loris Cecchini, *Gaps (Book III)*, da série *Extruding Bodies*, 2007.....129
 Fonte: http://farm4.clik.com/jadevlietstra/photo_11712779.html

- Fig. 50 – Máscara mortuária de Dante Aligjieri.....129
 Fonte: <http://centauroalado.blogspot.com/2017/06/mascaras-mortuarias.html>
- Fig. 51 - Rachel Withread, *Untitled (Library)*, 1999.....130
 Fonte: <http://photos1.blogger.com/blogger/7287/3224/1600/whiteread.0.jpg>
- Fig. 52 - Rachel Whiteread, *Untitled (Paperbacks)*, 1997.....130
 Fonte: <https://artsbooksshow.wordpress.com/rachel-whiteread/>
- Fig. 53 e 54 – Micha Ullman, *Memorial for the book burning*, 1995.....132
 Fonte: <https://www.visitberlin.de/en/book-burning-memorial-bebelplatz>
- Fig. 55 e 56 - Rachel Whiteread, *Judenplatz Holocaust Memorial or Nameless library*, 1996-2000.....133
 Fonte: <http://www.touchofclass.com.br/index.php/2016/04/04/rachel-whiteread-artista-domes-abril2016/>
- Fig. 57 - Holland House, Kensington, London, 1940.....134
 Fonte: <https://opedagogento.blogspot.com/2015/03/biblioteca-bombardeada.html>
- Fig. 58 - Marta Minujín, *Babel*, 2011.....135
 Fonte: <https://www.flickr.com/photos/xul/5769216173/>
- Fig. 59 - Marta minujín, *The Pathernon of Books*, 1983/2017.....135
 Fonte: https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/art-for-book-lovers-a-sneak-peek-into-phaidons-new-must-have-reading-art-55424
- Fig. 60 – Alicia Martin, *Biografias*, 2009.....136
 Fonte: <https://gálica.it/projects/alicia-martin/>
- Fig. 61 – Ruína romana de Salamina, Chipre.....136
 Fonte: <https://mymodernmet.com/alicia-martin-biografias/>
- Fig. 62 - Matej Kren, *Idiom*, 2011.....136
 Fonte: <https://www.atlasobscura.com/places/idiom-installation>
- Fig. 63 - Projeção da Torre de Babel.....136
 Fonte: <https://www.flickr.com/photos/designhistoriadaarte/5574380840>
- Fig. 64 -_Marta Minujín, *Babel*, 2011.....136
 Fonte: <https://www.flickr.com/photos/xul/5769216173/>
- Fig. 65 - Matej kren, *Idiom*, 1998-2011.....136
 Fonte: <https://www.flickr.com/photos/pshab/36663967715>
- Fig. 66 – Pieter Bruegel, *Torre de Babel*, 114 x 155 cm, 1563.....138
 Fonte: <https://virusdaarte.net/pieter-bruegel-o-velho-a-torre-de-babel/>
- Fig. 67 - Matej Kren, *Book Cell*, 2006.....138
 Fonte: <http://www.matejkren.cz/show.php?p=gravity-mixer05&t=jpg&x=500&y=375>

- Fig. 68 e 69 - Matej Kren, *Gravity Mixer*, 2000.....139
 Fonte: <http://galbraithbook.blogspot.com/2009/04/matej-kren-gravity-mixer.html>
- Fig. 70 - Matej Kren, *Cell Book*, 2006.....139
 Fonte: <http://www.matejkren.cz/show.php?p=gravity-mixer05&t=jpg&x=500&y=375>.
- Fig. 71 - Jamie Zawinski, recriação da *Biblioteca de Babel* de Jorge Luis Borges.....139
 Fonte: <https://www.nexojournal.com.br/expresso/2016/10/17/O-universo-de-um-conto-de-Jorge-Luis-Borges-traduzido-em-imagens-3D>.
- Fig.72 - Matej Kren, *Gravity Mixer*, 2000.....139
 Fonte: <http://galbraithbook.blogspot.com/2009/04/matej-kren-gravity-mixer.html>
- Fig. 73 e 74 - Labirintos de Athanasius Kircher.....139
 Fonte: <https://www.pinterest.co.uk/pin/521854675548943982/>
- Fig. 75 - Claudio Parmiggiani, *Naufragio con spettatore*, 2011. Instalação realizada no *Palazzo del Governatore*, Chiesa Di San Marcellino, Itália.....140
 Fonte: <https://bortolamigallery.com/site/artist/claudio-parmiggiani/exhibitions/>
- Fig. 76 - Caspar Friedrich, *Mar de Gelo* ou *Naufração da Esperança*, 1823-1824.....141
 Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Caspar_David_Friedrich
- Fig. 77 - Cláudio Parmiggiani, *L'isola del Silenzio*, 2006.....142
 Fonte: <https://bortolamigallery.com/site/artist/claudio-parmiggiani/exhibitions/>
- Fig.78 – Cildo Meireles, *Babel*, 2001.....143
 Fonte: <https://www.flickr.com/photos/stockportmike/40450319785>
- Fig. 79 - Anselm Kiefer, *Falling Stars*, 2007.....144
 Fonte: <http://www.keywordbasket.com/YW5zZWxtIGtpZWZlciBmYWxsaW5nIHN0YXJz/>
- Fig. 80 – Anselm Kiefer, *Volkszählung (Census)*, 415 x 570 x 800 cm, 1991.....144
 Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/7a/f0/7f/7af07f250362e1e46a39b681ca76dd3a.jpg>
- Fig.81 – Tábuas do *Enuma Elish*, poema babilônico sobre a criação, datado de 1200 a 1800 a.C.....144
 Fonte: <https://adriangeorgieff.wordpress.com/2018/04/01/el-enuma-elish-el-poema-babilonico-de-la-creacion/>
- Fig. 82 e 83 - Marilá Dardot, *Tratado de pintura e paisagem*, fotografia, 2009.....148
 Fonte: www.mariladardot.com
- Figura 84 - Aspens Mays, *Einstein Rainbow I*, 2009.....149
 Fonte: <http://pietmondriaan.com/tag/library/>
- Fig. 85 - Phil Shaw, *The life aquatic*, 2017. Da série Shelf Obsession.....150
 Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/phil-shaw-the-life-aquatic>

- Fig. 86 - Phill Shaw, *All that Glisters*, 2017.....150
 Fonte: <https://www.artsy.net/show/rebecca-hossack-art-gallery-phil-shaw-shelf-obsession>
- Fig. 87 - Phil Shaw, *Londinensi subterraneis: Circulus Linea*, 2012.....150
 Fonte: https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/art-for-book-lovers-a-sneak-peek-into-phaidons-new-must-have-reading-art-55424
- Fig. 88 - Fernanda Fragateiro, *(Not) Reading "Kursbuch"1*, 156 x 19 x 13 cm, 2009. Aço inox polido e 101 volumes da revista *Kursbuch*.....151
 Fonte: <http://www.arratiabeer.com/new-page-19>
- Fig. 89 - Dominique Gonzalez –Foerster, *The Blue Vein*, 1993. Na mesma foto: Tiravanija, *The Red Threat*, 1994-1996.....152
 Fonte: https://signalvnoise.com/archives2/the_blue_vein_secret_zen_garden_etc.php
- Fig. 90 - Lucas Dupin, *Uma Biblioteca para Cruz Diez*, 2013.....152
 Fonte: <http://lucasdupin.com.br/pt/trabalhos/item/89-cruz-diez>
- Fig. 91 - Carlos Cruz-Diez, *Double Physichromie*, 2008.....152
 Fonte: <https://www.uh.edu/news-events/stories/2018/april-2018/04262018-talking-color-carlos-cruz-diez-in-houston.php>
- Fig. 92, 93 e 94 - Emilio Chapella, *Requiem*, 2013.....154
 Fonte: <http://www.saps-latallera.org/saps/requiem/>
- Fig. 95 - Wilfredo Prieto, *Untitled (White Library)*, 2004-2006.....155
 Fonte: <https://independent-collectors.com/collections/museum-of-old-and-new-art-mona/>
- Fig. 96- Christo e Jeanne-Claude, *Wrapped-Coast*, 1969.....155
 Fonte: <http://electromundoblog.blogspot.com/2013/07/o-efemero-intervencionismo-urbano-de.html>
- Fig. 97, 98 e 99 - Miguel Ángel Blanco, *Biblioteca del bosque*, 2002.....158
 Fonte: https://es.wikipedia.org/wiki/Biblioteca_del_Bosque
- Fig.100 – Richard Long, *A line made by walking*, 1967.....159
 Fonte:
https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/33664/2/ULFBA_TES1112_RichardLong_Arte-como-Experiencia-e-Acontecimento.pdf
- Fig.101 - O gabinete de curiosidades de Ole Worm, preservado em Copenhagen.....160
 Fonte: <http://www.the-scientist.com/?articles.view/articleNo/31897/title/The-World-in-a-Cabinet--1600s/>
- Fig. 102 - Walmor Correa, *Biblioteca dos enganos*, 2009.....160
 Fonte: <http://mariaraci.blogspot.com/2014/09/biblioteca-dos-enganos.html>
- Fig. 103 e 104 - Mark Dion, *The library for the birds of London*, 2018. Instalação apresentada na *Whitechapel Gallery*, Londres.....161
 Fonte: <https://www.standard.co.uk/go/london/arts/mark-dion-review-natural-history-comes-to-life-with-real-finches-at-the-whitechapel-gallery-a3766266.html>

- Fig.105, 106 e 107- Hilal Sami Hilal, *Library*, 2000-2008.....161
 Fonte: <http://www.hilalsamihilal.com.br/portu/obras.asp>
- Fig. 108 – Livro de chumbo com símbolos gravados e escritos em aramaico, datados de 20 d.C.
162
 Fonte: <http://arqueologiaibanez.blogspot.com/2018/09/confirmada-autenticidade-dos-codices-de.html>
- Fig. 109 e 110 - Xu Bing, *Book from the Sky*, 1991.....163
 Fonte: <https://teachartwiki.wikispaces.com/Book+from+the+Sky%E2%80%93Xu+Bing>
- Fig. 111 - Rui Chafes, *O silêncio de...*, 1984-2012. Work in progress, ferro e cinzas de textos. Imagem da exposição no *Museu Calouste Gulbenkian*.....164
 Fonte: <https://makingarthappen.com/2012/09/09/tarefas-infinitas/>
- Fig. 112 – (dir.) Adriana Penido, *Palavra Secreta*, cerâmica, 16 x 26 x 5,5 cm, 2003.....164
 (esq) Adriana Penido, *Livro Proibido*, cerâmica, 16 x 21 x 5 cm, 2003.....164
 Fonte: da artista.
- Fig. 113 - Job Koelewijn, *Relief 2*, (2009 - 2012)164
 Fonte: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/whats-on/exhibitions/past-exhibitions/when-i-give/job-koelewijn-relief?v=1>
- Fig.114 - Patrícia Osses, *Bibliothèque*, 2012.....165
 Fonte: cedida pela artista.
- Fig. 115 - Patrícia Osses, *Étagères*, 2011.....165
 Fonte: cedida pela artista.
- Fig.116 - Dominique Gonzalez-Foerster, *La Bibliothèque Clandestine*, 2013.....166
 Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/800303796258535804/?lp=true>
- Fig. 117 - Dominique Gonzalez-Foerster, *Tapis de lecture*, 2000-2007.....166
 Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/426434658446262572/?lp=true>
- Fig. 118 e 119 - Marilá Dardot e Fábio morais, *Longe daqui, aqui mesmo*, 2010.....167
 Fonte: <http://www.usp.br/espacoaberto/?p=12642>
- Fig. 120 e 121 – Joseph Kosuth, *15 People Present Their Favorite Book*, 1968.....168
 Fonte: <https://cac-bukovje.com/15PeopleLandskrona.html>
- Fig. 122 - Sandra Cinto, *Biblioteca do Amor*, 2012.....168
 Fonte: <https://everderame.wordpress.com/a-biblioteca-do-amor/>
- Fig. 123 - Rusty Squid Collective, *Book Hive*, 2014.....169
 Fonte: <https://mymodernmet.com/book-hive-new-giant-interactive-book-display/>
- Fig. 124 e 125 - Robert Lepage, *A biblioteca à noite*, 2018.....170

Fonte:

https://www.sescsp.org.br/online/artigo/12496_A+BIBLIOTECA+A+NOITE+EXPOSICAO+REVELA+O+LADO+MITICO+E+FILOSOFICO+DE+BIBLIOTECAS+REAIS+E+IMAGINARIAS

Fig. 126 - Rosangela Rennó, *Bibliotheca*, 2002.....174
Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/13/1>

Fig. 127 - Christian Boltanski, *Les abonnés du téléphone*, 2002.....175
Fonte: <https://www.southlondongallery.org/exhibitions/christian-boltanski-les-abonnas-du-talaphone/>

Fig. 128 - Allen Ruppersberg, *Siste Viator (Stop Traveller)*, 1993.....176
Fonte: <https://farticulate.wordpress.com/2010/11/25/25-november-2010-allen-ruppersberg-selected-installations-interview/>

Fig. 129 - Clegg & Guttmann, *Library of Collective Memory 1945*, 2015.....177
Fonte: <http://www.politische-landschaft.at/en/kunst/clegg-guttmann/>

Fig. 130, 131, 132 - Leila Danzinger, *Bildung*, 2014.....178
Fonte: <https://www.leiladanziger.net/bildung>

Fig. 133 e 134 - Leila Danzinger, *Teyye, o leiteiro* [da série A.S.A.], 2018.....179
Fonte: <https://www.leiladanziger.net/a-s-a>

Fig. 135 e 136 - Leila Danzinger, *Ato e fato* [da série A.S.A.], 2018.....179
Fonte: <https://www.leiladanziger.net/a-s-a>

Fig. 137 - Dominique Gonzalez-Foerster, *Bibliothèque*, 1985. Obra apresentada na exposição Temporama, no MAM RIO, 2015.....181
Fonte: <http://www.thewatertank.co.uk/liquid/dominique-gonzalez-foerster>

Fig. 138 - Stéphane Thidet, *Untitled*, 2010.....181
Fonte: <https://trendland.com/stephane-thidet-art>

Fig. 139 - Fernanda Fragateiro, *Sem título*, 2009.....182
Fonte: <http://www.arratiabeer.com/new-page-19>

Fig. 140 - Fernanda Fragateiro, *Looking at seeing and (not) Reading*, 2010.....182
Fonte: <https://www.fernandafragateiro.com/looking/index.htm>

Fig. 141 e 142 - Marilá Dardot, *Código desconhecido (Chácara Lane)*, 2016.....183
Fonte: <https://mariladardot.com/artwork/codigo-desconhecido-chacara-laneunknown-code-chacara-lane/>

Fig. 143 - Marilá Dardot, *Minha Biblioteca italiana*, 2015.....184
Fonte: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/26461/Marilá-Dardot-Minha-biblioteca-italiana>

Fig. 144 - Thiago Honório, *Títulos*, 260 x 270 x 30 cm, 2015.....185

Fonte: <http://www.martonestudio.com.br/pt-BR/secao/solucoes-para-arte/exposicoes/thiago-honorio-1#.XVRXMZNKiCQ>

Fig. 145 - Penelope Umbrico, *Embarrassing Books*, 2007.....186

Fonte: <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/embarrassing-books>

Fig. 146 - Buzz Spector, *All the books in my library. By or about Dieter Roth*, 1999.....186

Fonte: artnet.com/artists/buzz-spector/all-the-books-in-my-library-by-or-about-dieter-a-4zLxli3TpGNIMmdLTq_Jbg2

Fig. 147 - Marilá Dardot, *Labirinto - livraria das utopias possíveis*, 2008.....186

Fonte: <https://mariladardot.com/artwork/o-labirinto-livraria-das-utopias-possiveis-the-maze-possible-utopias-bookstore/>

Fig. 148 - John Latham, *Documentation*, 1986.....187

Fonte: <http://www.jhg.art/event-detail/93-john-latham-time-base-and-the-universe/>

Fig. 149 - John Latham, *Cluster No. 11*, 1992.....187

Fonte: <https://www.jhg.art/event-detail/93-john-latham-time-base-and-the-universe/>

Fig. 150 e 151 - John Latham, *The N-U Niddrie Heart*, 1991.....188

Fonte: <https://artmap.com/lessonmilan/exhibition/johnlatham>

Fig. 152 - Julien Prévieux, *La totalité des propositions vraies (avant)*, 2008.....188

Fonte: <https://slash-paris.com/articles/julien-previeux-prix-marcel-duchamp-2014>

Fig. 153 – Buzz Spector, *Big Red C*, 2000.....188

Fonte: <http://arteseanp.blogspot.com/2013/05/buzz-spector.html>

Fig. 154 (dir.) – Banho público romano circular em Bath.....189

Fonte: <http://magisterandre.blogspot.com/2012/04/imperio-romano-e-biblioteca.html>

Fig. 155 - Kcho, *Obras Escogidas*, 1994.....190

Fonte: <https://www.thecurrent.org/feature/2009/01/29/alibraryfilledwithart>

Fig. 156 - Jannis Kounellis, *Senza Titolo*, 11,5 x 3,6 m, 2017.....190

Fonte: <http://galleriacontinua.cn/artists/jannis-kounellis-42/biography.php>

Fig. 157- Allen Ruppersberg, *Low to High*, 1994- 1996.....191

Fonte: <https://farticulate.wordpress.com/2010/11/25/25-november-2010-allen-ruppersberg-selected-installations-interview/>

Fig. 158 - Susan Hiller, *Lucidity & intuition: Homage to Gertrude Stein*, 2011.....192

Fonte: https://teca/attachment/img_1303/

Fig. 159 - Massimo Giannoni, *Biblioteca Mantova*, 2019.....194

Fonte: <https://www.tumblr.com/search/massimo%20giannoni>

Fig. 160 e 161 - Leslie Graff, *Grey volumes*, 2017.....195

Fonte: <https://paddle8.com/work/leslie-mw-graff/165130-grey-volumes/>

- Fig. 162 - Maria Bonomi, *Biblioteca Brasileira Guita e José Midlin* (2013), Brasil.....196
 Fonte: <https://esteta.com.br/en/cultura/cultura-para-esteta/poesia-e-literatura-para-esteta/8101-as-bibliotecas-de-maria-bonomi-estao-nas-maos-dos-leitores.html>
- Fig. 163 - Maria Bonomi, *Biblioteca Strahovska Knihovna* (1783- 1786), em Praga, República Tcheca.....196
 Fonte: <https://esteta.com.br/en/cultura/cultura-para-esteta/poesia-e-literatura-para-esteta/8101-as-bibliotecas-de-maria-bonomi-estao-nas-maos-dos-leitores.html>
- Fig. 164 - Andreas Gursky, *Bibliothek*, 1999.....196
 Fonte: <https://www.guggenheim.org/artwork/5433>
- Fig. 165 - Patrícia Osses, *Biblioteca Universal de Bolsillo*, 2013.....198
 Fonte: foto gentilmente cedida pela artista.
- Fig. 166 - Patrícia Osses, *Babel*, 2013.....198
 Fonte: fotografias gentilmente cedidas pela artista.
- Fig. 167 - Clegg & Guttmann, *False Perspective*, 2001.....197
 Fonte: <http://www.liarumma.it/exhibitions/falsa-prospettiva-reflections-on-claustrophobia-paranoia-and-conspiracy-theory/>
- Fig. 168, 169 - Pierre Leguillon, *Tesouro transnacional*, 2016.....200
 Fonte: <https://www.place-plateforme.com/dialogue-avec-pierre-leguillon.html>
- Fig. 170 e 171 - Raymond Hains, *Valises*, 2017.....201
 Fonte: <https://www.chrisgibsonart.com/blog/book-as-bibliography-raymond-hains/>
- Fig. 172 - Danh Vo, Amy Zio e Heinz Peter Knes, *Hannah Arendt's Library*, 2012.....202
 Fonte: <http://www.sismografo.org/shop/?/artistbook/hannaharendtslibrary/>
- Fig. 173 - Julien Prévieux, *Forget the money*, 2011. Livros da Biblioteca Pessoal de Bernard Madoff - Voz: Charlie Jeffery - Dimensões Variáveis.....202
 Fonte: <https://momus.ca/dancer-texter-julien-previeux-choreographers-changing-bodies/>
- Fig. 174 - Nina Katchadourian, *A day at the beach*, da série *Sorting Shark*, parte do projeto *Sorted books*, 2001.....203
 Fonte: <https://artsbooksshow.wordpress.com/nina-katchadourian/>
- Fig. 175 - Nina Katchadourian, *BookPace* parte do projeto *Sorted books*, 2002.....203
 Fonte: <https://artsbooksshow.wordpress.com/nina-katchadourian/>
- Fig. 176 e 177 - Allen Ruppertsberg, *The Five-foot shelf and other projects*, 2004.....204
 Fonte: <https://farticulate.wordpress.com/2010/11/25/25-november-2010-allen-ruppertsberg-selected-installations-interview/>
- Fig. 178, 179 e 180 - Shilpa Gupta, *Someone Else - A Library of 100 Books Written Anonymously or Under Pseudonyms*, 2011.....205

Fonte: https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/art-for-book-lovers-a-sneak-peek-into-phaidons-new-must-have-reading-art-55424

Fig. 181 - Fernanda Fragateiro, *Estante de autores que se suicidaram*, 1997.....207
Fonte: Martins Graça, 2018, p. 172-173.

Fig. 182 - Marilá Dardot, *Biblioteca Maldita*, 2018.....208
Fonte: <https://www.select.art.br/torre-de-papel/>

Fig. 183 - Eric van Hove, *Exonomie*, 2010.....209
Fonte: <http://pietmondriaan.com/tag/library/>

Fig. 184 e 185 - Wang Qingsong, *Follow him*, 2013.....210
Fonte: <https://curiator.com/art/wang-qingsong/follow-him>

Fig. 186 - Clegg&Guttman, *Open Public Library*, 1994.....212
Fonte: <https://theampersandblog.wordpress.com/2012/03/23/a-snapshot-open-public-library-offene-bibliothek-mainz-germany/>

Fig. 187 - Warren Neidich, *Book Exchange, Hollywood Black List*, 2015.....212
Fonte: <https://www.warrenneidich.com/book-exchange-the-hollywood-blacklist-printed-matter-la-art-book-fair-2015/>

Fig. 188 - Jannis Kounellis, *Untitled (Wallet-up-door)*, 1969.....212
Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/kounellis-untitled-ar01136>

Fig. 189 - Jannis Kounellis, *Untitled*, 2004. Instalação realizada na *Biblioteca Nacional de Sarajevo*, bombardeada durante a Guerra dos Balcãs.....212
Fonte: <https://milestimulos.wordpress.com/2009/08/18/kounellis-puerta-cerrada-libros/>

Fig. 190 - Jannis Kounellis, *Sem título*, instalação no *Salão Vanvitelliano*, na *Biblioteca Angelica*, 2013.....213
Fonte: <https://cosedalibri.wordpress.com/2013/09/06/kounellis-a-trieste/>

Fig. 191 - Bizhan Bassiri, *Sem título*, instalação no *Salão Vanvitelliano*, na *Biblioteca Angelica*, 2013.....213
Fonte: <http://www.leparadox.com/art/kounellis-bassiri-at-biblioteca-angelica/>

Fig. 192 - JR Torero, *Biblioteca de Veneza*, 2018.....221
Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=985391984961315&set=a.114267175407138&type=3&theater>

Fig. 193 - JR Torero, *Biblioteca de Tuzla*, 2018.....221
Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1300714713429039&set=a.114267175407138&type=3&theater>

Fig. 194 - JR Torero, *Biblioteca de Komok*, 2018.....221

Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1288638261303351&set=a.114267175407138&type=3&theater>

Fig. 195 - JR Torero, *Biblioteca de Turuk*, 2018.....222

Fonte:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1007699522730561&set=a.114267175407138&type=3&theater>

Fig. 196 - *Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial* (1565), na Espanha.....226

Fonte: <https://twitter.com/realessitios/status/835436685395648513>

Fig. 197 - *Real Gabinete Português de Leitura no Rio de Janeiro*, 1887.....226

Fonte: <https://acaradorio.com/real-gabinete-portugues-de-leitura/>

Fig. 198 - *Biblioteca do Monastério de Strahov* (século XII) – Praga.....226

Fonte: <https://www.mundodek.com/2013/10/as-bibliotecas-mais-espetaculares-do.html#.XcB1t5NKiCQ>

Fig. 199 - *Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra* (século XVIII), Portugal.....226

Fonte: <https://www.mundodek.com/2013/10/as-bibliotecas-mais-espetaculares-do.html#.XcB1t5NKiCQ>

Fig. 200 - *Biblioteca de Liyuan*, China.....227

Fonte: <https://www.mundodek.com/2013/10/as-bibliotecas-mais-espetaculares-do.html#.XcB1t5NKiCQ>

Fig. 201 - *Trinity Colleges Old Library* (1712), Dublin, Irlanda.....227

Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Trinity_College_Library

Fig. 202 - *Reading Room* (1857), British Museum, Londres.....227

Fonte:

https://en.wikipedia.org/wiki/File:British_Museum_Reading_Room_Panorama_Feb_2006.jpg

Fig. 203 - *Hereford Cathedral Chained Library*, no Reino Unido.....227

Fonte: https://www.atlasobscura.com/articles/chained-libraries-of-the-world?utm_source=facebook.com&utm_medium=atlas-page

Fig. 204 - *Biblioteca del Monasterio de Waldsassen*, Baviera.....227

Fonte: <https://www.hola.com/viajes/2014042370911/diez-bibliotecas-espectaculares-mundo-dia-libro/>

Fig. 205 - Biblioteca de Borges em sua casa em Buenos Aires, 1983.....228

Fonte: : <https://www.theguardian.com/books/2019/jul/31/top-10-libraries-in-fiction-jrr-tolkien-borges-game-of-thrones>

Fig. 206 - Uma biblioteca pessoal, no Cairo, Egito.....228

Fonte: https://estenioelbainy.blogspot.com/2015/11/imagens-do-ler_20.html?pref=pi

Fig. 207 - Versão digital da *Biblioteca de Babel* de Borges, segundo Jonathan Basile.....228

Fonte: <https://www.sabado.pt/gps/palco-plateia/livros/detalhe/a-biblioteca-de-babel-de-jorge-luis-borges-existe-na-internet>

Fig. 208 - *Biblioteca Colombina*, em Sevilha.....228

Fonte: https://www.diariocordoba.com/noticias/zoco/biblioteca-colombina-esa-desconocida_1278788.html

Fig. 209 - *Biblioteca de Tianjin Binhai*, China.....229

Fonte: <http://44arquitetura.com.br/2017/11/biblioteca-na-china-impressiona/>

Fig. 210 - *Biblioteca Nacional da França*, em Paris.....229

Fonte: <https://www.hola.com/viajes/2014042370911/diez-bibliotecas-espectaculares-mundo-dia-libro/>

Fig. 211- Mariana Lanari, *Biblioteca Social*, 2019.....229

Fonte: <https://odia.ig.com.br/arte/2019/07/5766361-biblioteca-viva.html>

Fig. 212 - Antiga biblioteca de Alberto Manguel, no Vale do loire, na França.....229

Fonte: <http://rascunho.com.br/cosmologia-literaria/>

Fig. 213 - Biblioteca do filme *O nome da Rosa*.....227

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=2JFbBbdARIs>

Fig. 214 - Brassai, *Picasso Slippers*, fotografia, 1943.....228

Fonte: <http://www.thehistorialist.com/2018/03/1943-picassos-slippers.html>

Fig. 215 - Obra do pintor Miguel Barceló sobre seus livros e sua biblioteca.....230

Fonte: https://elpais.com/cultura/2015/08/25/actualidad/1440527190_188740.html

Fig. 216 - Biblioteca Ambulante, autor desconhecido.....230

Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/88/6b/58/886b5842f65db3bea0551fe9b14a96b9.jpg>

Fig. 217 - Raul Lemesoff, *Arma de Instrucción Masiva*, Argentina.....230

Fonte: <https://www.livrosepessoas.com/2014/08/08/10-bibliotecas-totalmente-singulares/>

Fig. 218 e 219 - Biblioteca de Georgia O'keefe em Abiquiu.....231

Fonte: <https://www.okeeffemuseum.org/selections-from-georgia-okeeffes-personal-library-cookbooks-from-the-abiquiu-kitchen/>

Fig. 220 - Adriana Penido, *Babel*, 2004.....234

Fonte: acervo da artista

Fig. 221, 222, 223 e 224 - Adriana Penido, livros da *Biblioteca do Instante* volumes V, VI, VII, e IX, 2011.....236

Fonte: acervo da artista.

Fig. 225, 226, 227 e 228 - Adriana Penido, *Biblioteca de passagem - ou como ler a passagem do tempo*, fotografia, 2017.....239

Fonte: acervo da artista.

Fig. 229 - Adriana Penido, *Biblioteca da (r)esistência*, instalação (livros, lama, cabo de aço, madeira), 2019 (detalhe). Foto: Víctor Galvão.....241
Fonte: acervo da artista.

Fig. 230 - Adriana Penido, *Biblioteca da (r)esistência*, instalação (livros, lama, cabo de aço, madeira), 2019. Foto: Eduardo Silveira.....241
Fonte: acervo da artista.

Fig. 231 - Adriana Penido, *Biblioteca da (r)esistência*, instalação (livros, lama, cabo de aço, madeira), 2019. Foto: Eduardo Silveira.....242
Fonte: acervo da artista.

Fig. 232 e 233 - Adriana Penido, *Biblioteca da (r)esistência*, instalação (livros, lama, cabo de aço, madeira), 2019 (detalhe). Foto: Eduardo Silveira.....243
Fonte: acervo da artista.

Fig. 234 - Adriana Penido, *De outro jeito* (da série Arranjos Metodológicos), instalação (livros, madeira, fio de cânhamo), 2019. Foto: Víctor Galvão.....245
Fonte: acervo da artista.

Fig. 235 - Adriana Penido, *De outro jeito* (da série Arranjos Metodológicos), instalação (livros, madeira, fio de cânhamo), 2019. Foto: Víctor Galvão.....245
Fonte: acervo da artista.

Sumário

TÉRREO

(INTRODUÇÃO).....	25
1.READING ROOM – BIBLIOTECA.....	30
1.1 um universo.....	31
1.2 uma questão de ordem.....	49
1.3 arquivo e biblioteca.....	58
1.4 memória e biblioteca.....	63
2. WORT (WORD) ou Aby Warburg: uma pedra no caminho.....	70
2.1 Aby Warburg: um colecionador de ideias.....	72
2.2 uma outra história.....	81
2.3 KBW ou Biblioteca Warburg da Ciência e da Cultura.....	87
2.4 Atlas Mnemosyne: da imagem às imagens.....	96
2.5 Warburg e a contemporaneidade.....	106
3. BILD (IMAGE -TERRITÓRIOS) – BIBLIOTECA DE ARTISTA.....	114
3.1 biblioteca de artista.....	115
3.2 da ausência: entre ruínas e sombras.....	119
3.3 de outra ordem: entre o grandioso e o monumental.....	131
3.4 entre a cor e a paisagem.....	146
3.5 de outro jeito.....	156
3.6 questão de memória.....	172
3.7 em forma.....	180
3.8 o artista e a Biblioteca.....	193
4. DRÔMENON (ACTION) notas sobre a coleção e a biblioteca.....	215
5. B (ANEXO).....	232
ORIENTIRUNG (ORIENTATION) – considerações finais.....	246
REFERÊNCIAS.....	252



Fig. 1: William Blake, *Newton*, 1795.¹

¹ William Blake era um crítico do pensamento científico reducionista. A obra acima sugere o desinteresse de Newton pelo mundo criativo, representado pela rocha colorida e cheia de nuances e sua plena atenção no que concerne ao pensamento científico e matemático.

TÉRREO

introdução

O livro, os livros. Um livro de caminhos que se bifurcam. Labirinto. Biblioteca infinita. Inacabável. O Universo – como se interroga Borges: o Universo, a que alguns chamam Biblioteca. No seu centro uma escada em espiral que desce para o abismo e sobe para as alturas. Indefinidamente.

Paulo Pires do Vale

Livros. Infinitos, como pode-se supor, estão presentes em minha produção artística desde o ano 2000 e a partir do ano de 2007 o interesse por livros alcançou a biblioteca. Iniciei o projeto de uma biblioteca de gelo denominada *Biblioteca do Instante* e esse interesse refletiu-se em minha pesquisa de mestrado, na qual tratei do campo ampliado do livro de artista¹.



Fig. 2 - Adriana Penido, *Livro de Gelo*, v. X, do projeto *Biblioteca do Instante*, 2011.

A partir dessa investigação pude constatar o surgimento de um número significativo de obras no campo das artes visuais, especialmente a partir do final dos anos de 1980, cujo interesse é a biblioteca. Utilizando-se dos mais diferentes suportes, muitas dessas obras são descritas como instalação, fotografia, livro de artista, pintura, desenho, vídeo e outras mídias conhecidas. Provisoriamente denominadas *bibliotecas de artista*, o seu surgimento coincidiu com a retomada do interesse pela obra de Aby Warburg. A partir dessa evidência, interessa-me investigar quais poderiam ser as relações entre a *Biblioteca Warburg* e as *bibliotecas de artista*.

¹ PENIDO, Adriana. *Livros: objetos de reflexão*, 2014. Dissertação (mestrado em Artes), Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria do Carmo de Freitas Veneroso.

Até o momento, não temos conhecimento de outras pesquisas que tratem dessa aproximação e do estudo da biblioteca no campo das artes visuais, trazendo, portanto, um caráter original ao presente trabalho. A importância da *Biblioteca Warburg* não se limita a seu valioso acervo ou aos documentos que a constituem. O que a torna única são as relações e os pensamentos que permeiam a coleção. A metodologia e as reflexões instauradas por Warburg em torno da *KBW* e do *Bilderatlas*, ampliaram as possibilidades para se pensar a respeito da biblioteca, seu espaço e sua função, assim como ampliou a compreensão acerca das imagens, seu papel e seu *modus operandi*. Segundo Antônio Guerreiro, a *Biblioteca Warburg*

não se tratava de um arquivo inerte, mas de um organismo vivo, em processo, onde se expunham não apenas livros, mas “problemas”, não um saber estável, mas um saber em movimento, não percursos ditados por regras de organização convencionais de seleção e ordenação, mas percursos associativos, que levavam a descobertas não arbitrarias².

Percebe-se, através do estudo da obra de Aby Warburg, uma íntima afinidade entre a *KBW*, as *bibliotecas de artista*, no campo das artes visuais, e as bibliotecas ficcionais, oriundas da literatura. Todas fazem da biblioteca um território de experimentação, de construção de múltiplas narrativas. A *Biblioteca Warburg*, possível inspiradora da *biblioteca de artista*, é o nosso ponto de partida nessa investigação. Nessa pesquisa a biblioteca é considerada como

uma espécie de espaço da imagem que se distancia da Ideia como princípio eterno e verdadeiro das coisas porque trata de imagens e reproduções de imagens, dos livros que alastram palavras/imagens, (...), um espaço que é o tornar-se, o acontecer da imagem.³

No território das artes visuais os artistas, à semelhança de Warburg, fazem da biblioteca uma arena, um campo a ser pensado e sobre o qual podem construir, intervir ou ficcionar uma biblioteca. Essa tese apresenta um trecho ficcional assinalado no corpo do texto com escritos em tom de cinza. Utilizamos desse artifício para reafirmar a importância de pensar a ficção como um espaço do saber, não um saber único e homogêneo, mas um saber múltiplo, que contemple a pluralidade na contemporaneidade. Pensamento também sintonizado com os procedimentos metodológicos utilizados por Warburg em sua biblioteca. O historiador construía associações e narrativas ao alterar a posição dos livros nas prateleiras ou mesmo na sua concepção a respeito do que poderia ser considerado como prova histórica: desde um anúncio de jornal a um recibo de pagamento de um ex-voto. Criador de um pensamento fantasmal da história da arte, Warburg considerava que,

² GUERREIRO, Antônio. *A biblioteca Warburg. Entre o labirinto e o hipertexto*, 2006. Disponível em: <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/warb-labirinto.htm> acesso em 20/05/2017. ³ MOL, 2014, p. 18.

marcadas por deslocamentos, rasuras e acumulações de acréscimos e subtrações de toda ordem, as imagens peregrinavam através do tempo como o retorno do recalçado. (...). Mas também é possível falar desse retorno como a possibilidade de conferir sentidos, muitas vezes como coligações e *nexus* relativamente longínquos, porém enraizados nas estruturas profundas do imaginário.³

A obra de Warburg é também considerada uma reação aos fechamentos metodológicos do positivismo⁵, momento em que a imaginação desempenhou um papel de resistência. Nessa ocasião o conhecimento considerado *verdadeiro*, era apenas aquele comprovado por meio da observação e da aferição empírica do mundo.

Nessa investigação serão utilizadas a pesquisa bibliográfica, a análise das relações entre palavras e imagens, assim como estudos de caso. Como referencial teórico, nos apoiaremos nos estudos de Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben e nos escritos de Aby Warburg, entre outros, no que se refere à obra e ao pensamento de Aby Warburg. Peter Burke, Roger Chartier, Alberto Manguel e Michael Foucault, no que se refere à história da biblioteca, a sistematização do conhecimento e suas relações com o arquivo. Para tratar do aspecto mnemônico da biblioteca nos apoiaremos nos estudos de Francis Yates especialmente ao que se refere às relações entre a arte da memória e a biblioteca. Ao tratar das relações entre palavras e imagens recorreremos aos escritos de Anne-Marie Christin e Michel Foucault. Jorge Luis Borges, Ítalo Calvino e Gonçalo Tavares serão convocados ao tratar das bibliotecas ficcionais, que apresentam uma estreita afinidade com as *bibliotecas de artista* e Walter Benjamin e Alberto Manguel quando formos tratar da biblioteca como coleção.

Os capítulos da tese são nomeados de acordo com a denominação atribuída por Warburg a cada uma das seções da *KBW*. *Drômenon (Action)*, *Orientrung (Orientation)*, *Wort (Word)*, *Bild (Image)*. *Térreo* (introdução) foi o título dado a essa apresentação, fazendo uma alusão ao primeiro patamar de um edifício. O primeiro capítulo e o anexo, nomeados respectivamente como *Reading Room* e *B*, referem-se a nomes de seções e andares do *Warburg Institute*, em Londres. *B* é a letra que identifica o andar *Image & Periodicals* da referida instituição.

No Capítulo 1 intitulado *Reading Room: Biblioteca* apresentaremos um estudo histórico da biblioteca desde o seu surgimento até os dias de hoje, observando as transformações sofridas ao longo do tempo. Abordaremos também as relações entre o arquivo, a memória e a biblioteca. Para tal, nos apoiaremos nos estudos de Roger Chartier e Wilson Martins, ao tratar da história

³ ANDRADE, Fábio. *Aby Warburg: arte e sobrevivência*. Revista Continente, edição 207, março de 2018. <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/207/aby-warburg--arte-e-sobrevivencia> Acesso em 25/05/2017.

⁵ DIDI-HUBERMAN, 2013 b, p.171.

da escrita, do livro e da biblioteca, nos estudos de Peter Burke ao abordar a biblioteca pelo viés da história do conhecimento e nos escritos de Alberto Manguel, sempre presente nessa pesquisa, ao nos inspirar com seus estudos que abordam a biblioteca, suas transformações e desdobramentos ao longo do tempo. Jacques Derrida será de fundamental importância ao tratarmos das relações entre o arquivo e a biblioteca. Ao questionar o estatuto de verdade atribuído ao arquivo, Derrida sugere uma outra versão do arquivo, lacunar, incompleta e ambígua, exatamente o recorte que será utilizado nessa pesquisa. Nos apoiaremos nos estudos de Maria Ester Maciel ao tratarmos das práticas taxonômicas e nos escritos de Francis Yates ao abordamos questões relativas à arte da memória, seu histórico e suas diversas transformações ao longo do tempo. A colaboração de Michel Foucault será de suma importância ao abordarmos as diferenças entre arquivo e biblioteca.

No Capítulo 2, intitulado *Wort (Word) ou Aby Warburg: uma pedra no caminho*, apresentaremos a *Biblioteca Warburg* e o *Atlas Mnemosyne*, assim como uma breve biografia de Aby Warburg, seu fundador e idealizador. Faremos uma reflexão sobre a organização do *Atlas Mnemosyne* e da *Biblioteca Warburg*, assim como de sua importância histórica. Refletiremos sobre a influência de Aby Warburg no pensamento contemporâneo e trataremos da biblioteca como portadora de uma noção que permeia toda sua obra. Para tal nos apoiaremos nos estudos de Georges Didi-Huberman, Salvatore Settis, Giorgio Agamben, Philippe-Alain Michaud, Leopoldo Waizbort e nos escritos de Aby Warburg. Apesar de considerarmos o *Atlas Mnemosyne* e a *Biblioteca Warburg*, como sendo a obra única de Aby Warburg, apresentaremos nesse capítulo, os desdobramentos do *Atlas Mnemosyne*, assim como a repercussão do pensamento warburgiano na contemporaneidade.

No capítulo 3, intitulado *Image (territórios) - Biblioteca de artista*, apresentaremos os possíveis desdobramentos da Biblioteca Warburg na arte contemporânea. Apresentaremos um inventário de quase uma centena de *bibliotecas de artista*, obras em diferentes suportes, dispostas em sete categorias assim nomeadas: *Da ausência: entre ruínas e sombras*, *De outra ordem: entre o grandioso e o monumental*, *Entre a cor e a paisagem*, *De outro jeito*, *Questão de memória*, *Em forma*, *A biblioteca e o artista*. As obras foram agrupadas em categorias provisórias, com a intenção de facilitar ao leitor a percepção de suas possíveis afinidades.

No capítulo 4, intitulado *Drômenon/Action - a coleção e a biblioteca*, trataremos da biblioteca como coleção. Walter Benjamin em *Rua de Mão Única*, mais especificamente no texto *Desempacotando minha biblioteca*, trata do colecionador e do aspecto da biblioteca como coleção. Para Benjamin⁴ o colecionador é aquele que oscila entre a ordenação perfeita e a desordem da biblioteca, com o infinito fluxo dos códices. É também aquele que retira o objeto de seu lugar previsível e intervém na história dele, que ganha outros significados a partir dos novos objetos com os quais passa a se relacionar. Nesse capítulo a biblioteca será pensada como instância e coleção, uma eterna incompletude, a constante possibilidade de um livro por vir. Nessas reflexões, que nos remetem ao infinito, estabeleceremos um diálogo com outras vozes, essencialmente Jorge Luís Borges, Ítalo Calvino e Maurice Blanchot.

No anexo (B) serão apresentadas algumas bibliotecas de artista, parte de minha produção plástica, iniciada no ano de 2011. São, de certa forma, responsáveis e ao mesmo tempo fruto dessa investigação. Fazem parte da trajetória que conduz o artista das práxis à teoria e posteriormente, da teoria às práxis, completando um ciclo fértil de ressonâncias e reverberações.

Orientierung/Orientation - Considerações finais, será destinado a uma reflexão do caminho percorrido e a analisar se a hipótese levantada nessa tese se confirmou, e como se confirmou, indicando ainda, quais poderão ser os desdobramentos desse estudo.

⁴ BENJAMIN, 1987, p. 239.

1. READING ROOM
biblioteca

1.1 Um universo, a biblioteca

Aparece então uma outra imagem da biblioteca. De lugar de proteção, de receptáculo da eternidade que era, eis que ela se torna invasora, ameaçadora, incontrolável.

Roger Chartier

A etimologia do verbete biblioteca remete ao termo grego *biblioteke*. *Biblion* significa papel, rolo com escrita ou livro e *theca* depósito ou caixa. Biblioteca refere-se, portanto, ao conjunto de livros, manuscritos e documentos como também ao local onde são armazenados. Atualmente a biblioteca, de forma mais abrangente, descreve também o espaço concreto ou virtual que abriga todo tipo de informação, incluindo jornais, revistas e outros dispositivos eletrônicos, magnéticos e digitais.

Com o intuito de refletirmos sobre a biblioteca no campo das artes visuais, apresentaremos, em primeiro lugar, o percurso histórico desde seu surgimento. A história da biblioteca é, em grande parte, permeada pela história da escrita e de seus suportes, como também pela história do conhecimento. Para tratarmos da biblioteca na contemporaneidade é importante compreendermos esse processo e suas transformações ao longo dos séculos.

O aparecimento da biblioteca remonta ao surgimento da escrita, sendo anterior ao aparecimento dos livros e manuscritos. Desde tempos imemoriais o homem produz e armazena conhecimento e informação e muitos foram os materiais utilizados como suportes para a escrita: a pedra, a madeira, o tecido, a pele animal, o chumbo, o ouro e a prata, entre outros.

As bibliotecas da Antiguidade são descritas como *minerais*, com um acervo constituído por tabuletas de argila esculpidas, cozidas e gravadas com a escrita cuneiforme. É o caso das renomadas bibliotecas da Mesopotâmia, como a de *Nínive* e *Ebla*, tidas como duas das mais antigas.

As bibliotecas ditas *vegetais* e *animais* eram compostas por rolos de pergaminho e papiro, como as bibliotecas dos babilônios, egípcios, persas e chineses. Entre as grandes bibliotecas da Antiguidade, pode-se destacar as de *Pérgamo*, na Ásia Menor, região da Mísia, atual Turquia, e a *Biblioteca de Alexandria*, no Egito.

A *Biblioteca de Pérgamo* fundada no século II a.C., contava com um acervo de aproximadamente duzentos mil volumes. Pérgamo é descrito como o local onde se aperfeiçoou

o uso do pergaminho⁵. Membrana pergamenada, *pergamenum*, pergaminho. Trata-se de uma fina lâmina de pele de ovelha ou de cabra tratada com água e cal para retirada dos pelos e depois seca e lixada com pó de pedra-pomes. A fim de serem armazenados em rolos, os pergaminhos eram cortados em folhas regulares, posteriormente unidos e organizados em rolos, formando os chamados *volumen*. No século I d.C., o pergaminho passou a ser organizado em *fólio*, ou seja, dobrado duas ou mais vezes com as bordas aparadas. Por volta do século IV as folhas de pergaminho passaram a ser reunidas e recobertas com uma capa semelhante às encadernações modernas. Trata-se do *códex*, antecessor do livro como o conhecemos. O desenvolvimento do pergaminho em Pérgamo ampliou, no mundo antigo, a importância de sua biblioteca, porém devido à inexistência de índices e catálogos, não é possível conhecer a verdadeira dimensão de seu acervo. A *Biblioteca de Pérgamo* foi saqueada no ano de 41 a.C. por Marco Antônio, general do Império Romano, que a anexou ao acervo da *Biblioteca de Alexandria*, tida como uma das mais importantes bibliotecas até então conhecidas.

Fundada pelo rei Ptolomeu Filadelfo, no ano de 280 a.C., com o objetivo de transformar Alexandria em um polo cultural à altura de Atenas, a *Biblioteca de Alexandria* possuía em seu acervo mais de setecentos mil volumes e de quarenta a sessenta mil manuscritos em rolos de papiro. Essa imensa coleção era disposta em dois prédios distintos: o primeiro no bairro de *Bruchium*, guardava em torno de quatrocentos mil volumes e o segundo, no bairro de *Serápio*, destinado às novas aquisições, armazenava em torno de trezentos mil volumes. A biblioteca abrigava ainda coleções permanentes e um museu, apoiando e sediando diversas escolas de pensamento, atraindo intelectuais de todo o mundo antigo, como Euclides e Arquimedes, que recebiam bons honorários para utilizar a biblioteca. Segundo Alberto Manguel⁶ esses leitores especializados liam, resumiam o que liam e “produziam compêndios críticos para as gerações futuras”, que repetiriam, por sua vez, esse mesmo movimento, indefinidamente. Além da função original da biblioteca como um espaço guardião de livros, nesse momento ela tornou-se ainda uma espécie de oficina de leitura⁷.

⁵ Os manuscritos eram confeccionados com papiro proveniente de Alexandria, porém a escassez natural deste material, somada à dificuldade de exportação devido a guerras, contribuíram para o aperfeiçoamento do pergaminho.

⁶ MANGUEL, 2006, p. 33.

⁷ No século II a. C. surgiu uma regra epistemológica de leitura segundo a qual o texto mais recente substituíam os anteriores, uma vez que se tratava de uma *releitura* do mesmo. Ainda não é possível fazer referência à figura do leitor como é compreendida nos dias de hoje. Essa é uma noção moderna, inexistente nesse período como é concebida nos tempos atuais.

Até o surgimento da *Biblioteca de Alexandria*, as bibliotecas do mundo antigo ou se tratavam de depósitos de documentos legais e literários para consulta do governo, ou eram coleções particulares. A *Biblioteca de Alexandria* surgiu com a pretensão de tornar-se uma biblioteca universal. A *Carta de Aristeas*, do século II a.C., registra que o rei Ptolomeu I requereu a todos os reis e governantes da terra que lhe enviassem todo tipo de livro para que pudesse criar uma biblioteca universal, que abarcasse livros de todos os povos e culturas do mundo. Àqueles que enviavam livros, prometia o retorno do original assim que uma cópia fosse produzida, o que nem sempre acontecia.

A *Biblioteca de Alexandria*, além de seu acervo grandioso, era também conhecida por ser possuidora de um grande número de obras da Antiguidade, além de manuscritos únicos. Os Ptolomeus cuidavam da ampliação da biblioteca, incentivando a cultura do papiro e mantendo um verdadeiro exército de copistas. Vários foram os incêndios que vitimaram essa biblioteca e, em decorrência disso, grande parte de seu acervo foi destruído. A causa de sua destruição final gera, desde o século XVII, um intenso debate entre os historiadores. São muitas as fontes contraditórias: alguns defendem que seu fim se deu em um incêndio, para outros o incêndio foi apenas um fator entre outros que levaram à sua destruição. As causas de seu desaparecimento permanecem indefinidas.⁸

Como pôde tal instituição apagar-se na tradição, a ponto de nos deixar tão poucos documentos sobre seu funcionamento, seu pessoal, sua arquitetura, sua atmosfera? Estudarmos Alexandria hoje é nos tornarmos nós mesmos alexandrinos e seguir um fio de Ariadne muitas vezes interrompido nos meandros da tradição antiga.⁹

Outras bibliotecas tiveram relevância nesse período, como as bibliotecas judaicas, em Gaza, e a de *Hattuza*, na Anatólia. Na antiguidade, o acervo das bibliotecas era protegido e seu acesso restrito a poucos privilegiados. Entre os povos antigos, especialmente entre egípcios e assírios, a noção de arquivo e biblioteca muitas vezes se confundia.

A primeira biblioteca grega, fundada por Psístrato, entre os anos de 560 a 527 a.C., era a que mais se aproximava do que hoje entendemos por biblioteca pública, porém o acesso ainda era restrito, com acervo muitas vezes oriundo de saques de guerra. Os gregos, tidos como leitores vorazes, não tinham grande apreço ao livro em si; Sócrates o considerava uma possível ameaça à memória. Desde a Antiguidade, a arte da memória é associada à oratória. Segundo

⁸ O prédio da *Biblioteca de Alexandria* foi reconstruído a partir de um ousado projeto arquitetônico e reinaugurado no ano de 2002. A biblioteca possui hoje a maior sala de leitura do mundo e seu acervo possui em torno de um milhão de livros.

⁹ BARATIN; JACOB, 2000, p. 45.

Frances Yates “(...) na Antiguidade, sem imprensa e sem papel no qual tomar notas ou registrar as preleções, a memória treinada era de fundamental importância”¹⁰. Nesse período, era considerada um dom natural, inato. A oralidade da literatura grega e o desprezo pela literatura estrangeira, podem ter contribuído para a inexistência, na Grécia, de expressivas bibliotecas.



Fig. 3 - Projeção da Biblioteca de Alexandria. Gravura de O. Von Corven.

Fig. 4 (dir.) - Projeção da Biblioteca de Alexandria, autor desconhecido.

São os romanos, guerreiros e práticos, que valorizavam tanto a palavra escrita como a oral, que vão possuir no ocidente as melhores bibliotecas e uma das primeiras bibliotecas públicas, democratizando o acesso aos livros e pondo em funcionamento o serviço de empréstimo. A disseminação das bibliotecas no império romano foi iniciada por Júlio Cesar, o grande conquistador e general do império. A *Biblioteca Ulpiana*, fundada por Trajano, tornou-se uma das mais célebres do Império Romano no século IV, sendo posteriormente destruída, assim como praticamente todas as outras, fruto de sucessivos incêndios, como também do caos político vivido em Roma naquele momento.

As bibliotecas medievais apresentavam inúmeras semelhanças com as bibliotecas antigas no que diz respeito à sua natureza, funcionamento e finalidade. Nota-se nesse período, a presença de três tipos de bibliotecas: as monacais, as universitárias e as particulares. Eram, em sua maioria, grandes depósitos de livros controlados pelas ordens religiosas e seu acesso era permitido apenas às pessoas oriundas dessas ordens ou autorizadas por elas. A arquitetura das bibliotecas restringia seu acesso: muitas eram situadas no interior dos mosteiros e apresentavam paredes repletas de estantes com grossos livros acorrentados, sendo, em grande parte, inacessíveis e muito restritas. Algumas bibliotecas possuíam falsas passagens que não levavam a lugar algum, construindo verdadeiros labirintos.

¹⁰ YATES, 2007, p. 20.

As Igrejas também possuíam bibliotecas, conhecidas por bibliotecas *capitulares*, cujo surgimento remonta a meados do século IX. A Igreja Católica detinha o monopólio do conhecimento, que era transmitido especialmente de forma oral. A palavra escrita era considerada perigosa, proveniente dos demônios e

devido ser manuseada com os conhecimentos exorcismatórios indispensáveis. A noção do livro secreto, do *Index* católico, é uma simples reminiscência, mas já agora de todo ineficaz, desse estado de espírito, dessas eras milenárias em que o escrito ainda provinha dos demônios e nisso são perfeitamente semelhantes às medidas antissépticas dos primitivos (...) ¹¹.

Grande parte da população era analfabeta e mesmo entre os nobres e senhores medievais, os processos de instrução ocorreram de forma lenta e gradual. ¹² Oficinas de copistas, conhecidas como *scriptorium*, encontravam-se instaladas em grande parte dos mosteiros, nos quais o trabalho manuscrito era tão importante quanto outros votos de obediência. A cópia dos manuscritos era considerada um exercício espiritual para os monges, uma forma de aprimorar as virtudes.

A *Ordem dos Beneditinos* foi a que mais se destacou pelo empenho em reproduzir tanto a literatura profana quanto a eclesiástica. Boa parte da literatura antiga estaria hoje perdida, não fosse o trabalho incansável dos monges da Idade Média. Sabe-se, entretanto, que as obras pagãs eram combatidas e censuradas e muitas vezes destruídas ou queimadas pelos monges, tal era o desprezo do clero pela literatura profana.

Nota-se a prática do *palimpsesto* ¹³: vários textos antigos foram raspados para recuperar o pergaminho ou papiro e sobre eles posteriormente copiadas obras religiosas sem maior relevância. O contrário também ocorria: obras religiosas foram rasuradas e sobre elas reescritas obras antigas. Ainda assim, o acesso às obras antigas deve-se, em muito, aos monges copistas.

Importantes bibliotecas encontravam-se presentes também em monastérios bizantinos, como o *Studium*, e o *Claustro de Santa Catarina*. As bibliotecas ocidentais, ao contrário das de Bizâncio, possuíam predominantemente um acervo de literatura e cultura latinas. As bibliotecas bizantinas, por sua vez, possuíam um importante acervo da civilização helênica. Com a invasão de Constantinopla pelos turcos, no ano de 1453, monges e sábios de Bizâncio fugiram para o

¹¹ MARTINS, 2002, p. 71.

¹² Durante séculos, eram denominados *clérigos* não apenas os que pertenciam à classe sacerdotal, como também os homens letrados. Os não iniciados à palavra escrita eram denominados *laicos*.

¹³ Gérard Genette descreve o palimpsesto como “um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode tê-la por transparência, o antigo sobre o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (...) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação” (GENETTE *apud* CADÓR, 2016, p. 381).

Ocidente trazendo consigo manuscritos que só nos foi possível conhecer através das bibliotecas bizantinas.

Ora, sem o helenismo não haveria igualmente Renascença, e as bibliotecas bizantinas concorreram, assim, com a parcela mais importante nessa revolução de ideias. A Renascença, antes de ser uma insurreição da cultura latina, é o conhecimento da cultura grega, praticamente desconhecida até então. A tradição literária ocidental é e continua sendo, nos países sugestivamente chamados de “neolatinos”, a tradição romana, apenas colorida pela contribuição grega, cuja penetração inicial é muito menor que a outra. Mas, a sua descoberta bastou para que ocorresse o milagre da Renascença.¹⁴

Por volta do século XI nota-se a fundação das universidades, a princípio um prolongamento das ordens eclesiásticas. A maioria das universidades pertencia à Igreja e seus professores eram predominantemente membros do clero. A fundação das universidades propiciou o surgimento de miniaturistas e copistas laicos e ampliou-se vertiginosamente o número de *trabalhadores do livro*. Segundo Martins, as bibliotecas se laicizaram e houve um aprimoramento de informações no que diz respeito ao acervo das bibliotecas existentes. Surgiu um catálogo unificado que continha informações importantes sobre as obras, tais como nome, autor e indicação da biblioteca onde a obra poderia ser encontrada. Importantes coleções particulares foram doadas às universidades e muitas vezes tornaram-se o início daquilo que viriam a se tornar as bibliotecas universitárias.¹⁷

A história do livro, do conhecimento e da imprensa são importantes para compreender as transformações sofridas pela biblioteca. Registros sugerem a existência de livros no Oriente, especialmente na China, desde o ano de 213 a.C., inicialmente confeccionados a partir da seda. Devido ao alto preço do insumo, os chineses desenvolveram um substituto para esse material. Trata-se do papel de seda obtido a partir do aproveitamento de trapos e tecidos usados. Desde então vários materiais foram experimentados, como cascas de plantas e resíduos de algodão, até o surgimento do papel de celulose. Foram necessários mais de mil anos para que o papel surgisse na Europa, introduzido pelos árabes através da Península Ibérica. A partir do ano de 1140 o papel já era encontrado na Espanha, quando se iniciaram acervos a partir desse material, dando início à substituição do manuscrito de pergaminho pelo manuscrito de papel, que vai ocorrer nos próximos duzentos anos. Na Idade Média nota-se a substituição do rolo pelo códex e do papiro pelo pergaminho. Porém, somente na transição para a Renascença deu-se a substituição do pergaminho pelo papel, no Ocidente.

¹⁴ MARTINS, 2002, p. 87. ¹⁷
MARTINS, 2002, p. 89.

É com o *códex* que o leitor conquista a liberdade: pousado em cima de uma mesa ou de uma escrivaninha, o livro em cadernos já não exige uma total mobilização do corpo. O leitor pode distanciar-se, ler e escrever ao mesmo tempo, passar à vontade de uma página para outra, de um livro para outro.¹⁵

Desde o século XI os caracteres móveis já eram utilizados no Oriente, mas seu uso era restrito e controlado pelos senhores feudais, ou mesmo pelos templos. No Oriente a xilogravura foi a responsável pela grande circulação de material impresso, contando, inclusive, com “uma densa rede de livrarias e gabinetes de leitura, gêneros populares largamente difundidos”¹⁶. No século XV, mais precisamente no ano de 1430, Johanes Gutenberg inventou a imprensa¹⁷ baseada nos tipos móveis e na prensa, que modificou em escala mundial a circulação de livros e conseqüentemente a disseminação de ideias. Essa revolução técnica que propiciou a substituição do manuscrito pelo livro impresso, de maneira gradativa, e o aumento considerável dos volumes postos em circulação, contribuiu ainda para o desenvolvimento da metalurgia e do papel. Nota-se uma interação entre diferentes campos do conhecimento, com intercâmbio colaborativo entre profissionais de áreas distintas, como professores universitários, mecânicos e metalúrgicos, assim como entre astrônomos, gravadores, físicos e pintores. Os manuscritos, por sua vez, continuaram a ser utilizados para reprodução de textos secretos, como os religiosos. A aparência do livro não sofreu, no momento, grande alteração em seu formato, mantendo a mesma estrutura do *códex*.

A hierarquia dos formatos, por exemplo, existe desde os últimos séculos do manuscrito: o grande *in-fólio* que se põe sobre a mesa é o livro de estudo, da escolástica, do saber; os formatos médios são aqueles dos novos lançamentos, dos humanistas, dos clássicos antigos copiados durante a primeira vaga do humanismo, antes de Gutenberg e o *libellus*, isto é, o livro que se pode levar no bolso, é o livro de preces e de devoção, e às vezes de diversão.²¹

Muito tempo se passou para que ocorresse uma ruptura entre a cultura do manuscrito e a do impresso. Até o ano de 1530, o livro impresso reproduziu o manuscrito, mantendo-se fiel ao mesmo no que se refere a margens, paginações e organização em cadernos. Os primeiros impressores copiaram fielmente os manuscritos, do mesmo modo que os escribas do século XV copiaram fielmente livros antigos. Num primeiro momento era quase impossível distinguir as cópias pela aparência, mesmo quando os impressores procuravam afastar-se das convenções dos escribas, explorando características próprias do processo impresso. A reprodução fiel dos

¹⁵ CHARTIER, 1997, p. 145.

¹⁶ Idem, p. 135.

¹⁷ Esta consistia em letras móveis ou tipos móveis produzidos em cobre e montados em uma base de chumbo que era entintada para posterior impressão. No Brasil a impressão era proibida e só se iniciou a partir do século XIX, com a vinda da Família Real portuguesa para o Brasil, que trouxe consigo a Imprensa Régia. ²¹ CHARTIER, 1997, p. 8.

manuscritos fez com que os erros neles contidos permanecessem e se disseminassem através da circulação do livro impresso. A disseminação desses equívocos produziu de imediato uma desconfiança em relação aos livros e gerou uma reação empirista. Segundo Elizabeth Eisenstein¹⁸, durante o primeiro século da imprensa, nota-se a valorização da experiência direta no *livro da natureza* em detrimento das interpretações herdadas do passado e transmitidas pelos livros. Os próprios pensadores que se colocavam contra os livros e eram adeptos de uma experiência direta, se contradiziam ao publicar suas ideias. Como transmitir uma experiência direta, torná-la de conhecimento público, com ampla divulgação, senão através dos livros?

O advento da imprensa ampliou em definitivo o acesso aos textos e a possibilidade, por parte dos estudiosos, de cruzar referências e dados de maneira consideravelmente mais ampla, resultando em um avanço científico sem precedentes. Segundo Peter Burke, o advento da imprensa, além de difundir, padronizou o conhecimento, “ao permitir que pessoas em lugares diferentes lessem os mesmos textos ou examinassem imagens idênticas”²³. A invenção da imprensa propiciou ainda o aumento do número de leitores, o crescimento da alfabetização, o aparecimento de um público heterogêneo, como também o estabelecimento de um intercâmbio entre leitores e editores.

É, portanto, a partir da Renascença, com o desaparecimento das monarquias de direito divino e com as transformações nas universidades monásticas, que se nota uma verdadeira democratização das bibliotecas, que passaram a ser espaços abertos e públicos, com o papel de disseminar a informação. Junto aos livros, surgiu a figura do bibliotecário e cresceu vertiginosamente o número de colecionadores. Os livros, anteriormente tidos como objetos sagrados e secretos, reservados a uma minoria privilegiada, passaram a ser disponibilizados ao público. Essa democratização do conhecimento é por si só revolucionária e um dos instrumentos mais poderosos na constituição da democracia. A partir da democratização da biblioteca iniciou-se um processo de socialização e laicização.

(...) a biblioteca universitária sofreu os reflexos das mudanças trazidas pela Renascença. A partir do século XVI, com o descobrimento de novas terras e novas culturas além-mar, a ciência começa a se desenvolver, desmistificando posições impostas pela Igreja; a volta à cultura clássica trouxe a preocupação com o ser humano, com suas dimensões e necessidades, mudando sua concepção de vida do teocentrismo para o antropocentrismo; o crescimento demográfico impulsionou a tradição escrita, com o auxílio da difusão da escrita e do papel. Nesse contexto, a biblioteca universitária ganha espaço e

¹⁸ EISENSTEIN, 1998, p. 210. ²³
BURKE, 2003, p. 19.

mais autenticidade e autonomia, estendendo sua visão de democratização da informação às bibliotecas posteriores a ela.¹⁹

Em um primeiro momento a biblioteca tentou contemplar a todos os seus leitores, no que se refere à sua diversidade de interesses. Face à incapacidade de abarcar um acervo tão diversificado, pouco a pouco, surgiram as coleções especializadas, que acabaram por desdobrar-se em bibliotecas especializadas. Pode-se citar as bibliotecas universitárias, as de arte, música, médicas, jurídicas, administrativas, entre outras. A especialização das bibliotecas gerou uma divisão entre as *bibliotecas de conservação* e as *bibliotecas de consumo*. As primeiras são constituídas em grande parte por obras raras, manuscritos e documentos, acessíveis em sua maior parte a pesquisadores. As segundas, denominadas *bibliotecas de leitura*, destinam-se ao público em geral, ao leitor comum, e seu acervo passa periodicamente por um descarte de obras sem interesse, para que o mesmo possa ser renovado. Do final do século XVI até nossos dias, a biblioteca passou por um ininterrupto processo de transformação, marcado pela laicização, especialização e democratização de seu acervo.

Segundo Roger Chartier²⁰, a biblioteca moderna reflete a revolução produzida pelo livro tipográfico, tida como a *primeira revolução do livro*. A *segunda revolução do livro*, ou seja, a industrialização entre os anos de 1860-1870, gerou um enorme crescimento da produção impressa, como jornais, revistas e periódicos. Amplificaram-se, nesse período, as mudanças ocorridas quando da invenção do impresso. No início do século XX, já se discutia a superprodução de impressos diante do número de leitores e também da capacidade de conservação por parte das bibliotecas.

A biblioteca contemporânea presencia uma terceira revolução que é a do livro eletrônico. Essa é, antes de tudo, “uma revolução de suportes e de formas que transmitem a escrita”²⁶. Nesse novo formato, o texto adquire um fluxo sequencial e amplia-se a possibilidade de cruzar textos e referências sobre determinado assunto. Leitores de hoje são também denominados *usuários* e podem acessar remotamente as bibliotecas, que passaram a disponibilizar seu acervo também em formato eletrônico, ampliando com isso sua capacidade de armazenar e oferecer um volume maior de informação. Nas bibliotecas virtuais, o passar das páginas foi substituído pela rolagem da tela, uma outra experiência. Rolagem que remete ao movimento realizado para a leitura dos antigos livros em rolo, conhecidos como *volumen*.

¹⁹ MORIGI; SOUTO, 2005, p. 192.

²⁰ CHARTIER, 1998, p. 126. ²⁶ CHARTIER, 1998, p. 142.

Ler num ecrã não será como ler num códex. Mesmo abrindo novas e inúmeras possibilidades, a representação eletrônica dos textos altera completamente a sua condição: à materialidade do livro substituída a imaterialidade de textos sem lugar próprio; às relações de contiguidade, estabelecidas no objeto impresso, opõe a livre composição de fragmentos indefinidamente manipuláveis, à apreensão imediata da totalidade da obra, tornada visível pelo objeto que a contém, faz suceder a navegação de longo curso por arquipélagos textuais sem margens nem limites.²¹

O espaço da biblioteca, restrito para acolher um acervo sempre crescente, utiliza-se de critérios de escolha e exclusão para constituição de sua coleção. Esses critérios tornam-se desnecessários nas bibliotecas virtuais, uma vez que o espaço virtual é praticamente infinito. A biblioteca virtual aproxima-se do sonho impossível de uma biblioteca universal, porém ao leitor não é dado vagar pelas prateleiras como nas bibliotecas físicas.

Apesar do crescimento das bibliotecas virtuais, as bibliotecas tradicionais continuam promovendo um papel fundamental na sociedade contemporânea. Segundo Marisa Midori²², a *Liga Européia das Bibliotecas de Pesquisa* informou que no ano de 2016, foram criadas quinze grandes bibliotecas na Europa. São espaços constituídos por salas de estudos, cinemas, teatros, salas de concerto e cafés, o que evidencia que a biblioteca vem se adaptando aos novos desafios impostos pelas bibliotecas digitais e não se tornou obsoleta. A biblioteca tornou-se uma instituição ativa e um centro dinâmico de informação, um local de sociabilidade, encontro e troca de ideias, e vem se adaptando às novas tecnologias e às transformações políticas, científicas, sociais e culturais.

O conceito de biblioteca é amplo e a enciclopédia é também considerada uma *biblioteca*. Descrita por Wilson Martins como “uma biblioteca em forma de livro, uma biblioteca manual, se assim posso me exprimir. A enciclopédia é um livro que contém uma biblioteca, assim como a biblioteca é uma enciclopédia que contém livros.”²³

A enciclopédia, assim como a biblioteca, padece da ambição de ser universal e de abarcar todo o conhecimento de forma ordenada e sistematizada. Dennis Diderot e Jean Le Rond D’Alembert, no ano de 1751, foram os organizadores da *Encyclopédie*²⁴, ou *Dictionnaire*

²¹ CHARTIER, 1998, p. 142.

²² Disponível em sua coluna intitulada *Bibliomania* e apresentada na Rádio USP. <https://jornal.usp.br/atualidades/biblioteca-e-o-lugar-do-saber-e-da-sociabilidade-diz-marisa-midori/>. Acesso em 24/04/2019, as 16:25. Marisa Midori é professora da Escola de Comunicação e Artes, ECA- USP.

²³ MARTINS, 2002, p. 325.

²⁴ No ano de 1728 Ephraim Chambers publicou a *Cyclopaedia*, em língua inglesa. Segundo Amir Brito Cadôr (2016, p.35), “a mais antiga enciclopédia é obra de Speusippos, discípulo e sucessor de Platão na Academia.” Porém, a primeira vez que a palavra foi utilizada como título de uma obra foi no ano de 1559, no livro *Encyclopaedia, seu Orbis disciplinarum*, por Paul Scalich. Em 1752, a pedido dos jesuítas, a *Encyclopédie* de Diderot e D’Alembert foi incluída no *Index* de livros proibidos pela Igreja católica.

raisonné des sciences, des arts et des métiers, importante projeto editorial do Iluminismo francês e descrito por Diderot, em seu panfleto de apresentação, como uma biblioteca.

Para um iluminista, uma enciclopédia não podia se basear em um sistema hierárquico com uma divisão de classes ou categorias, como um espelho do regime político em vigor, a monarquia absolutista, mas deveria propor um modelo de sociedade igualitário, uma república. Por isso, o alfabeto, que democratiza a apresentação de todas as formas do conhecimento e abole a hierarquia, além de ser fundamentado em um critério racional, foi adotado em seu projeto mais ambicioso, a *Encyclopédie*.²⁵

Esse pensamento político presente na enciclopédia, no livro e na biblioteca, nesse momento, serviu de sustentáculo aos ideais que desencadearam a Revolução Francesa e conseqüentemente a democracia como a conhecemos hoje. Devemos lembrar que a máquina de fazer papel²⁶ surgida em 1798, portanto contemporânea à Revolução Francesa (1789-1799), contribuiu para a substituição dos governos absolutistas pelos sistemas democráticos. Wilson Martins comenta de modo assertivo, que a democratização da cultura é fruto dessa invenção e que sem o papel “(...) o humanismo não teria exercido a sua enorme influência. Toda a fisionomia de um mundo estaria, então, completamente mudada”²⁷.

Sabe-se que em tempos de guerra, livros e bibliotecas são muitas vezes, queimados e destruídos. Entretanto, tanto o livro como a biblioteca tornaram-se simultaneamente símbolos de resistência. Quando bibliotecas judaicas foram saqueadas, queimadas e destruídas pelos nazistas, Sholem Aleichem, um bibliotecário responsável pela biblioteca, decidiu salvar todos os livros que conseguisse e, com ajuda de um colega, carregou e escondeu o maior volume possível de livros. Trata-se de uma tentativa de salvaguardar a memória. Em um bloco destinado às “famílias”, conhecido por *bloco 31*, em Auschwitz, existia uma biblioteca infantil clandestina, composta por poucos volumes.

Muito embora o acervo da biblioteca infantil de Bikernau contasse apenas oito ou dez livros, havia outros mais que circulavam oralmente. Sempre que podiam evitar a vigilância, os tutores recitavam para as crianças os livros que outrora haviam aprendido de cor, revezando-se de tal modo que a cada vez tutores diferentes “liam” para crianças diferentes: essa rotação era conhecida como trocar de livro na biblioteca.²⁸

²⁵ CADÔR, 2016, p. 38.

²⁶ Até meados do século XVIII a fabricação do papel era inteiramente manual.

²⁷ MARTINS, 2002, p. 116.

²⁸ MANGUEL, 2006, p.201.

Bibliotecas podem também ser itinerantes. Em alguns países nota-se a presença do ônibus-biblioteca, que transporta seu acervo para regiões distantes. No ano de 1990, o governo colombiano decidiu levar a biblioteca a regiões de acesso rodoviário restrito e, para tal, utilizaram burros para transportar os livros, acessando, dessa forma, aldeias e povoados longínquos. Manguel compara esses livros que vão de encontro a leitores distantes com os *Manuscritos do Mar Morto*, uma vez que cada volume traz consigo “a história de sua própria sobrevivência”²⁹, ou seja, provavelmente resistiu ao uso ou ao mau uso, ao fogo, ao tempo, à poeira, ao desaparecimento e a toda espécie de dissabores.

A biblioteca pode ainda assumir outras formas. Também se considera biblioteca os catálogos das mesmas.

(...) uma biblioteca não é apenas um lugar ou uma compilação. O *Dictionnaire* de Furetière sugere uma terceira definição da palavra (que não se encontra na entrada mais concisa do *Dictionnaire* da Academia): “Chama-se também biblioteca aos livros que contêm os catálogos dos livros das bibliotecas.”³⁶

Nomeados por Roger Chartier como a *biblioteca sem paredes*, os catálogos oferecem ao leitor inventários e antologias. Chartier sugere ser imprescindível a posse desses catálogos “para quem pretende erigir uma biblioteca aberta e universal”³⁰ pois são os títulos ali descritos que permitirão a criação da biblioteca ideal, ou seja, a biblioteca das bibliotecas, onde nada faltaria.

Se toda biblioteca é um espelho do universo, então todo catálogo será espelho de um espelho. Na China, a ideia de arrolar todos os livros de uma biblioteca entre as capas de um único livro foi imaginada quase desde o início, ao passo que no mundo árabe ela só se tornou corrente no século XV, quando catálogos e enciclopédias muitas vezes levavam o nome de *Biblioteca*.³¹

No ano de 987 o livreiro Ibn Al Nadin desenvolveu o maior catálogo em língua árabe. Com a intenção de catalogar em um único volume todos os livros existentes nesse idioma, assim como a biografia de seus autores, o livreiro fez questão de visitar grande parte das bibliotecas até então conhecidas a fim de catalogar pessoalmente seu acervo. Seu esforço resultou no catálogo intitulado *Fihrst*, que ficou conhecido como o catálogo dos catálogos.

Não podemos deixar de considerar a biblioteca sob a perspectiva das *bibliotecas ficcionais*. Espaços simbólicos, essas bibliotecas mostram-se instáveis e labirínticas, servindo

²⁹ MANGUEL, 2006, p.195. ³⁶

CHARTIER, 1997, p.106.

³⁰ Idem, p.106.

³¹ MANGUEL, 2006, p. 52.

como um espaço no qual o leitor, entre as frestas e intervalos nas prateleiras, possa construir suas associações.

A *Biblioteca Abscondita*, também conhecida por *Museum Clausum* é uma criação de Thomas Browne³². Publicado postumamente no ano de 1684, trata-se de um inventário imaginário de livros notáveis, antiguidades, pinturas e raridades de todo tipo. Fazem parte de seu acervo, cartas e obras de Aristóteles, Ovídeo e Cícero, epístolas de Sêneca a São Paulo, imagens do fundo do mediterrâneo, assim como objetos únicos, tais como uma pedra capaz de curar febres e um anel encontrado dentro de um peixe que supostamente pertenceu ao Doge de Veneza. O catálogo de Browne é algumas vezes considerado uma paródia sobre as coleções particulares e os *gabinetes de curiosidades*, também conhecidos como *gabinetes de maravilhas*. Encontrados na Europa, nos séculos XVI e XVII são considerados precursores dos museus. Propriedade de nobres e cavalheiros, os gabinetes de curiosidade exibiam tesouros e excentricidades afim de denotar o vasto conhecimento e importância de seus proprietários. Ao pesquisar na *Biblioteca Abscondita*³³, encontrei objetos notáveis e alguns deles vieram ao encontro do meu objeto de pesquisa, a *KBW ou Biblioteca Warburg da Ciência e da Cultura*. Aby Warburg faleceu no ano de 1929 e no ano de 1933 sua biblioteca foi transferida para Londres, constituindo o *Warburg Institute*. Sabe-se, entretanto, que uma parte do material de estudo de Warburg, perdido na transferência desta biblioteca para Londres, encontra-se no acervo da *Biblioteca Abscondita*. Trata-se de correspondências trocadas entre Aby Warburg e Walter Benjamin, de forma intensa e regular. Nessas cartas encontram-se documentadas discussões sobre a imagem e o tempo, como também sobre a metodologia utilizada por Warburg na organização de sua biblioteca. Ambos enfatizam a importância da biblioteca como um território de construção de pensamento, muito mais do que uma importante coleção de livros considerados sob o ponto de vista do acervo.

Os cadernos de anotações e diários de Aby Warburg também fazem parte do acervo da *Biblioteca Abscondita*. Nesses cadernos, encontram-se fotografias de várias pranchas desconhecidas do *Atlas Mnemosyne*, assim como o raciocínio utilizado na montagem das

³² Estudioso inglês com experiência em áreas distintas do conhecimento, tais como embriologia, anatomia, história antiga, farmácia, arqueologia, etnologia, ornitologia e literatura, o que o capacitou a participar do *Balconian*, um programa que investigava erros e interpretações errôneas realizadas desde os primórdios da civilização. Era também um colecionador de *maravilhas*.

³³ A *Biblioteca Abscondita* é uma biblioteca ficcional. Como artista-pesquisadora, utilizo de uma licença poética para descrever a minha pesquisa na referida biblioteca. O texto que inicia nesta página na cor cinza é, portanto, ficcional. Utilizamos desse artifício para reafirmar nessa pesquisa a importância de se pensar a ficção como um espaço do saber, não um saber único e homogêneo, mas um saber múltiplo, que contemple a pluralidade na contemporaneidade.

mesmas. Em seus diários encontram-se observações sobre fatos corriqueiros da vida diária, assim como reflexões filosóficas e registros de aulas e palestras ministradas por ele.

O acervo da *Biblioteca Abscondita* é vastíssimo e nela também se encontram também presentes objetos com profunda aura de mistério. Um item de grande interesse é o *Santo Graal*, o cálice utilizado por Jesus na última ceia com seus apóstolos. Cálice cravejado de pedras da região, possui em seu interior, inscrições que sugerem que todo líquido ou alimento ali depositado adquire o gosto predileto daquele que ali o depositou, sugerindo, provavelmente, que os caminhos são muitos, depende de onde deseja-se chegar.

Outro objeto interessantíssimo presente no acervo da biblioteca é a planta arquitetônica detalhada da Torre de Babel, assim como tijolos com betume remanescentes de sua ruína. No verso da planta arquitetônica encontra-se um memorial descritivo de sua construção assim como sua intenção conceitual. No texto transcrito por renomados pesquisadores, encontra-se a seguinte informação:

Essa obra simboliza a confusão entre as falsas religiões instituídas pelo homem afim de adquirir conhecimento espiritual e evoluir espiritualmente. O seu fim, que se dará independente da vontade humana, sugere que a conexão com o divino deve ocorrer de forma direta, sem intermediários ou doutrinas específicas.³⁴

Nesse grandioso acervo da *Biblioteca Abscondita* encontra-se parte da coleção desaparecida da *Biblioteca de Pérgamo*, saqueada por Marco Antônio no ano de 41 a.C e presenteada à Cleópatra, que a anexou ao acervo da *Biblioteca de Alexandria*. Durante o incêndio responsável pela destruição final da *Biblioteca de Alexandria*, parte da coleção pertencente à antiga *Biblioteca de Pérgamo* foi salva, uma vez que o prédio de Serápio, onde a coleção encontrava-se guardada, foi o último a ser destruído pelo fogo. Fragmentada, em um primeiro momento, boa parte da coleção foi reunida, séculos depois, na *Biblioteca Abscondita*. Encontramos também no acervo da referida biblioteca os diários de William Blake, as chapas utilizadas em suas gravuras, e correspondências entre Blake e Dante Alighieri referentes à *Divina Comédia*. Nos diários encontram-se fragmentos de poemas, pensamentos e estudos de desenhos que muito se aproximam do que hoje conhecemos como *diário de artista*³⁵. Nesses diários encontram-se descritas as técnicas utilizadas por ele em suas gravuras assim como as *bonecas* dos livros, ou seja, a primeira execução dos livros construídos com suas gravuras, ainda de caráter experimental.

³⁴ GORDON, 1910, p.56. (ficcional)

³⁵ Trata-se de um caderno de anotações que acompanha o artista e no qual ele registra ideias, reflexões, desenhos, imagens, croquis e experiências e que serve como um suporte para o pensamento criativo.

Segundo William Blake, o homem é o “sujeito voluntário na construção de seus *Mundos de Deleite*”³⁶ e sua dimensão imaginativa é infinitamente mais ampla do que qualquer sistema de pensamento. Ao leitor interessado, resta uma questão: como acessar, ainda que remotamente o acervo da *Biblioteca Abscondita*? A esse leitor respondo com as palavras de Alcides do Santos a respeito de um estudo sobre William Blake.

As condições espacio temporais estabelecidas pelo pensamento racional como base e possibilidade do conhecimento são dimensões percebidas como diferentes, pragmáticas e opostas, que devem ser reunidas pela exegese ou pela ciência demonstrativa. Para o poeta, essa percepção humana de que toda a ciência é articulada por sistemas de oposições hierarquizadas só poderá ser superada se a visão intelectual expandir os cinco sentidos do homem para que este perceba muito mais do que seus sentidos lhe permitem: “Acordai! Acordai oh sonâmbulo da terra de sombras, acordai! Expandi!”, diz o narrador profético Blake/ Los/ Jesus na invocação à musa inspiradora, feita na placa 4 de *Jerusalém*⁴⁴.

Thomas Browne não foi o único a produzir catálogos imaginários. Gonçalo Tavares, escritor português, publicou em 1998, um livro intitulado *Biblioteca*. Trata-se de um catálogo de uma possível biblioteca, no qual o escritor apresenta os autores presentes em suas estantes, citando-os em ordem alfabética. Na letra A, entre outros, Anaxímenes de Mileto, André Breton e Antonin Artaud, que se *avizinham* em uma suposta prateleira. Os autores presentes em sua obra não são apresentados segundo suas biografias. Tavares escreve um pequeno texto abaixo do nome de cada um dos escritores que compõem sua biblioteca, no qual procura aproximar-se do universo do escritor, seja utilizando em seu comentário uma palavra ou ideia recorrente em suas obras, ou mesmo captando, ainda que de forma inconsciente, as *nuances* individuais. Tavares não propõe um percurso linear de leitura, em que uma página sucede a outra. Como em uma biblioteca, parece ser a intenção do autor que esta obra inspire consultas e *acessos* descontínuos, assim como buscamos os volumes nas prateleiras de uma biblioteca.

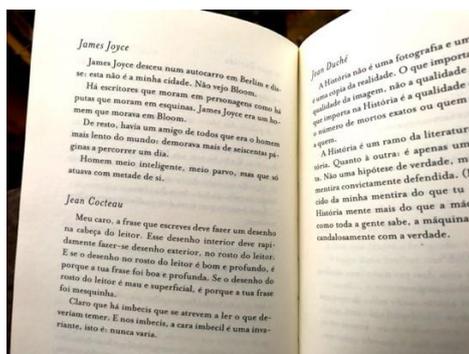


Fig. 5 - Gonçalo Tavares, *Biblioteca*, 1970.

³⁶ SANTOS, 2009, p. 46. ⁴⁴
Idem, p. 46.

Jorge Luis Borges, autor do conto *Biblioteca de Babel*³⁷, descreve detalhadamente a emblemática biblioteca. É constituída por galerias hexagonais que formam um vasto labirinto com grandes poços de ventilação ao centro. Rodeado por varandas de baixa estatura, possui em seu acervo todos os livros já escritos como também os que ainda o serão. Cada hexágono apresenta duas faces *livres* que funcionam como passagem para outros hexágonos e as outras quatro faces são constituídas por cinco prateleiras com trinta e dois volumes de tamanho semelhante. Cada tomo apresenta quatrocentas e dez páginas, e cada uma delas, quarenta linhas, que são formadas por oitentas letras na cor preta e são constituídas por elementos semelhantes: o espaço, a vírgula, o ponto e todas as letras do alfabeto. Os livros apresentam infinitas combinações possíveis desses elementos, não havendo, entretanto, dois volumes iguais na vasta biblioteca. O conto de Borges inspirou o matemático Willian Goldbloom Block, autor do livro *The Unimaginable Mathematics of Borges' Library of Babel*, a desenvolver um pensamento matemático a partir das informações descritas no conto. Bloch apresentou um algoritmo capaz de recriá-la digitalmente e demonstrou matematicamente a infinitude da biblioteca borgiana. Ao dimensioná-la, o matemático pondera que se cada um dos tomos tivesse o tamanho de um grão de areia, o acervo não caberia no universo hoje conhecido por nós.

Pensar a ficção como espaço de saber denota uma postura politicamente distinta, que diz respeito à legitimidade dos diversos campos do conhecimento na sociedade contemporânea. Em lugar de um saber único, filtrado a partir do abismo epistemológico traçado por Boaventura de Sousa Santos, saberes múltiplos, diversos, conflitantes, dentre os quais a ficção encontra seu lugar. Saberes que questionam o que se quer hegemônico, o que se impõe a partir do centro, o que se considera como absoluto. Pensar ficção e conhecimento em ligação é atuar politicamente, é abrir, ainda que forçosamente, caminhos para que o literário adentre os espaços do saber, transborde as margens que o separam do teórico, mescle-se com este e produza um conhecimento distinto de ambos (...) ⁴⁶.

Sintonizados com esse pensamento, reconhecemos em nossa pesquisa a importância das bibliotecas ficcionais. Apesar de não constituir o cerne desta investigação, as bibliotecas ficcionais encontram-se muito próximas, pode-se dizer, em um íntimo diálogo, com o que provisoriamente denominamos *biblioteca de artista*, tema dessa pesquisa, que será apresentada com maior profundidade mais adiante.

³⁷ BORGES, 1989, p. 89 - 97. ⁴⁶
RODRIGUES, 2012, p.16.

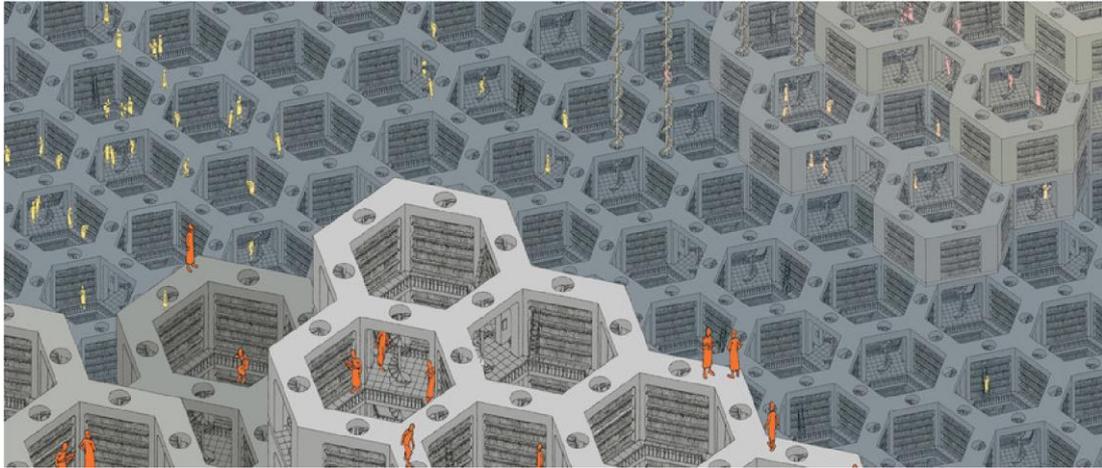


Fig. 6- Ignacio Díaz, recriação da *Biblioteca de Babel* de Jorge Luis Borges.

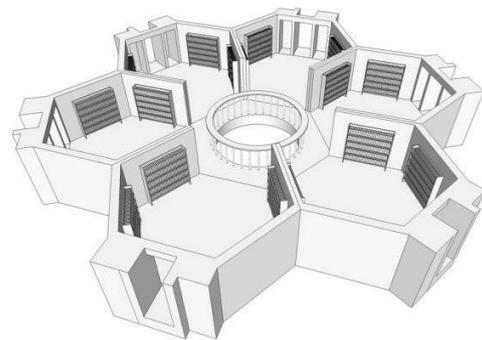
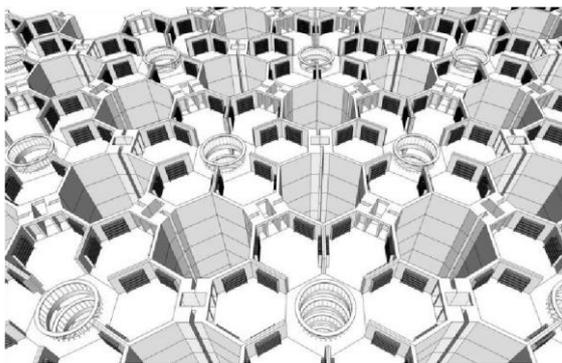


Fig. 7 e 8 – Jamie Zawinski, recriação da *Biblioteca de Babel* de Jorge Luis Borges.

A *biblioteca de artista* descreve a biblioteca no território das artes visuais, sob o olhar constituinte do artista, podendo ser apresentada como livro de artista, instalação, fotografia e outros suportes. Com o intuito de apresentar, ainda que brevemente, uma biblioteca no campo das artes visuais, citamos a obra do artista americano Buzz Spector, denominada *Unpacking my library*. O título remete ao ensaio de Walter Benjamin intitulado *Desempacotando minha Biblioteca* – um discurso sobre o colecionador, de seu livro *Rua de mão única* (1987). Impresso no ano de 1995, o livro³⁸ de Spector, à primeira vista, parece um livro de bolso. Quando fechado, sua dimensão de 10 x 15 cm sugere um pequeno volume como tantos outros. Porém quando aberto, adquire a surpreendente dimensão de 10 x 366 cm. Na instalação de mesmo nome realizada no ano de 1995, na *San Diego State University Art gallery*, o artista instaura uma pretensa ordem em sua biblioteca, uma vez que os livros são ordenados na prateleira, segundo o critério de ordem de tamanho.

³⁸ Foi inicialmente desenvolvido como um catálogo a fim de documentar a exposição do artista, mas é considerado um livro de artista.

A obra quando apresentada como livro de artista³⁹ possibilita a alteração dessa ordem, na medida em que seu corpo sanfonado permite múltiplas combinações. Quando aberto, apresenta a estante em sua totalidade; semiaberto, o livro sugere um labirinto, com paredes com prateleiras de livros que sugerem múltiplas entradas. A multiplicidade de leituras instaura uma multiplicidade de espaços e temporalidades.



Fig. 9 e 10 - Buzz Spector, *Unpacking my library*, 1995.



Fig. 11 – Buzz Spector, *Unpacking my library*, 1994.

A seguir, trataremos dos sistemas de classificação, dos critérios de ordem e questões relativas à memória, temas que permeiam esse território e que consideramos necessário abordar antes de tratarmos da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, ou simplesmente *Biblioteca Warburg*, possível inspiradora da *biblioteca de artista*, tema dessa tese. É a biblioteca ampliando-se, desdobrando-se, em um constante esforço de completude.

³⁹ Livros de artista são “livros, tanto únicos como múltiplos, feitos ou concebidos por artistas, incluindo publicações comerciais (geralmente em edições limitadas), assim como itens exclusivos conformados ou arranjados pelo artista”. Eles portam, comportam, especializam-se ou transmutam-se em escritos de artistas, livros-obras e livros objetos. The J. Paul Getty Trust, 2004. Disponível em: http://getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=artist%27s+boowww.ks&logic=AND¬e=&english=N&prev_page=1&subjectid=300123016. Acesso em 27/11/ 2019.

1.2 Uma questão de ordem

Toda biblioteca leva à exclusão, uma vez que seu acervo, por vasto que seja, deixa para fora de suas paredes incontáveis prateleiras de literatura que, por razões de gosto, conhecimento, espaço e tempo, não foram incluídas. Toda biblioteca conjura seu próprio espaço obscuro; toda ordenação traz consigo uma biblioteca espectral de ausências.

Alberto Manguel

Desde tempos imemoriais, o homem desenvolveu processos e critérios a fim de gerir e armazenar o conhecimento e a informação. Antes de tratarmos dos sistemas de classificação utilizados pelas bibliotecas, apresentaremos a classificação do conhecimento, especialmente o acadêmico.

No mundo ocidental, a história da classificação do conhecimento iniciou-se a partir da Grécia Antiga, sob a influência de Platão e Aristóteles⁴⁰. Nos primórdios da Europa moderna nota-se a diferenciação entre conhecimento teórico e conhecimento prático, conhecimento público e privado, entre alto e baixo conhecimento, e mesmo entre conhecimento qualitativo e quantitativo. Segundo Burke⁵⁰, o conhecimento teórico abrangia o conhecimento dos filósofos e o conhecimento prático, o dos empíricos. O conhecimento privado descrevia os segredos de Estado e os segredos técnicos, as técnicas utilizadas por determinadas corporações e também aquilo que se referia às práticas ocultistas. O conhecimento público descrevia aquilo que deveria ser compartilhado por todos. A distinção entre alto e baixo conhecimento evidenciava a importância da hierarquia na organização intelectual do conhecimento. Havia ainda a distinção entre conhecimento liberal e conhecimento útil. O conhecimento liberal referia-se ao conhecimento dos clássicos gregos e latinos e era considerado hierarquicamente superior ao conhecimento útil, que descrevia o conhecimento dos processos de produção e do comércio.

⁴⁰ Platão ocupava-se com a organização do mundo das ideias e Aristóteles com o mundo sensível das coisas concretas. Ambos podem ser considerados como possíveis *embreantes* dos processos de classificação. “As classificações de Platão são tipicamente hierárquicas e, freqüentemente, dicotômicas, fundadas quase sempre sobre um só critério. Ele divide o conjunto das práticas em: práticas relativas ao corpo e práticas relativas à alma. Em seguida, subdivide cada grupo em duas subclasses: ginástica e medicina (práticas relativas ao corpo) e legislação e justiça (práticas relativas à alma). De igual forma, o conjunto da realidade é dividido em lugar visível e lugar invisível, que também são subdivididas duas vezes cada uma.(...) Aristóteles, crítico do método de Platão, introduz definições das noções de tipo, de espécie, de propriedade e uma teoria de predicáveis fundamentais, que será desenvolvida posteriormente por Porfírio e Boécio.(...) O método aristotélico de classificação era a dicotomia descendente, do geral para o específico. Aristóteles, para classificar os animais, formou grupos por inspeção de afinidades.” (SOUZA, 2007, p.10).

Disponível em: <https://www.brapci.inf.br/index.php/article/download/62321>. Acesso em 10/03/2020. ⁵⁰ BURKE, 2003, p. 79.

Evidenciava-se também a distinção entre conhecimento geral ou universal e conhecimento especializado. O conhecimento geral, muito apreciado, permitia uma visão mais abrangente do mundo. O ideal da generalidade era cultuado até o início do século XVII. Apesar dessa valorização, esse ideal foi sendo paulatinamente abandonado, perdendo espaço para o conhecimento especializado.

No século XVI a árvore do conhecimento era uma imagem recorrente, utilizada para visualizar a organização do sistema de conhecimento. Segundo Peter Burke, a imagem da árvore sugere uma hierarquia, uma distinção entre o dominante e o subordinado.

A imagem da árvore ilustra um fenômeno central em história cultural, a naturalização do convencional, ou a apresentação da cultura como se fosse natureza, da invenção como se fosse descoberta. Isso equivale a negar que os grupos sociais sejam responsáveis pelas classificações, assim sustentando a reprodução cultural e resistindo a tentativas de inovação⁴¹.

Pode-se dizer que as árvores do conhecimento foram precursoras dos *sistemas*, uma outra forma utilizada na classificação do conhecimento, que surgiu na Europa, por volta do século XVII, e que divide o conhecimento em disciplinas, a partir de determinados critérios.

O termo *sistema* designa a organização do conhecimento, podendo descrever tanto disciplinas específicas como o conhecimento em geral. Burke⁴² sugere que o tripé intelectual, composto por três subsistemas, o currículo, a enciclopédia e a biblioteca seja estudado para que se tenha uma visão abrangente de como a classificação do conhecimento passou a ser utilizada pelas universidades em suas práticas cotidianas.

Num primeiro momento, por volta do ano de 1450, os currículos das universidades europeias apresentavam grande semelhança entre si. Segundo Burke⁴³, o primeiro grau correspondia ao bacharelado, que encerrava as sete artes liberais: a gramática, a lógica e a retórica, que compunham o *trivium* e a aritmética, a geometria, a astronomia e a música, que compunham o *quadrivium*. Também eram recorrentes os estudos filosóficos compostos pela filosofia natural, ética e metafísica. Antes do ano de 1500, o primeiro grau podia ser seguido por uma das faculdades superiores, como as de teologia, direito e medicina. Essa organização inicial dos currículos passou por reestruturações que ocorreram de forma diversa em diferentes países e universidades. Burke⁵⁴ esclarece que a matemática foi promovida e discutida antes do *trivium* e a teologia passou a ser subordinada à filosofia, para citar apenas algumas mudanças.

⁴¹ BURKE, 2003, p. 82.

⁴² Idem, p. 83.

⁴³ BURKE, 2003, p. 94. ⁵⁴
Idem, p.108.

Nota-se uma tendência crescente à especialização e até o final do século XX, novas disciplinas ganharam autonomia e desdobraram-se em outras, sucessivamente.

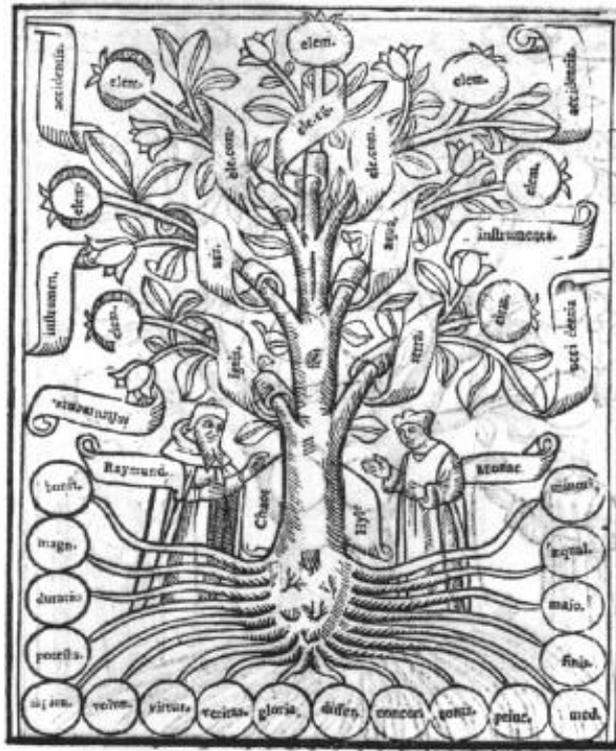


Fig. 12 - Árvore do conhecimento, página de rosto de *Arbor scientiae*, de Ramon Llull, escrito por volta de 1300.

A estrutura das enciclopédias assemelhava-se, em muito, à forma com que era organizado o sistema educacional. A enciclopédia era dividida em seções temáticas e, como os currículos, essa organização foi *atualizada* ao longo do tempo. Com o surgimento da imprensa ocorreram intensas modificações no sistema tradicional de categorias e novos temas foram incluídos na enciclopédia: artes mecânicas, confecção de roupas, navegação, caça, arquitetura, entre outras.

Como observa D'Alembert em sua apresentação à *Encyclopédie*, existem basicamente dois métodos para organizar a informação em enciclopédias (pelo menos no Ocidente). Em primeiro lugar, o que chamou de *princípio enciclopédico*, em outras palavras, a organização temática, a tradicional árvore do conhecimento. Em segundo lugar, o que chamou de *princípio do dicionário*, em outras palavras, a ordem alfabética dos tópicos⁴⁴.

⁴⁴ BURKE, 2003, p.165.

No início do século XVII os enciclopedistas passaram a utilizar o critério de ordem alfabética, conhecido desde a Idade Média⁴⁵, e que refletia uma mudança de paradigma: em detrimento de uma visão hierárquica do mundo, nota-se o aparecimento de uma visão de mundo mais igualitária e individualista, defendida pelos enciclopedistas nesse período.

No que se refere à biblioteca e aos sistemas de classificação utilizados na sua organização, sabe-se que “todo sistema de classificação dos livros reflete – de um modo mais ou menos explícito – um sistema de ordenação do conhecimento.”⁴⁶.

Diferentes formas de sistematização foram utilizadas para a catalogação e organização dos livros até chegarmos ao modo como hoje catalogam-se os acervos. Livros são geralmente dispostos em estantes seguindo determinado protocolo. Uma das primeiras formas de classificação utilizadas foi a ordenação do acervo em ordem alfabética, critério possivelmente já utilizado nas antigas bibliotecas da Mesopotâmia. Calímaco, bibliotecário da *Biblioteca de Alexandria*, foi o criador do primeiro catálogo sistematizado, no qual dividia os autores em gêneros e listava-os em ordem alfabética, com uma breve biografia de cada um deles. Esse sistema de catalogação e classificação foi de grande inspiração para as bibliotecas romanas. O catálogo *Fihrist*, o primeiro em língua árabe, não utilizava o critério de ordem alfabética e nem citava a localização dos volumes na biblioteca. Tratava-se de uma obra absolutamente arbitrária, na qual a unidade e a categorização não foram devidamente consideradas. Segundo Manguel⁴⁷, no mundo árabe o critério da ordem alfabética passou a ser adotado juntamente com a categorização temática somente na Idade Média islâmica⁴⁸. Seus bibliotecários perceberam, entretanto, constantes divergências quanto à classificação temática de um mesmo texto em diferentes categorias, em bibliotecas distintas.

A *Biblioteca Khizanat al-Qarawiyyin*, localizada na cidade de Fez, no Marrocos, e considerada uma das mais antigas do mundo, utilizava um método peculiar de classificação de seu acervo. Construída em formato de espiral, sua coleção era organizada seguindo uma ordem de tamanho. O primeiro volume não possuía mais de 2 cm e o maior ultrapassava os 260 cm. Essa biblioteca serviu de inspiração para Jorge Luis Borges, que viu em seu formato espiralado

⁴⁵ Burke esclarece que mesmo no século XVII o uso do critério da ordem alfabética ainda era relativamente incomum e encontrava resistência por parte de muitos que o consideravam um tanto confuso. Segundo Burke, a utilização de um método em detrimento de outro não significa a maior ou menor eficiência de determinado método, nem tampouco deve ser analisado sob uma perspectiva evolucionista. A substituição de determinada metodologia “pode refletir uma mudança na visão de mundo, uma perda da fé na correspondência entre o mundo e a palavra”, como também sugere “uma mudança na maneira de ler”. (BURKE, 2003, p.166).

⁴⁶ RICHARDSON, 1901 *apud* SETTIS, 2011, p. 39.

⁴⁷ MANGUEL, 2006, p. 54.

⁴⁸ Manguel pondera, no mesmo livro, que o *Corão* não era submetido a essa classificação, uma vez que “a palavra de Deus não deveria se misturar à dos homens.”

uma possibilidade para o que veio a ser a *Babel* borgeana. O artista norte-americano Buzz Spector, autor da obra intitulada *Unpacking my library* (1995), apresentada anteriormente nessa tese, também declarou ter se inspirado no método de classificação utilizado pela *Biblioteca Khizanat al-Qarawiyyin*.⁴⁹ Recentemente foi encontrado um códice com o memorial descritivo e a localização precisa dos volumes na referida biblioteca. Esse volume provavelmente servia como uma orientação aos leitores para a localização do livro desejado. A sede da biblioteca foi restaurada recentemente, mas grande parte de seu acervo foi destruído em 1830, em um incêndio criminoso.⁵⁰

Em seu livro *Orientação para montar uma biblioteca*, de 1627, Gabriel Naudé criticava os sistemas de classificação complexos que não facilitavam a localização do livro e sugeria uma classificação que seguisse “a ordem das faculdades de teologia, de direito e medicina, junto com história, filosofia, matemática, humanidades e outras”⁶².

No século XVII, Gottfried Leibniz⁵¹ ponderou que a biblioteca deveria *assemelhar-se* a uma enciclopédia e propôs a divisão de categorias baseadas nas tradicionais faculdades superiores, como teologia, direito, medicina, filosofia. A categoria nomeada *assuntos diversos* englobava todos os demais tópicos que não se *acomodavam* nas categorias descritas. Faz-nos lembrar René Descartes que, na dúvida sobre como agir a respeito de determinada situação a colocava em uma categoria criada por ele, nomeada como *moral provisória*. Ou mesmo Georges Pèrec e Jorge Luís Borges, que denominavam *et cetera* a categoria que abrigava o que era impossível de classificar, no momento.

Os sistemas de classificação (em um sentido estritamente bibliográfico) não são, portanto, mais um aspecto do problema da sistemática das ciências, mas sim um aspecto particularmente central e interessante, pois ao traduzir-se na organização física dos espaços de uma biblioteca e na disposição dos livros, toda proposta de organizar de forma sistemática (de acordo com modelos lineares ou hierárquicos) o conhecimento humano, pode exercer sobre os usuários daquela biblioteca (e às vezes por longos períodos de tempo), uma influência incalculável.⁵²

⁴⁹ Disponível em:

<https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/ansa/2016/09/21/biblioteca-mais-antiga-do-mundoesta-perto-de-reabrir.htm>
Acesso em 20/02/2020.

⁵⁰ O texto impresso nessa página na cor cinza é ficcional, como todos os outros impressos nesta cor ao longo da tese. Utilizamos desse artifício para reafirmar nessa pesquisa a importância de se pensar a ficção como um espaço do saber, não um saber único e homogêneo, mas um saber múltiplo, que contemple a pluralidade na contemporaneidade. ⁶² BURKE, 2003, p. 98.

⁵¹ Gottfried Leibniz era de origem alemã. Filósofo, cientista, matemático, diplomata e bibliotecário foi encarregado da *Biblioteca de Wolfenbüttel*.

⁵² SETTIS, 2011, p. 39. Los sistemas de clasificación (em um sentido estritamente bibliográfico) no son por tanto un aspecto más del problema de la sistemática de las ciencias, sino un aspecto particularmente central e interesante, pues, al traducirse en la organización física de los espacios de una biblioteca y en la disposición de los libros, toda propuesta de organizar de forma sistemática (ya sea según modelos lineares o jerárquicos) el

No ano de 1605, Francis Bacon propôs um sistema de classificação intitulado *Advancement of Learnig*, que inspirou a estrutura taxonômica da *Encyclopédie* e outros sistemas que surgiram posteriormente. O Sistema de Bacon foi apresentado na França por Gabriel Naudé em seu manual de biblioteconomia intitulado *Advis pour dresser une bibliothèque* ou *Conselho para estabelecer uma biblioteca*. Bacon propôs a classificação do conhecimento em três grandes grupos:

- I. **Memória:** 1-Natural
 - a) gerações
 - b) *praetergeneraciones*
 - 2- Civil:
 - a) eclesiástica
 - b) literária
 - c) civil, correta

- II. **Poesia**
 - 1) narrativa
 - 2) dramática
 - 3) alegórica

- III. **Razão**
 - 1) ciência divina
 - 2) ciência da natureza
 - a) especulativa
 - b) prática
 1. mecânica
 2. magia
 - c) matemáticas
 1. puras
 2. aplicadas
 - 3) ciências do homem
 - a) humanas
 1. Corpo: medicina
cosmética
atlético
voluptuoso
 2. alma: psicologia
ética
 - b) civil
 1. arte da conversação
 2. arte da negociação
 3. política de estado

Até os anos de 1870, cada biblioteca tinha seu próprio sistema de classificação, baseado em mapas do conhecimento ao estilo dos apresentados na *Enciclopédia*, e às vezes continuava a usá-los muito depois de serem considerados obsoletos. Nas décadas finais do século XIX, porém, temos duas

tentativas – ambas americanas, ambas bem-sucedidas – de padronizar a classificação dos livros.⁵³

Trata-se dos sistemas criados por Melville Dewel e William Harris, ambos influenciados pelo sistema de Bacon. William T. Harris, filósofo e educador, elaborou um sistema de classificação para utilizar nas bibliotecas públicas de St. Louis, nos Estados Unidos. Harris publicou, no ano de 1870, um artigo intitulado *Book Classification*, que repercutiu em todo o mundo, tendo influenciado outros pensadores como Melvil Dewey. Inspirado pelo pensamento hegeliano, Harris inverteu a lógica classificatória de Francis Bacon, “dando a seguinte configuração: Ciência/Filosofia, Belas Artes e História”⁵⁴, estabelecendo uma ligação entre a biblioteconomia e a filosofia.

Dewey⁵⁵, ou Melvil Dewel como ficou conhecido, publicou, em 1876, uma obra intitulada *Classification and Subject Index for Cataloging and Arranging the Books and Pamphlets of a Library*, que ainda hoje é referência importante na biblioteconomia. Dewel utilizou-se dos decimais para classificar livros e documentos, que foram inicialmente classificados em temas⁵⁶, para os quais eram atribuídos três dígitos, e cada uma dessas divisões comportava incontáveis subdivisões. Estava criado o que ficou conhecido como *Sistema Dewel de Classificação Decimal*, que passou por revisões ao longo dos anos, porém seu princípio básico ainda permanece o mesmo.

Segue abaixo os sistemas de Dewel e Harris:

HARRIS	DEWEL
Ciência	100 Filosofia I. 200 Religião
Filosofia	
Religião	300. Ciências sociais
Religião, ciências sociais e políticas	400. Filologia
Ciências naturais e tecnologia	500. Ciências puras
II. Arte	600. Ciências aplicadas e tecnologia 700. Belas Artes

⁵³ BURKE, 2012, p. 74.

⁵⁴ SALES, 2017, p. 190.

⁵⁵ Melville Dewey (1851-1931) era norte-americano, adepto do *anglo-saxonismo*, que acreditava na superioridade da raça anglo-saxônica. Defendia a biblioteca pública como um instrumento para a difusão do conhecimento e para tal criou seu sistema, objetivando a facilitação do acesso ao acervo.

⁵⁶ Eram dez os grupos temáticos, para os quais foram atribuídos cem números, que se subdividiam em outros dez, que permitiam por sua vez outras subdivisões, infinitamente.

Belas Artes
Poesia, narrativa
Miscelânea literária

800. Literatura
Belas Letras
900. História, Biografia

III. História
Geografia, viagens
História civil
Biografia

Samuel Pepys⁵⁷, no início do século XVII, decidiu numerar os volumes de sua biblioteca pessoal com o intuito de encontrar os livros com maior destreza. Ao invés de organizá-los segundo a ordem alfabética, criou um outro modo de catalogação no qual lançava mão dos números, infinitos como os livros de uma biblioteca em constante expansão. Para Burke⁵⁸, o uso de números ou estatísticas estava associado ao novo ideal do conhecimento impessoal ou imparcial, o que mais tarde seria chamado de *objetividade*.

Alguns fatores contribuíram para as mudanças nos métodos de classificação utilizados pelas bibliotecas, e, dentre eles, merecem ser ressaltadas, as transformações ocorridas na organização curricular das universidades e o advento da imprensa, que fez aumentar, de maneira exponencial, o número de livros disponíveis, de leitores e conseqüentemente de bibliotecas. O crescimento desse setor, gerou uma necessidade iminente de aprimoramento nos processos de classificação. Na tentativa de facilitar o acesso ao conhecimento, surgiu no final do século XVII, a resenha de livros e, posteriormente, a invenção das obras de referência, especialmente a partir do século XVIII. Trata-se de obras de consulta como os atlas, dicionários, almanaques, manuais e catálogos, entre outros. Segundo Peter Burke⁵⁹ uma obra de referência pode ser definida como “um livro que não se destina a ser lido de fio a pavio, mas ser consultado por alguém que *passa os olhos* ou se refere a ele em busca de uma peça específica de informação, um atalho para o conhecimento”. Burke considera que a proliferação dessas obras “também levou à especialização”, surgindo nesse período, bibliografias destinadas a um grupo específico, como o dos médicos, advogados, comerciantes, entre outros⁶⁰. As enciclopédias também se multiplicaram, o que ilustra o crescente consumo e comercialização do conhecimento.

⁵⁷ Samuel Pepys era inglês, membro do Parlamento e administrador da Marinha da Inglaterra. Pepys era bibliófilo e proprietário de uma das mais importantes bibliotecas privadas sobreviventes do século XVII, na qual os livros eram cuidadosamente catalogados e indexados.

⁵⁸ BURKE, 2003, p. 103.

⁵⁹ Idem, p. 164.

⁶⁰ BURKE, 2003, p.134.

Georges Perèc, em seu livro *Penser/classer* faz algumas reflexões relativas ao fascínio do ato de classificar e à instabilidade dos critérios classificatórios.

O quão tentador é o afã de distribuir o mundo inteiro segundo determinados códigos capazes de reger o conjunto dos fenômenos, embora saibamos que lamentavelmente não funciona, nunca funcionou, nunca funcionará.⁶¹

Para o autor, classificamos para apaziguar, numa tentativa de situar-nos frente à diversidade. Classificar é escolher uma categoria em detrimento de outra, sendo, portanto, arbitrário e autoritário. Classificar para quê? Classificar para domar, classificar para controlar. A organização dos livros em uma biblioteca revela-nos uma visão de mundo, pode-se até arriscar dizer, uma *curadoria*. Desde a *Biblioteca de Alexandria* quando os filósofos tinham um acervo monumental à sua disposição,

(...) suas escolhas eram censuradas de diversas maneiras: pela estante (aberta ou fechada) em que se encontrava o livro, pela seção da biblioteca em que fora catalogado, pelas noções de privilégio das salas reservadas e das coleções especiais, por gerações de bibliotecários cuja ética e cujo gosto haviam dado forma ao acervo, por diretrizes oficiais baseadas no que a sociedade ptolomaica julgava adequado ou valioso, por regras burocráticas cujas justificativas perdiam-se nos calabouços do tempo, por questões de orçamento, volume e disponibilidade⁶².

Qualquer tentativa de categorização é, de certa forma, arbitrária. Os sistemas taxonômicos reúnem, em uma mesma categoria, aquilo que em muito se assemelha. O que não encontra pouso em nenhuma categoria existente, ou seja, o que ainda é momentaneamente inclassificável, vai em algum momento, *forçar* a revisão ou criação de novas categorias, salientando assim, o caráter *provisório* das mesmas.

⁶¹ PÈREC, 2003, p. 90.

⁶² MANGUEL, 2006, p. 35.

1.3 Arquivo e Biblioteca

Esta unicidade não resiste. Seu preço é infinito.
 Mas infinito na medida imensa,
 incomensurável onde é inencontrável.
 A *possibilidade* do traço arquivante, esta simples
 possibilidade, não pode senão dividir a unicidade,
 separando a impressão da marca. Pois esta unicidade
 não é nem mesmo um presente passado. Ela não
 teria sido possível, só podemos sonhar, a *posteriori*,
 na medida em que sua iterabilidade, isto é, sua
 divisibilidade permanente, a possibilidade da sua
 fissão, a obcecava desde a origem. A memória fiel
 de uma tal singularidade só pode ser entregue ao
 fantasma.

Jacques Derrida

Denomina-se arquivo, entre outros significados, o conjunto de documentos, fotografias, impressos, cartas e manuscritos mantidos sob a guarda de uma entidade pública ou privada, ao aposento ou móvel onde os documentos são guardados, como também documentos digitais como textos, imagens e programas. Desde a invenção da escrita, o arquivo esteve presente entre os persas, egípcios, gregos e romanos e desenvolveu-se enormemente durante a Idade Média, na Europa.

Segundo Jacques Derrida⁶³ a origem do verbete *arquivo* vem do grego *arkhê* e designa simultaneamente o que vem no começo, na origem e quem comanda, ou seja, o que vem à frente dos outros na hierarquia, o que sugere uma relação entre arquivo e poder, entre aquele que detém as informações e aquele que controla o arquivo, razão suficiente para a perda da estabilidade documental, segundo o filósofo. Verdade, história e poder relacionam-se diretamente com o arquivo.

Derrida pondera⁷⁶ que o arquivo, em sua concepção clássica e consolidada é tido como monumental, pois trata-se de um conjunto de documentos, provas e evidências históricas, uma possível verdade, pode-se assim dizer, fixa, congelada, sem rasuras e sem esquecimento. Imbuído pela contemporaneidade, Derrida⁶⁴ questiona o estatuto de verdade atribuído ao arquivo em sua concepção clássica e sugere uma outra versão de arquivo, de natureza

⁶³ DERRIDA, 2001, p. 11. ⁷⁶

Idem, p. 24.

⁶⁴ DERRIDA, 2001, p. 23.

descontínua, lacunar, incompleta, labiríntica, ambígua, permeada pelo apagamento e pelo esquecimento, uma decisão de todo arbitrária.

Sigmund Freud denominou *pulsão de morte* como sendo um dispositivo capaz de apagar do psiquismo marcas e registros arquivados. Derrida utiliza-se da noção *mal de arquivo* para descrever essa *pulsão de morte* no que se refere ao arquivo. Seria a tensão entre aquilo que se deseja preservar e o que é destinado ao esquecimento, o que possibilitaria a revisão e a renovação do arquivo. O pensamento de Derrida aproxima-se do discurso freudiano, uma vez que esse colocou em questão a concepção clássica de arquivo, porém, sem radicalizar inteiramente, considerando ainda a existência de uma origem, algo da ordem do *real* que constituísse o psiquismo como um arquivo. E é exatamente nesse aspecto que o pensamento de Derrida apresenta dissonâncias com a concepção freudiana de arquivo: o pensamento de Derrida é espectral e revela a impossibilidade da verdade e a ausência de uma origem. O arquivo, como considerado nessa pesquisa, é de natureza fragmentária, constituído de acúmulos e camadas de temporalidades distintas;

(...) o arquivo é também o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas: ele é o que faz com que não recuem no mesmo ritmo que o tempo, mas que as que brilham muito fortes como estrelas próximas venham até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas⁶⁵.

A noção de arquivo, descrita acima por Foucault, aproxima-se da noção de *imagem dialética* descrita por Walter Benjamin em seu livro *Passagens*⁶⁶. Essa noção procura compreender como camadas de temporalidades distintas tornam-se visíveis e como imagens pulsantes retornam de temporalidades diferentes, simultânea e ininterruptamente. Essa dinâmica é notada nas imagens, nos arquivos e na memória. Essa *exterioridade* fará parte, em algum momento, dessa legião que retorna, tornando-se visível. As reflexões acerca da biblioteca se aproximam do pensamento constituinte do arquivo, no qual aquilo que se arquivava é tão importante quanto aquilo que se descarta ou mesmo se exclui⁶⁷. O estudo desse conhecimento *descartado*, sejam livros, documentos ou imagens, denotaria segundo Burke⁸¹, não apenas a

⁶⁵ FOUCAULT, 2015, p. 158.

⁶⁶ BENJAMIN, 2009, p. 515.

⁶⁷ Burke denomina esse processo “seleção cultural”. (BURKE, 2012, p. 188) ⁸¹ BURKE, 2012, p. 192.

longevidade das ideias, mas a oportunidade de abordar a história sob o ponto de vista dos *vencidos*. De naturezas semelhantes, o arquivo e a biblioteca possuem algumas divergências: o arquivo é descrito como um órgão receptor e a biblioteca como um órgão colecionador. O arquivo

não tem o peso da tradição: não constitui a biblioteca sem tempo e nem lugar de todas as bibliotecas, mas não é, tampouco, o esquecimento acolhedor que abre a qualquer palavra nova o campo de exercício de sua liberdade: entre a tradição e o esquecimento, ele faz aparecer as regras de uma prática que permite aos enunciados subsistirem e, ao mesmo tempo, se modificarem regularmente. É o sistema geral da transformação dos enunciados ⁶⁸.

O arquivo possui enorme afinidade com as listas e outras formas de inventariar, como os catálogos e as coleções. A lista é um princípio constitutivo do inventário, um recurso utilizado, a partir da *palavra*, para nomear, ordenar e classificar segundo distintos critérios de classificação. Segundo Maria Esther Maciel ⁶⁹, a lista foi uma das primeiras práticas taxonômicas de que se tem notícia nas civilizações alfabetizadas e deriva da “influência da escrita nas operações cognitivas”. Muitas foram as modalidades de listas: literárias, religiosas, administrativas, científicas, entre outras. E muitos foram os formatos utilizados; além do textual, as listas foram muitas vezes objetificadas em suportes como tecido, madeira, pedra e argila, nos quais eram inscritas palavras e dizeres em série.

Maciel ⁷⁰, no livro *A memória das coisas*, comenta sobre a imaginação taxonômica, que diz respeito “à capacidade de inventariar todas as lembranças possíveis (e impossíveis) de todas as coisas vistas, lidas, experimentadas e imaginadas ao longo de uma vida”. Memória prodigiosa e aprisionadora, sem brechas, lapsos ou devaneios, e ainda assim, condenada ao infortúnio.

No conto *Funes, el memorioso*⁷¹, Borges apresenta-nos Irineu Funes, personagem de espantosa memória, que como Plínio, o Velho, e outros nomes históricos, tinha a capacidade de arquivar e catalogar o conhecimento e o mundo à sua volta. Longe de querer glorificar Funes, Borges sugere a impossibilidade de classificar o inclassificável. As vãs e incessantes tentativas de Funes em classificar as coisas e o mundo apenas evidencia a infinitude dos mesmos. O que não impede que continuemos lançando mão desses artifícios, numa vã tentativa de ter o mundo e as coisas *domesticados* e sob *controle*. Interessados pelas práticas arquivistas, alguns artistas,

⁶⁸ FOUCAULT, 2015, p. 159.

⁶⁹ MACIEL, 2004, p. 20.

⁷⁰ Idem, p. 13.

⁷¹ BORGES, 1989, p. 89 – 97.

especialmente na arte contemporânea, muitas vezes lançam mão de procedimentos arquivísticos e taxonômicos, e utilizam-se de inventários e listas na criação de suas obras. Podese citar Arthur Bispo do Rosário, Rosângela Rennó, Christian Boltanski, Anette Maessager e escritores como Georges Perèc, Ítalo Calvino e Jorge Luis Borges, entre outros. Também consideramos pertinente ressaltar a obra de Paulo Bruscky, criador do *Arquivo Paulo Bruscky*, composto por cerca de setenta mil itens, entre obras e documentos. Bruscky constituiu seu arquivo a partir de sua atuação como artista, utilizando-se de diferentes mídias como off-set, vídeos, carimbos, arte postal, trabalhos experimentais e multimidiáticos, e de sua participação no movimento denominado *Arte Postal*⁸⁶ ou *Arte Correio*. O acervo de Bruscky possui uma das maiores coleções de trabalhos do grupo *Fluxus* e *Gutai* e uma enorme coleção de livros de artista. Trata-se de um arquivo vivo, com forte carga afetiva, que mescla história e memória e que tornou-se sua própria obra.

Por todos os seus cômodos (incluindo banheiro e cozinha) espalham-se estantes, gavetas e caixas. Nelas estão depositados livros (de arte, de história ou poesia), catálogos, trabalhos já feitos (de outros ou seus), projetos (concretizados ou não), fotografias, cartas, jornais, discos, fitas, documentos diversos, vídeos, dossiês de artistas e o que mais informe ou registre a sua obra.⁸⁷

Seu arquivo apresenta uma estrutura rizomática, que dialoga com diferentes mídias provenientes de diversos países, tornando-se o próprio labirinto. O artista correspondeu-se com o escritor André Malraux, inspirador do *Arquivo Paulo Bruscky*. Para Malraux, em sua obra *Le Musée Imaginaire*, essa noção refere-se tanto a um museu de imagens como a um museu imaginário propriamente dito. A partir da técnica de reprodução de imagens, as fronteiras espaço-temporais foram abolidas e dessa maneira, o museu imaginário pode existir em diferentes lugares e temporalidades. Em um museu imaginário, a arte do real e do imaginário dialogam em todos os níveis e escapam à historicização e à hierarquização cultural.

Warburg e Malraux estabeleceram contato a partir de uma tímida troca de correspondências. Para Malraux é justamente no espaço existente entre as imagens que o imaginário torna-se legível; uma percepção muito próxima à de Aby Warburg quando tratava e

⁸⁶ Trata-se de uma forma de manifestação artística surgida na arte conceitual, a partir dos anos de 1960, que se baseia na troca de correspondências, postais e outras possibilidades como poesias visuais, fotomontagens e colagens, entre artistas de diferentes países.

⁸⁷ ANJOS, Moacir. *O Ateliê como Arquivo*. Catálogo da 26 Bienal de São Paulo. São Paulo: Catálogo de Artistas Convidados, 2004, p. 272.

Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/named09244>. Acesso em 10/022020.

investigava a relação entre as imagens em seu *Atlas Mnemosyne*⁷².

O arquivo, como o compreendemos, não remete a uma totalidade: tem natureza lacunar, composta por fragmentos. Como a memória, trata-se de uma rede esgarçada, permeada e *atravessada* por outras redes e conexões, um porvir.

⁷² O texto impresso nessa página na cor cinza é ficcional, como todos os outros impressos nesta cor ao longo da tese. Utilizamos desse artifício para reafirmar nessa pesquisa a importância de se pensar a ficção como um espaço do saber, não um saber único e homogêneo, mas um saber múltiplo, que contemple a pluralidade na contemporaneidade.

1.4 – Memória e Biblioteca

Pois não somos tocados por um sopro de ar do que foi respirado antes? Não existem nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente.

Walter Benjamin

Mnemosyne, deusa grega que personifica a memória, mãe das *Musas*, filha de *Urano* e *Gaia*, era também irmã do tempo, *Cronos*. Na cosmogonia grega, *Lete* era o rio do esquecimento que cruzava o *Tártaro*, morada dos mortos, onde as almas prestes a se reencarnar, bebiam de suas águas para adquirirem o *véu do esquecimento*, apagando a memória de suas vidas passadas para rumarem em direção a uma nova existência. *Mnemosyne* também denomina um rio, no qual aqueles que bebiam de suas águas recuperavam a memória e recebiam o dom da onisciência. A sua proximidade com *Lete*, memória e esquecimento, retratam as duas faces de uma mesma moeda.

A biblioteca é uma instituição de natureza ambígua, guardiã de memórias e de esquecimento. Ela ordena, arquiva, escolhe, classifica, e por vezes descarta. Sua função está relacionada à preservação e à disseminação de saberes e conhecimentos acumulados. Diante da impossibilidade de abarcar um acervo infinito, a instituição muitas vezes seleciona e descarta aquilo que não mais considera indispensável ao seu acervo, relegando-o ao esquecimento e à desaparecimento.

A memória é dinâmica, viva, e não inerte, fixa ou acabada. Ela é múltipla, plural, *flutuante*, suscetível ao esquecimento, fundamental para sua vitalidade. Quando evocadas, as memórias retornam e trazem consigo outras associações, *atualizando-se* por meio de um percurso labiríntico. A memória necessita do vazio, do *entre*, das brechas para que possa se manifestar. Sempre que é requisitada, emerge, sem nunca acomodar-se.

Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes ou depois⁷³.

⁷³ BENJAMIN, 1994, p. 37.

Essa reflexão de Walter Benjamin refere-se à obra de Marcel Proust. Benjamin pontua que a genialidade de Proust reside justamente em sua busca por analogias e semelhanças entre o passado e o presente, semelhanças mais fortes que o tempo. Proust descreve a eternidade não como *infinitude* e sim como um tempo *entrecruzado*. E é justamente esse recorte da memória que interessa a essa pesquisa: a memória como um entrecruzamento, fruto do encontro de múltiplas temporalidades que compõem um corpo simultâneo.

A arte da memória foi inventada pelos gregos. Trata-se de uma técnica para memorizar ideias ou palavras, de extrema relevância especialmente no período que antecede à invenção da imprensa, quando uma memória prodigiosa era muito valorizada. Antes considerada um dom natural e um privilégio divino, a memória tornou-se, a partir de Simônides de Ceos⁷⁴, uma técnica ao alcance de todos. Ceos é considerado o inventor da mnemotécnica, o conjunto de procedimentos e técnicas de memorização tidas como imprescindíveis para os que proferiam longos discursos, para um poeta ao declamar poesias ou mesmo para a transmissão de conhecimento, uma vez que haviam poucos registros escritos. Segundo Yates⁷⁵, a arte da memória na Antiguidade Clássica pertencia à retórica, “como uma técnica que permitia ao orador aprimorar sua memória, o que o capacitava a tecer longos discursos de cor, com precisão impecável”. Simônides percebeu que as imagens transmitidas pelos sentidos, em especial a visão, são as que se fixam em nossa mente com maior facilidade. Para o poeta, a técnica de memorização requer a criação de imagens na memória e sua posterior organização em *lugares da memória*⁷⁶. As relações entre texto e imagem se mostraram um importante aliado contra os lapsos da memória e o esquecimento.

A arte da memória sofreu diversas transformações ao longo do tempo. Na Antiguidade clássica, era parte da retórica e durante a Idade Média esteve presente nas ordens religiosas, especialmente na franciscana e na dominicana. No Renascimento, ressurgiu sob as influências herméticas⁷⁷ e a partir do século XVII passou por importantes transformações, tornando-se uma ferramenta na revolução metodológica. Segundo Yates, o livro impresso contribuiu para o desinteresse em relação aos velhos hábitos da memória,

⁷⁴ Importante filósofo e poeta grego, nascido no século VI a.C., na ilha de Coes. Foi o primeiro a estabelecer os princípios da arte da memória.

⁷⁵ YATES, 2007, p. 18.

⁷⁶ Segundo Quintiliano, para formar lugares na memória “deve-se recordar uma construção a mais ampla e variada possível (...) sem omitir as estátuas e ornamentos que decoram esses espaços. As imagens, por meio das quais o discurso será lembrado, (...) são, então, colocadas pela imaginação em lugares da construção que foram memorizados. Isso feito, tão logo a memória dos fatos precise ser reavivada, percorrem-se todos esses lugares sucessivamente e pede-se a seus guardiões aquilo que foi depositado em cada lugar. (QUINTILIANO *apud* YATES, 2007, p. 19)

⁷⁷ Após a invenção da imprensa, especialmente na tradição humanística, a arte da memória perdeu sua influência e cresceu proporcionalmente sua importância na tradição hermético-cabalística do Renascimento.

(...), contudo, longe de declinar, a arte da memória realmente entrara em uma nova e estranha fase de sua vida, pois ela havia sido integrada à principal corrente filosófica do Renascimento, o movimento neoplatônico (...). Pelo neoplatonismo renascentista, que tinha no hermetismo a sua essência, a arte da memória foi mais uma vez transformada, dessa vez em uma arte hermética ou oculta e, sob essa forma, continuou a ocupar um lugar destacado em uma tradição européia central⁷⁸

Não nos interessa apresentar um estudo aprofundado sobre a arte da memória, mas consideramos importante abordar o *Teatro da Memória* de Giulio Camillo, a obra de Giordano Bruno, Ramon Lull e Robert Fludd, pois mais adiante, ao abordarmos os estudos de Aby Warburg, eles nos serão de grande valia.

Giullio Camilo (1480-1544) criou o *Teatro da Memória*, em Veneza, que foi, segundo Francis Yates⁷⁹, um marco na transformação da arte da memória. Influenciado pelo neoplatonismo do Renascimento, com influência hermética e cabalista, o *Teatro da Memória*, projeto inconcluso, consistia em um anfiteatro de forma circular, para refletir o zodíaco e as proporções divinas do mundo, ou seja, uma projeção dos macrocosmos no microcosmos, que se propunha a sistematizar o conhecimento por meio das imagens. Supõe-se que tenha sido construído em madeira, podendo acolher uma ou duas pessoas por vez. O seu interior apresentava imagens dispostas nas paredes e algumas caixas semelhantes a arquivos ou escaninhos nos quais eram depositados textos sobre diferentes áreas do conhecimento, que permitiam ao espectador, através de um percurso aleatório, criar por meio de livre associação, sua própria narrativa. Quando a posição das imagens era alterada, surgiam novos significados, remetendo-nos à Aby Warburg e aos procedimentos utilizados por ele em sua biblioteca e no *Atlas Mnemosyne*.

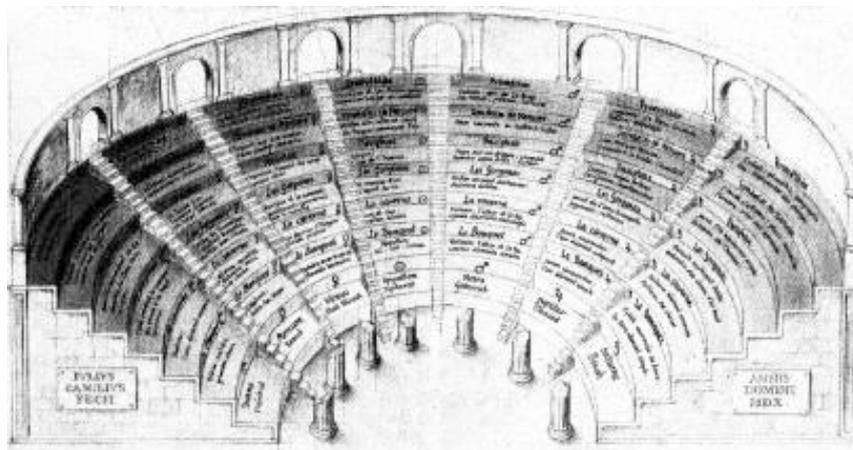


Fig. 13 - Giulio Camillo. *Teatro da Memória*, 1532.

⁷⁸ YATES, 2007, p. 169.

⁷⁹ YATES, 2007, p. 207.

Giordano Bruno (1548-1600)⁸⁰ produziu várias versões de seus *sistemas de memórias*, altamente sistematizadas e complexas. Nota-se algumas divergências entre as versões de Giordano Bruno e Giulio Camillo. Apesar das influências herméticas e cabalísticas em sua obra, a abordagem da memória de Giulio Camillo é “fundamentalmente platônica⁸¹, uma vez que visava a construção de uma memória artificial baseada na verdade”⁹⁸. Pode-se dizer que Camillo

apresenta um sistema de memória que, apesar da essência oculta, possui uma ordem determinada e é neoclássico em sua forma. (...) Bruno surge meio século depois de Camillo e provém de um meio muito diferente. (...) Comparado a Camillo, ele utiliza de forma muito mais audaciosa imagens e signos notoriamente mágicos, dentro da tradição da memória oculta⁸².

Bruno concebeu um espaço mnemônico circular com a intenção que se tornasse um receptáculo para o conhecimento. *De Umbris Idearum* ou *Memória em Sombras*⁸³, de 1582, descreve um sistema mnemônico no qual imagens mágicas da memória são inscritas em círculos mágicos concêntricos que, ao moverem-se, produzem múltiplas combinações. Segundo Yates⁸⁴, “Bruno interioriza essa prática, ao utilizar imagens celestes como imagens de memória, como se atrelasse o mundo interior da imaginação às estrelas, ou reproduzisse o mundo celeste interiormente.”

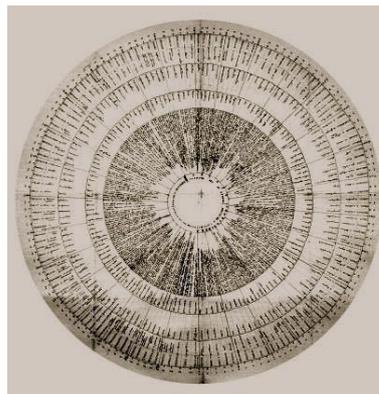


Fig. 14 – *De Umbris Idearum*. Reconstrução do *Memory Wheel* de Giordano Bruno, 1582.

⁸⁰ Ex-frade formado da Ordem Dominicana, foi teólogo, filósofo e escritor. No seminário estudou a memória segundo as ideias de Aristóteles e Tomás de Aquino. Giordano Bruno é autor de importantes livros e tratados sobre a memória e aprofundou-se no estudo da memória mágica, um tipo de alquimia da imaginação.

⁸¹ Segundo Yates, “uma memória platônica deveria ser organizada em relação às realidades superiores e não à maneira trivial da mnemotécnica sofista”. (YATES, 2007, p. 58) ⁹⁸ YATES, 2007, p. 56.

⁸² Idem, p. 256.

⁸³ Segundo Yates essa obra é tratada como um segredo hermético, uma obra de magia. As imagens estelares são as *sombras das ideias*, sombras da realidade que estão mais próximas dela do que as sombras físicas do mundo inferior (2007, p. 273).

⁸⁴ YATES, 2007, p. 272.

Ramon Llull⁸⁵, contemporâneo de Tomás de Aquino, introduziu o movimento na arte da memória. *Ars magna*, obra de Llull, conhecida como *Máquina de pensar*, é um dispositivo giratório constituído por discos de papelão contendo palavras, que dispostas em determinada ordem, formulavam perguntas e respostas. Os círculos, ao girarem, produziam diversas combinações. O *lullismo*, como ficou conhecido, consistia na memorização das regras da própria arte e, tornou-se, portanto, um aparato de investigação, fundado na realidade, que poderia ser aplicado na solução de qualquer problema. Trata-se de uma máquina de lógica. Ramon Llull, Giordano Bruno e os cabalistas são tidos como aqueles que promoveram conexões entre a arte da memória e a história do método. Yates pondera que

mesmo os incríveis progressos da arte da memória no século XVI (...) ainda preservam o esquema do *Ad Herennium*⁸⁶, sob todos os complexos acréscimos feitos. Mesmo os vãos mais altos da fantasia, como os da obra de Giordano Bruno *De Umbris Idearum* não podem ocultar o fato de que o filósofo do Renascimento ainda percorre o velho, o tão velho caminho das regras para os lugares, as imagens, a memória das coisas e a memória das palavras¹⁰⁴.

Robert Fludd⁸⁷ também se interessava pela arte da memória e, no Renascimento tardio, apresentou, entre outros projetos, um monumento à memória, denominado *Teatro Sistema da memória*, inspirado no *Teatro Globo de Shakespeare*.

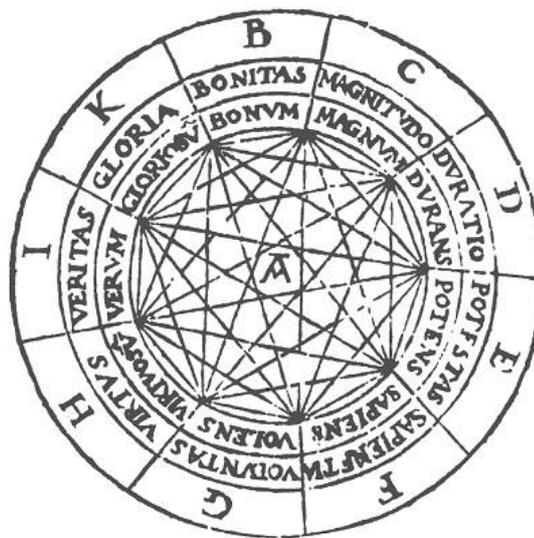


Fig. 15 - Ramon Llull, *Ars Magna*, 1270.

⁸⁵ Nascido em 1295 e pertencente à ordem dos franciscanos, incorporou influências da cabala judaica, importante tendência na Espanha naquele momento, em seus estudos sobre a arte da memória.

⁸⁶ É considerado a principal fonte da arte da memória na tradição ocidental. "Texto muito conhecido e usado na Idade Média, quando adquiriu imenso prestígio por ter sido atribuído a Cícero." (YATES, 2007, p. 22) ¹⁰⁴ YATES, 2007, p. 22.

⁸⁷ Robert Fludd (1574-1637), filósofo hermético de origem inglesa, médico, alquimista, matemático e cosmologista, pertencia à tradição hermético-cabalista do Renascimento.

Lembramos que Fludd utilizou como modelo para seu sistema de memória, um teatro público real, uma vez que era avesso ao uso de lugares fictícios para a memória. O verbete teatro, designa, para o filósofo, apenas um palco, não necessariamente com um auditório, como frequentemente se imagina.

Fludd irá utilizar esse *Teatro* como um sistema de lugares de memória, em relação à memória para palavras e memória para coisas. (...) Aqueles grandes teatros de madeira, onde eram encenadas as peças de Shakespeare e de outros autores, recebiam o nome técnico de *teatros públicos*. Levando-se em consideração a forte recusa de Fludd quanto ao uso dos *lugares fictícios* para a memória, será que podemos afirmar que ele nos apresenta, nessa gravura, um palco de verdade em um teatro público? (...) os teatros de Fludd são salas de memória que devem ser ligadas aos Céus circulares, ao serem localizadas no zodíaco. (...). É, com certeza, um sistema altamente mágico ou oculto, fundado na crença na relação entre o macrocosmo e o microcosmos⁸⁸.

O sistema de memória de Fludd em muito se assemelha ao de Giordano Bruno, apesar de divergirem em alguns pontos. Ambos associam os sistemas de memórias aos céus e apresentam um sistema que *espelha* o mundo. Trata-se de um microcosmo que potencialmente contém e reflete o mundo, o macrocosmo, tornando consciente na memória a correspondência entre os mundos.

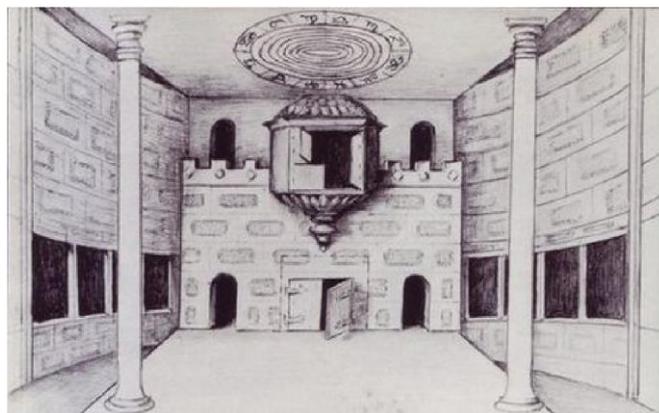


Fig.16 - Esboço do palco do *Global Theatre* de acordo com as indicações de Robert Fludd.

A visão de Fludd e de Camillo são impregnadas pela interpretação e pelas “hierarquias cristãs de anjos, que são a imagem da Trindade”¹⁰⁷. Em contrapartida, Giordano Bruno era profundamente influenciado pela religião egípcia.

O grande feito de Bruno – encontrar um meio de combinar a arte clássica da memória com o *lullismo* – baseia-se em uma extrema transformação ocultista

⁸⁸ YATES, 2007, p. 407. ¹⁰⁷
Idem, p. 421.

de ambas as artes. Ele coloca as imagens dessa arte clássica nas rodas combinatórias de Llull – mas eram imagens mágicas, e as rodas, dotadas de poder evocatório⁸⁹.

Segundo artigo do *Warburg Institute*⁹⁰, Giordano Bruno foi uma espécie de obsessão para Aby Warburg. O interesse pela obra de Bruno refere-se à busca, por parte de Warburg, de um novo método para se trabalhar com imagens. O artigo publicado no site do *Warburg Institute*⁹¹ sugere ainda que o *kulturwissenschaftlicher TypenAtlas*, de Warburg é fruto de sua pesquisa sobre Giordano Bruno, deixada inacabada com a morte do historiador. Em 1941, a pesquisadora Francis Yates foi contratada pelo *Warburg Institute*, onde deu continuidade às pesquisas sobre a obra de Bruno⁹².

Ernst Cassirer descreve Giordano Bruno como

o primeiro dentre os pensadores do Renascimento que, sendo ainda, na origem, inteiramente ligado à esfera do pensamento mágico, dela desprendeuse conscientemente. Ele abriu caminho para uma ideia fundamental e originária da visão de mundo moderna, para a ideia de infinitude; porém, ele não a apresenta em uma forma abstrata e teórica, mas a concebe e a formula a partir do novo sentimento do mundo que poderosamente o habitava. O infinito é objeto da razão – mas apenas uma razão que é tomada por um afeto heroico, e que é por esse impulsionada, consegue verdadeiramente compreendê-lo. Ele não se oferece à simples observação, mas à contemplação e ao amor entusiástico⁹³.

Segundo Ernst Cassirer¹¹³, o interesse de Warburg pela obra de Bruno não se restringia apenas ao conteúdo de seu pensamento, mas também às forças interiores que o moviam, e que Warburg se identificava. Isso será melhor compreendido ao apresentarmos a intensa e, porque não, enigmática, personalidade do historiador. Notaremos, ao tratar *da KBW ou Biblioteca Warburg da Ciência e Cultura*, reminiscências das obras de Camillo, Giordano Bruno, Ramon Llull e Robert Fludd, notadas não apenas no que se refere à fisicalidade do prédio como também ao método de livre associação utilizado por eles.

⁸⁹ YATES, 2007, p. 268.

⁹⁰ The Warburg Institute, 2018. Disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/research/completed-researchprojects/giordano-bruno/aby-warburg-and-giordano-bruno>. Acesso em 05/06/2017.

⁹¹ *Idem*.

⁹² Em 1964 publicou *Giordano Bruno and the Hermetic tradition*.

⁹³ CASSIRER, Ernst. *Epitáfio a Aby Warburg*, 1829. Tradução de Isabel Coelho Fragelli. Revista Discurso, v. 46, n.1, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/119172>. Acesso em 07/07/2017.

¹¹³ *Idem*.

2. WORT (WORD) ou

Aby Warburg: uma pedra no caminho

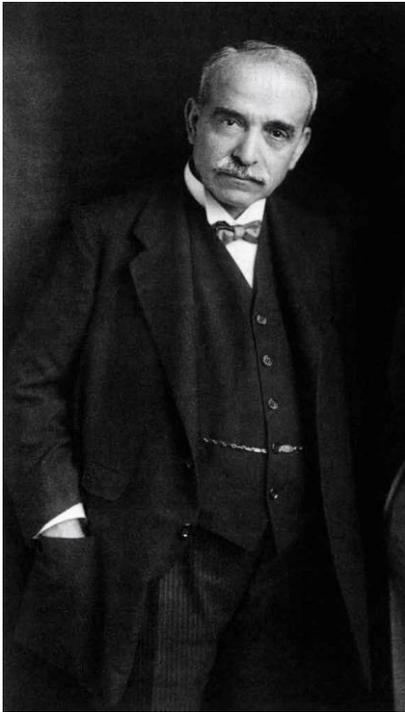


Fig. 17 - Aby Warburg, 1925.



Fig.18 - Aby Warburg em viagem aos E.U.A, 1985.

2.1- Aby Warburg: um colecionador de ideias

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo ele é capaz, mais do que outros, de perceber e apreender o seu tempo.

Giorgio Agamben

Abraham Moritz Warburg nasceu no ano de 1866, em Hamburgo, Alemanha, e faleceu em 26 de outubro de 1929. Aby Warburg, como era conhecido, se autodefinia como um alemão de alma fiorentina. Filho primogênito de um abastado banqueiro judeu, nunca demonstrou um real interesse pelos negócios da família. Aos treze anos renunciou a seus direitos como primogênito em favor de seu irmão, em troca de uma estabilidade financeira para que pudesse se dedicar aos estudos e às suas investigações e adquirir todos os livros que desejasse ao longo da vida. Em 1886, aos vinte anos de idade, iniciou uma coleção de livros e passou a organizar e a listar as suas aquisições. Três anos depois, com apoio paterno, obteve recursos para fundar uma biblioteca, inicialmente dedicada à história da arte, e que veio posteriormente se tornar a *KBW* ou *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*. Essa emblemática biblioteca, juntamente com o *Atlas Mnemosyne*, ambas obras de Warburg, que trataremos posteriormente com acuidade, constituíram um suporte para o seu pensamento.

Warburg tinha uma saúde frágil e esteve sob cuidados médicos por longos períodos. Sofria de distúrbios psíquicos e esteve internado por seis anos, entre os anos de 1918 e 1924, parte desse período em um sanatório na Suíça, em Kreuzeligen, sob os cuidados de Ludwig Binswanger⁹⁴. Durante esse período Fritz Saxl, um de seus colaboradores, foi nomeado diretor da *KBW*. Mesmo internado, Warburg deu continuidade à sua pesquisa com o apoio de Saxl e Gertrud Bing, que muitos anos depois tornou-se diretora do *Warburg Institute*.

Didi-Huberman¹¹⁵ compara Warburg a um pescador de pérolas, ou seja, aquele que ao mergulhar e encontrar uma pérola, retorna à superfície, exhibe seu achado, arquiva-o, classifica e acredita tê-lo apreendido em sua totalidade. Porém a angústia toma novamente conta do pescador que empreende um novo mergulho em busca de novos tesouros. Nesse mergulho compreende que os tesouros são infinitos, que o meio em que mergulha é o tempo, que transforma em memória tudo aquilo que corrompe, e que ao intervalo do tempo, deve-se todas

⁹⁴ Binswanger foi também médico de Friedrich Nietzsche, que esteve internado no mesmo sanatório. ¹¹⁵ DIDI-HUBERMAN, 2013 a, p. 424.

as metamorfoses. Nesse momento, o pescador é tomado pelo desejo de permanecer para sempre no fundo do oceano, perder-se em suas águas, apreendê-lo em sua totalidade. Essa analogia com o pescador de pérolas ilustra um movimento recorrente na vida do pensador, que alternava momentos de extrema acuidade mental e perspicácia com momentos de fragilidade e instabilidade psíquica.

Warburg, pode-se dizer, foi um pesquisador privado e seus estudos concentraram-se não apenas no território da história da arte e da arqueologia, mas ampliaram-se para a medicina, religião, astrologia e psicologia. Muitos foram os seus mestres: Warburg investigou a história da arte inicialmente orientado por Carl Justi, estendeu sua pesquisa ao campo da história das religiões, orientado por Karl Lamprecht e posteriormente ao estudo das relações entre a psicologia e a história da cultura sob orientação de Hermann Usener. No ano de 1889, sob orientação de Hubert Janitschek, aprofundou seus estudos no campo da história da arte, em Viena. Em 1891, Warburg finalizou sua tese de doutorado na Universidade de Estrasburgo, que foi publicada em 1893. Sua tese tratava essencialmente do estudo das obras de Botticelli, especialmente o *Nascimento de Vênus*⁹⁵ e *Primavera*. Warburg identificou nas obras um movimento instigante nas vestes e nos cabelos de algumas figuras femininas, as quais denominou ninfas⁹⁶, a presença de elementos, gestos e posturas, pertencentes à Antiguidade.

Trata-se da irrupção da ninfa, um personagem da antiga cultura do Mediterrâneo, esquecida durante a Idade Média, que não apenas reapareceu fortemente como um símbolo ou elemento mítico nas letras e nas artes plásticas do final dos anos 1400, mas também retornou nas representações sagradas do cristianismo.⁹⁷

Warburg notou uma clara semelhança entre essas figuras femininas e as ninfas dos sarcófagos greco-romanos. Intrigou-lhe a excessiva importância dada a movimentos antinaturais em uma obra renascentista, quando a tendência naturalista era algo tão evidente, naquele momento.

A noção de *Phatosformeln*⁹⁸ apresentada por Warburg, e que pode ser traduzida como fórmulas do patético ou fórmulas estilísticas arcaizantes, descreve “testemunhos de estados de espírito transformados em imagens, nas quais as gerações posteriores procuravam os traços

⁹⁵ *Nascita di Venere*.

⁹⁶ As ninfas eram descritas por Warburg como “deusas pagãs no exílio”. (AGAMBEN, 2010, p.39)

⁹⁷ BURUCÚA; KWIATKOWSKI, 2019, p. 7. “Se trata de la irrupción de la ninfa, un personaje de la vieja cultura del Mediterráneo, olvidado durante el Medioevo, que no solo reapareció con fuerza como símbolo o elemento mítico en las letras y las artes plásticas de finale del 1400, sino que se coló también em las representaciones sagradas del cristianismo”. Tradução da autora.

⁹⁸ Warburg utiliza essa noção pela primeira vez no ano de 1905, em um ensaio sobre Düher e a antiguidade italiana.

permanentes das comoções mais profundas da existência humana”⁹⁹, ou seja, as imagens, impregnadas por um conteúdo psíquico relacionadas a determinada época ressurgem, como vestígios, através de uma memória coletiva, atualizando-se e manifestando-se através da arte. Warburg utilizava esse termo para destacar o aspecto estereotipado e repetitivo dos traços, gestos e movimentos corporais que retornam como índices de um passado não de todo apaziguado. A noção warburguiana de *pathosformeln* sugere a impossibilidade de separar forma e conteúdo. Warburg considerava-os indissolúveis, uma vez que se tratava do “entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma fórmula iconográfica”¹⁰⁰, que unem a interioridade com a exterioridade. Essa noção descreve que alguns elementos ficam arquivados em uma memória coletiva e social, nomeada por Warburg como *engrama*, e ressurgem, em determinado momento, quando convocados. Trata-se do gesto *atualizado*.



Fig. 19 - Sandro Botticelli, *O Nascimento de Vênus*, têmpera sobre tela, 172,5 cm x 278,5 cm, 1482-1485. Acervo da Galleria degli Uffizi, Florença.



Fig. 20 - Sandro Botticelli, *Primavera*, têmpera sobre painel de madeira, 2,03 m x 3,14 m, 1477-1482. Acervo da Galleria degli Uffizi, Florença.

⁹⁹ GINZBURG, 1989, p. 44.

¹⁰⁰ AGAMBEM, 2015, p. 112.

Na sua apropriação pelo olho do pintor renascentista, por exemplo, os engramas¹⁰¹ são metamorfoseados em seu teor “demoníaco” em favor de outra forma: a energia se mantém, o traço figurativo se mantém, mas o conteúdo se altera. Antes, uma mênade dançante, depois, uma Salomé dançarina. Está aí manifesto o caráter polar do *engrama*, que articula o dionisíaco com o apolíneo, por assim dizer¹²³.

As imagens permitiram ao historiador desenvolver a noção de *Nasleben* para explicar o fenômeno da reaparição, ou seja, como que algo armazenado na memória coletiva, ou mesmo um conjunto de representações materiais é ativado em determinadas situações.

Nachleben, outra noção fundadora na obra de Warburg, descreve a sobrevivência ou vida póstuma das imagens¹⁰². Termo de origem alemã, oriundo da antropologia anglo-saxônica, o termo refere-se a um passado que não para de sobreviver, ou seja, anacroniza o tempo, desestabiliza a história, desfaz qualquer tentativa de periodização, e

impõe o paradoxo de que as coisas mais antigas às vezes vêm depois das coisas menos antigas; assim, a astrologia do tipo indiano – a mais remota que existe – encontrou um valor de uso na Itália do século XV depois de ter sido suplantada e tornada obsoleta pelas astrologias grega, árabe e medieval. Esse único exemplo, longamente desenvolvido por Warburg, mostra como a sobrevivência desnorteia a história, como cada período é tecido por seu próprio nó de antiguidades, anacronismos, presentes e propensões para o futuro.¹⁰³

Ao tratar da sobrevivência das imagens, Warburg estabeleceu um tempo histórico complexo, fruto da convergência de múltiplas temporalidades. Essa noção refere-se a um passado-presente *atualizado*, que não se trata do simples retorno do mesmo e sim de um passado revisto, que joga por terra a noção cronológica de duração. É um tempo entrecruzado, não linear, composto por fluxos e refluxos.

(...) como pode o passado constituir-se no tempo? Como pode o presente passar?¹⁰⁴ O instante que passa nunca poderia passar, se já não fosse passado ao mesmo tempo que presente, e ainda um por vir ao mesmo tempo que presente. Se o presente não passasse por ele mesmo, se tivesse de aguardar um novo

¹⁰¹ Warburg se inspirou na noção de *engrama* apresentada pelo psicólogo alemão Richard Semon, que no ano de 1908, afirmou que qualquer experiência ou evento que afeta um ser vivo deixa rastros na memória. “Warburg estendeu essa noção a noção de memória cultural, que foi inclusive, fundadora na constituição do *Atlas Mnemosyne*”. (MICHAUD, 2013, p. 252) ¹²³ WAIZBORT, 2015, p. 14.

¹⁰² “Embora Didi-Huberman sinta-se certo de que Warburg teria recorrido ao termo de Edward Tylor, *survival*, para formular sua hipótese sobre a *Nachleben*, Ernst Gombrich, que preferiu traduzir o termo por *after-life*, é reticente quanto a essa genealogia. Antônio Guerreiro levanta essa questão permanecendo hesitante diante dela e lembrando-nos, como já me referi acima, que também Giorgio Agamben teria se negado a traduzir a palavra alemã por sobrevivência ou renascimento, no texto de 1975. Estamos diante de um tema importante em Warburg, embora também de certa forma nebuloso.” (ABREU, 2015, p. 28)

¹⁰³ DIDI-HUBERMAN, 2013 a, p. 69.

¹⁰⁴ Nietzsche referia-se ao presente não como algo que deixou para trás um passado morto e sim como um presente que se constituiu a partir do passado, tendo-o, portanto, em seu cerne.

presente para que este se tornasse passado, o passado em geral jamais se constituiria no tempo, nem esse presente passaria: não podemos esperar, é preciso que o instante seja simultaneamente presente e passado, presente e futuro, para passar (e passar em prol de outros instantes). É preciso que o presente coexista consigo como passado e como futuro. É a relação sintética do instante consigo mesmo, como presente, passado e futuro, que fundamenta sua relação com os outros instantes¹⁰⁵.

A questão das sobrevivências foi para Warburg, fundamental durante sua estadia junto aos índios americanos. Warburg viajou aos estados do Arizona e Novo México, nos Estados Unidos, no período compreendido entre os anos de 1896 e 1897, onde dedicou-se ao estudo dos rituais dos índios das tribos *Hopi* e *Navajo*, a fim de documentar seus costumes e práticas religiosas. Essa experiência possibilitou a *abertura* de seu objeto de estudo, que passou a ser abordado de forma mais abrangente, inclusive sob a perspectiva antropológica.

Por que ir para lá? O que me atraiu? (...) A vontade romântica somou-se à vontade em me engajar com algo mais viril do que até então me fora dado a fazer. (...) Ademais, eu passara a sentir uma verdadeira aversão pela história da arte de caráter estetizante.(...) ainda não suspeitava que, a partir dessa viagem americana, precisamente o nexos orgânico entre a arte e a religião dos povos primitivos resultaria tão claro para mim que eu observaria com tal nitidez a identidade, ou melhor, o que há de indelével no povo primitivo, que permanece o mesmo por todas as épocas, que isso me permitiria destacar esse nexos como órgão tanto na cultura do início do Renascimento florentino como, mais tarde, na Reforma alemã¹⁰⁶.

Essa experiência influenciou definitivamente a sua interpretação sobre o Renascimento e a Antiguidade, e através dela, Warburg percebeu os vínculos entre os cultos mágicos e rituais da vida cotidiana com a obra de arte, o que o fez problematizar o campo da *ciência da arte*, pensando-o como um *campo da ciência da cultura*¹⁰⁷, que abarcava outras dimensões, como a antropológica, por exemplo. *Nachleben*, ou aquilo que concerne às sobrevivências foi a questão principal confrontada por Warburg nesse período.

Philippe-Alain Michaud considera essa experiência com os índios americanos como central no pensamento warburgiano e chega a referir-se a ela como sendo a estrutura secreta do *Atlas Mnemosyne*¹³⁰. Sabe-se que essa experiência deixou marcas profundas na memória de Warburg. Quando decidiu fazer uma palestra para provar que estava curado e conseguir alta do

¹⁰⁵ Le GOFF, 1988 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013 a, p. 150.

¹⁰⁶ WARBURG *apud* WAIZBORT, 2015, p. 435.

¹⁰⁷ Segundo Agamben (2015, p.118), uma vez que, na perspectiva do historiador, a cultura é sempre vista como um processo de transmissão, recepção e polarização, (...) torna-se também compreensível por que Warburg teria que concentrar sua atenção no problema dos símbolos e de sua vida na memória social. ¹³⁰ MICHAUD, 2013, p. 10.

sanatório no qual estava internado em Kreuzlingen, Suíça, o tema escolhido para conferência foi *O ritual da serpente dos índios da América do Norte*.

A viagem ameríndia não teve nem pretendeu ter, como às vezes propuseram alguns, uma significação etnográfica: foi um dispositivo projetivo através do qual Warburg se empenhou, literalmente, em fazer ressurgir o Renascimento florentino. Com esse gesto inédito, cujas consequências ele não cansou de extrair ao longo de sua obra, Warburg instalou a alteridade no cerne da identidade: ao credenciar na história da arte o conceito de ficção teórica, ele alterou a própria ideia de *representação*, que deve ser entendida, a partir daí, não como forma de pensar, mas como comparecimento. Já não se trata apenas de compreender, mas de produzir efeitos. A história da arte não mais é vista como um discurso, e sim como uma ciência, que Warburg se dedicaria a construir no espaço de sua biblioteca, ela própria concebida como o lugar de *Mnemosyne*, que persiste como o estado final – o mais experimental e mais perturbador para a história da arte tradicional – do pensamento warburguiano.¹⁰⁸

Warburg dedicou-se a pensar a história da arte como ciência da cultura, ou seja, um campo multidisciplinar, que abrangia arte, antropologia, psicologia, literatura, filosofia, ciência, magia e artesanaria. Não se tratava da proposição de uma nova história da arte e sim da possibilidade de ampliação dos limites da disciplina tradicional, na qual a imagem pudesse ser considerada segundo seus aspectos formais como também por seu conteúdo, e a concepção temporal linear cedesse espaço aos anacronismos e descontinuidades. Essa nova disciplina criada por Warburg e ainda *inominada*, é descrita por Agamben como *ciência sem nome*¹⁰⁹. Em nota do livro *Aby Warburg - an intellectual biograph* a metodologia utilizada por ele na investigação das imagens é também denominada *iconologia do intervalo*, ou “um movimento pendular entre a posição das causas como imagens e como signos”¹¹⁰. Trata-se de uma iconologia fundamentada não apenas no significado das imagens, mas fundamentalmente na relação entre elas, impossíveis de serem reduzidas ao escorregadio território do discurso. Trata-se de um movimento dialético que, produziria um sentido a partir da justaposição de imagens e do embate entre elas. Warburg ponderava que tanto as imagens, ponto central de sua pesquisa, quanto os símbolos, são portadores de “uma carga energética e uma experiência emotiva que perduram no tempo e são transmitidas como memória social”¹¹¹.

O resultado de tudo isso é que a análise das imagens precisa incorporar o complexo das dimensões sociais e históricas em seu sentido mais amplo,

¹⁰⁸ MICHAUD, 2013, p. 10.

¹⁰⁹ AGAMBEN, 2015, p. 111.

¹¹⁰ GOMBRICH, 1997, p. 253.

¹¹¹ Gombrich sugere que a noção warburguiana dos símbolos e de sua sobrevivência como memória social se aproxima da ideia de arquétipo desenvolvida por Carl Jung. Há, entretanto, uma divergência; Jung considerava as imagens como entidades a-históricas e Warburg como “realidades históricas, inseridas em um processo de transmissão de cultura” (GOMBRICH, 1997, p.253).

situando-se para além dos mourões limítrofes de toda e qualquer disciplina. Imagens conectam-se a práticas, a materiais, a ideias, e sua dimensão simbólica está situada nas confluências desses domínios.¹¹²

O historiador também constatou a impossibilidade de uma história da arte como uma disciplina especializada e o foco de suas pesquisas deixou de restringir-se ao repertório da grande arte, centrando o foco de sua atenção não apenas nos artistas, mas também em seu entorno. Warburg ampliou o espectro de suas investigações, estabelecendo relações entre o particular e o universal, atendo-se também a documentos ordinários e testemunhos históricos muitas vezes insignificantes, como recordações privadas, livros de contabilidade, recibo de pagamento de ex-voto, entre outros. Para Warburg, mesmo os documentos secundários e aparentemente sem importância, como os panfletos ou gravuras de artistas desconhecidos constituíam testemunhos que podiam revelar, como um espelho, o panorama e as atitudes de determinada época.

Um dia, eu estava sentado na sala de leitura da biblioteca com um jornal de 1915, disse Rene Drommert, um bibliotecário estudante na *Biblioteca Warburg*, no ano de 1920. De repente, Aby Warburg surgiu e perguntou: “O que você está fazendo aí, Sr. Drommert?” E eu disse: “Eu estou interessado na era da Primeira Guerra Mundial.” Warburg, então, inclinou-se sobre a mesa e apontou para um anúncio que oferecia farinha e batatas em troca de um tapete. E ele disse: “Naturalmente, você tem que incluir coisas como esta para ter uma boa noção da vida cultural e social da época”.¹¹³

Essa nova maneira de conduzir as investigações gerou a necessidade de uma reavaliação metodológica. É importante a compreensão do pensamento *warburgiano* no que se refere à história da arte e às noções e metodologias desenvolvidas por ele, para assimilarmos a importância da *KBW* e do *Atlas Mnemosyne*.

O pensamento de Warburg repercutiu como um *tremor* no campo da História da Arte. Suas reflexões, de certa forma, tinham potência suficiente para abalar os pilares da tradição estética, mas não foram devidamente consideradas naquele momento. Warburg não é considerado como um historiador da arte influente do final do século XIX e início do século XX. Não constituiu uma escola, nem tampouco deixou uma horda de seguidores. Após sua

¹¹² WAIZBORT, 2015, p. 27.

¹¹³ MAREK, Michael. *Jewish scholar challenged tradition with creation of unique library*, 2009. Disponível em: <https://www.dw.com/en/jewish-scholar-challenged-tradition-with-creation-of-unique-library/a-4819428>. Acesso em 03/06/2017. "One day, I'm sitting in the library's lecture room with a newspaper from 1915," said Rene Drommert, a student librarian at the Warburg House in the 1920s. "Suddenly, Aby Warburg appears and says, 'What are you doing there, Mr Drommert?' And I say: 'I'm interested in the World War I era.' Warburg then bends over the desk and points to an advertisement offering flour and potatoes in exchange for a carpet. And he says: 'Naturally, you have to include things like this to get a good idea of the cultural and social life at the time.'" Tradução da autora.

morte, no ano de 1929, sua obra foi praticamente esquecida. As questões levantadas por Warburg só encontraram ressonância muitas décadas depois. A partir dos anos de 1980 sua obra começou a ser resgatada, com o surgimento de publicações e pesquisas a seu respeito¹¹⁴. Michaud ressalta¹¹⁵ os estudos de Georges Didi-Huberman e a exposição *Atlas, como llevar él mundo a cuestras* (2011) realizada pelo filósofo no *Museu Reina Sofia*, em Madrid, como impulsionadores da pesquisa atual sobre Aby Warburg, pois reinscreveram “magistralmente o pensamento de Warburg nas correntes intelectuais do século XX, fazendo-o surgir como contemporâneo de Freud, Benjamin e Eisenstein”. Podemos dizer que Warburg é contemporâneo de nossos contemporâneos e que as questões levantadas por ele não se restringem mais a seu principal objeto de estudo, o Renascimento italiano. Hoje seu pensamento ilumina e levanta questões relativas ao campo das imagens e da história da arte e encontra ressonância na contemporaneidade, nesse momento em que a interdisciplinaridade é um conceito caro para as ciências humanas e a possibilidade de uma história linear e progressiva não é mais uma unanimidade. Warburg desconstruiu para alguns, a possibilidade dessa concepção de história e acolheu no cerne de seu pensamento, os anacronismos e as descontinuidades.

É importante ressaltar que o interesse pela obra de Aby Warburg deve-se mais às “suas demandas específicas, à singularidade de seu pensamento e a seu programa de trabalho, do que aos resultados reais de sua pesquisa¹¹⁶. Importantes nomes da história da arte como Erwin Panofsky, Fritz Saxl, Edward Wind e E.H. Gombrich, entres outros, mantiveram vínculos estreitos com Warburg, a *KBW* e posteriormente com o *Warburg Institute*, em Londres. Notase, atualmente, um crescente interesse pela obra de Aby Warburg, em diferentes campos do saber.

A explicação desta paixão se deve à atual crise da história da arte tradicional, e a existência de uma situação cultural que busca suas raízes complexas não tanto em sistemas epistemológicos fechados e totalizadores, e sim em pensadores e em um conjunto de ideias complexas e não lineares, nas *idas e vindas* do discurso, e não nas linhas de investigação ou de interpretação da história baseada na linearidade e no pensamento conclusivo e estruturado. Assim, enquanto a literatura recente rejeita uma interpretação na qual Warburg aparece apenas como o precursor da iconografia e da iconologia, cujo desenvolvimento mais brilhante seria encontrado no trabalho de Erwin Panofsky, novas leituras surgiram atualmente em torno do personagem, e o

¹¹⁴ Roland Recht comenta que os *Princípios fundamentais* de Wöfflin foram publicados no ano de 1952, os estudos de Panofsky começaram a ser traduzidos no ano de 1967, o primeiro livro de Riegl foi publicado em francês no ano de 1978 e alguns artigos de Warburg apenas a partir dos anos de 1990, com raras exceções. RECHT, 1996. In: HUCHET (org), 2012, p. 36.

¹¹⁵ MICHAUD, 2013, p. 9.

¹¹⁶ DIERS apud MATTOS, 2006, p. 221.

paralelismo entre os desenvolvimentos intelectuais de Aby Warburg e um pensador como Walter Benjamin, tornou-se um tema historiográfico.¹¹⁷

Agamben ressalta que “a lufada de ar fresco que a aproximação warburguiana à obra de arte teria soprado nas águas estagnadas do formalismo estético” é reafirmada com o aparecimento, cada vez maior, de pesquisas que abordam sua obra, não apenas no círculo acadêmico como fora dele. Pode-se identificar, inclusive, um público tão numeroso, que é possível fazer referência a uma “imagem popular do *Instituto Warburg*”¹⁴¹. Warburg ressurgiu para desestabilizar certezas e nos assombrar, contando *histórias de fantasmas para gente grande*. Trata-se de um pensador verdadeiramente labiríntico.

¹¹⁷ CHECCA, F. Introdução. In: SETTIS, 2011, p. 12. ¹⁴¹ AGAMBEN, 2015, p. 112.

2.2 Uma outra história

Até aqui, a insuficiência das categorias universais para pensar a evolução impediu a história da arte de por seus materiais à disposição da “psicologia histórica da expressão humana” [*historische Psychologie des menschlichen Ausdrucks*], a qual, de resto, ainda está por ser escrita. Nossa jovem disciplina (...) tateia em meio a esquematismos da história política e teorias sobre o gênio, à procura de “sua própria teoria da evolução” [*ihre eigene Entwicklungslehre*].

Aby Warburg

A história da arte desde Plínio, o Velho, até Vasari teve momentos considerados fundadores para a disciplina. Mas o surgimento da história da arte como um corpo de conhecimento sistematizado, no sentido moderno da expressão, deve ser atribuído a Johann Winckelmann, que no ano de 1764, publicou o livro *História da arte entre os antigos*, dedicado à arte antiga.

(...) Winckelmann foi o primeiro a trazer o verdadeiro espírito de observação para esse estudo; foi o primeiro a se permitir decompor a Antiguidade, analisar os tempos, os povos, as escolas, os estilos, as nuances de estilo; foi o primeiro a desbravar os caminhos e fixar os marcos nessa terra incógnita; foi o primeiro que, ao classificar as épocas, abordou a história dos monumentos, comparou os monumentos entre si e descobriu características seguras, princípios de crítica e um método que retificando uma profusão de erros, preparou a descoberta de uma profusão de verdades. Regressando enfim da análise para a síntese, conseguiu formar um corpo com o que não passava de um amontoado de destroços¹¹⁸.

Winckelmann julgava morta a arte antiga, que considerava a representação de uma origem, assim como de seu desenvolvimento e sua posterior decadência. O historiador buscava a essência da arte e era partidário de um modelo ideal de beleza e harmonia. Sua compreensão acerca da história da arte em muito se aproximava de noções oriundas da história natural, e “se articulava não apenas com os problemas de classificação típicos do Iluminismo, mas também com um esquema temporal obviamente biomórfico, estendido entre progresso e declínio, nascimento e decadência, vida e morte”¹⁴³.

Jacob Burckhardt, historiador suíço e um dos mestres de Aby Warburg e Nietzsche, considerava a história como uma forma literária, uma perspectiva sobre o passado, e utilizava em seus estudos todos os aspectos sociais, como política, vestuário e outras informações

¹¹⁸ QUINCY, 1893 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013 a, p. 14. ¹⁴³ DIDI-HUBERMAN, 2013 a, p. 18.

aparentemente insignificantes e, além das fontes tradicionais, considerava também as lendas e histórias populares. Para o historiador, “as imagens que temos da História são construções intelectuais, meros reflexos de nós mesmos.”¹¹⁹

Teve-se uma compreensão muito precária de Buckhardt quando se quis imputar sua estetização da história a uma fraqueza epistemológica, a uma excentricidade de amante da arte, a uma inconsequência disciplinar do historiador *stricto sensu*. Buckhardt não estetiza a história como quem se deixasse levar por uma embriaguez de esquecimento: simplesmente reconhece – lição considerável – que a articulação temporal da relação entre devir e estabilidade (...) é uma articulação formal, a execução de “um processo da metamorfose de uma crisálida. Assim, há que se *estetizar* necessariamente a história: a *kultur*, segundo Buckhardt, como que ocupa o lugar da *razão na história*, segundo Hegel. Não há história possível sem uma história da cultura, e não há uma história da arte aberta às ressonâncias antropológicas e morfológicas das imagens.¹²⁰

É possível notar na obra de Warburg, rastros e vestígios do pensamento de Buckhardt, especialmente sua particular noção de *kulturgeschichte*¹²¹, posteriormente revista por Warburg como *kulturwissenschaft*¹²² e sua compreensão acerca da dialética do tempo, feito de rizomas, repetições e sintomas.

Heinrich Wölfflin e Alois Riegl, importantes historiadores da arte do século XX, apresentavam, em suas reflexões, uma preocupação referente à autonomia da história da arte, assim como

um desejo de libertá-la da história da civilização e assim romper com a tradição associada ao nome de Jacob Buckhardt.(...) Essa separação entre os métodos acadêmicos da história da arte e os da história cultural nasceu da sensibilidade artística de uma época que estava convencida de que era da essência de um simples exame de uma obra de arte desprezar a natureza e a significação de seu tema e limitar-se à *pura visão*. Dentro da história da arte essa tendência recebeu novo estímulo com a introdução de conceitos críticos que converteram numa completa ruptura o deslocamento de ênfase, que passou do próprio objeto artístico para o modo de sua representação.¹²³

Wölfflin contrapunha forma e conteúdo, e a partir dessa antítese, considerava o processo evolutivo da arte a partir da forma, desconsiderando diferenças técnicas e até mesmo de expressão. Para Edgar Wind isso significa “tratar os vários gêneros da arte como paralelos entre si – pois, no que diz respeito ao desenvolvimento da forma, nem um só gênero deve ser

¹¹⁹ BURCKHARDT, 1961, p. 34.

¹²⁰ DIDI-HUBERMAN, 2013 a, p. 89.

¹²¹ História da cultura.

¹²² Ciência da cultura.

¹²³ WIND, 1997, p. 75.

menos importante do que o outro”, e de forma análoga, as diferenças são desconsideradas, uma vez que “nenhum gênero pode dizer-nos qualquer coisa que já não esteja contida nos outros.”¹²⁴ Riegl apresenta um esquema conceitual que diverge em algumas questões das noções propostas por Wöfflin. Para o historiador, não se pode igualar o conteúdo artístico e o iconográfico, uma vez que apresentam divergências importantes. Segundo Riegl, o conteúdo iconográfico, que teria como função “suscitar ideias específicas no espectador, é semelhante à função das obras decorativas e das obras arquitetônicas”, ao passo que “a função da arte é unicamente apresentar objetos em configuração e cor, no plano ou espaço, de tal modo que provoquem libertadora fruição no espectador.”¹²⁵ Riegl atribui uma função artística àquilo que está estritamente ligado à visualidade, enquanto atribui uma função utilitária não só “aos requisitos materiais, mas também as ideias que são despertadas pela obra de arte e que supostamente desempenham um papel na contemplação dela.”¹⁵¹ Ao criar a noção de *kunstenwollen*, o historiador se distancia definitivamente de uma estética clássica, substituindo-a por uma história da cultura (*kunstenwollen*), que abarca aspectos sociais, religiosos e filosóficos, que o aproxima do pensamento warburguiano.

Warburg surgiu como um pequeno *tsunami* e desconsiderou os modelos epistêmicos vigentes na história da arte, inclusive o que a descreve como origem. Segundo o historiador a história da arte é sem origem, um eterno recomeço, uma eterna *inquietação*, um *momento agitador*. Interessava-lhe o não-saber, as sobrevivências e as reaparições. Warburg substituiu o modelo dos ciclos por um modelo cultural da história da arte, no qual prevalecia uma temporalidade rizomática, entrecruzada, em oposição à temporalidade estratificada. O historiador instaurou, em oposição ao modelo ideal clássico, um “modelo fantasmal da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, sobrevivências, remanescências, reaparições das formas”.¹²⁶

Warburg foi reconhecido como o pai *fantasmático* da iconologia, uma vez que essa paternidade era frequentemente atribuída a Erwin Panofsky. Warburg e Panofsky atribuem à iconologia diferentes perspectivas. Panofsky priorizava a significação das imagens e Warburg buscava compreender a vida, a força ou o poder das imagens. Segundo Agamben¹⁵³, Panofsky descrevia a investigação da obra em três momentos: o primeiro, chamado *assunto primário e natural* referia-se à descrição pré-iconográfica, o segundo, chamado *assunto secundário ou*

¹²⁴ Idem, p.75.

¹²⁵ RIEGL *apud* WIND, 1997, p.76 ¹⁵¹
Idem, p.76.

¹²⁶ DIDI-HUBERMAN, 2013 a, p. 25. ¹⁵³
AGAMBEN, 2015, p. 126.

convencional, correspondia à análise iconográfica propriamente dita e o terceiro momento, intitulado *significado intrínseco ou conteúdo*, se ocupava dos valores simbólicos, justamente o que foi denominado iconologia. Entende-se que para Panofsky os valores simbólicos referiam-se aos sintomas da personalidade do artista. Para Warburg a esfera dos símbolos é situada entre o consciente e o inconsciente, e amplia a abordagem do objeto, indo além da dualidade existente entre história e antropologia. Segundo o historiador a iconologia não era um fim em si mesma e sua concepção afastava-se da noção de Panofsky, uma vez que ele buscava compreender não apenas a significação, mas o poder e as relações entre as imagens. Panofsky rejeitava a interdisciplinaridade, tão cara ao pensamento warburguiano. Seria um equívoco rotular Warburg como um possível antiformalista e “um pesquisador de fatos históricos e conteúdos iconológicos, incapaz de diferenciar a imagem em série e a obra prima singular”¹²⁷. O que ele de fato propôs foi inserir uma abordagem antropológica e psicológica ao estudo filológico da obra.¹²⁸ Panofsky e Gombrich circunscreveram o pensamento de Warburg como se o ponto central de sua pesquisa estivesse focalizado no conteúdo das imagens. Compartilhamos das considerações de Didi-Huberman e Agamben que consideram que a abordagem warburguiana engloba não apenas a forma, como também a força mitopoética da imagem, assim como as *marcas e restos* que aparecem no movimento das mesmas, um modelo *fantasmal* da história da arte. Para uma melhor compreensão, apresentamos as diferentes abordagens da história da arte tradicional e da *kulturwissenschaft* ou ciência da cultura, de Aby Warburg. A história da arte, por exemplo,

aborda o retrato como um gênero que *surgiu* no renascimento graças à vitória humanista do indivíduo e ao progresso das técnicas miméticas, mas a ciência da cultura de Warburg abordaria o retrato como “um entrelaçamento, uma sobre-determinação – entre magia antiga e pagã (reminiscências da *imago* romana), a liturgia medieval e cristã (prática de ex-votos sob a forma de efígies) e dados artísticos e intelectuais próprios do *Quattrocento*. Com isso, o retrato se transfigurará aos nossos olhos, tornando-se o suporte antropológico de uma *força mitopoética* da qual a história da arte vasariana se mostrará incapaz de dar conta”¹²⁹.

Warburg iniciou seus estudos partindo do renascimento italiano, porque foi justamente nesse período que a história da arte passou a ser considerada como um saber. Nesse momento, entrar na história da arte através do renascimento, significava “também entrar numa polêmica

¹²⁷ DIDI-HUBERMAN, 2013 a, p. 39.

¹²⁸ Ao investigar a métrica grega, por exemplo, “ele o fazia para pensá-la como um sintoma de cultura global; buscava remanescências até na música medieval; tentava, reciprocamente, abordar os atos de fé em geral como formas das quais era sempre necessário, em cada caso específico, tornar-se o filólogo”. (USENER *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013 a, p. 39)

¹²⁹ DIDI-HUBERMAN, 2013 a, p. 41.

teórica sobre o próprio estatuto, o estilo e os desafios do discurso histórico em geral”.¹³⁰ Insatisfeito com a abordagem puramente estilística¹³¹ da história da arte e recusando a herança cultural iluminista, Warburg criou uma disciplina inominada, caracterizada por uma recusa do método estilístico-formal vigente naquele momento. Ele desconstruiu as fronteiras disciplinares, questionou o estatuto da arte e instaurou uma crise. De história da arte, passou a tratar da ciência da cultura. Sobre os fundamentos da história da arte, entre suas fraturas, ele desenvolveu o seu pensamento. Mas como bem descreveu Didi- Huberman,

Não cabe à história da arte renovar-se com base em “novas” questões, formuladas pela disciplina histórica, a respeito do imaginário; cabe à própria disciplina histórica reconhecer que, num dado momento de sua história, o “pensamento piloto”, a “novidade”, veio de uma reflexão específica sobre os poderes da imagem¹³².

Para Warburg não era possível dissociar a imagem do agir, do pensar e do conhecimento e crença de uma época. A obra de arte não era considerada pelo historiador “como um objeto encerrado em sua própria história, mas como o ponto de encontro dinâmico – Walter Benjamin acabaria falando em *fulguração* – de instâncias históricas heterogêneas e sobredeterminadas”¹⁶⁰. Warburg saiu do fechado território da história da arte para o campo ampliado da ciência da cultura.

¹³⁰ DIDI-HUBERMAN, 2013 a, p. 60.

¹³¹ Carlo Ginzburg pondera que Warburg foi profundamente influenciado por Jacob Burckhardt, por sua interpretação do Renascimento e sua particular concepção da historiografia, pois compartilhavam a ideia de uma história da arte vista como ciência da cultura, de maneira mais abrangente. Fritz Saxl considerava Warburg como um sucessor de Burckhardt, mas não um seguidor, pois percebia no historiador uma mistura de influências, que incluíam Nietzsche, Usener, entre outros.

¹³² DIDI-HUBERMAN, 2013 a, p. 40. ¹⁶⁰ Idem, p. 41.



Fig. 21 – KBW, sala de leitura, 1926.

2.3 KBW ou Biblioteca Warburg da Ciência e da Cultura

Se a *Biblioteca Warburg* resiste tão bem ao tempo, é porque os fantasmas das perguntas formuladas por ele não encontraram conclusão nem repouso.

Georges Didi-Huberman

KBW, Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, ou *Biblioteca Warburg da Ciência e da Cultura*. Idealizada por Warburg no ano de 1889, foi iniciada entre os anos de 1900 e 1906, em sua primeira sede, em Hamburgo, Alemanha. A princípio, tratava-se de uma biblioteca particular, mas no ano de 1914, Warburg decidiu transformá-la em uma instituição semiaberta, que oferecesse, inclusive, bolsas de estudo para pesquisadores. Com o advento da guerra, seus planos foram suspensos e quando Warburg decidiu retomá-los, foi internado na Suíça, em Kreuzelin, onde permaneceu por alguns anos. Nesse período Fritz Salx esteve à frente da biblioteca, e a ideia de torná-la uma instituição pública, foi sendo gradativamente amadurecida. Salx¹³³ afirmou que a *KBW* foi concebida por Warburg como um *instrumentarium* humanístico, que não estava destinado apenas a um uso privado. Em 1924, com o retorno de Warburg a Hamburgo, iniciou-se a construção de uma nova sede para a biblioteca, em um imóvel ao lado de sua residência.

Warburg idealizou a nova sede contendo uma sala de leitura e consulta de formato elíptico¹³⁴, para que pudesse instalar simultaneamente a biblioteca, com seus livros expostos de maneira plenamente acessível e os seus painéis de imagens, que constituem o *Atlas Mnemosyne*, do qual trataremos a seguir, na arena da biblioteca. Era também sua intenção ministrar cursos e conferências nesse espaço, estabelecendo uma dupla função para o local. Na entrada da *KBW*, Warburg mandou fixar a palavra grega *Mnemosyne*, em uma clara referência à deusa grega da memória, que se tornou o espírito protetor da biblioteca, e que simultaneamente indicava ao visitante, “que ele estava entrando em um território de outro tempo”.¹⁶³ O projeto arquitetônico de Fritz Schumacher, de 1924, materializou as ideias do historiador. Schumacher denominou

¹³³ SAXL, 1929 apud SETTIS, 2011, p.14.

¹³⁴ Warburg considerou esse formato, em parte, em referência à Kepler, descobridor da verdadeira órbita dos planetas em movimento elíptico, e em parte como uma referência ao *Teatro da Memória* de Giulio Camilo. ¹⁶³ DIDI-HUBERMAN, 2013 a, p. 41.

teatro elíptico, em uma clara referência ao *Teatro da Memória*, de Giulio Camillo.¹³⁵ Composta por aproximadamente sessenta mil livros e vinte e cinco mil fotografias¹³⁶, a biblioteca dispunha de uma oficina de encadernação, um *atelier* de fotografia e um espaço para receber em média, vinte e cinco leitores. Possuía recursos técnicos importantes, como um sistema de correio pneumático, esteiras de transporte para levar os volumes dos depósitos para a sala de leitura, uma fototeca, entre outros.

A Biblioteca Warburg para as Ciências da Cultura não foi concebida como uma câmara do tesouro para suas raridades bibliográficas. Pelo contrário, sua ideia fundamental nasceu, há mais de vinte anos, a partir da miséria espiritual da comunidade científica, que a seu fundador parecia inexoravelmente óbvia, em uma época em que esta só queria discutir os temas que interessavam à ciência alemã. Enquanto tentávamos compreender o intercâmbio entre as culturas do norte e do sul como problema estrutural da constituição espiritual europeia do século XV, nos demos conta que um estudo convincente do elemento figurativo em termos da ciência da cultura não seria possível até que se questionasse em um mesmo lugar de trabalho, e com um respaldo de uma coleção adequada de livros e imagens, o intercâmbio triangular entre religião arte e ciência, segundo o sentido interno de sua dinâmica de relação.¹³⁷

Warburg explicitou na declaração acima a importância de manter simultaneamente em um mesmo espaço, uma coleção adequada de livros e imagens para fundamentar os seus estudos. Fica evidente, a partir dessa declaração, que a *Biblioteca Warburg* nasceu como um centro de estudos para a ciência da cultura e para as imagens, um suporte para o seu pensamento. Uma biblioteca singular, que foi idealizada para se tornar uma arena do conhecimento, um espaço de questões, um fecundo centro intelectual e científico.

A *KBW*, em sua nova sede, era constituída por quatro setores ou andares, organizados por critérios, e dispostos em ordem diferente, nos diferentes prédios que a abrigaram: dois em Hamburgo e três em Londres¹³⁸. Os setores são nomeados por quatro palavras-chave:

¹³⁵ O *Teatro da Memória* de Giulio Camillo possuía um espaço elíptico no qual eram dispostas imagens. Assim como na *KBW* de Aby Warburg, no *Teatro da Memória* Camilo pretendia sistematizar o conhecimento por meio das imagens.

¹³⁶ Esse acervo foi contabilizado no ano de 1929, quando Warburg faleceu.

¹³⁷ WARBURG, 1925 *apud* SETTIS, 2011, p. 8. “La Biblioteca Warburg para las Ciencias de la Cultura no está concebida como una cámara del tesoro para rarezas bibliográficas. Al contrario, su idea fundamental nace, hace más de veinte años, desde el sentimiento de la miseria espiritual de la comunidade científica que al fundador le había parecido inexorablemente clara en una época en la que ésta sólo queria oír hablar de los temas que interesaban a la ciencia alemana. Mientras intentábamos comprender el intercambio de culturas artísticas entre el Norte y el Sur como problema estructural de la constitución espiritual europea del siglo XV, nos dimos cuenta de un estudio convincente del elemento figurativo em términos de ciencia de la cultura no seria posible hasta que no se cuestionara em um mismo lugar de trabajo, y com el espejo de una colección adecuada de libros e imágenes, el intercambio triangular entre religión, arte y ciencia, según el sentido interno de su dinámica de relación”. Tradução da autora.

¹³⁸ A primeira sede da *KBW* (1909 - 1926) foi na residência de Warburg, na 114, Heilwigstrasse, em Hamburgo. Sua segunda sede (1926 -1933) foi especialmente construída, a partir do ano de 1924, em um imóvel localizado

Drômenon (ação) para as ciências e filosofia da história, *Wort* (palavra) para as literaturas clássica e moderna, *Bild* (imagem), destinada a questões da História da arte e *Orientierung* (orientação), que abrigava tudo aquilo que se referia às Ciências, Religião, Magia e Filosofia. Segundo Gertrude Bing, assistente de Aby Warburg, para o historiador

a Biblioteca devia conduzir à imagem visual (*Bild*), como primeira etapa da consciência humana, à linguagem (*Wort*) e, daí, à religião, à ciência e à filosofia, todos produtos da investigação do homem em busca de orientação (*Orientierung*) – a própria razão de ser da história –, busca que influencia os seus modelos de comportamento e suas ações. A ação, o cumprimento dos ritos (*Drômenon*), é ultrapassado, por sua vez, pela reflexão, que reconduz à formulação linguística e à cristalização dos símbolos-imagens: assim o ciclo é completado. Warburg tinha visto nas civilizações mediterrâneas a matriz dessas imagens persistentes que dirigem e que assombram o espírito ocidental. Elas vivem nas nossas civilizações da mesma forma que as imagens da memória vivem no espírito individual, e por essa razão é que Warburg havia colocado a palavra MNEMOSYNE, memória, na entrada de sua biblioteca¹⁶⁸.

Orientierung ou orientação, é um verbete que ao mesmo tempo nomeia um dos setores da *Biblioteca Warburg* e permeia o pensamento warburguiano, pois descreve a relação do homem com o mundo ao seu redor, relação essa intermediada por símbolos e signos. Segundo Waizbort, os astros e as estrelas sempre serviram aos povos, como uma forma de se orientar no espaço e pondera que as figuras mitológicas, assim como a astrologia, são uma forma de ordenação, racionalização e orientação no cosmos¹⁶⁹. A transformação dessa representação ou concepção em imagem é mais uma tentativa de orientar-se frente ao desconhecido. Aby Warburg pondera que

a mitologia da Antiguidade pagã, a cosmologia hopi, a astrologia (...) e a ciência são momentos em um esforço de criação de um espaço de reflexão em que o ser humano conquista para si o mundo. Em uma de suas inúmeras anotações dispersas, Warburg formulou: “da orientação do homem face a si mesmo e ao cosmos baseada no mito e no temor à orientação baseada na ciência e no cálculo. (...). Estamos na época de Fausto, na qual o cientista moderno – a meio caminho entre a prática da magia e a matemática cosmológica – busca conquistar o espaço de pensamento da reflexão entre si mesmo e o objeto. Atenas espera ser de novo, como tantas e tantas vezes, reconquistada de Alexandria¹⁷⁰.”

ao lado da residência de Warburg, na 116, Heilwigstrasse, em Hamburgo. Com a ascensão dos nazistas ao poder, na Alemanha, temendo pelo futuro da biblioteca, Saxl negociou a ida da *KBW* para a Inglaterra, à princípio provisoriamente. Em 12 de dezembro de 1933, a *Biblioteca Warburg* foi transportada, em dois navios, para a capital inglesa. Em Londres, já denominada *Warburg Institute* a biblioteca teve três sedes; a primeira em Thames House, Millbank (1934 – 1937) e a segunda (1945- 1958) em Imperial Institute Buildings, South Kensington.

Desde o ano de 1958 a biblioteca está situada em Woburn Square, sua terceira sede em Londres, e hoje a coleção abarca um acervo de 350 mil volumes, considerado um dos mais importantes do continente europeu, no que se refere às ciências humanas.

¹⁶⁸ BING apud BARATIN; JACOB, 2000, p. 132.

¹⁶⁹ WAIZBORT, 2015, p. 23.

¹⁷⁰ WARBURG apud WAIZBORT, 2015, p. 26.



Fig. 22 - *Warburg Institute Library, Research guide to the Classification System* (utilizado nessa tese para nomear os capítulos).

E é justamente esse percurso que encontramos em sua biblioteca, uma trajetória que abrange a magia, a cosmologia, a astronomia, a ciência, ou seja, um percurso que descreve uma trajetória que se inicia pelo pensamento mítico e se desenvolve em direção à ciência.

Um dos fatores que influenciaram Warburg na concepção da *KBW* foi sua experiência na *Biblioteca Universitária de Strasbourg*, entre os anos de 1889 e 1891. Essa biblioteca era composta por um

certo número de compartimentos (*cells*) que abrigavam bibliotecas especializadas, onde o estudante circulava livremente. Warburg, em seu desejo ardente de decifrar o mistério das imagens, deslocava-se de uma sala para outra, seguindo suas marcas, da arte à religião, da religião à literatura, da literatura à filosofia. Oferecer ao estudante uma biblioteca que unisse os diversos ramos da história da civilização humana, e onde se pudesse vagar livremente de uma estante a outra: essa foi sua decisão¹³⁹.

A *Biblioteca Universitária de Strasbourg* tornou-se, para Warburg, um modelo a ser superado. Apesar da possibilidade da livre circulação entre os diversos setores da biblioteca, para o historiador ela possuía um rígido sistema de classificação. Importante contextualizar que

¹³⁹ SALX apud BARATIN; JACOB, 2000, p.114.

a discussão sobre a sistematização das bibliotecas e de seus respectivos acervos era um assunto recorrente na Alemanha, naquele momento. A corrente alemã e a franco-anglo-americana não só se desentendiam como ignoravam-se mutuamente. Foram nos países de língua inglesa que surgiram as propostas mais ambiciosas e complexas sobre a ordenação sistemática das bibliotecas, especialmente as de W. T. Harris e M. Dewey, entre outros.

A partir dos séculos XVII e XVIII nota-se a difusão do ordenamento sistemático nas grandes bibliotecas da Alemanha e posteriormente, da Europa. Desde o século XVI, a organização das bibliotecas, na Europa, obedecia a dois modelos distintos que predominavam no período: as bibliotecas menores seguiam determinadas hierarquias e se organizavam a partir das diversas disciplinas existentes, ou mesmo de critérios pontuais, como por exemplo, do geral para o particular. As bibliotecas maiores, por motivos evidentes, seguiam critérios mais objetivos, como “a divisão dos livros por conjunto, agrupados conforme o formato ou a ordem de entrada”¹⁴⁰, ordem alfabética, critério alfanumérico, entre outros. No século XIX e XX, devido à grande dificuldade de construir um sistema durável de classificação, essa discussão voltou à tona.

Não é possível determinar em que medida essa discussão (aqui apenas equivocada) pode influir na estrutura que a *Biblioteca Warburg* assumiu em suas diferentes fases, e em particular em seu período de formação, sem um conhecimento aprofundado (que não possuo) da história das bibliotecas alemãs do século XIX e XX. Mas é esse o pano de fundo que podemos medir, tanto as sugestões que Warburg possa ter tirado para sua própria sistematização (...) de bibliotecas preexistentes (como Estrasburgo), quanto a novidade de sua apresentação totalmente pessoal, a ponto de parecer desconcertante a quem ali entra pela primeira vez.¹⁴¹

Warburg não seguiu nenhuma das tendências de classificação em curso naquele momento e criou uma metodologia própria para organização de sua biblioteca. Denominada *gesetz der guten nachbarschaft* ou *lei da boa vizinhança*, o método associativo criado por Warburg em nada se aproximava dos critérios biblioteconômicos usualmente utilizados na organização das bibliotecas. A *lei da boa vizinhança* consiste em ordenar os livros estabelecendo um *diálogo* entre os volumes; o assunto iniciado em um livro relaciona-se com o assunto tratado no volume ao lado e assim sucessivamente. A interdisciplinaridade pode ser considerada como um dos fundamentos na organização da *KBW*.

Comparada com outras bibliotecas especializadas, ela deve parecer peculiarmente fragmentária, já que cobre áreas muito mais numerosas do que uma biblioteca especializada normalmente procura cobrir. Ao mesmo tempo,

¹⁴⁰ CHECA *apud* BARATIN; JACOB, 2000, p. 115.

¹⁴¹ CHECA *apud* BARATIN; JACOB, 2000, p. 115.

suas seções sobre determinados campos não se mostrarão tão completas como seria de se esperar de uma biblioteca especializada. Sua força, em suma, reside precisamente nas áreas marginais; e uma vez que estas são as áreas que desempenham um papel crucial no progresso de qualquer disciplina, a biblioteca pode com justiça se gabar de que seu crescimento está de acordo com o campo específico que visa promover. Quanto mais trabalho se fizer nessas áreas marginais classificadas pela biblioteca, mais completas automaticamente ficarão as correspondentes seções da biblioteca. Isso significa que ela depende do trabalho de cooperação. Por isso é que a biblioteca acolhe com prazer a oportunidade que esse congresso nos oferece de aprendermos alguma coisa sobre os problemas com que defrontam os estetas: pois, nas palavras de Warburg, “é uma biblioteca ávida não só de falar, mas também de ouvir”.¹⁴²

A biblioteca foi constituída como um território, um itinerário mental, no qual seu *usuário*, envolvido pelo pensamento warburguiano, percorria uma trajetória guiado por suas conexões, frequentemente provisórias. A cada progresso em suas pesquisas, a cada *insight* ou nova associação de fatos ou ideias impulsionavam o historiador a alterar a posição dos livros na biblioteca, de acordo com suas reflexões no momento, criando outras narrativas. E, dessa forma, novas questões se apresentavam, indefinidamente. Enquanto a *KBW* ainda era uma biblioteca de acesso restrito, seu método de classificação não apresentava restrições. À medida em que a biblioteca foi se tornando um centro de pesquisa aberto ao público, novas demandas metodológicas foram sendo identificadas. Passou-se a considerar a possibilidade de facilitar, para o pesquisador, o acesso aos livros.

Para fazer da biblioteca uma instituição estável, era preciso *normalizar* a organização de Warburg tal como ela se apresentava em 1920, alargando-a ou fazendo cortes aqui e ali. (...) Foi necessário imaginar um novo sistema de classificação para guiar o estudante entre os livros e as ideias que não lhe eram familiares. Pareceu-nos perigoso proceder de maneira muito rígida e, em colaboração com a nova assistente, G. Bing, escolhemos uma forma flexível, mas (...) que mantivesse a ideia de Warburg: os livros eram um conjunto de pensamento vivo¹⁴³.

No ano de 1925, Aby Warburg, em carta a seu irmão Max¹⁴⁴, comentou que a novidade de seu método consistia em considerar como documento histórico tanto a palavra como as imagens, sejam essas religiosas ou profanas.

A novidade do meu método prende-se a que, para explicar a psicologia da criação artística, reúno documentos provenientes do campo da linguagem, bem como das artes plásticas ou do mundo do drama religioso. Para conseguilo, eu e meus companheiros de pesquisa precisamos ter diante de nós os documentos, isto é, livros e imagens, dispostos em grandes mesas, a fim de

¹⁴² WIND, 1997, p. 90.

¹⁴³ SALX apud GOMBRICH, 1997, p. 124.

¹⁴⁴ WARBURG, 1925 apud SETTIS, 2011, p. 15.

podermos compará-los, e esses livros e imagens devem estar ao alcance da mão, sem dificuldade e instantaneamente. Por isso necessito de uma verdadeira *arena* com mesas, para ter à mão os livros comuns e o material iconográfico.¹⁴⁵

Seu método baseava-se na justaposição de textos e imagens, no qual uma imagem remetia a outras e assim sucessivamente. Nessa biblioteca, mais importante que a qualidade e importância do acervo eram as relações estabelecidas entre os volumes como também entre as imagens, e porque não, entre as imagens e os livros. Para Warburg a biblioteca deveria tornase um “laboratório da história das imagens segundo a ciência da cultura”¹⁴⁶, um ponto de partida para o estudo de *Nachleben*, ou seja, das sobrevivências.



Fig. 23 - Prancha do *Atlas Mnemosyne* na qual pode-se notar livros dispostos junto às imagens, em permanente diálogo.

A *KBW* desempenhou um importante papel na obra warburguiana, “uma vez que ali, na ordem precisa e na seleção dos livros, um dos slogans warburguianos foi resolvido: o do caminho “da palavra para a imagem” (*von wort zum bild*), como um método fundamental de estudo”¹⁴⁷.

Até os dias atuais, o *Warburg Institute* mantém uma metodologia especial na organização de seu acervo. Os livros não são classificados ou codificados individualmente, apenas o grupo a que pertencem o é, tornando-se uma questão de sorte encontrá-los na biblioteca. Os livros

¹⁴⁵ WARBURG *apud* MICHAUD, 2013, p. 233.

¹⁴⁶ WARBURG, 2005 *apud* SETTIS, 2011, p. 21.

¹⁴⁷ SETTIS, 2011, p. 13. “(...) ya que era allí, en el preciso orden y selección de los libros, donde se resolvía uno de los temas warburguianos esenciales: el del caminho de la palabra a la imagen (*von Wort zum Bild*), como método del estudio fundamental”. Tradução da autora.

devem ser buscados na imensa coleção pelo próprio pesquisador, uma vez que não é de interesse do instituto encontrar o volume que o leitor procura, mas forçá-lo a interagir com outros livros que possam estar na mesma região do livro procurado e que talvez venham a corresponder de forma inesperada com o assunto pelo qual o leitor esteja buscando.

O *Warburg Institute* procura seguir as ideias de seu fundador, que considerava que

(...) o livro que uma pessoa buscava não era necessariamente o livro que ela necessitava; o volume vizinho na prateleira podia conter a informação crucial para a investigação, mesmo que isso não se mostrasse evidente em seu título [...]. Os livros eram para ele algo mais do que instrumentos de investigação: reunidos, colocados em ordem e à disposição do leitor, podiam revelar o pensamento humano em seus aspectos constantes e naqueles mutáveis¹⁴⁸.

É relevante conhecer o relato de Fritz Salx, no momento em que era gestor da biblioteca e guiou Ernest Cassirer¹⁴⁹, no ano de 1920, em sua primeira visita à *KBW*:

(...) um dia, memorável nos anais do Instituto, Cassirer veio visitar a biblioteca que Warburg constituíra em mais de trinta anos. (...). Eu o guiei: era um visitante afável que escutava com atenção enquanto eu lhe explicava as intenções de Warburg, o qual fazia questão de por os livros de filosofia ao lado dos de astrologia, de magia, de folclore, e de aproximar as seções sobre arte das sobre literatura, religião e filosofia. Para Warburg, o estudo da filosofia era inseparável do estudo da mentalidade dita primitiva: no estudo da linguagem figurada da religião, da literatura e da arte, nem um nem outro podia ficar isolado. Essas ideias tinham encontrado expressão numa disposição pouco ortodoxa dos livros nas estantes. Cassirer o compreendeu imediatamente. Assim, ao se despedir, ele me disse, com sua maneira clara e amável: “Esta biblioteca é perigosa. Terei de evitá-la completamente ou nela me encerrar durante anos. Os problemas filosóficos nela implícitos são vizinhos dos meus, mas o material histórico que Warburg reuniu é tal que ele me esmaga”. Ele estava desconcertado quando me deixou: numa hora, ele havia compreendido mais das ideias que regiam a biblioteca do que qualquer outra pessoa que eu tinha encontrado até então; e agora, por que parecia hesitar? Eu esperava que ele – mais que qualquer outro – pudesse me ajudar na difícil tarefa de continuar a fazer viver a biblioteca sem seu fundador. Provavelmente, o que ele tinha no pensamento não lhe permitia (ou *ainda* não lhe permitia) ser atraído para os perigosos meandros da criação de Warburg. Só mais tarde pude compreender que sua atitude não era ditada por estreiteza de espírito, e sim por uma reserva que ele se impunha. (...) Cassirer compreendeu logo que não tinha opção: ou ignorar essa biblioteca, ou submeter-se a suas regras¹⁵⁰.

¹⁴⁸ SAXL *apud* SETTIS, 2011, p. 38. “(...) el libro que uno buscaba no era necesariamente el libro que uno necesitaba; su “vecino” en la estantería podía contener información vital para la investigación, incluso aunque ello no resultase evidente em su título (...). Los libros eran para él algo más que instrumentos de investigación: reunidos, colocados en orden y a disposición del lector, podían revelar el pensamiento humano en sus aspectos constantes y en aquellos mudables”. Tradução da autora.

¹⁴⁹ Ernest Cassirer (1874- 1945) foi um filósofo alemão de origem judaica, contemporâneo de Warburg, que pertenceu à escola neo-kantiana de Malburg.

¹⁵⁰ SALX *apud* BARATIN; JACOB, 2000, p.111.

Essa narrativa evidencia que a Biblioteca Warburg é, antes de tudo uma experiência, muito além de uma metodologia, o que a aproxima ainda mais das bibliotecas de artista, tema central dessa tese. Assim como outras bibliotecas emblemáticas, a KBW é frequentemente comparada a um labirinto. Diferente da *Biblioteca de Babel*, de Borges, que constitui um labirinto físico, material, ainda que ficcional, a *KBW* constitui um labirinto mental, conceitual. Insisto em dizer que a *KBW*, mais que uma biblioteca, no sentido *estrito* da palavra, é uma grande questão instaurada em um campo que vai além das paredes da biblioteca.



Fig. 24 - KBW, Alemanha.



Fig. 25 - Warburg Institute, Londres.

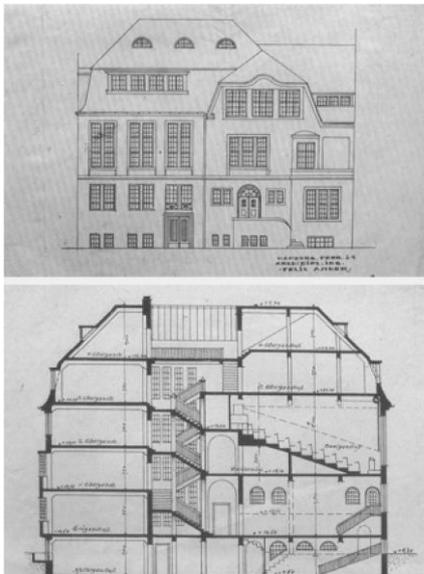


Fig. 26 - Plantas arquitetônicas da KBW.

2.4. Atlas Mnemosyne: da imagem às imagens

Pensar não é possuir objetos de pensamentos, é circunscrever com eles um campo a ser pensado, o qual, portanto, ainda não pensamos.

Maurice Merleau-Ponty

Atlas, na mitologia grega¹⁵¹, é o nome do titã que, com seu irmão Prometeu, liderou a batalha de Cronos e dos Titãs contra os deuses do Olimpo a fim de retirar-lhes o poder e entregá-lo aos homens, provocando a fúria de Zeus. Foi-lhes atribuído um pesado castigo: Prometeu teve o fígado arrancado por abutres e a Atlas foi atribuída a difícil tarefa de carregar o mundo nas costas por toda a eternidade, razão pela qual o verbete é muitas vezes utilizado para designar aquilo que serve de sustentação, como é o caso das colunas utilizadas na construção civil e da primeira vértebra da coluna vertebral, que sustenta a cabeça, também nomeada atlas. O verbete *atlas* nomeia também uma cordilheira, situada no norte da África, o oceano Atlântico, um reino perdido submerso, denominado Atlântida, e na arquitetura, designam um tipo de estátuas monumentais, que atuam como as colunas, na sustentação de alguns edifícios. Segundo o *Dicionário Aurélio*¹⁵², *atlas*, derivado do grego, sugere um conjunto de mapas ou cartas geográficas ou mesmo um volume de ilustrações elucidativas de um texto ou de uma área do conhecimento, organizados de modo a servirem de referencial para a construção da informação. Nessa pesquisa trataremos do atlas como uma forma visual do conhecimento.

Um dos primeiros atlas, no sentido moderno, é o *Theatrum Orbis Terrarum*¹⁵³, publicado no ano de 1570, na Antuérpia, pelo geógrafo flamengo Abraham Ortelius. Sua primeira edição é constituída por cinquenta e três mapas impressos por meio de chapas de cobre gravadas, apresentados com comentários detalhados. Considerada uma obra de referência, à semelhança dos dicionários e enciclopédias, trata-se de uma obra destinada à consulta, mais do que a uma leitura linear, como geralmente se faz com um livro ordinário.

O atlas de imagens surgiu a partir do século XVIII como um *médium*, um suporte para o saber, fruto de “um movimento combinado da história das ciências e história da arte – e, por consequência, da epistemologia e da estética”¹⁵⁴. Warburg foi contemporâneo da difusão e da

¹⁵¹ <https://www.dicionarioetimologico.com.br/atlas>. Acesso em 10/08/2017.

¹⁵² <https://dicionariodoaurelio.com/atlas>. Acesso em 10/08/2017.

¹⁵³ *Teatro do Globo Terrestre*.

¹⁵⁴ DIDI-HUBERMAN, 2013 b, p. 173. Didi-Huberman esclarece que “um atlas de imagens não se limita jamais a ilustrar um saber: constrói-o e, por vezes, chega a desconstruí-lo”.

multiplicação dos atlas de imagens no campo científico. A *KBW* guarda, em seu acervo, toda a coleção de atlas adquirida por Warburg desde sua juventude. Nesta coleção encontram-se atlas antropológicos, históricos, geográficos, psicológicos, artísticos, entre outros.



Fig. 27 - Mapa da Dinamarca no *Theatrum Orbis Terrarum*, atlas de Abraham Ortelius, edição de 1570.

O último projeto de Aby Warburg, intitulado *Atlas Mnemosyne* ou *Bilderatlas* foi iniciado no ano de 1924, na nova sede da *KBW*, e é considerado uma obra inacabada. Trata-se de um conjunto de sessenta e três painéis¹⁵⁵ de madeira, medindo 150 x 200 cm e forrados com tecido negro, nos quais encontram-se fixadas mais de mil imagens de diferentes épocas e temas variados: fotografias de quadros, reproduções fotográficas de pinturas, mapas, imagens procedentes de livros, fragmentos de quadros, selos postais, recortes de jornais, emblemas esotéricos, fórmulas matemáticas, entre outros. Os painéis quando montados, eram fotografados com o propósito de serem documentados.

Sabe-se que durante a maior parte de sua vida, Warburg colecionou imagens que informalmente montava e desmontava em painéis expositores para auxiliar em suas pesquisas sobre a história da arte, aulas e conferências. Os painéis utilizados eram muito semelhantes aos do *Atlas Mnemosyne* e, pode-se dizer, foram preparatórios e, provavelmente, possíveis inspiradores. Martin Warnke¹⁵⁶ adverte que existem, entretanto, algumas diferenças entre os painéis expositores e os painéis do *Atlas Mnemosyne*: os primeiros apresentavam imagens dispostas ordenadamente e fixadas sobre *passepapouts*. Uma epígrafe era colocada no alto ou no meio do painel, indicando, em letras maiúsculas, o tema das imagens ali reunidas, assim como muitas vezes as imagens eram acompanhadas por legendas e comentários.

¹⁵⁵ Em sua última versão.

¹⁵⁶ WARNKE, 2010, p. V.

Os painéis que constituem o *Atlas Mnemosyne* apresentam algumas diferenças, uma vez que não apresentam comentários ou inscrições. As fotografias possuem um enquadramento preciso e cuidadoso, fazendo-nos supor que foram fotografadas com o objetivo de futuramente constituírem uma publicação. Algumas imagens aparecem fixadas em *passepapouts* e contém identificação apenas quando foram retiradas de séries expositivas ou “quando sobre elas estava escrito o nome da empresa fornecedora, quase sempre, *Alinari*”.¹⁵⁷ Há indícios do caráter provisório da montagem das pranchas do *Atlas Mnemosyne*. Segundo Martin Warnke¹⁵⁸, por ocasião do septuagésimo aniversário de Max Warburg, irmão de Aby, Gertrud Bing, fiel colaboradora de Warburg, e Ernst Gombrich prepararam uma seleção do material do *Atlas Mnemosyne*. Pela intensa convivência e proximidade com o historiador, é provável que a tenham preparado segundo os critérios desejados por Warburg para uma publicação: as fotografias sem *passepapouts*, alinhadas, formando um conjunto. Para cada painel, foi apresentado um texto explicativo. Essa elaboração sugere que no círculo de Warburg a versão deixada pelo historiador não era considerada definitiva, uma vez que o próprio Warburg considerava seu atlas como um *laboratório de imagens*, sem, portanto, intencional uma versão definitiva.

São descritas três versões do *Atlas Mnemosyne*. Segundo Warnke¹⁵⁹ a primeira versão era constituída por quarenta e três painéis e foi apresentada em 15 de maio de 1928. Foi uma versão extremamente cuidadosa no que se refere à ordenação das fotografias e qualidade fotográfica. Nessa versão Warburg estabeleceu um esquema em que algumas vezes acrescentava alguns dados às imagens, porém nenhum comentário. A maioria dos painéis aparece novamente em sua última versão, com exceção de cinco, que foram eliminados. Em 1929, Warburg produziu a segunda versão, conhecida como “a penúltima”, na qual constavam setenta e um painéis, dentre eles os nove que foram apresentados na *Biblioteca Hertziana*, em Roma¹⁶⁰, por ocasião de uma palestra. Após esse evento, no ano de 1929, Warburg apresentou uma última versão, considerada incompleta, na qual constavam sessenta e três painéis. Após a morte do historiador, para fins de conservação e apresentação, os painéis foram numerados, a partir da identificação e do significado das imagens.

No *Warburg Institute* os painéis não se encontram montados e nem disponíveis para visitação. O acervo de fotografias do instituto possui atualmente quatrocentas mil fotografias, dispostas em dezoito mil categorias. Após a morte do historiador, novas fotografias foram

¹⁵⁷ Idem, p. V.

¹⁵⁸ Idem, p. V.

¹⁵⁹ WARNKE, 2010, p. VI.

¹⁶⁰ Esses nove painéis apresentados em Roma eram, em grande parte, compostos por imagens astrológicas.

anexadas ao acervo e as “originais” não se encontram separadas das adquiridas posteriormente. Os mais puristas reivindicam algumas vezes, a possibilidade de manter em separado os livros e imagens da biblioteca pertencentes à coleção original. Consideramos a obra de Warburg um pensamento vivo, uma ideia que se propaga indefinidamente, não cessando de desdobrar-se em novas aparições. Dessa forma, preservar o pensamento e a obra warburguiana é mantê-la em aberto, sujeita a novas propagações, infinitamente.



Fig.28 - Algumas pranchas do *Atlas Mnemosyne*.



Fig. 29 - Pranchas do *Atlas Mnemosyne* dispostas na sala oval da KBW.

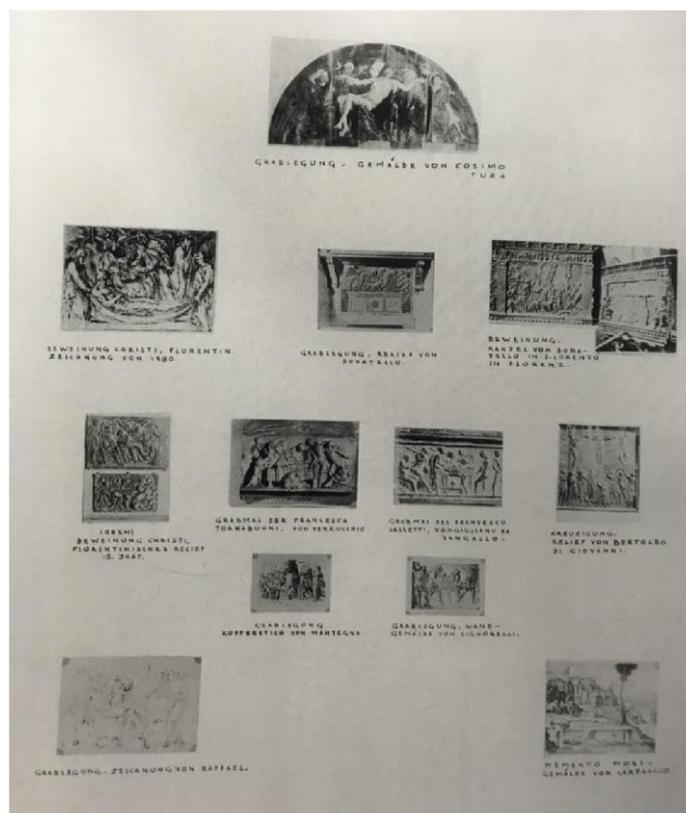


Fig. 30 - Painel 42 da série do atlas realizado por Gertrud Bing e Ernst Gombrich, 1937.

O *Atlas Mnemosyne* levanta algumas questões referentes a seu suporte. DidiHuberman¹⁶¹ pondera que o painel, ou *mesa*, é um dispositivo que sugere um campo operatório com múltiplas possibilidades e configurações. Ao contrário do quadro, que descreve uma obra concluída, pronta para ser instalada na parede de um museu, com unidade visual e uma temporalidade fixa.

A prestigiosa palavra quadro [*tableau*] deriva diretamente, pelo menos em francês, de uma palavra latina absolutamente banal, tábula, que significa apenas prancha [*planche*]. Uma prancha para tudo: para escrever, para contar, para jogar, para comer, para ordenar, para desordenar.¹⁶²(..) Isso significa, antes de tudo, a renúncia a qualquer unidade visual e a qualquer imobilização temporal: espaços e tempos heterogêneos não param de se encontrar, de se confrontar, de se cruzar ou amalgamar.¹⁶³

O *Atlas Mnemosyne* é uma obra não-ilustrativa, uma cartografia da memória, fruto de um processo reflexivo que apresenta a complexidade dialética do tempo através da sobrevivência das imagens. Ele é descrito como um atlas visual que não apresenta uma linearidade temporal e harmônica. Ao contrário, as montagens revelam as discontinuidades do tempo, as *fraturas* e

¹⁶¹ DIDI-HUBERMAN, 2013 b, p. 54

¹⁶² ERNOUT; MEILLET *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013 b p. 54.

¹⁶³ Idem.

um sentido produzido por meio da confrontação das imagens, portadoras de uma memória coletiva, que sugerem possíveis conexões entre passado e presente, e que podem manifestar-se simultaneamente, segundo uma temporalidade rizomática e dialética. As imagens sugerem percursos e deslocamentos no tempo e no espaço e constituem o que Didi-Huberman denominou de *corpus flutuante*, ou seja, cada vez que são alteradas, possibilitam diferentes narrativas.¹⁶⁴

A finalidade do atlas foi a de explicar através de um amplo repertório de imagens, e outro, muito menor, de palavras, o processo histórico de criação artística, que hoje denominamos Idade moderna, sobretudo em seus momentos iniciais, no início do Renascimento, na Itália, e focando em alguns aspectos essenciais do final do século XV, em Florença, buscando seus fundamentos na Antiguidade. No centro das preocupações warburguanas se encontrava a figura do artista, a psicologia da criação, e o processo de produção de imagens e ideias, concebido como algo mental. Warburg considerava que no Renascimento esse processo oscilava entre uma concepção místico-religiosa do mundo e outra, inovadora, de caráter matemático¹⁶⁵.

O que diferencia o atlas warburgiano de outros atlas é seu conteúdo crítico. Warburg percebeu que a disposição e a consequente articulação das imagens nos painéis ativavam conexões e reflexões que não se manifestavam nas imagens analisadas individualmente. A montagem representa no atlas warburgiano um papel crucial; é ela que revela as camadas de associações e conexões, as latências e ambivalências da imagem, até então invisíveis.

Warburg compreendia bem que o pensamento não é uma matéria de formas encontradas, mas de formas transformantes. Matéria de <<migrações>> (*Wanderungen*) perpétuas como gostava de dizer. Compreendia que inclusive a dissociação é susceptível de analisar, remontar, reler a história dos homens. *Mnemosyne* salvava-o da loucura, das suas <<ideias fugidias>>, tão bem analisadas pelo psiquiatra Ludwig Binswanger. Mas ao mesmo tempo suas ideias continuavam a <<irromper>> proveitosamente, quais ideias dialéticas, a partir do choque ou da relação das singularidades entre si. Nem desordem absolutamente louca, nem ordenação muito sensata, o *Atlas Mnemosyne* delega na montagem a capacidade de produzir, através de encontros de imagens, um conhecimento dialético da cultura ocidental, essa cultura sempre renovada – sem síntese, portanto – entre razão e desrazão, ou, como dizia Warburg, entre os *astra* do que nos eleva até o céu do espírito e os *monstra* do que nos precipita até as profundezas do corpo.¹⁹⁸

¹⁶⁴ DIDI-HUBERMAN, 2013 b, p. 34.

¹⁶⁵ CHECA *apud* WARNKE, 2010, p. 138. “La finalidad del atlas fue la de explicar através de un repertorio muy amplio de imágenes, y otro, mucho menor, de palabras, el proceso histórico de la creación artística en lo que hoy denominamos Edad Moderna, sobre todo, em sus momentos iniciales de los comienzos del Renacimiento em Italia, centrándose en algunos aspectos esenciales de finales del siglo XV em Florencia y buscando sus fundamentos em la Antigüedad”. Tradução da autora. ¹⁹⁸ HUBERMAN, 2013 b, p. 21.

No que se refere ao procedimento de montagem propriamente dito e ao pensamento que permeia o território das imagens pode-se estabelecer íntimas relações entre os estudos de Aby Warburg, Sergei Eisenstein e Walter Benjamin. Benjamin e Eisenstein foram contemporâneos de Warburg e acompanharam suas publicações, chegando inclusive, a escrever-lhe cartas falando sobre sua admiração. Não chegaram, porém, a estabelecer contato. O *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg e *Passages* de Walter Benjamin, ambos projetos inacabados, apresentam importantes afinidades. Warburg, utilizando-se da montagem, confrontava imagens de diversos tipos, oriundas de diferentes temporalidades. Benjamin articulava narrativas utilizando-se de citações e da montagem como procedimento. Nos dois casos, a montagem funciona como um dispositivo capaz de reativar ou polarizar as associações, atribuindo-lhes outras leituras e conexões.

Benjamin e Warburg consideravam a imagem como “um operador temporal de sobrevivências”¹⁶⁶, ou seja, portadora de uma carga política relativa tanto ao passado como ao presente. Warburg percebeu que a montagem deveria ser apresentada com suas brechas, fissuras e intermitências. O *Atlas Mnemosyne* permite-nos visualizar os percursos da sobrevivência no intervalo das imagens, fruto de uma memória *inquieta*.

Não é apenas o procedimento da montagem que os aproxima: os conceitos warburguiano de *pathosformel* e o benjaminiano de *imagem dialética* possuem uma estreita ligação, como foi citado no capítulo anterior. Segundo Benjamin, “não é que o passado lance a sua luz sobre o presente ou o presente sobre o passado. Uma imagem, pelo contrário, é aquilo que o Outrora encontra o Agora para formar uma constelação”¹⁶⁷, o que para o historiador ressalta o fato de que a marca histórica das imagens indica que elas se tornam *legíveis* em determinada época.

Tanto nos estudos de Aby Warburg como na obra de Sergei Eisenstein a descontinuidade ou o intervalo assumem um papel fundamental, uma vez que determinam o ritmo, gerando uma tensão que produz novos significados e narrativas. Eisenstein não considerava o cinema como um simples entretenimento, mas como um campo de reflexões, o que o aproxima ainda mais do pensamento warburguiano. Para o cineasta a arte era considerada como um conflito, “entre a representação de um fenômeno e a compreensão e o sentimento que temos do fenômeno representado”¹⁶⁸. Ao falar sobre montagem,

¹⁶⁶ DIDI-HUBERMAN, 2011 b, p.119.

¹⁶⁷ BENJAMIN, 2009, p. 577.

¹⁶⁸ AVELLAR *apud* EISENSTEIN, 2002, p.7. Cineasta russo, participou ativamente da consolidação do cinema como meio de expressão artística. Entre suas principais produções pode-se destacar: *A Greve*, de 1924, *O Encorçado Potemkin* (1925), *Outubro*, (1927) e *A Linha Geral*, (1928).

(...) Eisenstein não estava querendo se referir apenas ao trabalho de juntar pedaços de filmes numa certa ordem, nem mesmo, num sentido mais amplo, apenas à ideia que organiza a composição de cada um desses pedaços e a interrelação/colisão entre eles para formar o sentido do filme. Para Eisenstein, diz Shklovski, o pensamento humano é montagem e a cultura humana é resultado de um processo de montagem onde o passado não desaparece e sim se reincorpora, reinterpretado, no presente.¹⁶⁹

A montagem nesse sentido nasce não da continuidade e sim do conflito nos planos e inclui o espectador como um *agente* ao criar novas possibilidades e narrativas, dando origem a noção de *cinema intelectual*.

Para Philippe-Alain Michaud o *Atlas Mnemosyne* não apenas “acompanhou como reproduziu as migrações das figuras na história da representação”¹⁷⁰ e nesse sentido aproximase do pensamento cinematográfico. O atlas de Warburg contradiz a pureza estética e introduz no saber a dimensão sensível, o diverso e a impossibilidade de síntese; “faz cair por terra as certezas proclamadas por uma ciência convicta de suas verdades”¹⁷¹, assim como a crença na pureza e na unicidade.

Os poderes da imaginação eram considerados por Warburg tanto no plano antropológico quanto no filosófico e o princípio do atlas warburguiano, “aquilo que nos torna capazes de lançar uma ponte entre as ordens de realidade mais afastadas, mais heterogêneas.”¹⁷²

O saber é evidentemente necessário, mas permanece inoperante, diz Goethe, quando se encontra desencarnado, separado do olhar. “Pensar é mais interessante do que saber, mas não tanto como olhar”²⁰⁶. Só existe, portanto, saber autêntico se conectado ao sujeito e à sua capacidade de experiência,¹⁷³ inclusive à sua capacidade de invenção, de imaginação, essa *phantasia* entendida por Goethe no sentido aristotélico da palavra (quando Aristóteles enunciava que não se pode pensar, nem mesmo conceitualmente, sem imagens). Eis porque a arte e a ciência não devem ser colocadas reciprocamente em oposição¹⁷⁴.

O *Atlas Mnemosyne* “seria, pois, a resposta, a abertura inventada por Warburg face aos fechamentos metodológicos do positivismo, bem como aos entrincheiramentos políticos dos nacionalismos culturais exacerbados com a Grande Guerra”²⁰⁹. No final do século XIX e início

¹⁶⁹ Idem.

¹⁷⁰ MICHAUD, 2013, p. 277.

¹⁷¹ DIDI- HUBERMAN, 2013 b, p. 174.

¹⁷² DIDI-HUBERMAN, 2013 b, p. 22. A imaginação no sentido que é aqui tratada pode ser descrita como uma faculdade que “apreende, para além dos limites filosóficos, as relações íntimas e secretas entre as coisas, as correspondências e as analogias”. (BAUDELAIRE, *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 13) ²⁰⁶

GOETHE *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013 b, p. 120.

¹⁷³ Idem.

¹⁷⁴ DIDI-HUBERMAN, 2013 b, p. 121. ²⁰⁹

HUBERMAN, 2013 b, p. 171.

do século XX, as ciências humanas sofreram intensos abalos. O conhecimento da imaginação, “o conhecimento pela imaginação e o conhecimento das imagens fez surgir a sociologia de Georg Simmel, a psicanálise de Freud e a iconologia do intervalo de Warburg”¹⁷⁵, entre outras manifestações. Nesse momento, sob a influência positivista, a imaginação desempenhou um papel de resistência. Os dicionários de imagens, assim como os atlas positivistas, consideravam apenas o que era comprovado por meios científicos válidos e organizavam as imagens segundo a ordem alfabética, por exemplo, distinguindo-se dos critérios e métodos warburgianos.

Um atlas de imagens difere-se de um catálogo, ou mesmo de um arquivo, devido a seu caráter fragmentário, provisório, que não tem a intenção de abarcar uma totalidade, de resumir ou esquematizar o mundo. O atlas visa um propósito, acolhe a multiplicidade e a diferença, ao passo que um arquivo acolhe tudo, indistintamente, e essas diferenças são atenuadas, em prol da semelhança e da homogeneidade. Porém, é importante lembrar que o arquivo precede o atlas, uma vez que fornece as imagens de seu interesse. Warburg possuía uma fototeca de mais de vinte e cinco mil fotografias e seu atlas abarca em torno de mil imagens.

Lembramos que, para Warburg, as imagens não são meros objetos e sim fenômenos com capacidade de se metamorfosearem, observados em sua sobrevivência, que o historiador denominou *histórias de fantasmas para gente grande*¹⁷⁶.

Seria muito pouco estabelecer a importância do *Atlas Mnemosyne* a seu dispositivo de montagem, no que se refere ao seu processo de constituição. A novidade da obra de Warburg está muito além do que comumente é definida, como uma história da arte sem palavras. Mais do que isso, é uma coleção de imagens que mostra “como agem as Imagens”¹⁷⁷.

História da arte sem palavras, é falso, porque extensos manuscritos teóricos acompanham a elaboração do atlas, sobretudo entre 1927-1929, e Warburg planejava editar dois volumes de comentários sobre a disposição das pranchas ilustradas. Não por acaso, Gertrud Bing, após a morte de Warburg – e na ausência dos volumes de comentários previstos -, acreditava que a publicação simultânea de *Mnemosyne* e do catálogo da biblioteca poderia fornecer um precioso instrumento para “fundar uma ciência da cultura”¹⁷⁸.

Segundo Didi-Huberman¹⁷⁹, considerar o *Atlas Mnemosyne* como algo que se refere unicamente ao campo da história da arte é também um duplo equívoco; em primeiro lugar

¹⁷⁵ Idem, p. 171.

¹⁷⁶ Muito próxima à essa noção warburgiana está a de Nietzsche, que sugere que “uma interpretação verdadeiramente histórica falaria como um fantasma com fantasmas”. (Nietzsche *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013 b, p. 426)

¹⁷⁷ SIEREK, *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013 b, p. 134.

¹⁷⁸ MANN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013 b, p.227.

¹⁷⁹ Idem, p. 250.

porque seu campo epistêmico é muito mais vasto e em segundo lugar porque a “dialética de seus modelos de tempo” em muito ultrapassam o de uma história convencional. Para o filósofo, seria a banalização da complexidade de uma obra que apresenta um *emaranhado* de temporalidades dialéticas e uma complexidade de conteúdo impressionante.

Consideramos como inseparáveis a *Biblioteca Warburg* e o *Atlas Mnemosyne*. Apesar de frequentemente serem analisados e estudados individualmente, consideramos que constituem juntos, a obra única de Aby Warburg. Montado na sala oval da *KBW*, utilizando-se de um método associativo¹⁸⁰ semelhante ao utilizado na constituição da biblioteca, o *Atlas Mnemosyne* e a *KBW* mantinham um permanente diálogo, constituindo juntos, um complexo sistema mnemotécnico.

Não restam dúvidas de que o atlas de imagens foi pensado – e deve ser pensado – em estreita relação com a coleção de livros organizada, como sabemos, segundo princípios tão desconcertantes para um bibliotecário como *Mnemosyne* o é para um iconógrafo convencional. (...) assim como os livros da biblioteca, as fotografias do atlas eram objetos reproduzíveis e, a esse título, indefinidamente deslocáveis e reutilizáveis em contextos diferentes, de modo a propiciarem novas problemáticas²¹⁶. Assim como as outras atividades do Instituto, a constituição do *Atlas* foi pensada por Aby Warburg – podemos lê-lo designadamente, numa carta escrita a Ernest Robert, em 23 de maio de 1929 - na perspectiva de uma obra coletiva conduzida sob a sua autoridade.¹⁸¹

Ressaltamos que Aby Warburg acreditava em uma memória inconsciente latente nas imagens e, para o historiador, a história da arte pressupunha a relação entre texto e imagem. Nota-se que Warburg não estabeleceu uma hierarquia, ele conferiu à imagem o mesmo status de documento conferido aos *escritos*. Por isso temos a convicção de que não se trata de uma casualidade a *construção do Atlas* na arena da biblioteca. Segundo Didi-Huberman, “do mesmo modo que a *Biblioteca Warburg* oferecia a armadura textual de todo o pensamento de Warburg, haveremos de ver, daqui para frente, no *Atlas Mnemosyne*, não a ilustração e sim a armadura visual de todo seu pensamento”.²¹⁸

¹⁸⁰ Descrito por Didi-Huberman como *proliferação maníaca*, na qual uma imagem remete a outra e a outra, infinitamente”. (DIDI-HUBERMAN, 2013 a, p.423) ²¹⁶ MANN, *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013 b, p. 228.

¹⁸¹ MANN, *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013 b p. 228. ²¹⁸ HUBERMAN, 2013 a, p. 388.

2.5 – Warburg e a contemporaneidade

Em meio à vertigem desses pensamentos, contudo, alguma coisa se erguia como uma cúpula de mármore branco e liso, alguma coisa verdadeira ou imaginária, mas tão marcante para a sua imaginação febril que nela se deteve, tal como alguém que vê pousar um vibrante enxame de libélulas, com evidente satisfação, sobre a redoma de vidro que protege uma frágil planta.

Virginia Woolf

Apesar de considerarmos o binômio *Biblioteca Warburg* e *Atlas Mnemosyne* como sendo uma obra única, para efeito didático iremos avaliar os seus desdobramentos na arte contemporânea de maneira distinta. Anacrônica, por sua estrutura de múltiplas temporalidades e narrativas, e caracterizada pela interdisciplinaridade, um dos pilares do pensamento warburguiano, a obra de Warburg encontrou ressonância na arte contemporânea.

Nas palavras de Agamben, a contemporaneidade é descrita como detentora de “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é *a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e de um anacronismo*”¹⁸². É justamente a não coincidência com seu próprio tempo que proporciona o distanciamento necessário para vê-lo, compreendê-lo verdadeiramente, sem nele ficar *imerso*. Agamben apresenta uma outra perspectiva da contemporaneidade que nos auxilia a compreender a ressonância do pensamento warburguiano.

De fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode nele ser contemporâneo. Arcaico significa *arké*, isto é, da origem. Mas a origem não está apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste (...). A distância – e, ao mesmo tempo a proximidade – que define a contemporaneidade tem seu fundamento nessa proximidade que é a origem (...) sem jamais alcançá-la¹⁸³.

Agamben complementa seu pensamento, declarando ser contemporâneo aquele que *quebra as vértebras de seu tempo* ou mesmo percebe a falha ou o ponto de quebra.²²¹ Nesse sentido, nada mais contemporâneo do que o pensamento warburguiano, que se instaura a partir de um tempo rizomático, fraturado e anacrônico.

¹⁸² AGAMBEN, 2009, p. 59.

¹⁸³ AGAMBEN, 2009, p. 69. ²²¹ Idem, p. 71.

Warburg, criador de um pensamento vertiginoso sobre as imagens, sugere que a leitura das mesmas traz em si um desvio, uma *releitura*, um movimento de retorno. Didi-Huberman destaca o papel primordial de Warburg no modo de compreender as imagens. Para o filósofo, ele é, para a história da arte, o “equivalente ao que Freud, seu contemporâneo, foi para a psicologia: incorporou questões radicalmente novas para a compreensão da arte, e em particular a de memória inconsciente”¹⁸⁴.

A metodologia e o pensamento utilizados por Warburg na constituição de suas obras, permanece até hoje influenciando e inspirando artistas, filósofos e historiadores da arte. Warburg nos deixou o desafio de criar novas conexões a partir do *Atlas Mnemosyne*. Nota-se o surgimento de inúmeras obras, investigações e exposições no campo das artes visuais que se inspiram no cerne da investigação warburguiana sobre as imagens.

Apesar de todas as diferenças de método e conteúdo que podem separar a investigação de um filósofo-historiador e a produção de um artista visual, ficamos espantados pelo seu comum método heurístico — ou método experimental— quando se baseia numa montagem de imagens heterogêneas. Descobrimos então que Warburg partilha com os artistas do seu tempo uma mesma paixão pela afinidade visual operatória, o que o converte em contemporâneo de artistas plásticos de vanguarda (...), de fotógrafos de “estilo documental” (August Sander ou Karl Blossfeldt), de cineastas de vanguarda (Dziga Vertov ou Sergei Eisenstein), de escritores que ensaiavam a montagem literária (Walter Benjamin ou Benjamin Fondane), e inclusivamente dos poetas e artistas surrealistas (Georges Bataille ou Man Ray). (...). Constatamos, porém, que essa intensa produção de compilações tem sido interpretada até o momento, em termos de arquivos, segundo um esquema conceitual pósmoderno, no qual de resto, o *Atlas Mnemosyne* tem sido convocado com grande frequência.¹⁸⁵

O atlas pode ser pensado como um fenômeno propulsor das imagens, que instauradas em proximidade torna visível e revela as camadas de tempo ativadas nessas relações. A imagem sempre remete a uma exterioridade e convoca tanto o real como o imaginário e o simbólico. Na atualidade artistas das mais diferentes mídias são influenciados pela obra warburguiana. Harun Farocki, cineasta nascido na República Tcheca, mostra-nos em seus filmes e instalações, imagens muitas vezes esquecidas, quase perdidas, que ainda não tinham se tornado públicas. Imagens adquiridas de arquivos sem importância, desprezadas ou destituídas de interesse por parte de seus proprietários. Essas mesmas imagens, ao passar por um processo de montagem, tornam-se verdadeiramente inquietantes. Para Didi-Huberman²²⁴, Farocki não se apropria das

¹⁸⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?* Madrid: TF Editores, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010 b. (Catálogo de exposição).

¹⁸⁵ DIDI-HUBERMAN, 2013 b, p. 257. ²²⁴ Idem, p. 257.

imagens, ele simplesmente as restitui, adquire não para possuir e sim para dar a conhecer e, em última instância, emancipá-las. Restituir é para Derrida “dar sem reter, sem resto, sem interesse, sem capital, sem processo de apropriação ou de expropriação”.¹⁸⁶ Farocki restitui essas imagens de forma quase silenciosa, procurando um possível *apagamento* do autor. Posiciona-se como um simples *atravessador* e sobre as imagens não adquire nenhum *copyright*, uma vez que para ele, elas constituem um bem comum.

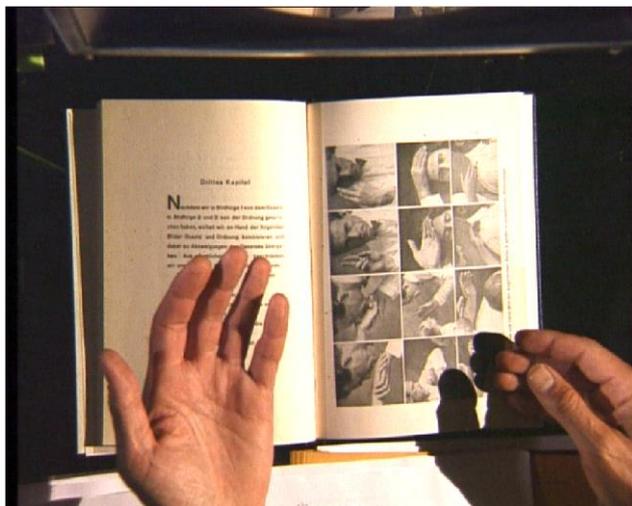


Fig. 31 – Film still. Harun Farocki, *The Expression of Hands*, 1997.

Para Michaud, Warburg compreendeu que uma imagem é sempre o resultado de uma montagem de espaços e textos heterogêneos e reconhece no *Atlas Mnemosyne* o “uso inventivo da reprodução fotográfica em tempos de ascensão do cinema, para criar encadeamentos de sequências, não em sucessão temporal, mas na simultaneidade do plano”.¹⁸⁷

Essa operação de Warburg de expansão dos limites da história da arte em direção ao mundo da não-arte, é o que denominamos “poetização” da história da arte. (...) Trata-se do uso que o homem faz do mundo, mais do que o conhecimento que ele tem do mundo. (...) O pensamento de Warburg revela um processo de poetização da história da arte que consiste na criação de um novo espaço entre a arte e a não-arte, num novo espaço significativo, antecipando-se em muitos anos a proposta da arte contemporânea.²²⁷

Didi-Huberman reconheceu na contemporaneidade, a abordagem do atlas como um desdobramento da obra de Aby Warburg.

Esta *pós-história* do atlas *Mnemosyne* oferece-nos uma encarnação tangível de sua fecundidade formal, da sua natureza de *gaia ciência* inesgotável. Atravessa

¹⁸⁶ DERRIDA, 2001, p.150.

¹⁸⁷ DIDI-HUBERMAN, 2010 a, p. 19. ²²⁷ SEDDON, 2008, p. 1067.

o campo da arte contemporânea de ponta a ponta: não me refiro simplesmente ao paradigma do atlas cartográfico que encontramos em artistas como Robert Smithson ou Alighiero e Boetti, entre tantos outros, nem apenas às interpretações artísticas de Warburg sob a forma de referências diretas, ou mesmo de performances ou prolongamentos digitalizados. Refiro-me sobretudo ao fato de alguns artistas mais radicais nas suas escolhas formais – Josef Albers e Ad Reinhardt no domínio da pintura abstrata ou Sol Le Witt no da escultura minimalista – terem experimentado a certa altura a necessidade de compor atlas fotográficos. Penso também em dois grandes artistas que tomaram à letra o inesgotável do atlas: Marcel Broodthaers, com humor metódico da verdadeira gaia ciência, e Gerhard Richter, com a amplitude impressionante do seu *Atlas* de grande fôlego. Penso, finalmente, na produção considerável de livros fotográficos entre os artistas contemporâneos, ou no uso que estes fazem de arquivos impessoais (...). Sem esquecer, entre essa inesgotável profusão, os dispositivos de *mesas* fotográficas reinventados por Christian Boltanski ou Robert Filliou, Annette Messager ou Sophie Calle, (...). Constatamos, porém, que essa intensa compilação tem sido interpretada, até o momento, em termo de arquivos, segundo um esquema conceitual pós-moderno, no qual, de resto, o *Atlas Mnemosyne* tem sido convocado com grande frequência.¹⁸⁸

Didi-Huberman inspirou-se no atlas warburgiano ao conceber a exposição intitulada *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?* realizada no Museu Reina Sofia, em Madrid, no ano de 2010. A exposição reuniu cerca de quatrocentas obras, incluindo pranchas do *Atlas Mnemosyne* e obras de outros cento e vinte artistas. Dentre os muitos nomes, salientamos Goya, Malevitch, Brecht, Le Corbusier, Duchamp, Chris Marker, Georges Bataille, Gerhard Richter e Beckett. A exposição se propôs a servir como um dispositivo que instiga a uma reflexão sobre o significado das imagens na interpretação do mundo. Trata-se de um modo de pensar a arte através da articulação entre a história e o contemporâneo. A seleção das obras não se apoia em qualquer discurso cronológico ou histórico e a exposição foi organizada em capítulos, sugerindo um livro.

¹⁸⁸ DIDI-HUBERMAN, 2013 b, p. 257.



Fig. 32 - ¿Cómo Llevar el Mundo a Cuestas?, 2010.

A exposição foi concebida para promover a compreensão de algumas das obras dos artistas e como essas peças podem ser consideradas do ponto de vista de um método autêntico e até mesmo de um conhecimento transversal, mas não padronizado, do mundo. Nesta exposição, as belas aquarelas de Paul Klee não são exibidas, mas seu modesto herbário e as ideias gráficas ou teóricas daí resultantes são exibidas, os cubos minimalistas de Sol LeWitt não são exibidos, mas suas colagens de fotos nas paredes de Nova York são.¹⁸⁹¹⁹⁰

Gerhard Richter, um dos artistas convidados, apresentou o seu *Atlas* (1962 - 2013). A obra é constituída por fotografias de família, paisagens e naturezas mortas, esboços guardados pelo artista desde os anos de 1960 e recortes de jornal, montados em folhas de papel. São cerca de oitocentas folhas, que abrangem um período de quatro décadas. Em 1989, na Alemanha, o *Atlas* de Richter foi apresentado em um livro homônimo, no qual as páginas correspondiam às “pranchas” de imagens apresentadas na mostra¹⁹¹.

¹⁸⁹ Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/atlas-how-carry-world-ones-back>, acesso em ¹⁹⁰ /03/2020.

“The exhibition has been designed to foster an understanding of some of the artists’ work and how their pieces can be considered from the point of view of an authentic method and even from a transverse but not standardised knowledge of the world. In this exhibition Paul Klee’s gorgeous watercolours are not exhibited, but his modest herbarium and the graphic or theoretical ideas that spring from it are, Sol LeWitt’s minimalist cubes are not exhibited, but his photo collages on the walls of New York are.” Tradução da autora.

¹⁹¹ São muitas as edições do *Atlas* de Richter. Sua primeira edição foi em 1989, na Alemanha.



Fig. 33 - Gerhard Richter, *Atlas* (1962-2013), 2015.

Ao contrário do atlas de Richter, de dimensões colossais, entre as obras apresentadas por Marcel Broodthaers, encontra-se um pequeno atlas, um livro de artista intitulado *A conquista do espaço*. Um título tão grandioso nomeia esse pequeno volume no qual Broodthaers aborda as múltiplas relações existentes entre o ínfimo e o grandioso, uma questão de escala. Os pequenos países impressos nas páginas do livro comparados com a com as mãos de um homem, enormes, quando postos lado a lado, talvez possam sugerir que o universo conhecido por nós, ínfimo, caiba com segurança, nesse pequeno atlas.



Fig. 34 e 35 - Marcel Broodthaers, *A conquista do espaço* - atlas para uso de artistas e militares, livro de artista, 2,5 x 3,8 cm, 1975.

(...) o livro de Broodthaers, é transportável, porém inútil. Remete aos atlas utilizados pelos militares em conquistas territoriais, porém devido ao seu tamanho reduzido, perde a função para o uso citado. Possui 38 páginas impressas em litografia, e apresenta a silhueta de 32 países, dispostos alfabeticamente, e representados graficamente em tamanho semelhante.¹⁹²

Os atlas surgem, na contemporaneidade, com as mais diferentes propostas. Alguns muito próximos ao *Atlas Mnemosyne*, abordam as relações entre imagens dispostas em painéis. Outras obras se aproximam dos atlas geográficos. Mas em todas as obras, o atlas torna-se um suporte para o pensamento e as investigações de artistas, poetas e escritores, uma forma de (re)configurar sua experiência poética. Veremos no próximo capítulo que algo semelhante ocorreu com a biblioteca.

Oriundo do campo da literatura, consideramos importante citar o livro *Atlas*, de Jorge Luis Borges. À semelhança de Aby Warburg, *Atlas* foi o último livro de Borges publicado em vida, no ano de 1984. Composto por imagens e palavras dispostos em ordem meticulosamente caótica, seu livro apresenta uma série de imagens escolhidas de sete viagens realizadas pelo escritor e sua companheira Maria Kodama. Os destinos eram escolhidos de forma aleatória: ele e sua parceira, às cegas, abriam o atlas para encontrar um possível destino. Em seu livro, Borges narra as viagens por meio de relatos e poemas e Maria Kodama apresenta os registros fotográficos das mesmas. Imagens que o autor não podia mais ver, pois Borges já se encontrava completamente cego há décadas, quando realizou tais viagens. Portanto, suas narrativas eram constituídas por impressões captadas por outros sentidos, assim como uma mistura de lembranças e imaginação.

Atlas do incomensurável como deve ser qualquer atlas verdadeiro, na medida em que situa com igual dignidade as imagens visuais do mundo percorrido - um totem indiano, uma torre de pedra, a *Praça de São Marcos* em Veneza, a ruína de um templo grego, um tigre vivo, um bolo para saborear, alguns recantos de Buenos Aires, o deserto egípcio, uma inscrição japonesa, um punhal antigo com uma faca de cozinha, e uma imagem de sonhos que assombram as suas noites, sonhos de mulheres e de guerras, sonhos de “tábuas de ardósia”, e de enciclopédias cujos artigos têm um fim mas não têm um início.¹⁹³

¹⁹² Irving Zucker Art Books, 2018. Disponível em:

https://staging.zuckerartbooks.com/exhibition/77/exhibition_works/3234. Acesso em 20/08/2019.

¹⁹³ BORGES apud DIDI-HUBERMAN, 2013 b, p.69.



Fig. 36 e 37 – Jorge Luis Borges, Páginas de seu livro *Atlas2010*.

Quando Roma chegou a estas terras últimas e a seu mar de águas doces indefinido e quem sabe interminável, quando César e Roma, esses dois claros e altos nomes, chegaram, a deusa de madeira queimada já estava aqui. Seria chamada Diana ou Minerva, à maneira indiferente dos impérios que não são missionários e que preferem reconhecer e anexar as divindades vencidas. Antes ocuparia seu lugar numa hierarquia precisa e seria a filha de um deus e a mãe de outro e a vinculariam às dádivas da primavera ou ao horror da guerra. Agora a acolhe e exhibe essa estranha coisa, um museu.

Chega-nos sem mitologia, sem a palavra que foi sua, mas com o apagado clamor de gerações hoje sepultadas. É uma coisa rota e sagrada que nossa ociosa imaginação pode enriquecer irresponsavelmente. Nunca ouviremos as súplicas de seus adoradores, nunca saberemos os ritos.

Segundo Didi-Huberman, Aby Warburg, a partir de sua experiência psicótica, e Borges, em idade avançada, dedicaram uma grande parte da sua energia a fim de “reconfigurar a sua própria experiência poética mediante a forma de atlas” que no caso de Borges, poderia igualmente ter-se intitulado *Mnemosyne*”¹⁹⁴

Assim como o *Atlas Mnemosyne* desdobrou-se e inspirou outros atlas e outras tantas obras, a *Biblioteca Warburg* parece também ter inspirado outras bibliotecas.

¹⁹⁴ DIDI-HUBERMAN, 2013 b, p. 69.

3. BILD (IMAGE - TERRITÓRIOS)

Biblioteca de artista

3.1 Biblioteca de artista

Também se aguardou então o esclarecimento dos mistérios básicos da humanidade: a origem da biblioteca e do tempo. É verossímil que esses graves mistérios possam explicar-se em palavras: se não bastar a linguagem dos filósofos, a multiforme biblioteca produzirá o idioma inaudito que se requer e os vocabulários e gramáticas desse idioma.

Jorge Luis Borges

A partir do final dos anos de 1980, nota-se, no campo das artes visuais, o surgimento de inúmeras obras a respeito da biblioteca¹⁹⁵. O aparecimento dessas obras coincidiu com a retomada do interesse pela obra de Aby Warburg e a emergência de diversos estudos acerca da *KBW* e do *Atlas Mnemosyne*. Possivelmente inspiradas, ainda que indiretamente, pelo pensamento warburguiano, essas obras foram provisoriamente denominadas *biblioteca de artista*. Essa noção descreve a biblioteca como um espaço de construção poética, denominando ou incluindo as produções de artistas cujo suporte é o espaço da biblioteca, seja esse um espaço real ou ficcional. Denominamos *bibliotecas de artista*, poeticamente, para identificar essas obras em meio a tantas outras, apresentando suas especificidades. Consideramos como um recurso didático, mais do que a intenção de estabelecer novas fronteiras ou delimitar territórios na tentativa de instaurar uma nova mídia no campo das artes visuais.

Warburg constituiu, através de sua obra, um *corpus teórico*, uma possibilidade, podese arriscar dizer uma experiência, o que fica evidente através do relato de Fritz Saxl¹⁹⁶, no momento em que era gestor da biblioteca, e guiou Ernst Cassirer em sua primeira visita à *KBW*, no ano de 1920. Cassirer sentiu-se amedrontado e chegou a denominar de *perigosa* a biblioteca: sentiu-se subjugado e perdido no labirinto da criação de Aby Warburg. A concepção espacial e arquitetônica da *KBW* e a disposição dos painéis do *Atlas Mnemosyne* em seu interior, acrescidas da evidência de que a *Biblioteca Warburg* é, antes de tudo, uma experiência, tudo isso aproxima a obra warburguiana do que denominamos *instalação*¹⁹⁷ e de certa maneira

¹⁹⁵ O aparecimento das *bibliotecas de artista* nas artes visuais não é notado antes dos anos de 1980.

¹⁹⁶ SALX apud BARATIN; JACOB, 2000, p.111.

¹⁹⁷ O conceito de instalação aproxima-se muito do conceito de *habitar* o espaço. *Habitar* como uma presença que modifica o espaço e é, ao mesmo tempo, modificada por ele, produto das relações entre o espectador, a obra e o espaço. Segundo Stephane Huchet (2006, p. 302), “(...) toda instalação institui um lugar que é tanto um lugar como *topos* físico da obra, quanto um lugar de produção de arte como questão.” A cada nova montagem a obra se impregna de novas conexões, em outra temporalidade, pois é essencialmente do espaço-tempo que a obra se constitui.

sinaliza que o *Atlas Mnemosyne* é também uma *biblioteca* de imagens, o que o aproxima ainda mais do campo das artes visuais.

Quem quer que entre na biblioteca não pode deixar de perceber que, desde o início, a criação de Warburg foi essencialmente visual. A forma das estantes, os títulos associados que elas guardavam, as imagens e fotografias que atulhavam as salas, tudo era testemunho da preocupação de Warburg com a apresentação de idéias e símbolos. As fontes de suas questões eram imagens; os livros permitiam-lhe refletir sobre essas imagens e proporcionavam termos com que atravessar o silêncio entre elas.¹⁹⁸

A *KBW* foi concebida como um espaço experimental e relacional. Em palestra proferida no *Simpósio Internacional Warburg 2019*, realizado na Biblioteca Nacional de Buenos Aires, Argentina, Bill Sherman, diretor do *Warburg Institute*, em Londres, afirmou que até os dias de hoje a metodologia utilizada por Warburg na catalogação dos livros da *KBW* é mantida e esse é o maior desafio no desenvolvimento de sua versão digital. No *Warburg Institute*, os volumes não são codificados individualmente. Apenas a grande categoria em que estão inseridos o é. Dessa forma, não é possível encontrar um volume como fazemos em uma biblioteca comum. Como foi dito anteriormente, é o leitor que deve buscar o volume, inserido em uma grande categoria. Segundo Sherman, encontrar esse volume é uma questão de mágica, mas certamente no processo de busca o leitor terá acesso a uma série de outros volumes que se relacionam, de alguma forma, com o livro procurado. Essa era a intenção de Warburg: a biblioteca como um campo de relações.

Outra evidência de sua profunda afinidade com as artes visuais deve-se ao elevado número de vezes, especialmente na última década, em que o *Atlas Mnemosyne* ou foi exposto ou serviu de inspiração para exposições nos principais museus do mundo¹⁹⁹. Para Didi-Huberman,

(...) *Mnemosyne* poderia surgir-nos como uma instalação visual mediante a qual o que não pode ser explicado de modo determinista terá de ser mostrado, apresentado por meio de montagens graças às quais, uma *Übersicht* ou um

¹⁹⁸ MANGUEL, 2006, p. 174.

¹⁹⁹ Em 2010, ocorreu a exposição *¿Cómo Llevar el Mundo a Cuestas?* com curadoria de Didi-Huberman, realizada no *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid, Espanha. Em 2011 essa exposição percorreu o *ZKM Museum für Neue Kunst*, em Karlsruhe, Alemanha e o *Sammlung Falckenberg*, em Hamburgo, Alemanha. Desdobrou-se na exposição *Atlas, suite*, realizada no ano de 2012 no *Studio National des Arts Contemporains*, em Tourcoing, França, e em 2013 no *MAR* (Museu de Arte do Rio), no Rio de Janeiro, Brasil, com curadoria de Georges Didi-Huberman e Arno Gisinger. Em 2016 o *Atlas Mnemosyne* foi exposto no *ZKM Center for Art and Media*, Alemanha. Em 2017 foi inspiração para a exposição *Sublevaciones*, realizada no *Centro de Arte Contemporanea* em Buenos Aires, Argentina, com curadoria de Georges Didi-Huberman e em 2019 foi tema da exposição intitulada *Ninfas, serpientes constelaciones* – la teoria artística de Aby Warburg, realizada no *Museu Nacional de Belas Artes*, Buenos Aires, Argentina, com curadoria de José Emílio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski.

*olhar abrangente poderão transcender as proposições unívocas e estabelecer uma justa visão do mundo.*²⁰⁰

A relação que Aby Warburg mantinha com sua biblioteca remete-nos à relação estabelecida entre o artista alemão Kurt Schwitters, seu contemporâneo, e a *Merzbau* (1923–1937), sua principal obra, considerada por alguns teóricos como uma das primeiras instalações artísticas. Trata-se de uma obra realizada pelo artista em sua casa, em Hannover, que foi sendo transformada ao longo de quatorze anos em uma grande instalação, e que hoje pode ser considerada uma de suas obras mais importantes. Assim, como a *KBW* era para Warburg, a *Merzsbau* tornou-se para Schwitters, um território de experimentação, um espaço de questões, e (in)certezas.

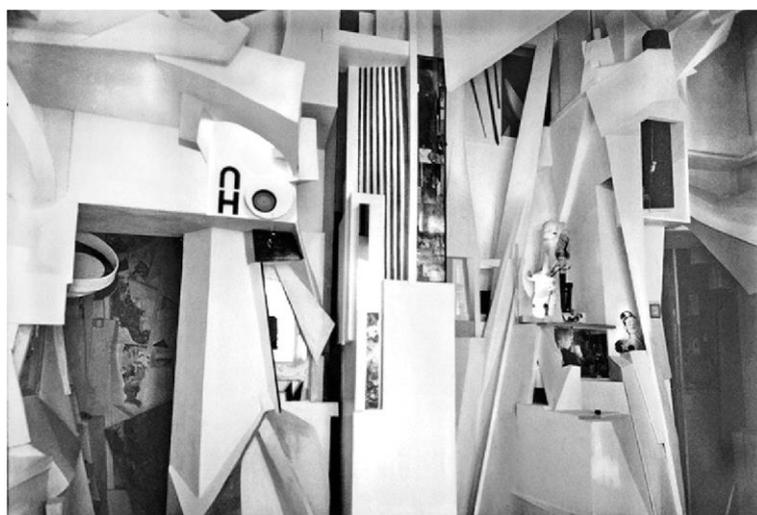


Fig. 38 - Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1923-1937.

Da experiência do espaço social e imagético, a biblioteca é mais uma imagem, cenário simbólico, a partir do qual é possível construir um pensamento propício às relatividades, às temporalidades da palavra e da imagem. Um espaço para experiência estética, onde se visita o fascínio e o desfascínio. Os livros são uma série de textos com suas imagens, são dispositivos de leitura propícios à subjetividade e deambulação que atuam como propulsor de acontecimentos mnemônicos e estéticos. Através do outro lado na próxima página, as cenas formam-se à medida que se completam as leituras que me interessam porque me sinto próxima daquelas narrativas, mesmo não sendo minhas. Alcanço as imagens das situações escritas e monto cenas. (...) Nesta Biblioteca, existe um visível que não produz imagens porque estas já estão em palavras. De acordo com a duração da leitura, as imagens são fugidias porque estão na iminência de ficar e imediatamente na iminência de desaparecer.²⁴⁰

²⁰⁰ DIDI-HUBERMAN, 2013 b, p. 239. ²⁴⁰ MOL, 2014, p. 73.

Nesse capítulo, trataremos da biblioteca no contexto contemporâneo das artes visuais e será apresentado um número generoso de *bibliotecas de artista*, uma vez que a intensa presença dessas obras a partir do final dos anos de 1980, vem confirmar uma das premissas dessa pesquisa. Na ausência de publicações que tratem do assunto, a catalogação de tantas obras teve o propósito de apresentá-las como um grande conjunto, que passa despercebido quando em meio a um turbilhão de outras obras. As bibliotecas de artista foram dispostas em diversas categorias: *Da ausência: entre ruínas e sombras*, *De outra ordem: entre o grandioso e o monumental*, *Entre a cor e a paisagem*, *De outro jeito*, *Questão de memória*, *Em forma*, *A biblioteca e o artista*. Agrupamos as obras com a proposição de ressaltar as afinidades e tratar das relações que permeiam o conjunto. Ressaltamos que os critérios utilizados para disposição das imagens nas respectivas categorias referem-se apenas a um dos aspectos que consideramos de maior relevância, no momento. Não pretendemos apresentar uma versão definitiva, pois reconhecemos o aspecto provisório de toda e qualquer tentativa de categorização.

Ao analisarmos a *KBW* como inspiradora das bibliotecas de artista, consideramos que Warburg abriu uma possibilidade para que as bibliotecas pudessem ser pensadas como algo além de um depósito, arquivo ou mesmo uma coleção de livros. As bibliotecas tornaram-se um espaço de relações e construção de pensamento, um suporte também para o pensamento artístico e ficcional. Não consideramos que as obras que serão apresentadas tenham necessariamente uma relação direta com a *Biblioteca Warburg*. Mas consideramos que a Biblioteca Warburg abriu um portal de possibilidades até então inexistente. Após a experiência warburguiana, as paredes da biblioteca se expandiram e ganharam novos contornos.

Abordamos a biblioteca a partir de seu caráter múltiplo e labiríntico, espaço de memória e principalmente de imagens. Para Foucault, a biblioteca seria um não-lugar, “com a possibilidade de se desdobrar e se repetir, de fazer nascer o sistema vertical dos espelhos, imagens de si mesma, das analogias”²⁰¹.

Optamos por abordar as relações entre as obras apresentadas e outras imagens, oriundas do vasto território da História e das Artes. Apresentaremos as fontes das imagens na lista de figuras, afim de priorizar a visualidade das mesmas.

Da mesma forma que Marcel Duchamp, ao apresentar os ready-made, apontou uma nova possibilidade para os objetos, muito além de sua função prática, Warburg abordou o território da biblioteca sob uma outra perspectiva. A partir da *KBW*, a biblioteca nunca mais pode ser vista da mesma forma.

²⁰¹ FOUCAULT, 2006, p. 48.

3.2 - Da ausência: entre ruínas e sombras

Eu afirmo que a biblioteca é interminável.

Jorge Luís Borges

Presente, ausente. Imagem, sombra. Pó e fumaça. Muitas podem ser as tentativas de descrever a obra de Claúdio Parmiggiani²⁰², realizada na *Biblioteca di Arte e Storia de San Giorgio* in Poggiale, Bologna, no ano de 2009 e pertencente à série *Delocazioni*, iniciada nos anos de 1970.

Construídas através da combustão do fogo, as obras dessa série foram realizadas a partir da fumaça e das cinzas provenientes, muitas vezes, da queima de pneus ou mesmo de fogos de artifício, em ambientes fechados. O artista simula um incêndio, de maneira controlada, nos locais onde constrói suas instalações. Esse procedimento começou a ser utilizado a partir de uma visita realizada por Parmiggiani a uma sala restrita em um museu, na qual tinha ocorrido um pequeno incêndio. O artista ficou assombrado com as marcas dos objetos *impressas* na parede, quando os mesmos foram retirados. Assombro que nos remete ao *mito da caverna* de Platão²⁰³, no qual homens acorrentados no interior de uma caverna desde a infância e que não conseguiam sequer olhar para trás, podiam ver apenas sombras projetadas na parede por uma fogueira. Os homens imobilizados, sem outra referência, acreditavam que o que viam fosse real. Platão comparava a caverna ao mundo das aparências em que vivemos.

Platão traça uma linha metafísica que separa o mundo sensível – habitado por imagens e pelos nossos corpos – daquele inteligível mundo superior, da Ideia e da essência. O propósito de tal divisão aparece na seleção da linhagem que declara a distinção entre as cópias e os simulacros, o puro e o impuro, o autêntico e o inautêntico.²⁴⁴

As imagens, Platão categoriza-as como *cópias*, as que têm uma semelhança fundadora com a *Ideia* e como *simulacros*, as que a nada se assemelham, também descritos como *falsos pretendentes*, constituídos a partir da dessemelhança. As cópias seriam as imagens bem fundadas, o simulacro uma cópia improdutiva, construída sobre a diferença, que pode comprometer o conhecimento no mundo sensível.

²⁰² Claudio Parmigiani (1943) é um artista italiano nascido durante a Segunda Guerra Mundial. Transitando entre a *Arte Póvera* e a *Arte Conceitual*, Parmigiani produziu importantes trabalhos de arte contemporânea, assim como livros e artigos.

²⁰³ O mito da caverna de Platão faz parte do livro VII de *A República*, escrito entre 385-380 a.C. Trata-se de um diálogo metafórico entre Sócrates e seus discípulos, no qual o filósofo busca exemplificar como podemos nos libertar da escuridão da ignorância que nos aprisiona, através da luz da verdade e apresenta-lhes o método dialético de investigação filosófica. ²⁴⁴ FREITAS, 2015, p.1.



Fig. 39 - Claudio Parmiggiani, *Scultura d'Ombra*, da série *Delocazione*, 2009. Instalação realizada na *Biblioteca di Arte e Storia de San Giorgio* in Poggiale, Bolonha.

Gilles Deleuze em seu livro *A lógica do sentido*, faz uma reflexão sobre a *reversão do platonismo*²⁰⁴ que fez submergir o simulacro, “que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução”²⁰⁵, trazendo, portanto, a impossibilidade de hierarquização proposta por Platão. Atrás de cada caverna uma outra que se abre, mais profunda ainda e abaixo de cada superfície, um mundo subterrâneo mais vasto, mais estrangeiro, mais rico e sob todos os fundos, sob todas as fundações, um subsolo mais profundo ainda.²⁰⁶

²⁰⁴ Segundo Deleuze, essa noção descreve a negação do Platonismo. DELEUZE, 1974, p. 259.

²⁰⁵ DELEUZE, 1974, p. 259.

²⁰⁶ DELEUZE, 1974, p. 268.

A origem se perde, o tempo se *abre*. O *triunfo do falso pretendente*, desestabiliza a linearidade do tempo e pressupõe um tempo fragmentado, descontínuo. É sobre a imagensimulacro que trataremos aqui; a imagem-aparição, que a nada se assemelha.

A obra de Parmiggiani é uma imagem surgida das *sombras*. Quando a fumaça se dissipou, livros e estantes foram retirados do recinto e o que restou foi uma imagem impressa na parede, um negativo luminoso da biblioteca que anteriormente ali se encontrava. Puro simulacro. A etimologia do verbete *sombra*, advinda da palavra sombrar, em desuso, ou assombrar, sugere sombra e ar. Podemos também pensar a sombra como imagem, como aquilo que é projetado, próximo ao real, mas inapreensível.

Muitas bibliotecas importantes foram destruídas e dizimadas por sucessivos incêndios. Esse é o caso de bibliotecas emblemáticas como a de Alexandria, a Ulpiana e mais recentemente a Biblioteca Nacional de Bagdá, no ano de 2003. O fogo, muitas vezes criminoso, foi responsável pelo desaparecimento de bibliotecas inteiras. O fogo de Cláudio Parmiggiani não é o fogo destruidor e aniquilador das bibliotecas, ele é apenas um dispositivo *revelador* em suas obras. Ao final do processo de combustão, quando a biblioteca real é retirada, a biblioteca de Parmiggiani *aparece*. É a (des)locação dos objetos que a torna visível. O ato de destruição é simultaneamente um ato de criação.

Jean-Paul Sartre²⁰⁷ descreveu o que é denominado como *a primeira versão do imaginário*, que se refere àquilo que vemos e que *traz de volta o objeto*. É a imagem senso comum, aquela que é a continuação do objeto. Vejo, depois imagino. Não é a essa versão que estamos nos referindo nesse momento.

A biblioteca de Parmiggiani refere-se à segunda versão do imaginário, sugerida por Blanchot. Essa versão trata da visibilidade do invisível, quando se vê aquilo que não está presente. O imaginário prescinde a lacuna, a ausência. Segundo Blanchot, a imagem para Sartre “é um ato capaz de negar o nada”, enquanto para ele, é também “o nada que nos olha”²⁰⁸.

Foram diversas as bibliotecas produzidas por Parmiggiano, pertencentes à série *Delocazione*, nas quais o artista utiliza-se dos mesmos procedimentos. *Silenzio a voz alta* (2006), *Scultura d'Ombra* (2002) e *Sem Título* (2009), são algumas das obras apresentadas nessa pesquisa.

²⁰⁷ SARTRE, Jean Paul. Introdução, 1973.

²⁰⁸ BLANCHOT, 1987, p. 259-263.

As bibliotecas de Parmiggiano são uma *exterioridade*²⁰⁹ total, algo que se encontra em *instância*. Não se submete a um tempo linear, cronológico e sim a um tempo em suspensão, tempo sem engendramento, em compasso de espera. Um tempo que nos convida a penetrar num instante *que ainda não é*. A imagem é um deslizamento, uma ambiguidade, inapreensível, pulsante, movediça.



Fig. 40 - Cláudio Parmiggiani, *Silenzio a voz alta*, da série *Delocazione*, 2006. Instalação realizada no *Museo Nacional de Bellas Artes de Havana*, Cuba.



Fig. 41 - Claudio Parmiggiani, *Sem Título*, da série *Delocazione*, 2009.

²⁰⁹ A *exterioridade* para Blanchot é o *fora*, o neutro, o inapreensível, uma zona de ambiguidade.

Assim como uma imagem remete a outra imagem, as bibliotecas de Parmiggiani remetem-nos à *Biblioteca para Dibutate*, da artista brasileira Lais Myrrha. Trata-se de uma série fotográfica que registra as imagens de uma biblioteca *surgida* após a retirada dos livros, estantes e prateleiras. Biblioteca constituída por meio de sombras e marcas surgidas através da demolição de uma biblioteca escolar nos arredores de Belo Horizonte. Os buracos deixados na parede evidenciam as marcas das estantes removidas da biblioteca. Uma biblioteca imaterial, quase uma abstração, constituída por rastros e registros deixados pela antiga biblioteca.



Fig. 42 - Lais Myrrha, *Uma Biblioteca para Didutade I*, fotografia, 2006.

Georges Didi-Huberman descreve em *A parábola dos três olhares*²¹⁰, a reação do pintor grego Apelle diante de sua Afrodite recém pintada. Frustrado diante de sua obra, o pintor, em um ato de fúria, lança sobre a pintura, uma esponja embebida de água, aglutinante e cores. Com a obra aparentemente desfigurada, surge então Afrodite, não mais representada. Surge como uma presença, mais real do que nunca.

Tanto a biblioteca de Parmiggiani como a de Myrrha, surgem a partir do desaparecimento da biblioteca física. Nascida duas vezes, a biblioteca, outrora material, (re)surge tênue, inapreensível. Surge com um estatuto de imagem, de ser ilusão, uma mentira brilhante. O que vemos, não mais está presente. É justamente essa a chamada *ambiguidade da imagem*; seu poder de revelar simultaneamente o desaparecimento e a presença desse desaparecimento.

²¹⁰ DIDI-HUBERMAN, 1998, p 113-120.

A coisa estava aí, que nós apreenderíamos no movimento vivo de uma ação compreensiva e, tornada imagem, ei-la instantaneamente convertida no inapreensível, inatual, impassível, não a mesma coisa distanciada, mas essa coisa como distanciamento, a coisa presente em sua ausência, apreensível porque inapreensível, aparecendo na qualidade de desaparecida, o retorno do que não volta, o coração estranho do longínquo como vida e coração único da coisa²¹¹.

A antiga biblioteca ressurge como ruína de um passado, vestígios de uma ausência, mas que ainda assim faz-se presente através das lentes de Myhrra e do olhar de Parmiggiani. As obras *Sin Palavras* (2012) e *Missing Names* (2013) da artista Patrícia Osses²¹², e *Flying Books - Homenaje a Borges* (2012), de Christian Boltanski, abordam de uma outra forma a questão da ausência e presença. As três obras foram constituídas no espaço desocupado da antiga *Biblioteca Nacional da Argentina*, localizada nas proximidades do bairro de Montserrat, na cidade de Buenos Aires. Ao contrário das obras de Parmiggiani e Myhrra, fruto da retirada de uma biblioteca física, as obras de Patrícia Osses e Christian Boltanski foram constituídas sobre o vazio do prédio desocupado de uma antiga biblioteca.

Em *Missing Names*, uma série fotográfica de noventa e seis fotografias, Osses desenha sobre a poeira, em um ato performático, pode-se dizer, os noventa e seis nomes dos escritores que se encontram gravados nas colunas do prédio, acrescido do nome de Borges que, além de uma presença constante, foi diretor da biblioteca entre os anos de 1955 e 1973. Patrícia *inscreve* sobre as estantes vazias nomes como Milton e Shakespeare, que se avizinham em uma possível prateleira. A obra materializa as relações entre palavras e imagens, fazendo-nos visualizar, por meio dos nomes desenhados nas estantes, os livros que outrora ocuparam esses espaços.

²¹¹ BLANCHOT, 1987, p. 257.

²¹² Nascida em Santiago, Chile, em 1971, vive e trabalha em São Paulo. Artista e doutora em Artes Visuais pela ECA-USP, é Professora Adjunta em Fotografia do Departamento de Artes e Letras da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Brasil.



Fig. 43 e 44 - Patrícia Osses, *Missing names*, 2013.

A biblioteca enquanto imagem, apresenta-se como *fascínio* ou a *paixão da imagem*, que precisamente diz respeito às imagens que retornam e que nos mantém, por tempo indeterminado, sob seu poder de *assombração*.

Ora, estar fascinado não é estar enganado: não é submeter-se à aparência enganadora das coisas, mas sofrer verdadeiramente sua aparição que retorna. É olhar “a impossibilidade que se faz ver”²¹³.

Quando fascinados, o que vemos não é o objeto em si e sim a sua distância, a distância paradoxal descrita por Didi-Huberman (2011) como a *dupla distância*, ou seja, quando aquilo que vejo também me *olha* e parece tocar-me como algo que me concerne. Estar fascinado é entregar-se ao fascínio da ausência de tempo, um tempo indeterminado, inatual. É deparar-se com a imagem que retorna, de outra forma, em outra temporalidade. Para Didi-Huberman, quando estamos diante da imagem, estamos sempre diante do tempo.

Em *Sin Palavras*, vídeo de Patrícia Osses, músicos do *Trio Camandulaje*²¹⁴ cantam, no mesmo prédio da antiga biblioteca. Segundo Patrícia, a música que “empresta o nome ao vídeo, (...) canta ausências na exata medida da grande sala esvaziada.”²⁵⁶ Preenche o espaço desocupado do prédio com música e poesia, inapreensíveis, provisórios, em *instância*. Uma outra forma de expressão, um diálogo entre as palavras cantadas e o verbo silenciado nas prateleiras vazias.

²¹³ BLANCHOT *apud* DIDI-HUBERMAN, 2011 a, p. 29.

²¹⁴ Composto por Eva Friori (voz), Ignacio Fernández (violão) e Álvaro Del Águila (bandoneón). ²⁵⁶ OSSES, 2019, p. 1213.



Fig. 45 - Patrícia Osses, *Sin palabras*, 2012. DVD 4'22", com Trio Camandulaje, na antiga *Biblioteca Nacional de Buenos Aires*, Argentina.

Diz um ditado popular que para um livro voar, basta ofertá-lo a um leitor adequado. *Flying Books - Homenaje a Borges* (2012) é o título da instalação de Christian Boltanski, realizada na antiga *Biblioteca Nacional da Argentina*. Em um cenário quase fantasmagórico, espectral, o artista utiliza em torno de quinhentos livros escritos em diferentes épocas e idiomas, para constituir sua instalação. Suspensos no teto do salão central de leitura da antiga biblioteca, faz-nos imaginar que os livros outrora armazenados nas prateleiras, saíram em revoada, como se quisessem mostrar, que muito mais do que um repositório de palavras e imagens são, em verdade, inapreensíveis, impermanentes, incontroláveis.

A obra - imensa - de Bachelard, e as descrições dos fenomenólogos nos ensinaram que não vivemos em um espaço homogêneo e vazio, mas, pelo contrário, em um espaço inteiramente carregado de qualidades, um espaço que talvez seja também povoado de fantasma; o espaço de nossa percepção primeira, o de nossos devaneios, o de nossas paixões possuem neles mesmos qualidades que são intrínsecas; é um espaço leve, etéreo, transparente, ou então é um espaço obscuro, pedregoso, embaraçado: é um espaço do alto, um espaço dos cumes, ou pelo contrário, um espaço de baixo, um espaço do limo, um espaço que pode ser corrente como a água viva, um espaço que pode ser fixo, imóvel como a pedra ou como o cristal.²¹⁵

Longe de ser um espaço neutro, as bibliotecas são espaços que se constituem por camadas de memórias e temporalidades. Um espaço permeado por vozes e presenças etéreas, quase fantasmagóricas, constituído por labirintos por onde o leitor transita.

²¹⁵ FOUCAULT, 2006, p. 413. ²⁵⁸
BORGES, 1988, p. 68.



Fig. 46 - Christian Boltanski, *Flying books* - Homenaje a Borges, 2012.

Asseguram os ímpios que o disparate é normal na Biblioteca e que o razoável (e mesmo a humilde e pura coerência) é quase milagrosa exceção. Falam (eu o sei) de “a Biblioteca febril, cujos fortuitos volumes correm o incessante risco de transformar-se em outros e que tudo afirmam, negam e confundem como uma divindade que delira”.²⁵⁸

As obras de Patrícia Osses e a instalação de Boltanski, imbuídos pelo espírito borgeano, captaram, cada um a seu modo, nas respectivas obras, as nuances de seu pensamento. A *Biblioteca*, com maiúscula, tornou-se um campo de relações e reflexões, um espaço heterotópico, bem ao gosto warburgiano.



Fig. 47 - Christian Boltanski, *Flying books* - Homenaje a Borges, 2012.

O artista italiano Loris Cecchini²¹⁶, em sua série intitulada *Extruding Bodies*, assim como as obras da artista inglesa Rachel Whiteread, intituladas *Untitled (Library)*, de 1999 e *Untitled (Paperbacks)* de 1997, apresentam o registro de uma biblioteca, o seu molde, uma imagem velada, quase apagada pode-se dizer. Essas bibliotecas fantasmáticas surgem como um *duplo* do referente real, produto da modelagem de uma biblioteca em tamanho real.

Cecchini utilizou em sua obra resina de poliuretano e Whiteread utilizou-se de gesso, aço e fibra de poliestireno. Essas obras fazem-nos refletir sobre as questões da imagem e da semelhança. As obras constituem-se num vestígio, pode-se considerar como um decalque do real, assim como uma máscara mortuária. Apresentamos junto às imagens de Cecchini e Whiteread uma imagem da máscara mortuária de Dante Alighieri²¹⁷. A obras apresentadas assim como a máscara mortuária levantam questões acerca da semelhança e dessemelhança da imagem. Para Maurice Blanchot,

a imagem, à primeira vista, não se assemelha ao cadáver, mas poderia muito bem ser que a estranheza cadavérica fosse também a da imagem. Aquilo a que se chama despojos mortais escapa às categorias comuns: algo está aí diante de nós que escapa às categorias comuns: algo está aí diante de nós, que não é bem o vivo, em pessoa, nem uma realidade qualquer, nem o mesmo que o era em vida, nem outra coisa.²¹⁸

O mesmo pode-se dizer das bibliotecas de Whiteread, Cecchini, Parmiggiani e Myrrha. São o registro da biblioteca, mas não são a biblioteca. É a aparição a partir do (in)visível e a desapareção fazendo-se visível.



²¹⁶ Loris Cecchini (1969) é um artista italiano que se utiliza de mídias e técnicas variadas na constituição de suas obras: fotografia, escultura, desenho e instalação.

²¹⁷ A possibilidade de a máscara ter sido moldada diretamente no rosto do poeta após sua morte é contestada em alguns estudos que sugerem ter sido moldada a partir da effigie que decorava o seu túmulo e que se encontra desaparecida.

²¹⁸ BLANCHOT, 1987, p. 257.

Fig. 48 – Loris Cecchini, *Gaps (Bookshelf) 1*, da série *Extruding Bodies*, resina de poliéster e tinta acrílica para parede, 2005.

Fig. 49 (centro) - Loris Cecchini, *Gaps (Book III)*, da série *Extruding Bodies*, 2007.

Fig.50 (dir) – Máscara mortuária de Dante Alighieri.



Fig. 51 – Rachel Whiteread, *Untitled (Library)*, gesso, fibra de poliestireno e aço, 1999. Instalação apresentada no *Hirshhorn Museum*.

Fig. 52 - Rachel Whiteread, *Untitled (Paperbacks)*, gesso e aço, 1997. Instalação apresentada no MOMA, Nova York.

Em todas as obras apresentadas nessa categoria abordamos a questão da presença e ausência, da materialidade e imaterialidade, do visível e do invisível. Obras surgidas a partir de ruínas, rastros, a face indestrutível da biblioteca, em um contínuo movimento de reinventar-se.

3.3 – De outra ordem: entre o grandioso e o monumental

Talvez a velhice e o medo enganem-me, mas suspeito que a espécie humana – a única – está por extinguir-se e que a Biblioteca permanecerá: iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta.

Jorge Luis Borges

Em contraposição às bibliotecas quase imateriais anteriormente apresentadas, trataremos a seguir das bibliotecas escultóricas de caráter monumental. Bibliotecas que estabelecem um íntimo diálogo com o espaço arquitetônico e com seu entorno.

Duas obras emblemáticas, *Memorial for the book burning* da artista israelense Micha Ullman, e *Judenplatz Holocaust Memorial* da artista britânica Rachel Whiteread, foram concebidas com o intuito de homenagear os judeus mortos no holocausto, também conhecidos como *Povo do Livro*. As obras, testemunhas fantasmagóricas de um passado doloroso, fazem uma alusão à queima de livros judaicos realizadas pelos alemães em praça pública e conseqüentemente, a tentativa de destruição da cultura e memória hebraica.



Fig. 53 e 54 - Micha Ullman, *Memorial for the book burning*, 1995.

Memorial for the book burning (1955), de Micha Ullman, encontra-se em Bebelplatz, Berlim, no mesmo local onde, no ano de 1933, nazistas queimaram vinte mil livros judaicos, acusados de serem antigermânicos. Trata-se de uma biblioteca subterrânea instalada sob o chão da praça e visível apenas através de uma janela de vidro instalada no piso. Ao lado da janela, uma placa de bronze com os seguintes dizeres: *Aqueles que queimam livros acabarão por queimar pessoas*, frase atribuída a Heinrich Heine. Ao aproximar-se da janela é possível visualizar a biblioteca subterrânea, com prateleiras vazias, uma alusão aos livros destruídos. Apesar de grandiosa, uma obra discreta, silenciosa, testemunha de um passado que não deve ser esquecido.



Fig. 55 e 56 - Rachel Whiteread, *Judenplatz Holocaust Memorial or Nameless library*, 1996-2000.

Rachel Whiteread²¹⁹ produziu, entre os anos de 1990 e o início dos anos de 2000, uma série de obras em torno da biblioteca. Em seus trabalhos a artista utilizou o mesmo processo de moldagem e fundição que procura recriar objetos e espaços arquitetônicos, através da captura de seu *negativo* ou do vazio em torno dos mesmos. *Judenplatz Holocaust Memorial* (2000) também conhecido por *Nameless Library* ou *Biblioteca sem nome*, de Whiteread, encontra-se em *Judenplatz*, uma praça localizada em um bairro judeu, no primeiro distrito de Viena. Trata-se de uma biblioteca produzida em aço e concreto, medindo 10 x 7 metros, com 3,80 metros de altura. O memorial assemelha-se à um *bunker*, um grande bloco de concreto que representa uma biblioteca moldada ao avesso, aliás, o *negativo* de uma biblioteca realizado através da moldagem do espaço não ocupado pelos livros, visto pelo lado das páginas e não pelo da lombada, como usualmente se vê. Essa inversão de perspectiva perturba o espectador, que é conduzido a perceber o espaço *negativo* da biblioteca. A obra instalada em um bairro de arquitetura barroca criou um grande desconforto na população e gerou uma série de protestos. A artista, vencedora de uma concorrência pública, ponderou que a obra não foi criada para embelezar e sim para incomodar e atuar como uma lembrança dolorosa de um passado ainda recente.

Apresentamos junto às duas obras, uma fotografia realizada em 1940, durante um bombardeio em Londres na Segunda Guerra Mundial, que registra as ruínas de uma biblioteca em meio a uma cidade destruída. Na foto dois homens manuseiam livros e um deles observa as estantes que permaneceram intactas. A importância de uma biblioteca é também revelada na presença de leitores entre os destroços, em condições extremamente adversas. Em meio a uma

²¹⁹ Rachel Whiteread (1963) é uma artista britânica, com intenso trabalho no campo da escultura e da instalação e primeira mulher a ganhar o *Prêmio Prize*, ofertado a artistas britânicos.

cidade parcialmente destruída, surpreende a suposta tranquilidade dos leitores, à procura de respostas ou talvez de inspiração frente a tamanha destruição.



Fig.57 - Holland House, Kensington, London, 1940.

As bibliotecas oferecem aos leitores uma visão de relance, mesmo que secreta ou distante, das mentes de outros seres humanos, e permite que tenham, por meio das histórias conservadas para seu escrutínio, um certo conhecimento de sua própria condição. Sobretudo, as bibliotecas dizem aos leitores que seu ofício reside no poder de recordar ativamente, ao ensejo de uma página, momentos seletos da experiência humana.²²⁰

A biblioteca é também um espaço de resistência. Marta Minujín, artista argentina, apresentou na 14 *Documenta de Kassel* a obra *The Paternon of Books* (1983/2017). Trata-se de uma réplica da Acrópole de Atenas, importante símbolo da democracia. Essa obra fazia parte de um projeto da artista intitulado *La caída de los mitos universales*, que incluía a obra *Babel*, e que intencionava replicar ícones monumentais para posteriormente desconstruí-los e distribuí-los ao público, como oferendas. Trata-se de uma reflexão da artista sobre a noção de monumento público. Até o ano de 1983 a Argentina esteve governada por uma ditadura militar e nesse mesmo ano a artista apresentou em uma praça pública de Buenos Aires a obra *El Paternon de Libros* (1983). Constituída por vinte e cinco mil livros que haviam sido censurados pelo governo militar, a artista construiu uma réplica da acrópole recoberta pelos livros confiscados. A obra foi reproduzida na Alemanha em 2017, e para essa montagem a artista selecionou em torno de sessenta mil exemplares, dentre mais de cento e setenta títulos proibidos em vários países do mundo. A obra monumental de Minujín, assim como a de Rachel Whiteread e Micha Ullman, além de forte conteúdo político levantam questões importantes acerca do papel da arte pública no mundo ocidental.

²²⁰ MANGUEL, 2006, p. 35.

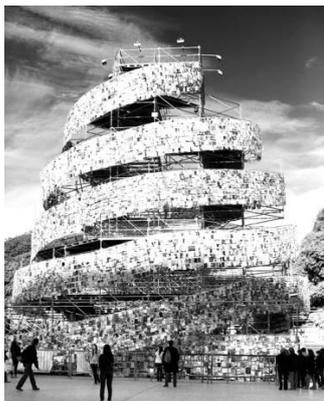


Fig.58- Marta Minujín, *Babel*, 2011.

Fig.59- Marta Minujín, *The Patheron of Books*, 1983/2017.

Alicia Martín, artista espanhola, constrói instalações de forte caráter escultórico. A partir dos anos de 1990, passou a utilizar-se do livro como matéria-prima, um elemento fundamental em suas obras. Material de intensa carga simbólica, um veículo para o pensamento e a cultura, Alicia prioriza a utilização de livros usados e edições obsoletas, fruto de doações pessoais e coletivas.

Estou interessada em seu caráter universal (...). É um objeto que armazena e registra tempos e espaços. Testemunha da trajetória e do pensamento humano, construídos para serem manipulados e que, de alguma forma, dão eternidade a seu conteúdo. O livro foi feito para ler e tem tantas leituras quanto as pessoas que o leem.²²¹

A artista realiza a montagem das obras a partir de uma estrutura de aço, semelhante à utilizada por Menujín para estruturar suas obras. Em *Biografias* um turbilhão de livros projetase de uma janela até o chão, como um tornado, movimento que remete aos arcos da ruína romana de Salamina. Na obra de Alicia, os livros entreabertos se apresentam como verdadeiras oferendas. Trata-se da biblioteca como monumento, uma clara indicação de que a função do livro vai muito além do espaço de uma biblioteca.

²²¹ Entrevista de Alicia Martín com Nicola Mariani em 6 de março de 2016.

<http://nicolamariani.es/2013/05/21/el-libro-me-eligio-a-mi-entrevista-con-alicia-martin/>. Acesso em 03/09/2019.



Fig. 60 - Alicia Martin, *Biografias*, 2009. Fig.61 - Ruína romana de Salamina, Chipre.

Outros artistas também exploraram a ideia do código como célula construtiva em obras contemporâneas. Matej Kren²²² possui uma série de bibliotecas de artista, dentre as quais as obras *Gravity Mixer* (2009), *Idiom*, (1998-2011) e *Book Cell* (2006), apresentadas nessa pesquisa. *Idiom* (1998-2011), uma torre de livros na qual espelhos acoplados produzem uma ilusão de infinitude, e *Babel*, de Marta Minujín, remetem à emblemática *Torre de Babel*²²³, supostamente construída pelo homem para alcançar Deus.

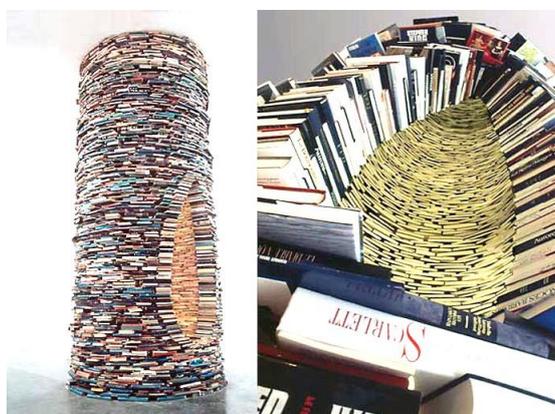


Fig. 62 - Matej Kren, *Idiom*, 2011.

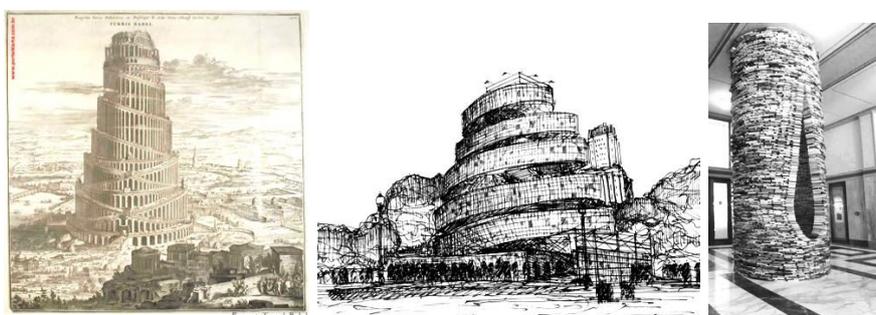


Fig. 63 - Projeção da Torre de Babel.

Fig. 64 - Marta Minujín, *Babel*, 2011.

Fig. 65 - Matej kren, *Idiom*, 1998-2011.

²²² Matej Kren é eslovaco, vencedor de importantes prêmios internacionais, dentre eles o prêmio da crítica, o prêmio do público na Bienal de São Paulo de 1994 e o *Promotion of the Arts*, pela Unesco em 1995.

²²³ Alguns arqueólogos associam a *Torre de Babel* aos zigurates, grandes torres-templo existentes na Suméria.

Segundo o *Livro do Gênesis*, do Antigo Testamento, a *Torre de Babel* teria sido construída pelos descendentes de Noé e sua suposta localização seria na Mesopotâmia, entre os rios Tigre e Eufrates. A tentativa de alcançar Deus teria causado a fúria divina e, como uma forma de castigo, a torre teria sido destruída por uma ventania sem precedentes. Para confundir os seres humanos, Deus teriam espalhado os povos pelos quatro cantos da Terra, comunicando em diferentes idiomas.

Não sei por que é dito na Gênesis que Babel significa confusão; pois *Ba* significa pai nas línguas orientais, e *Bel* significa Deus; Babel significa a cidade de Deus, a cidade santa. Os antigos davam esse nome a todas as suas capitais. Mas é incontestável que Babel quer dizer confusão, seja porque os arquitetos foram confundidos após terem erguido sua obra até oitenta e um mil pés judeus, seja porque as línguas se confundiram; e é evidentemente desde esse tempo que os alemães não entendem mais os chineses; pois, segundo o sábio Bochard, está claro que o chinês é originalmente a mesma língua que o alto-alemão.²²⁴ (Voltaire *apud* Derrida, 2002: 13)

A *Babel* de Minujín utiliza o mesmo processo construtivo utilizado em *Pathernon*. Além de ser inteiramente construída com livros, em *Babel* os visitantes ouviam a palavra *livro*, pronunciada em diversos idiomas ao aproximarem-se da obra. Ao final da visitação era ofertado ao público uma cópia do conto *A Biblioteca de Babel*, de Jorge Luis Borges. Segundo a artista²²⁵, a intenção era ressaltar as afinidades entre a ficção e a literatura e seu poder de congregar pessoas.

Ao tratar de Babel, a imagem da obra de Pieter Bruegel surge como uma imagem recorrente. Autor da pintura *Torre de Babel*, Bruegel partiu das descrições de Heródoto para conceber sua obra. Inspirado no *Coliseu* romano, o artista construiu sua *Babel* singular, com rampas ligando os sete andares. A torre, levemente inclinada para esquerda, registra embaixo, a presença humana, quase insignificante, o que ressalta ainda mais a grandiosidade da construção.

²²⁴ VOLTAIRE *apud* FERREIRA, 2017, p. 3.

²²⁵ <https://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/buenos-aires-ganha-torre-de-babel-com-30-mil-livros/>
Acesso em 18/09/2019.



Fig. 66 – Pieter Bruegel, *Torre de Babel*, 114 x 155 cm, 1563.

A imagem de *Babel* faz parte do imaginário ocidental e *atualiza-se* continuamente, aproximando-se da noção warburguiana das *sobrevivências*. É uma presença fantasmagórica, essencialmente uma imagem impregnada por um conteúdo psíquico que faz parte de uma memória coletiva, e que manifesta-se, especialmente, através da arte e da literatura.



Fig. 67 - Matej Kren, *Book Cell*, 2006.

Book Cell (2006) e *Gravity Mixer* (2000) são obras de Kren também construídas por meio do empilhamento de livros. *Book cell* é uma construção hexagonal que remete à uma célula da *Biblioteca de Babel* borgeana. *Gravity Mixer*, uma biblioteca circular que tem seu interior compartimentado, possui espelhos instalados em suas divisórias, criando a sensação de estar percorrendo um labirinto.

Na tradição cabalística, retomada pelos alquimistas, o labirinto preencheria uma função mágica, que seria um dos segredos atribuídos a Salomão (...). Aos olhos dos alquimistas, seria uma imagem do trabalho inteiro da Obra, com suas dificuldades principais: o da via que convém seguir para atingir o centro, onde

se dá o combate das duas naturezas; e a do caminho que o artista deve seguir para sair de lá.²²⁶

Muitas obras de Kren foram instaladas no interior de bibliotecas e sugerem uma outra perspectiva e possibilidade para os livros: a biblioteca sob a perspectiva do artista, como uma obra de arte.



Figura 68 e 69 - Matej Kren, *Gravity Mixer*, 2000.



Fig.70 (esq) - Matej Kren, *Cell Book*, 2006.

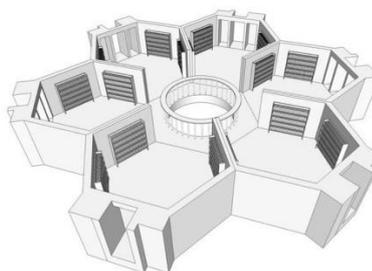


Fig. 71 (dir) - Jamie Zawinski, recriação da *Biblioteca de Babel* de Jorge Luis Borges.

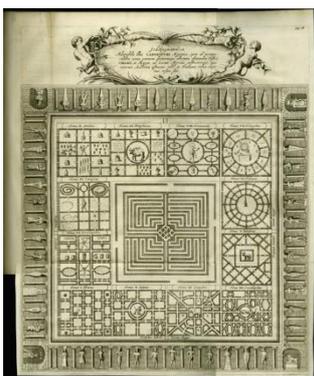


Fig. 72 (centro) - Matej Kren, *Gravity Mixer*, 2000.



Fig. 73 e 74 - Labirintos de Athanasius Kircher.



Claudio Parmiggiani, em sua extensa produção de *bibliotecas de artista*, criou duas instalações especialmente monumentais: *L'isola del Silenzio* (2006), realizada na *Chapelle de Brigittines*, em Bruxelas, Bélgica e *Naufragio con spettatore* (2011), realizada no *Palazzo del Governatore*, em Chiesa Di San Marcellino, Itália. Em suas obras Parmiggiani frequentemente

²²⁶ VENEROSO, 2012, p. 246.

recorre aos livros e sinos, dois objetos emblemáticos e onipresentes em sua obra. Tão recorrentes em nossa vida diária, foram profundamente ressignificados pelas transformações sociais e tecnológicas, em um passado recente. Memória, ausência e silêncio são palavras muito caras ao artista.

Eu sei que dizer silêncio é um paradoxo, que silêncio é uma palavra difícil de enunciar, mas o que eu quero dizer tem a ver precisamente com essa palavra obsoleta e quase herética, como o cerne da obra e a necessidade de silêncio, com o silêncio como material para a obra de arte. Hoje o silêncio é uma palavra quase subversiva, porque é um extremo do espaço meditativo [...]. Quando falo em silêncio, não quero dizer a própria voz, um silêncio de renúncia, mas o silêncio de um choro. A tarefa do artista é tornar o silêncio o limiar iconográfico entre o visível e o invisível. Silêncio da arte, silêncio da solidão, como uma oração. Há um legado espiritual que não deve ser disperso.²²⁷

Parmiggiani constrói suas obras em busca do silêncio primordial, que antecede a criação. Para o artista, sem a capacidade de nos (re)conectarmos, andamos como cegos em ruínas.



Fig. 75 - Claudio Parmiggiani, *Naufragio con spettatore*²²⁸, 2011.

²²⁷ PARMIGGIANI, *Actes Sud*, 2008, p. 33-452. Disponível em: <https://docplayer.net/55190377-Claudioparmiggiani-m-e-e-s-s-e-n-d-e-c-l-e-r-c-q-abdijsstraat-2a-rue-de-l-abbaye-1000-brussels-belgium.html>. Acesso em 25/03/2018.

²²⁸ *Naufragio com espectador*.

Naufragio con spettatore é o título da obra de Parmiggiani. Um barco imponente, de doze metros, construído por um mestre italiano do século passado, retirado do mar da Sardenha e encalhado dentro de uma Igreja, sobre uma pilha contendo mais de cem mil livros, que interdita o ambiente. A obra remete ao ensaio de Hans Blumemberg intitulado *Naufrágio com Espectador*. “Blumemberg escreveu que a modernidade começa com uma escolha de campo: ser nômade e aventureiro, correndo o risco de afundar; ou permanecer na praia, espectadores permanentes dos naufrágios de outras pessoas.”²²⁹

A obra também evoca as pinturas de Kaspar Friedrich, especialmente sua obra intitulada *Naufrágio da Esperança* ou *O mar de gelo*. Kaspar Friedrich apresenta o navio *Esperança*, naufragado em uma expedição polar. A força da natureza e o mar revoltado com extensas placas de gelo sobrepõe-se ao frágil navio. De uma monumentalidade quase opressiva, Friedrich constrói uma narrativa pictórica que poetiza a natureza, sugerindo uma conexão com o espiritual e o sublime.



Fig. 76 - Caspar Friedrich, *Mar de Gelo* ou *Naufrágio da Esperança*, 1823-1824.

Em *Naufragio con spettatore* Parmiggiani utiliza um barco antigo, retirado do mar. Destituído de sua função primordial, resta-lhe a poetização da obra, sua significativa e majestosa presença em um mar de livros fechados. A palavra contida, o silêncio espiritual, tão caro a Parmiggiani. Para o artista, o naufrágio pode ser pensado como a falha, o erro, um novo recomeço, a visibilidade de um conflito fundado no silêncio da contemplação.

L'isola del Silenzio é o título de uma instalação de Parmiggiani construída no interior da *Chapelle de Brigittines* (1663), em Bruxelas. Uma pilha de livros, quarenta mil para ser mais exata, como uma referência ao conhecimento, e um grande sino. A *Chapelle de Brigittines* sobreviveu a um bombardeio e serviu como prisão, depósito de livros e mercado, entre outras

²²⁹ <http://bepesebaste.blogspot.com/2010/10/naufragio-con-spettatore-la-nuova.html>. Acesso em 28/04/2018

funções. Parmiggiani construiu uma enorme torre de livros, e iniciou no recinto um fogo controlado, que enegreceu toda a base da torre, criando o efeito de uma *ilha*, com cinzas espalhadas ao redor. Os livros mantiveram-se fechados, interditados à leitura, e o sino permaneceu como uma testemunha silenciosa. Parmiggiani amplifica a potencialidade do silêncio meditativo da capela, com profunda ressonância no espectador. Sua obra, como tantas outras, evoca a mítica *Torre de Babel* e também faz referência à história da capela, assim como sua carga simbólica.

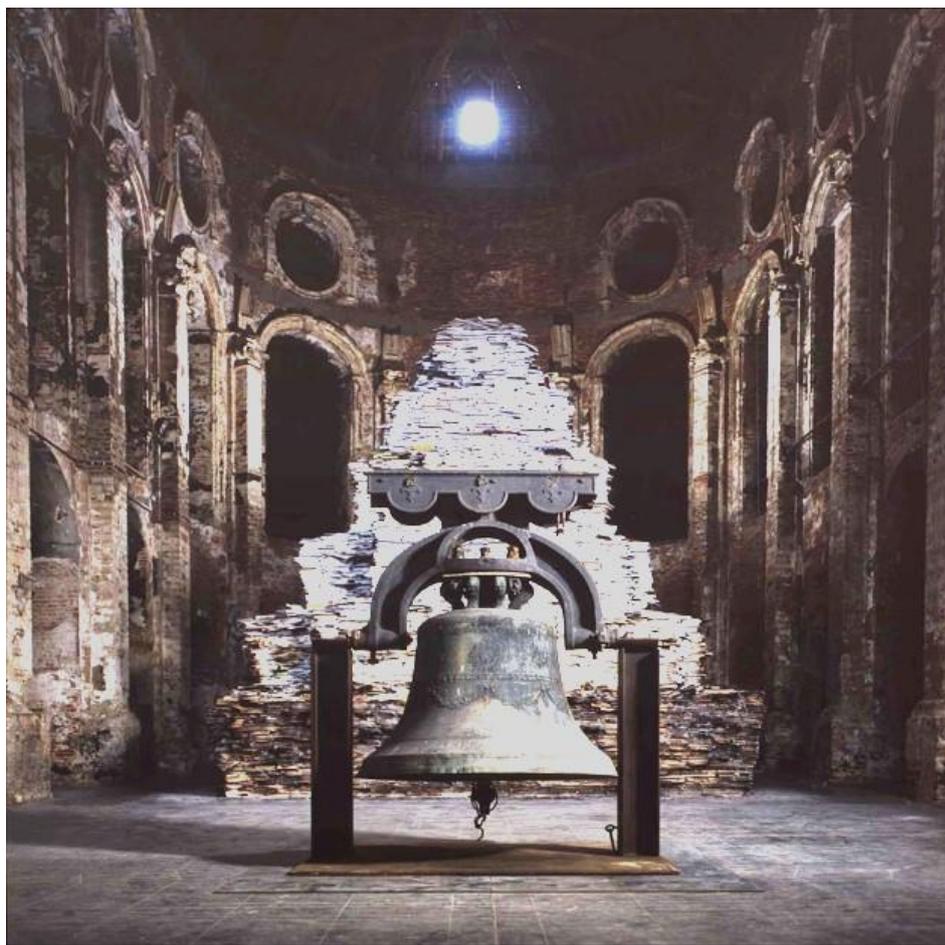


Fig. 77 - Cláudio Parmiggiani, *L'isola del Silenzio*²³⁰, 2006.
Instalação realizada na *Chapelle de Brigittines*, Bruxelas, Bélgica.

Estabelecemos um diálogo entre *L'isola del Silenzio*, de Parmiggiani e *Babel* de Cildo Meireles. Com dimensão aproximada de cinco metros de altura e mais de dois metros de diâmetro, *Babel* é construída a partir de dezenas de aparelhos de rádio sintonizados em diferentes estações. A obra evidencia e problematiza a comunicação na contemporaneidade.

²³⁰ *A ilha do silêncio.*

Segundo Agnaldo de Farias, trata-se de uma atualização da torre “como figura arquitetônica através da qual o homem busca estabelecer contato - religião como religar – com a divindade”²³¹. Ao contrário da obra de Parmiginani, *L'isola del Silenzio*, que amplifica a potencialidade do silêncio, Cildo em *Babel*, amplifica os excessos e dissonâncias, os *ruídos* da comunicação, que só serão apaziguados e dissolvidos na potência do silêncio universal. A reaparição ou o ressurgimento de Babel na contemporaneidade evidencia a força do mito e a manutenção da esfera do sagrado.



Fig. 78 - Cildo Meireles, *Babel*, 2001.

Ao final dos anos de 1980 e início de 1990, Anselm Kiefer iniciou uma série de bibliotecas, muitas delas grandiosas. *Volkszählung* (*Census*, 1991), *Mesopotamia* (*The High Priestess*, 1989) e *Falling Stars* (2007), são algumas das obras designadas para essa reflexão. Livros de chumbo²⁷⁵ em estantes de aço. Foi esse o material escolhido pelo artista para executar as suas obras. Material resistente, que remete a Saturno, praticamente indestrutível, e ao mesmo tempo macio e maleável. Material muito utilizado pelos alquimistas, aos quais Kiefer faz contínuas referências.

Na alquimia, o chumbo representa a primeira etapa na produção de ouro. É o elemento que inicia a transformação e a purificação. O chumbo é o mais pesado, opaco e denso, mas nele já é possível ver o início de uma sublimação. Isso me

²³¹ FARIAS, 2006, s/p.

interessa. Existem filósofos que dizem que o espírito está no alto e, às vezes, encontra a matéria. Eu digo que a matéria já conta com o espírito.²³²

Para os alquimistas a matéria é impregnada por forças espirituais, sendo, portanto, um receptáculo para as forças sutis. As obras de Kiefer são fundamentadas no processo de transformação da matéria e em seu poder de significar e ressignificar, continuamente.

Em *Volkszählung (Census)*, uma obra monumental, os pesados volumes são permeados por ervilhas, uma crítica ao censo realizado em 1987, na Alemanha. O censo alemão remete ao holocausto e a outras formas de autoritarismo. As ervilhas simbolizam as pessoas, contadas como favas, uma metáfora utilizada pelo artista para questionar o censo e o seu processo. Em *Mesopotamia ou Zweistromland (The High Priestess)*, a obra é constituída por duzentos volumes, alguns vazios, outros contendo fotografias e colagens. A obra de Kiefer, apesar de impregnada de memórias, referências históricas e políticas é permeada por um viés poético e pelo conhecimento espiritual, cabalístico e alquímico.



Fig. 79 - Anselm Kiefer, *Falling Stars*, 2007.



Fig. 80 – Anselm Kiefer, *Volkszählung (Census)*, 1991



Fig. 81 – Tábuas do *Enuma Elish*, poema babilônico sobre a criação, datado de 1200 a 1800 a.C. As tabletas foram encontradas em 1849, nas ruínas da *Biblioteca Real de Assurbanipal* em Nínive, hoje Mosul, no Iraque.

²³² FIORAVANTE *apud* VENEROSO, 2012, p. 241.

Falling Stars (A quebra dos vasos), outra biblioteca de Kiefer, é constituída com chumbo, ferro e lâminas de vidro quebrado inseridas entre os volumes e também arremessadas no chão, envolvendo a obra, que faz alusão à *noite do vidro quebrado*, ocorrido entre os dias 09 e 10 de novembro, de 1938, durante o *pogrom*, quando lojas, prédios e sinagogas foram destruídos por forças paramilitares na Áustria e Alemanha. As placas de chumbo apresentam inscrições retiradas da cabala judaica. Na obra de Kiefer, os livros e a biblioteca, tornaram-se a partir do final dos anos de 1980, um território de reflexão, um suporte para o fazer artístico.

A maneira como Kiefer se relaciona com os livros em sua obra tem a ver com a posição central que a biblioteca ocupa em seu ateliê de Barjac, França, sua “Babel de produção”. Os dois corpos do edifício abrigam seus diversos ateliês: gravura, encadernação, pintura... A biblioteca fica situada na interseção desses dois edifícios, como se tudo convergisse para ela, como em seu trabalho, onde os livros também ocupam esse lugar de interseção entre os diferentes meios por ele usados para se expressar.²³³

Mais do que um território, pode-se dizer que a *biblioteca de artista*, no processo criativo de Kiefer, tornou-se um laboratório alquímico, espaço de transformação, de (re)leitura do mundo, um espaço meditativo. As obras de Kiefer aqui apresentadas remetem-nos às bibliotecas antigas, ditas *minerais*. Embora volumosas, possuem a virtude da durabilidade: muitas sobreviveram ao tempo e a sucessivos incêndios. O fogo, ameaça constante às bibliotecas, apenas coze as tabuletas de argila, tornando-as ainda mais resistentes. Tabuletas foram encontradas em toda a Mesopotâmia, como também na Síria, Pérsia, Grécia e Ásia Menor e permaneceram em uso por mais de dois mil anos.

As obras apresentadas nessa categoria abordam, de alguma forma, a questão de escala. Algumas silenciosas, outras ligadas a uma forma de ativismo político, pode-se dizer. O livro é muitas vezes utilizado como uma célula construtiva. Deixa as prateleiras da biblioteca para construir novas poéticas: sustentar o silêncio, um barco, recriar Babel ou mesmo um mar revolto. É a potência do significado do objeto, (re)alinhando-se para construir novas narrativas e possibilidades.

²³³ VENEROSO, 2012, p. 245.

3.4- Entre a cor e a paisagem

Todas as cores concordam no escuro.
Francis Bacon

São muitos os critérios utilizados na ordenação das bibliotecas. Nas *bibliotecas de artista* a cor algumas vezes é utilizada como um método de ordenação ou mesmo de composição. Nesse tópico apresentaremos obras que utilizam esse critério no processo de constituição da obra.

Tratado de Pintura e Paisagem (2009), título da obra de Marilá Dardot, é também o título do livro póstumo de Leonardo da Vinci, que reúne manuscritos acerca de seus estudos sobre as cores. Seus escritos se dirigiam especialmente aos pintores. A obra de Marilá estabelece um diálogo com os estudos de Da Vinci e retrata em fotografia, uma suposta biblioteca. São vinte e cinco fotografias dispostas em cinco colunas, apresentadas como uma escala cromática. Cada fotografia é colocada em um quadro onde consta o título do trabalho e abaixo de cada fotografia, encontram-se informações como autor, título, cidade, editora e ano de impressão dos livros fotografados, à semelhança de como os livros são referenciados nos trabalhos acadêmicos. Em cada fotografia os livros constituem jardins monocromáticos nos quais predomina uma cor e uma vegetação específicas.

A artista investiga, enfim, a construção da paisagem por meio da cultura, da contemplação e da leitura nas delimitações do espaço ordenado ao modo de uma cartografia, nas figuras de livros e plantas que podem, potencialmente, ser percebidos em relações mutáveis, oscilando entre o “ver” (da ordem da pintura) e o “viver” (da ordem da paisagem).²³⁴

O espectador, à medida que lê os títulos, adentra nas paisagens, construções poéticas da artista. A pintura é mediada pela experiência cromática, assim como a paisagem, pelos jardins miniaturizados, dando significados aos jogos de palavras propostos por Dardot.

Sua obra apresenta afinidades com *Einstein Rainbow I* (2009), da artista americana Aspens Mays. Mays coletou mais de dois mil e cem livros sobre Einstein através do *Serviço de Empréstimo entre Bibliotecas Colegiadas de Illinois*, Estados Unidos. A partir de uma estante em forma de arco a artista montou diversas composições cromáticas com o acervo arrecadado. Ignorando o conteúdo dos livros, a seleção cromática possibilita que biografias estejam na

²³⁴ CERQUEIRA, Fatima. *Marilá Dardot: Um tratado de pintura e paisagem*, p. 540. Texto apresentado no 19 ENCONTRO NACIONAL ANPAP. www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio4/fatima_nader_cerqueira.pdf acesso em 28/06/2019.

mesma prateleira de densos e volumosos livros de física, situação impensável em uma biblioteca convencional, lugar de origem dos tomos fotografados.



TRATADO DE PINTURA E PAISAGEM



TRATADO DE PINTURA E

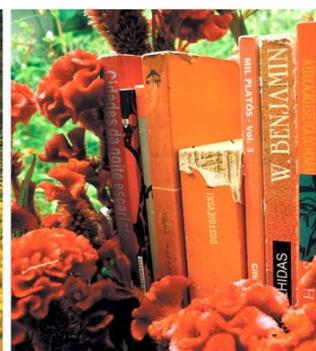


Fig. 82 e 83 – Marilá Dardot, *Tratado de Pintura e Paisagem*, 2009.

Einstein Rainbow 1 é constituída por dezoito fotografias, que registram diferentes composições cromáticas que remetem ao arco-íris. Como na obra de Dardot, a artista prioriza a associação entre livros, cor e paisagem, criando uma biblioteca-paisagem, a partir de critérios específicos. Sua obra remete ao arco-íris como um fenômeno físico, por isso a associação com

Albert Einstein. A metodologia utilizada por Mays ignora os processos habituais de organização dos códices e favorece a proximidade de livros que jamais estariam em proximidade em uma biblioteca tradicional, à semelhança da metodologia warburguiana.



Fig. 84 - Aspens Mays, *Einstein Rainbow 1*, 2009.

Phil Shaw, artista britânico, é autor de diversas *bibliotecas de artista* cujo critério utilizado em sua composição é, na maioria das vezes, a cor. *Londinensi subterraneis: Circulus Linea* é uma obra da série *Shelf Obsession*, com volumes em tons de amarelo. A escolha do tom não é aleatória e corresponde a cor da linha *Circle Line*, do metrô de Londres. Cada volume foi renomeado com o nome de uma estação de metrô, presentes no trajeto entre *Aldgate* a *Liverpool Street via Victoria*. Shaw produziu uma extensa série de bibliotecas, inspiradas no metrô de Londres e Nova Iorque. A cor das obras está sempre associada a cor utilizada para identificar a linha do metrô. Suas obras, impressas em papel *Hahnemuhle*, são conceituais e utilizam além da cor, um jogo de palavras e recursos de intertextualidade, também utilizado em suas obras intituladas *All the Glisters* (2017) e *The life aquatic* (2017), apresentadas a seguir.



Fig. 85 - Phil Shaw, *The life aquatic*, 2017.

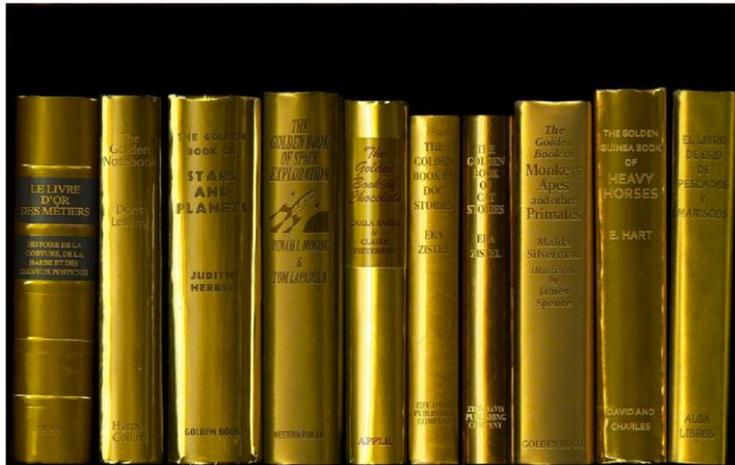


Fig. 86 - Phill Shaw, *All that Glisters*, 2017.



Fig. 87 - Phil Shaw, *Londinensi subterraneis: Circulus Linea*, 2012.

(Not) Reading "Kursbuch"1 (2009) é uma obra escultórica da artista portuguesa Fernanda Fragateiro. Trata-se de uma coluna de aço inox polido estruturada por 101 volumes da revista alemã *Kursbuch*, doados para a artista pelo Goethe Institute. A parte superior, inferior e a lateral das páginas do livro foram coloridas com cores vivas, criando uma composição impactante. Fragateiro tem um interesse especial pela materialidade do códex e utiliza-o em suas composições, na maior parte das vezes, interditado à leitura, sinalizando sua preferência pelo objeto em si, em detrimento de seu conteúdo. *(Not) Reading "Kursbuch"1* dialoga com *The Blue Vein* de Dominique González Foerster e *The Red Threat* de Rikrit Tiravanija, que também compõe sua biblioteca utilizando-se de critérios cromáticos.



Fig. 88 - Fernanda Fragateiro, *(Not) Reading "Kursbuch"1*, 2009.

Dominique González-Foerster, criou a obra *The Blue Vein* (1993), na residência de Andy Stillpass, um colecionador de arte contemporânea. Dominique reorganizou sua biblioteca priorizando os volumes em tons de azul para compor na estante, um veio azulado. No ano seguinte, Rikrit Tiravanija acrescentou à biblioteca de González-Foerster uma pilha de livros que vai do rosa pálido ao vermelho e nomeou sua intervenção de *The red threat* (1994-1996), ou seja, *ameaça vermelha*. A intervenção em bibliotecas tem sido realizada por diversos artistas, em diferentes países.



Fig. 89 - Dominique Gonzalez-Foerster, *The Blue Vein*, 1993.
Na mesma foto: Tiravanija, *The Red Threat*, 1994-1996.

Lucas Dupin, artista brasileiro, em *Uma Biblioteca para Cruz Díez* (2013), utiliza os livros como um suporte para sua intervenção, de forma semelhante a *Fragateiro*. A obra realizada na Biblioteca FHC-FUMEC, em Belo Horizonte, foi inspirada nas obras do artista venezuelano Carlos Cruz-Díez, a quem dedicou a intervenção. Cruz-Díez construiu uma extensa obra permeada pela investigação e experiência cromática; a cor é o elemento central de suas pesquisas e suas obras, muitas vezes, não apresentam elementos figurativos ou representativos, oferecendo ao espectador que se desloca pelo espaço, uma intensa experiência. Lucas inseriu entre os livros da biblioteca trinta mil tiras de acetato nas cores amarelo, azul, vermelho e verde, que somadas às cores dos livros da biblioteca, oferecem ao leitor uma experiência cromática em íntimo diálogo com as proporcionadas pelas obras de Cruz-Díez.



Fig. 90- Lucas Dupin, *Uma Biblioteca para Cruz Díez*, 2013.
Fig. 91 - (dir.) - Carlos Cruz-Díez, *Double Psychromie*, 2008.

Na biblioteca de Dupin, os livros se escondem entre cores que criam sequências e constituem imensos painéis coloridos. A cada corredor, entre as estantes da biblioteca, um novo painel se apresenta ao leitor. A intervenção de Dupin foi realizada em uma biblioteca real, o que permite ao leitor comum uma outra experiência; a biblioteca como um suporte para o fazer artístico, uma outra possibilidade para a construção do conhecimento.

Emílio Chapella é um artista mexicano, autor de diversas obras cujo interesse é a biblioteca. *Requiem* é uma biblioteca constituída por volumes de madeira catalogados a partir das cores encontradas em sua suposta lombada. Através dessa estratégia Chapella pretende reestruturar o sistema de organização utilizado por David Alfaro Siqueiros²³⁵ em sua biblioteca. Siqueiros catalogava os livros de sua coleção, em torno de dois mil volumes, de acordo com três categorias intituladas: *Arte*, *Política* e *Vários*. Chapella, em sua instalação, fez uma réplica, em aglomerado de MDF, de todos os volumes da biblioteca de Siqueiros e problematizou o sistema de catalogação utilizado pelo artista, ordenando os volumes através de uma escala cromática. O amarelo identificava os livros da categoria *Vários*, o azul, os da categoria *Arte* e o Vermelho os de *Política*.

As outras cores utilizadas na lombada dos volumes identificam a língua na qual o livro correspondente é escrito, criando assim, subcategorias. A biblioteca de Siqueiros contava com livros em nove idiomas, apesar de seu proprietário dominar apenas três deles. As etiquetas coloridas presente nos volumes ficam visíveis na lombada, criando desenhos que, quando alinhados nas prateleiras, possibilitam ao leitor identificar as respectivas categorias. Se aos bibliotecários, os códigos alfanuméricos são suficientes como um recurso organizacional, ao artista, talvez, a escala cromática faça mais sentido e possibilite ainda uma experiência sensorial.

A biblioteca de Siqueiros passa pelo processo de digitalização, com o intuito de disponibilizá-la ao grande público, portanto *Requiem* também aborda questões referentes às transformações sofridas pelos livros e bibliotecas, em meio às mudanças promovidas pela era digital. Os erros do processo de digitalização identificados por Chapella na transferência do acervo para o meio digital foram apresentados em doze quadros dispostos na instalação. Um móvel com rodízios, onde os volumes são armazenados, também compõe a obra, assim como um vídeo, que registra o exato momento em que as palavras impressas se desmaterializam,

²³⁵ David Siqueiros (1896-1974) foi um importante pintor e muralista mexicano, contemporâneo de Diego Rivera e José Clemente Orozco. Sua produção artística era extremamente influenciada por sua atividade política. Estalinista convicto, foi preso e exilado no Chile.

tornando-se arquivos digitais. É o momento da morte simbólica de um meio e o surgimento simultâneo de uma outra realidade.



Fig. 92, 93 e 94 - Emilio Chapella, *Requiem*, 2013.

Untitled (White Library, 2004-2006) é o título da biblioteca branca do artista cubano Wilfredo Prieto. Sua biblioteca é composta por cinco mil livros, de formatos e tamanho variados, cuidadosamente encadernados, com páginas e lombadas em branco. “Do ponto de vista físico, o branco é a soma das cores; psicologicamente, é a ausência delas.”²³⁶ Uma biblioteca em branco, como uma tela em branco. Seria a ausência ou a supressão do discurso? Não há título, nem palavras ou imagens. Um espaço imenso para o espectador e para

²³⁶ PEDROSA, 1982, p.117.

imaginação. Ao mesmo tempo, deixa-nos imóveis, sem saber o que fazer ou mesmo se vale a pena qualquer mácula. Talvez seja mais prudente mergulhar no profundo silêncio das páginas em branco.



Fig. 95 - Wilfredo Prieto, *Untitled (White Library)*, 2004-2006. Fig. 96- Christo e Jeanne-Claude, *Wrapped-Coast*, 1969.

Untitled (White Library) de Wilfredo Prieto remete a *Wrapped-Coast*²³⁷, da dupla Christo e Jeanne-Claude. Em 1969 os artistas realizaram o empacotamento de mais de dois quilômetros do sinuoso litoral rochoso de Little Bay, na Austrália. A ocultação da paisagem, ou o seu *apagamento*, como preferimos denominar, revela a presença de seu desaparecimento, assim como a biblioteca branca de Prieto que, como uma tela em branco, revela toda sua potência.

Em todas as obras apresentadas nessa categoria a cor algumas vezes foi utilizada como uma metodologia para organizar os volumes, ou mesmo para classificá-los na biblioteca, como no caso de Emilio Chapella. Outras vezes, é utilizada como um elemento composicional, como sugere Fragateiro. Ou mesmo como uma experiência sensorial, como propõe Dupin, que constrói uma potente instalação ao introduzir, engenhosamente, lâminas de acetato coloridas entre os livros de uma biblioteca real. É o suficiente para travar um diálogo entre as cores, o espaço e a literatura, ou como sugere Dardot, entre a cor, a biblioteca e a paisagem.

²³⁷ *Wrapped-Coast* é considerada uma das primeiras obras da Land-Art.

3.5- De outro jeito

Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. Para escutar os primeiros sons mesmo que ainda bígrafos.

Manoel de Barros

Bibliotecas, no plural. Não apenas por sua natureza infinita, como também pelas múltiplas formas que ela pode se constituir. Nesse tópico, apresentaremos bibliotecas especiais, produzidas por artistas que repensaram sua definição e seu estatuto. Bibliotecas com acervos inusitados, com materiais nada ordinários.

A *Biblioteca del Bosque* (1985-2010), obra do artista espanhol Miguel Ángel Blanco é, talvez, uma de suas obras mais importantes. É constituída por mil cento e dez livros-caixa de madeira confeccionados pelo artista, todos únicos. A obra é produto da caminhada de Ángel Blanco na natureza, um processo de investigação e autoconhecimento que nos proporciona um contato visual, tátil, sonoro e olfativo com o acervo coletado em cinco continentes. Iniciada na *Sierra del Guadarrama*, Espanha, a obra reúne várias mídias, como desenho, pintura, colagem, fotografia, *frottage*, entre outras. A biblioteca permite-nos realizar uma leitura da natureza, descrita pelo autor da seguinte forma: “Talvez, a finalidade da obra seja entender a linguagem secreta do cosmos, criar um grande mistério partindo do fragmento de uma samambaia ou de uma gota de resina. Ser a ressonância do efêmero.”²³⁸

Os livros-caixa são encadernados como um tomo de capa dura e cobertos com diferentes tipos de papel, em diferentes texturas. A caixa de cada exemplar contém a ficha técnica da obra escrita à mão pelo autor, na maioria das vezes, com tinta negra. Nota-se, a presença ou vestígio de água, fogo ou fragmentos de árvores. As dimensões dos livros-caixa são as mais variadas possíveis e sua localização na biblioteca é precisa e rigorosa. Cada tomo ocupa um local específico e o peso dos códices determina a sua posição: os mais pesados ficam na parte inferior da estante e os mais leves na parte superior. A obra indubitavelmente aproxima arte e ciência e pode ser também considerada um enorme inventário. A biblioteca já foi exposta em importantes museus do mundo e continua *em processo*, mantida no *atelier* do artista.

O processo criativo da *Biblioteca del Bosque* remete aos processos utilizados por

²³⁸ Miguel Ángel Blanco, catálogo da exposição *Biblioteca del Bosque*, no *Museo del libro*, em Madrid. Biblioteca Nacional, 1996, p.7.

Richard Long²³⁹ na constituição de suas obras. Long fez de suas caminhadas e experiências na natureza um ato artístico. Durante o percurso, Long interagia com pedras, madeiras, lama, troncos de árvore e outros materiais, afim de criar novas proposições, futuros trabalhos. *A line made by walking* foi uma de suas primeiras obras criadas a partir dessa proposta. Sobre uma linha imaginária, em um campo no condado de Wiltshire, Inglaterra, Long estabeleceu um percurso andando para frente e para trás sobre a linha imaginária até ela se tornar visível. O resultado do processo é a obra fotográfica apresentada abaixo, um registro da experiência do *caminhante*. Esse trabalho foi precursor e inspirou futuras obras realizadas em diferentes mídias como fotografia, desenho, livro de artista e tantas outras proposições.



Fig. 97, 98 e 99 - Miguel Ángel Blanco, *Biblioteca del bosque*, 2002.

²³⁹ Richard Long é escultor, pintor e fotógrafo inglês, um importante artista da *Land Art*.



Fig. 100 – Richard Long, *A line made by walking*, 1967.

Os artistas Walmor Correa e Mark Dion são autores de bibliotecas que possuem forte ressonância com a *Biblioteca del Bosque*. Walmor Correa, artista brasileiro é autor da *Biblioteca dos enganos* (2009), que estabelece um diálogo profícuo entre arte e ciência. A obra é construída a partir de documentos escritos pelo naturalista alemão Herman Von Hering, que chegou ao Brasil, especificamente no Rio Grande do Sul, por volta de 1880. Esses documentos eram verdadeiros tratados descritivos sobre as espécies encontradas e foi a partir desses escritos que Walmor construiu sua obra. O artista criou desenhos a partir dos enganos encontrados nas descrições do naturalista. A biblioteca de Walmor é composta por seus livros de desenho e pelos escritos de Von Hering. Sua biblioteca tem a dimensão de 327 x 469 cm e contém vinte e cinco nichos, fechados com vidro, dispostos em cinco prateleiras, nas quais ficam dispostos seus vinte e cinco livros. Para acessar os nichos localizados nas prateleiras mais altas, o leitor pode servir-se de uma escada com rodízios.

The library for the birds of London (2018) é o título da obra do artista americano Mark Dion. A instalação foi apresentada na *Whitechapel Gallery*, Londres, parte de seu ambicioso projeto *Theatre of the natural World*, iniciado em 1993. À semelhança de Walmor Correa, Dion utiliza em sua obra espécies naturais e inventadas, dando a essas, um certo ar de familiaridade. A biblioteca de Dion abriga 22 passarinhos coloridos conhecidos por tentilhões²⁴⁰. Aos espectadores é permitido adentrar em sua instalação, um *habitat* construído em torno de uma árvore, cercada de livros de temas relacionados ao estudo dos pássaros, como ornitologia, ciências naturais e ecologia, assim como de objetos relacionados ao tema, alguns deles surpreendentes, como um crânio de gato, suspenso em um galho da árvore. Para concepção de

²⁴⁰ Os tentilhões são pequenos pássaros da família dos fringílídeos, bastante sociáveis.

seu projeto, o artista visitou florestas tropicais e utilizou de “procedimentos da investigação científica, da organização museológica e das técnicas de pesquisa da história natural”.²⁴¹

As obras de Walmor Correa e Mark Dion remetem às coleções científicas dos *wunderkammers*, ou gabinetes de curiosidades, precursores dos museus modernos. Essas coleções, pertencentes à nobreza, surgiram em meados do século XVI e funcionavam tanto como um repositório de objetos notáveis como também como um espaço para apresentação do conhecimento. Os gabinetes de curiosidades pertencentes a estudiosos, além de entretenimento, eram voltados também para propósitos científicos e muitas vezes serviam como um local de reuniões de entidades científicas, como a *Royal Society*, nas quais seus membros podiam apresentar suas descobertas. Esses gabinetes, além de conter estranhezas de toda ordem, eram espaços nos quais “segredos descobertos e erros grotescos de taxonomia ocupavam o mesmo espaço físico”²⁴². Nesses ambientes, fato e ficção compartilhavam um *status* semelhante no acervo. As obras de Dion, Walmor Correa e Miguel Ángel Blanco são produto do diálogo e da aproximação entre arte e ciência, ficção e realidade.



Fig.101 - O gabinete de curiosidades de Ole Worm, preservado em Copenhagen.

Fig. 102 (dir.) - Walmor Correa, *Biblioteca dos enganos*, 2009.

²⁴¹ <https://www.artequacontece.com.br/mark-dion-theatre-of-the-natural-world/>. Acesso em 30/06/2019.

²⁴² FELIPPE, Karl. Disponível em: <http://gabineteinsolito.blogspot.com/2018/05/um-gabinete-decuriosidades.html>. Acesso em 20/03/2020.



Fig. 103 e 104 - Mark Dion, *The library for the birds of London*, 2018.

Hilal Sami Hilal, artista brasileiro de origem síria, é o autor de *Biblioteca (Library)*, projeto realizado entre os anos de 2000-2008. Hilal iniciou suas investigações explorando as possibilidades do papel e *Biblioteca* marcou o início de sua pesquisa com metais. Sem abandonar o antigo material, passou a construir seus livros com chapa de cobre, utilizando-se de processos corrosivos. A partir dessa possibilidade, o artista construiu seus livros e realizou suas *escrituras*, utilizando-se de corte a laser e também de processos artesanais realizados em seu *atelier*. *Biblioteca*, obra de uma materialidade impressionante que remete a uma sobreposição de temporalidades em múltiplas camadas, é a manifestação contundente de suas *inscrituras* e escrituras, infindáveis e múltiplas. Sua obra remete aos livros antigos de chumbo impuro encontrados no norte da Jordânia, em uma câmara funerária intacta, no ano de 2007. Trata-se de uma coleção de livros, um conjunto de setenta códices constituídos por placas de chumbo unidas por fios condutores, com desenhos e inscrições em alto-relevo. A obra de Hilal apresenta relações com as antigas escrituras, com os processos ancestrais da escrita e de certa forma também dialoga com a obra do artista chinês Xu Bing²⁴³, que considera a escrita como a essência da cultura.



²⁴³ Xu Bing nasceu na província de Sichuan, China. Estudou gravura na Academia Central de Belas Artes de Pequim e a seguir, mudou-se para os Estados Unidos. Seu trabalho foi exposto em importantes museus do mundo, em especial no Metropolitan Museum of Arts e no Blanton Museum of Art, no Texas.



Fig. 105 (acima à esquerda) 106 e 107 - Hilal Sami Hilal, *Library*, 2000-2008.

Fig 108 (acima à direita) – Livro de chumbo com símbolos gravados e escritos em aramaico, datados de 20 d.C.

Book from the Sky (1991), título da instalação de Xu Bing, é constituída por livros impressos à mão, com uma tiragem única de cento e vinte e seis cópias, como também por rolos de papel impressos em tipografia de madeira, dispostos nas paredes e no teto da sala expositiva. O livro é composto por quatro volumes, com um total de seiscentos e quatro páginas. Os papéis utilizados na instalação, assim como as páginas dos livros, são preenchidos por *glifos*²⁴⁴ e mais de quatro mil caracteres inventados, inspirados nos radicais *kangxi*²⁸⁹ que em muito se assemelham aos caracteres tradicionais chineses. Xu Bing trabalha com uma escrita *nonsense*, extremamente elaborada, mas que não pode ser decodificada. Considerando que o artista cresceu durante a Revolução Cultural Chinesa e posteriormente optou por viver no ocidente, acreditamos que sua escrita, de certa forma *interditada* ou *cega*, seja inerente à sua posição política e levante possíveis questões relacionadas à censura. “Sua subversão fala da nossa necessidade de comunicação e dos perigos de distorcer ou eliminar o significado pretendido”²⁴⁵. Uma biblioteca permeada de possibilidades e significados para um leitor atento.

²⁴⁴ *Glifos* são elementos da escrita que também podem ser entendidos como *inscrição*. “Em tipografia denominase *glifos* as ligaduras tipográficas, que são caracteres compostos ou diacríticos”.

Fonte: <https://educalingo.com/pt/dic-pt/glifo> Acesso em 10/08/2019.²⁸⁹

São ancestrais, porém inspiradores da escrita chinesa moderna.

²⁴⁵ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/77468>. Acesso em 10/08/2019.



Fig. 109 e 110 - Xu Bing, *Book from the Sky*, 1991.

O artista português Rui Chafes é autor de uma biblioteca singular. “Como suas irmãs de madeira e papel, nem todas as bibliotecas são feitas apenas de livros.”²⁴⁶ A obra intitulada *O silêncio de...* é constituída por caixas de ferro contendo cinzas de textos, que remetem as urnas funerárias.

O silêncio de... é uma escultura em evolução, permanentemente a crescer. Escrevo à mão, o tempo é meu amigo. Mas, cansado das palavras, queimo quase tudo o que escrevo e encerro algumas das cinzas em caixas de aço, seladas. O fogo purifica e protege a vida, permite trabalhar o ferro e reduzir a cinzas os corpos e as palavras inúteis. Se escrever pode ser um ato de libertação, queimar as palavras também o é. Talvez nunca decifremos o segredo do tempo que passa, nunca encontraremos uma resposta.²⁴⁷

A escrita de Xu Bing, codificada, e a de Rui Chafes, interdita à leitura, tornam-se de certa maneira ilegíveis, mas não invisíveis. Ao contrário, têm um expressivo corpo matérico. Cada qual a sua maneira, permanecem interditas à leitura. Resta-nos o silêncio vociferante da Obra.

Palavra Secreta e *Livro Proibido* são dois livros de artista de minha autoria que podem ser relacionados com a obra de Rui Chafes. Tomos construídos com cerâmica, *Livro Proibido* é um códice lacrado, interdito à leitura, como a obra de Chafes e Bing. *Palavra Secreta* é um livro em que o texto, parcialmente queimado, pode ser visualizado através dos recortes e vazados da capa. É o livro se recolhendo, em um contínuo movimento de interiorização.

²⁴⁶ MANGUEL, 2006, p. 235.

²⁴⁷ Entrevista de Luís Dias com o artista Rui Chafes. Disponível em: <http://amontanhamagica.blogspot.com/2012/07/tambem-nao-percebo-nada-de-escultura.html>
Acesso em 10/08/2019.



Fig. 111 - Rui Chafes, *O silêncio de...*, 1984-2012.

Fig. 112 – (dir.) Adriana Penido, *Palavra Secreta*, cerâmica, 16 x 26 x 5,5 cm, 2003.

(esq) Adriana Penido, *Livro Proibido*, cerâmica, 16 x 21 x 5 cm, 2003.

Relief (2006), do artista holandês Job Koelewijn, é também uma biblioteca singular. Na tentativa de promover uma aproximação entre a literatura e as artes visuais, Job construiu sua obra a partir da gravação de suas leituras, realizadas em voz alta e gravadas em fitas cassete. Livros de Spinoza e Malevich, cartas de Van Gogh, tratados filosóficos e textos de literatura, eram lidos em voz alta pelo artista, durante quarenta e cinco minutos, diariamente. As fitas gravadas eram dispostas em colunas, empilhadas sobre os códices. Ao serem pronunciadas, as palavras escritas libertam-se do livro e propagam-se no espaço, mas ao serem gravadas, são (re)aprisionadas em fitas cassete, seu novo suporte. Ao espectador da obra de Koelewijn, de Chafes e dos volumes *Palavra Secreta* e *Livro Proibido*, de minha autoria, não é possível acessar ou desfrutar de suas leituras.



Fig. 113 - Job Koelewijn, *Relief 2*, (2009-2012).



Fig. 114 (esq) - Patrícia Osses, *Bibliothèque*, fotografia, 2012.

Fig. 115 (dir) - Patrícia Osses, *Étagères*, fotografia, 100 x 67cm, 2011.

A biblioteca imaginária já foi tema para muitos autores. Miguel de Cervantes atribuiu a loucura de Don Quixote à própria biblioteca, que acabou condenada às chamas e a destruição. Borges criou sua *Babel*, imaginária e infinita. Patrícia Osses, em uma visão quixoteana, criou as obras *Bibliothèque* e *Étagère* (estantes) no ano de 2012. Uma granja de 1800, na fazenda de Auvergne, no interior da França, foi o cenário no qual a artista criou as suas obras. Em um telhado com aproximadamente dez metros de altura, Osses visualizou uma enorme biblioteca, na qual os tomos eram as antigas telhas de madeira e seu madeirame, as estantes. Para acessar os livros, uma longa e estreita escada e para consultá-los, as vigas do telhado serviam como apoio. As duas obras fotográficas apontam para as possibilidades (infinitas) do imaginário. Segundo Manguel,

o que pertence à imaginação tem raízes muito profundas na realidade. Porque nosso conhecimento da realidade se dá através da imaginação. Há uma qualidade que nos define como seres humanos que é a possibilidade de imaginar uma experiência antes que ela aconteça. E para isso nós necessitamos da imaginação. E quando imaginamos esta experiência e a colocamos em palavras, às vezes, se temos sorte, contribuimos com um parágrafo, uma frase, uma página para essa biblioteca imaginária universal.²⁴⁸

²⁴⁸ Alberto Manguel em conferência na temporada 2014 do *Fronteiras do Pensamento*, no *Salão de Atos* da UFRGS, Porto Alegre. <https://www.fronteiras.com/portoalegre/conferencia/alberto-manguel> Acesso em 10/08/2019

É nesse território vertiginoso da imaginação que muitos artistas transformaram a biblioteca em um território de experiências. Apresentaremos obras de Robert Lapage, Rusty Squid Collective, Dominique González-Foerster, Sandra Cinto, Marilá Dardot e Fábio Morais.



Fig.116 - Dominique Gonzalez-Foerster, *La Bibliothèque Clandestine*, 2013.

Fig. 117 (dir) - Dominique Gonzalez-Foerster, *Tapis de lecture(dystopie)*, 2000-2007.

Dominique González-Foerster é autora de duas bibliotecas de artista com importante componente relacional: *La Bibliothèque Clandestine* (2013), apresentada no Palais de Tokyo, em Paris, França e *Tapis de lecture (Dystopie)* (2000-2007). *La Bibliothèque Clandestine* de González-Foerster é uma espécie de biblioteca secreta. Concebida como uma parede giratória, a obra dá acesso a um outro ambiente, onde se encontra uma exposição quase inacessível, com desenhos de John Cage e do coreógrafo Merce Cunningham. A biblioteca de Dominique não é um *lugar* e sim um atalho, uma passagem que simbolicamente conduz a outras possibilidades. Trata-se de uma biblioteca interativa, que incita o espectador ao contato e ao movimento. Relação também explorada por Robert Leplage em sua videoinstalação *A biblioteca à noite*, que será apresentada adiante.

Tapis de lecture (dystopie) é uma instalação na qual Dominique disponibiliza livros de sua biblioteca pessoal para que os espectadores possam ler e interagir. Sobre um tapete colorido, em cada montagem de uma cor diferente, pilhas de livros são dispostas ao longo das duas faces do tapete, formando um L. Livros de ficção, romance e filosofia, escritos em diferentes idiomas para facilitar a experiência do leitor, são empilhados sem nenhuma intenção classificatória, segundo os critérios biblioteconômicos. Como na *KBW* de Aby Warburg, a metodologia utilizada pela artista aproxima-se da *lei da boa vizinhança*. Dominique aproxima os volumes a partir de possíveis afinidades, baseada em critérios pessoais e sutis. Lisette Lagnado, curadora brasileira, descreveu a obra como “um convite inocente para viajar, que mostra a revolução

tecnológica reduzida a dois tipos de rede: da impressão e da tipografia do mágico Gutenberg a uma colcha voadora retirada da cama das *Mil e uma noites*.²⁴⁹ O grande desafio da artista é criar uma interação do espectador com a obra, fazer com que ele consiga realmente experienciar sua biblioteca. Desafio semelhante ao enfrentado por Marilá Dardot e Fábio Morais, criadores da obra *Longe daqui, aqui mesmo*, apresentada na 29 Bienal de São Paulo, no ano de 2010.



Fig. 118 e 119- Marilá Dardot e Fábio Morais, *Longe daqui, aqui mesmo*, 2010.

Criada para ser um espaço de convivência, a biblioteca de Marilá e Fábio Morais foi construída com tijolos e livros. Misto de biblioteca e labirinto, que fica evidente em sua planta arquitetônica, a obra, vista de fora, apresenta-se como um espaço inacabado, ainda em construção. Ao adentrar na obra o espectador é surpreendido por um labirinto-biblioteca, com paredes brancas, algumas azulejadas, outras cobertas por papel de parede e livros. Mobiliado com móveis para leitura, o visitante pode usufruir da biblioteca. Para constituição do acervo das três coleções apresentadas na biblioteca, Fábio e Marilá receberam livros enviados por artistas que participaram da 29 Bienal em resposta à seguinte pergunta: “Com que livro você construiria sua casa?”. Para a segunda coleção apresentada receberam *livros de artista*, enviados por diversos artistas convidados. E na terceira coleção de livros disponibilizada na obra apresentaram uma seleção de literatura contemporânea, escolhida por eles. Os artistas posicionaram-se como propositores e *curadores* da biblioteca, uma relação muito próxima à de Joseph Kosuth e sua exposição intitulada *15 People Present Their Favorite Book, realizada em 1968, na Lannis Gallery, New York*. Kosuth convidou quinze artistas para contribuírem com seus livros preferidos para sua exposição. Sua proposta também discutia as relações que envolvem o artista e a obra, assim como conceitos de autoria.

²⁴⁹ Disponível em: <https://www.nyartbeat.com/event/2019/1F6FA> Acesso em 12/08/2019.

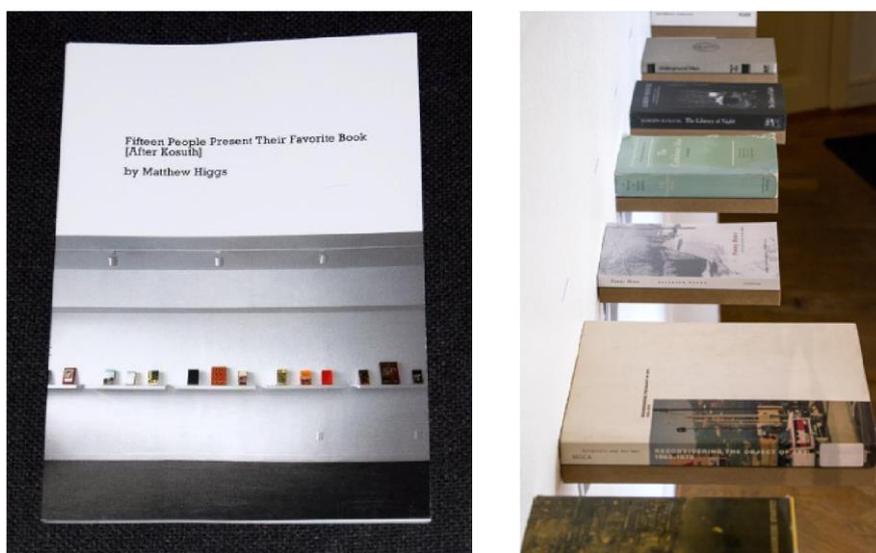


Fig. 120 e 121 – Joseph Kosuth, *15 People Present Their Favorite Book*, 1968.

Sandra Cinto, criadora da *Biblioteca do Amor* (2012), utilizou-se de procedimentos semelhantes. A obra apresentada no *Centro de Arte Contemporânea de Cincinnati* é constituída por duzentos livros que tratam da complexidade do amor em suas mais variadas formas, produzidos por artistas, escritores e curadores convidados pela artista. Em um ambiente relaxante e convidativo à leitura, com um mobiliário aconchegante, a artista criou algumas interferências nas paredes utilizando-se de suaves pinturas aguadas e paisagens sonoras disponibilizadas em fones de ouvido. No ambiente, cuja proposta é a convivência e o compartilhamento de experiências, até as meditações verbais guiadas sugerem a vivência coletiva em detrimento da experiência individual. A interação é uma das questões fundamentais que permeiam essas obras e a biblioteca apresenta-se como um *médium* para a atuação das forças de interação, comunhão, experimentação e compartilhamento.



Fig. 122 - Sandra Cinto, *Biblioteca do Amor*, 2012.

Book Hive (2014), do Rusty Squid Collective, é o título da instalação apresentada pelo coletivo de artistas na *Bristol Library*, Inglaterra. Constituída por células hexagonais, como a *Babel* borgeana, a obra também remete a uma grande colméia. Composta por quatrocentos livros do acervo da biblioteca, utiliza-se de tecnologia e robótica para interagir com o espectador, reagindo a seus movimentos, abrindo ou fechando os códices, dependendo da movimentação do visitante. A biblioteca torna-se um espaço sensorial, intermediático, território de experiências, como a obra de Robert Lepage.



Fig. 123 - Rusty Squid Collective, *Book Hive*, 2014.

Lepage²⁵⁰ recriou a biblioteca do escritor argentino Alberto Manguel, construída em Mondion, nas proximidades de Poitiers, na França. Manguel transformou uma antiga casa paroquial em residência e o seu celeiro em uma vasta biblioteca, com mais de trinta mil livros. Robert Lepage, inspirado em seu livro *A biblioteca à noite*, criou uma obra homônima, na qual utiliza de realidade virtual e cenografia em sua criação. A instalação de Lepage é constituída por duas salas. Na primeira, o diretor reproduz a biblioteca em Mondion. Em uma sala à meia luz, com cheiro de madeira e barulho de chuva, o espectador adentra no universo de Manguel. Repleta de livros organizados nas estantes, com janelas que iluminam suavemente o ambiente, o espectador, por meio de uma passagem *secreta*, consegue penetrar em um segundo ambiente. Com iluminação difusa, feita por meio de abajures dispostos sobre as mesas, e com o piso

²⁵⁰ Robert Lepage é canadense e um dos grandes diretores teatrais de seu país.

coberto por páginas de livros, o visitante escolhe o seu lugar. Cercadas por altas árvores, mesas e cadeiras encontram-se elegantemente dispostas no ambiente. Sobre as mesas, óculos 3D e fones de ouvido podem ser acessados pelo visitante que entra imediatamente, em outra realidade, a virtual.

É possível visitar e interagir com dez bibliotecas emblemáticas: a Biblioteca do Congresso Americano, A Biblioteca de Alexandria, a Biblioteca Nacional de Sarajevo, a Biblioteca do Capitão Nemo²⁵¹, Biblioteca de Saint-Geneviève, Biblioteca do Parlamento de Ottawa, Biblioteca da Abadia de Admont, do Templo de Hase-Dara, no Japão, a de Vasconcelos, no México e a da Universidade de Copenhague, na Dinamarca. Ficção e realidade se misturam nessa construção intermediária.

Por mais sedutor que seja o sonho de um universo cognoscível feito de papel e de um cosmo dotado de sentido e feito de palavras, nenhuma biblioteca, por colossais que sejam suas dimensões e por infinito que seja seu âmbito, jamais poderá nos dar um mundo real, no sentido em que o mundo de sofrimentos e alegrias é real. A biblioteca nos oferece uma imagem negociável daquele mundo real que (nas palavras do crítico francês Jean Roudaut) “gentilmente permite que o concebamos”, bem como a possibilidade de conhecer, experimentar ou recordar algo que intuímos numa fábula ou adivinhamos numa reflexão poética ou filosófica.²⁹⁷

Talvez seja essa a sensação do espectador ao adentrar na instalação de Leplage. Não há mais distinção ou mesmo prevalência da realidade sobre a ficção. É a simultaneidade dos tempos e espaços, abolindo fronteiras espaciais e temporais.



²⁵¹ Do livro de Júlio Verne intitulado *Vinte mil léguas submarinas*.²⁹⁷ MANGUEL, 2006, p. 265.



Fig. 124 e 125 - Robert Lepage, *A biblioteca à noite*, 2018.

Nessa categoria, as obras apresentadas têm como característica o uso de materiais inusitados, como também um diálogo possível entre arte e ciência, como sugere Walmor Correa, Mark Dion e Miguel Ángel Blanco. Encontramos bibliotecas constituídas por caixas de madeira, chapas de ferro corroído, fitas cassetes, urnas funerárias, entre tantas variações. Bibliotecas de imagens, como a de Marilá Dardot, de plantas, pedras, desenhos, livros interditados. A biblioteca se (re)apresenta em múltiplas possibilidades.

3.6 – Questão de memória

Nem a biblioteca sólida nas estantes, nem a outra, movediça em minha memória, detêm o poder absoluto para sempre. Ao longo do tempo, os labirintos de minhas duas bibliotecas se misturam misteriosamente. E muitas vezes, por meio do que os psicólogos chamam de persistência da memória (um fenômeno mental em que uma ideia é tida por verdadeira mesmo depois de refutada), a biblioteca da mente acaba por prevalecer sobre a biblioteca de papel e tinta.

Alberto Manguel

Aby Warburg consagrou sua biblioteca à *Mnemosyne*, deusa grega da memória, e mandou fixar o seu nome na entrada da *KBW*. Tratava-se de uma indicação aos visitantes de que ali, naquela biblioteca, o visitante estaria adentrando em um espaço mnemônico. Ao rever o *Teatro da Memória* de Giulio Camilo e o *Teatro Sistema da Memória* de Robert Fludd, percebemos uma estreita afinidade com o que hoje denominamos *instalação* no território das artes visuais. A biblioteca tem, por excelência um aspecto arquivista e uma natureza mnemônica. É o poder de recordar das bibliotecas que faz delas um suporte para os artistas e os incita a prospectar seu território. Os artistas que serão aqui apresentados, utilizaram-se da biblioteca como um suporte para tratar de questões relacionadas à memória.

Rosângela Rennó é uma artista brasileira cuja obra é permeada por questões relacionadas à memória e a fotografia. A artista não está interessada no ato fotográfico em si, mas nos *desdobramentos* das atribuições da imagem fotográfica. Em um mundo saturado de imagens, Rosângela ressalta que “devemos reaprender a ver, passar por uma espécie de reencantamento. De uma forma geral as fotografias não nos encantam mais”²⁵².

Bibliotheca é uma instalação apresentada em 2002, constituída por álbuns fotográficos colecionados pela artista e adquiridos em diversas partes do mundo, de procedência desconhecida, que datam do final do século XIX até os anos de 1980. Esse procedimento de utilizar fotografias de pessoas anônimas, adquiridas em mercados de pulga ou doados por conhecidos, é recorrente na trajetória da artista. Em *Bibliotheca* os álbuns são apresentados lacrados e inacessíveis ao público. As vitrines e mesas expositivas têm o vidro transparente coberto pelas fotografias dos álbuns, em tamanho real. Pode-se vislumbrar fragmentos dos álbuns *reais* através da lateral das vitrines de vidros transparentes. As descrições das fotografias dos álbuns interditados podem ser acessadas através de um arquivo de imagens cegas, pode-se dizer. Imagens que ressurgem, ressignificadas, no imaginário de cada espectador, uma

²⁵² RENNÓ, 2003, p. 13.

experiência pessoal e única. “É como se pudéssemos criar uma memória afetiva, uma história para essas imagens que não vemos.”²⁵³

Há, entretanto, a possibilidade de ver as imagens dos álbuns através do *livro de artista* homônimo, apresentado junto ao arquivo descritivo. Porém, nesse suporte só as imagens são apresentadas, sem qualquer informação textual. Trata-se de um jogo visual. Rennó levanta questões relativas ao estatuto da imagem e coloca em evidência uma relação corriqueira do espectador com a obra. Em um mundo povoado de imagens, raramente tem-se acesso ao original, à obra propriamente dita. Estamos habituados a acessar fotografias das obras e outras imagens, sendo raro o contato com o original, ou mesmo a obra em si.

Como Rancière afirma, a política e as artes, assim como forma de conhecimento, “constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer”. Pode-se concluir que no caso de *Bibliotheca*, o “rearranjo material” não é somente simbólico, mas uma literal redistribuição da visibilidade da materialidade de objetos que formam a obra e que afetam o conceito de arquivo impresso nela.²⁵⁴

Rennó explora as múltiplas possibilidades do arquivo em sua prática criativa, inclusive no que se refere ao visível e invisível, a fragmentação da informação entre texto e imagem, as relações entre o real e o ficcional e principalmente, no que se refere à memória, às relações entre público e privado, memória individual e coletiva, assim como sua ressignificação.



Fig. 126 - Rosangela Rennó, *Bibliotheca*, 2002.

²⁵³ MELENDI, Maria Angélica. *Biblioteca ou das possíveis estratégias da memória*. In: RENNÓ, 2003, p.23.

²⁵⁴ RANCIÈRE apud ALBERTONI, 2015, p.47. Disponível em:

<https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/53345/35926> Acesso em 10/06/2018.

Christian Boltanski, em sua obra *Les abonnés du téléphone*, de 2002, também trata de questões relativas à identidade e a memória. Ao adentrar na instalação o espectador encontra um salão muito semelhante ao de uma biblioteca pública. O ambiente à meia luz apresenta estantes cheias de livros nas quatro paredes que compõe a instalação e no centro da sala, mesas e cadeiras para leitura e abajures com lâmpadas direcionais. Ao aproximar-se das estantes percebe-se que o acervo da biblioteca é composto não por livros, e sim por listas telefônicas. Para ser mais precisa, Boltanski coletou mais de três mil listas telefônicas, de diversos países do mundo. Uma voz suave, saindo de algum canto da biblioteca, pronuncia pausadamente os nomes dos doze mil moradores registrados que residem no entorno da galeria. Trata-se da transposição de um registro escrito de nomes para um registro sonoro, que faz da ausência uma presença na galeria. Em sua obra, Boltanski resgata a memória de pessoas anônimas, que se tornaram nomes e posteriormente números. Uma versão textual de outras obras produzidas pelo artista que tratava da memória de pessoas anônimas através da imagem fotográfica.

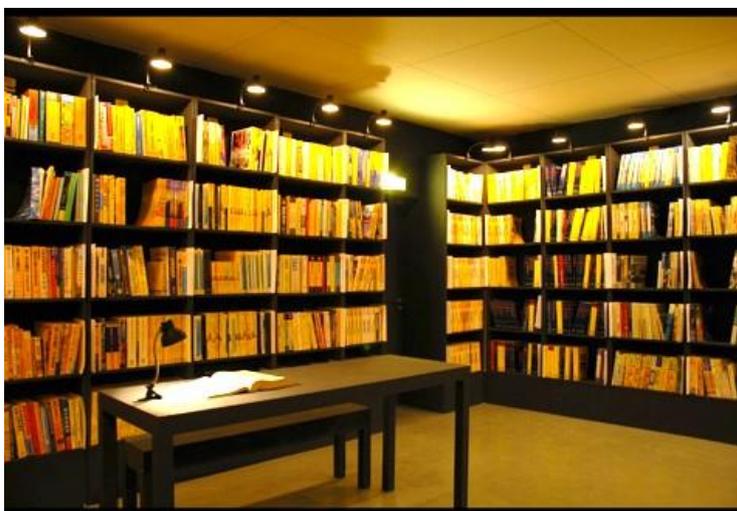


Fig. 127- Christian Boltanski, *Les abonnés du téléphone*, 2002.

Stop Traveler (Siste Viator, 1993) é uma obra de Allen Ruppersberg criada para a *Bienal de Sonsbeck*, realizada em Arnhem, Holanda. Arnhem foi, durante a Segunda Guerra Mundial, arena de operações militares e cenário da *Batalha de Arnhem*, na qual mais de oito mil soldados foram mortos. Allen Ruppersberg revisitou essas memórias e criou uma biblioteca-memorial em homenagem a britânicos, holandeses, poloneses e alemães mortos na batalha. O artista republicou vinte livros populares da época, os cinco *best sellers* mais lidos nos quatro países mais envolvidos na batalha, que poderiam ter sido lidos por combatentes mortos no campo de batalha. Um livro foi reproduzido inteiramente em cada um dos quatro idiomas e nas

outras cópias, apenas a capa foi reproduzida, enquanto em seu interior, composto de páginas em branco, foram inseridos folhetos contendo o nome das vítimas. A homenagem de Ruppertsberg é também uma mistura de realidade e ficção. Sua obra conecta memórias públicas e privadas e cria um memorial de guerra único, uma pequena biblioteca, portadora de uma memória impressa. “(...) Além de ser um emblema do poder humano de agir por meio do pensamento, a biblioteca tornou-se um monumento incumbido de derrotar a morte, que, como dizem os poetas, põe fim à memória.”²⁵⁵ A obra de Rennó, Boltanski e Allen Ruppertsberg refletem sobre as maneiras que a experiência individual e a memória coletiva são registradas e classificadas.



Fig. 128 - Allen Ruppertsberg, *Siste Viator (Stop Traveller)*, 1993.

A dupla de artistas Clegg & Guttman²⁵⁶ apresentou uma ação intitulada *Library of Collective Memory 1945*, em Altasee. A obra, uma biblioteca-memorial, apresentava uma estante com livros que tratavam de memórias da Segunda Guerra Mundial. De cunho interativo, os espectadores eram convidados a retirar um volume da biblioteca e ler ao microfone alguns trechos, em voz alta. As leituras eram transmitidas para uma estação receptora instalada na floresta, onde eram amplificadas e ouvidas pelos transeuntes. Uma forma de lembrar momentos que não devem ser esquecidos, como também expurgar fantasmas que acompanham todos os que tiveram parentes envolvidos nesse triste episódio da história mundial. Como um ritual de entrega de um passado difícil à natureza, testemunha de uma memória dolorosa.

²⁵⁵ MANGUEL, 2006, p. 36.

²⁵⁶ Clegg & Guttman formam um coletivo. Michael Clegg é artista e professor de fotografia na *Staatlinchen Hochschule for Gestaltung*, em Karlsruhe e Yair Guttman é artista e professor de fotografia da *Academia de Artes da Universidade de Viena*.



Fig. 129 - Clegg & Guttman, *Library of Collective Memory 1945*, 2001.

Leila Danziger é uma artista brasileira que muitas vezes utiliza o livro e a biblioteca como suporte em suas obras. *Bildung*, de 2014, e outras duas obras, *Ato e fato* e *Tevye, o leiteiro*, pertencentes à série *A.S.A.*, de 2018, são três das suas obras que serão apresentadas nessa pesquisa. Leila revisita em seus trabalhos a memória familiar judaica. A família da artista chegou ao Brasil, por volta de 1935, fugindo da perseguição nazista na Alemanha, durante a Segunda Guerra Mundial, e trouxe consigo sua biblioteca. *Bildung*, título de uma das obras, é um termo que significa *formação cultural*, em alemão.

Utilizamos *Bildung* para falar no grau de "formação" de um indivíduo, um povo, uma língua, uma arte: e é a partir do horizonte da arte que se determina, no mais das vezes, *Bildung*. Sobretudo, a palavra alemã tem uma forte conotação pedagógica e designa a formação como *processo*.²⁵⁷

A Alemanha, do século XIX era de certa forma, um país que não tinha uma cultura propriamente valorizada. *Bildung* descreve, então, o processo contínuo de incentivar o conhecimento e absorção da tradicional cultura europeia dita erudita, pelos alemães. Para ser mais precisa, de remover a cultura tradicional judaica e inserir os judeus alemães no humanismo europeu. Autores como Lessing, Shakespeare, Schiller, entre outros, passaram a ser obrigatórios nas bibliotecas judaico alemãs, no início do século XX, e serviam como um *passaporte* para a outra cultura. Leila Danziger, em depoimento gravado²⁵⁸ na série *Arte e Sociedade no Brasil*, um desdobramento da exposição *Há escolas que são gaiolas e há escolas que são asas*, no *Museu de Arte do Rio*, em 2018, conta sobre sua relação com a biblioteca trazida por seus avós da Alemanha. Danziger comenta que observava a biblioteca familiar, no alto da estante, sempre inacessível. Sua família não era uma família de literatos e, em seu depoimento, a artista reflete que possivelmente esses livros nunca devam ter sido lidos. Escritos em alemão e hebraico, em

²⁵⁷ BERMAN apud SUAREZ, 2005. <http://dx.doi.org/10.1590/S0100-512X2005000200005>. Acesso em 02/09/2019.

²⁵⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e626HtOUy9k>. Acesso em 03/09/2019.

sua maioria, a artista resgatou a biblioteca mantida quase inacessível, que veio a constituir sua instalação denominada *Bildung*.

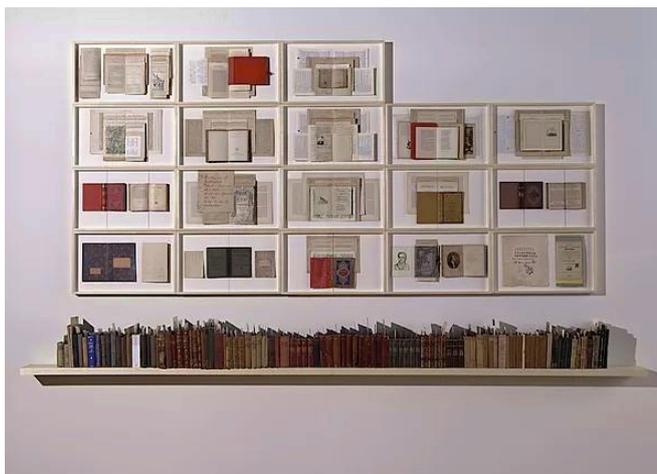


Fig. 130, 131, 132 - Leila Danziger, *Bildung*, 2014. 18 pranchas com livros e documentos costurados, estante de madeira com 107 livros e 128 documentos.

A obra é dividida em dois momentos: os livros dispostos em uma prateleira, com fotos de familiares inseridas em suas páginas e as montagens com capas de livros, páginas e fotografias, dispostas na parede sobre a estante. As fotos inseridas nos códices reforçam a perspectiva de arquivo, no que se refere ao livro e a biblioteca. As montagens que utilizam capas de livros, páginas e fotografias emolduradas, reforçam o caráter inacessível das mesmas, assim como os álbuns fotográficos da obra de Rosângela Rennó. Em algumas de suas montagens, Leila utiliza a costura, como se quisesse fixar suas montagens, desfazendo o caráter provisório das mesmas. Os livros, escritos em línguas pouco comuns, reforçam a impossibilidade de leitura. A obra de Danziger estabelece uma ponte entre o macro e o microcosmos, entre uma memória familiar e pessoal e uma memória coletiva, entre o papel das imagens e da biblioteca, uma chapa fotossensível, guardiã de memórias como também de esquecimento.

A série A.S.A (ao sul do futuro), foi realizada a partir dos livros doados pela *Biblioteca Scholem Aleichem*, no Rio de Janeiro. Essa biblioteca é um *desdobramento* da biblioteca judaica homônima, fundada em 1915, na Europa Oriental. Com acervo constituído por livros progressistas, em ídiche, em sua maioria, a reformulação do acervo da biblioteca carioca, fez com que assumissem uma nova função nas mãos de Danzinger, que transformou uma biblioteca ordinária, comum, em uma *biblioteca de artista*. As obras *Tevye, o leiteiro* e *Ato e fato*, fazem parte dessa série em que Leila cria, a partir de fragmentos de livros e imagens, novas conexões e instaura uma outra dimensão espaço-temporal, (re)atualizando suas memórias. À maneira warburgiana, Leila torna visível em sua obra, as relações entre palavras e imagens, em diferentes extratos de tempo e espaço. Tudo junto, aqui e agora.



Fig. 133 e 134 - Leila Danziger, *Tevye, o leiteiro* [da série A.S.A.], 2018. Capas de livros sobre cartão; impressão jato de tinta sobre papel de algodão, 60 x 40 cm (cada).



Fig. 135 e 136 - Leila Danziger, *Ato e fato* [da série A.S.A.], 2018. Páginas de livros e carimbo sobre cartão; impressão jato de tinta sobre papel de algodão, 60 x 40 cm (cada).

Guardiã de memória e conhecimento, as *bibliotecas de artista* aqui apresentadas criam, a partir da visualidade, propostas que abordam a memória pessoal e coletiva a partir de imagens ou livros e constroem múltiplas narrativas visuais, à semelhança da obra warburgiana.

3.7 - Em Forma

A vida em si não é a realidade.
Somos nós que pomos a vida
em pedras e seixos.

Frederik Sommer

Em algumas *bibliotecas de artista* a forma salta aos olhos e apresenta-se como um aspecto de maior relevância na obra. São esculturais e algumas vezes apresentam-se como objeto, outras vezes, como instalação ou escultura. Apresentaremos obras de John Latham, Julién Previèux, Fernanda Fragateiro, Marilá Dardot, Dominique González-Foerster, Kcho, Jannis Kounellis, Penelope Umbrico, Susan Hiller e Thiago Honório.

Dominique González Foerster criou *Bibliothèque*, em 1985. Foi uma de suas primeiras obras, posteriormente apresentada na exposição *Temporama*, no MAM RIO, em 2015. Consideramos *Bibliothèque* como a pedra fundamental dessa apresentação. Na obra de Dominique, os livros apresentam-se como suporte da estante, seu sustentáculo, e os tijolos, maciços, no lugar dos livros. Essa simples inversão deixa claro como se comporta uma biblioteca sob o olhar do artista. A biblioteca se transfigura e se reinventa a partir de outros paradigmas.



Fig.137 (esq) - Dominique Gonzalez-Foerster, *Bibliothèque*, 1985.



Fig. 138 - Stéphane Thidet, *Untitled*, 2010. (dir)

Stéphane Thidet, artista francês, propôs em *Untitled* (2010) uma biblioteca de pedras, em íntimo diálogo com a obra de González - Foerster. Trata-se de um conjunto de estantes de madeira com pedras alinhadas como os códices são usualmente dispostos nas prateleiras. As pedras, como os livros, podem também ser abordados sobre a perspectiva mnemônica, portadoras de uma memória geológica. A obra, impregnada de poesia, sugere múltiplas *entradas* e possibilidades. Entramos no campo ampliado da biblioteca.

Fernanda Fragateiro, como grande parte dos artistas aqui apresentados, constrói suas obras a partir da apropriação do descarte do acervo de bibliotecas públicas e particulares. Em *Sem título* (2009) a artista se utiliza de livros descartados e constrói um corpo escultórico, interdito à leitura. No corte lateral das páginas, nas faces visíveis, a artista apresenta uma suave composição, produzida a partir das cores dos volumes. Em *Looking at seeing and (not) Reading*, de 2010, Fernanda Fragateiro apresenta uma instalação na qual os livros são utilizados como blocos coloridos. A artista subverte a função dos livros, e utiliza-os como células construtoras, carregadas de simbolismo.



Fig. 139 - Fernanda Fragateiro, *Sem título*, aço inox e livros, 16 x 60 x 18 cm, 2009.



Fig. 140 - Fernanda Fragateiro, *Looking at seeing and (not) Reading*, 2010.

Marilá Dardot, sintonizada com os procedimentos utilizados por Fragateiro, também se apropria de livros usados e apresenta a instalação denominada *Código desconhecido* (*Chácara Lane*, 2016) e *Minha Biblioteca Italiana* (2015). Em *Código desconhecido* (*Chácara Lane*), Marilá utiliza-se da estrutura do livro cortada para criar a instalação e organiza os volumes dispostos na parede, presos com velcro. Os livros cortados, destituídos de uso, passam

a assemelhar-se aos códigos de barras, uma outra leitura. As páginas, com diferentes tonalidades que vão do branco ao amarelado sugerem a presença de diferentes temporalidades e o velcro, a não fixidez, a contínua possibilidade de constituir novos arranjos e consequentemente novas leituras.

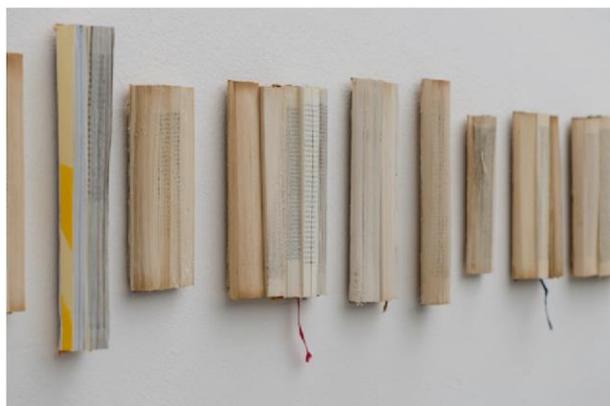


Fig. 141 e 142 - Marilá Dardot, *Código desconhecido (Chácara Lane)*, 2016.

Marilá Dardot, em visita a sebos, em países cujo idioma não lhe eram familiares, vendo-se diante da impossibilidade da leitura, passou a observar a fisicalidade dos códices e percebeu que o design dos livros pode revelar uma cultura. A partir dessa perspectiva, passou a colecionar livros em idiomas que não domina e criou bibliotecas a partir das capas e das guardas desses livros. A série intitulada *Minha Biblioteca*, iniciada em 2014, continuou sendo produzida até o ano de 2018. Dessa série, fazem parte *minha biblioteca italiana* (2015), *Minha biblioteca eslovaca* (2014), *Minha biblioteca vienense* (2014), entre outras.

Uma vez me perguntei por que eu, amante dos livros, ousava destruí-los. Descobri que a bibliofagia, como a antropofagia, podia ser libertadora. Entendi que, para além do prazer que gozo na prática formal dessas experimentações, esses trabalhos sem palavras, mudos à primeira vista, encarnam outras

potências e aberturas. Seus silêncios engendram a construção dialógica de novas narrativas, um novo pronunciar do mundo, um ato de criação.²⁵⁹

As bibliotecas de Marilá, constituídas por montagens das capas dos livros ilegíveis, em harmoniosas composições cromáticas e geométricas, propõem um novo *status* aos livros indecifráveis. Percorrem o trajeto sinuoso que vai da biblioteca à galeria.



Fig. 143 - Marilá Dardot, *Minha Biblioteca italiana*, 2015.

Thiago Honório³⁰⁶ construiu a instalação *Títulos* (2015) a partir da apropriação e ressignificação de cento e noventa trabalhos acadêmicos que o artista esteve envolvido como orientador, membro de bancas examinadoras ou mesmo em projetos acadêmicos, no período compreendido entre os anos de 2006 a 2015. Os trabalhos foram colados uns aos outros, compondo um corpo linear, fixado sobre uma estrutura de metal e madeira. Uma perfuração de oito centímetros de diâmetro atravessa todos os livros, permitindo uma visão de ponta a ponta. A obra convida o espectador à interação e levanta questões relacionadas à academia de artes visuais, à produção e troca de conhecimento, ao papel do artista como educador, entre outros.

O uso da matéria-prima do ensino e da produção subverte certas relações habitualmente circunscritas a lugares, espaços e ambientes específicos, e às singularidades das relações e condições profissionais que lhes atribuímos. *Títulos* joga com isso, ao não simplesmente esgarçar, mas perverter as figuras e mesclar papéis, travestir as roupagens do artista, pesquisador, professor, orientador, arguidor, leitor, examinador, arquivista, bibliotecário, colecionador, curador...apaixonado e obsessivo.³⁰⁷

²⁵⁹ Dardot, Marilá. <https://www.infoartsp.com.br/agenda/a-pronuncia-do-mundo/>. Acesso em 03/10/2019.

³⁰⁶ Mestre em Teoria e História da Arte e Doutor em Artes Visuais pela ECA/USP, Thiago Honório atua como professor nos cursos de Bacharelado e Licenciatura, na FAAP, São Paulo.

³⁰⁷ MORAES, Marcos. Disponível em: <http://www.premiopipa.com/pag/artistas/thiago-honorio/>. Acesso em 03/10/2019.

A obra de Thiago promove a circularidade no processo artístico, não apenas no que se refere a reutilização dos materiais como também por sua ressignificação, quando são incorporados à obra. No que se refere à trajetória dos materiais: oriundos da prática, são elaborados teoricamente, retornando ao final à *praxis* artística.



Fig. 144 - Thiago Honório, *Títulos*, 2015.

Penelope Umbrico é uma artista americana que se utiliza da apropriação de imagens da internet como procedimento na constituição de suas obras. Nas estantes das bibliotecas os livros são comumente dispostos com a lombada direcionada para o leitor, de modo a facilitar sua localização ou mesmo certificar-se do assunto tratado. Em *Embarrassing Books* (from HomeDecor Magazines), de 2007, a artista se apropria de imagens retiradas de sites de decoração de interiores, nos quais as bibliotecas são apresentadas com os livros de maneira invertida, com as lombadas voltadas para dentro, uma tendência decorativa no momento. Umbrico percebe nas fotografias dos catálogos de decoração a utilização dos códices como um mobiliário nos ambientes e, a partir dessas fotos, cria suas instalações, dando ênfase à materialidade da biblioteca.



Fig. 145 - Penelope Umbrico, *Embarrassing Books*, 2007.

Fig. 146 - Buzz Spector, *All the books in my library. By or about Dieter Roth*, 1999.

Buzz Spector é autor da obra *All the books in my library - By or about Dieter Roth*²⁶⁰ (1999). Trata-se de fotografias (Polaroid) realizadas a partir de composições efetuadas com livros de sua biblioteca. As fotografias de Spector são composições escultóricas que remetem às bibliotecas de Fragateiro e Penelope Umbrico. Na obra de Spector há, entretanto, uma peculiaridade: os livros possuem um tema conhecido, tratam da obra de Dieter Roth. De forma aproximada, Marilá Dardot, em sua obra *O Labirinto – Livraria das utopias possíveis* (2008), utilizou-se de fotografias realizadas no sebo *El Laberinto- Librería de las utopias posibles*, no México. A partir de cento e oito fotografias tiradas de estantes de livros de temas variados, em diferentes idiomas, a artista compôs sua instalação. Na obra os livros são apresentados com as lombadas voltadas para o leitor e os títulos dos livros que podem ser lidos, nas dezoito prateleiras que compõe a instalação, sugerem diferentes narrativas. Marilá Dardot e Penelope Umbrico utilizaram-se do procedimento de montagem fotográfica para construir suas bibliotecas, que propõem novas relações espaciais.

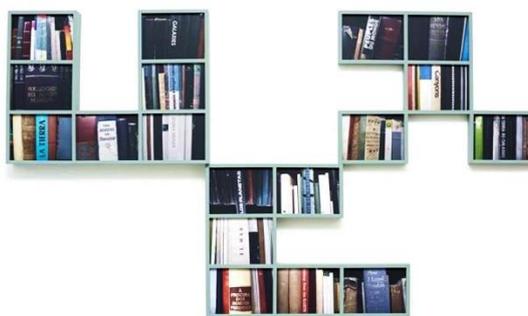


Fig. 147 - Marilá Dardot, *Labirinto - livraria das utopias possíveis*, 2008.

²⁶⁰ Dieter Roth é um dos pioneiros do campo do livro de artista.

John Latham, artista britânico, utilizou-se incansavelmente do livro em suas obras. Na maior parte das vezes os volumes utilizados encontravam-se interditados à leitura, porém o artista utiliza-se de sua carga simbólica para construção conceitual de suas obras. Latham é autor de *Documentation* (1986) e *Cluster N. 11* (1992). Em *Documentation* (1986), sua biblioteca apresenta-se como um volume de livros encaixotados. Um volume de gesso permeado por fragmentos de livros, que sugere o caráter transgressor e revolucionário dos códices, que resistem a toda e qualquer tentativa de contenção.

Cluster N. 11 é formado por livros montados com gesso e arame, suspensos com fio no teto. As bibliotecas-planetárias de John Latham possuem forma circular e sugerem corpos de conhecimento. Apesar da aparente desordem, um movimento contínuo, sem princípio ou fim. A impossibilidade de leitura sinaliza mais uma vez a relevância do caráter escultórico da biblioteca. Fica evidente que Latham não trata do livro e sim dos livros e à semelhança de Blanchot, apresenta a obra como sendo aquilo que atravessa os livros, sem princípio e sem fim. Uma exterioridade total.

O N-U Niddrie Heart (1991), outra obra de John Latham é uma biblioteca circular como a de Julien Previèux, que será apresentada a seguir. A obra é constituída por 37 elementos que são formados por um conjunto de pedestais de vidro que se conectam através de montes de areia, dispostos em círculo. Sobre os suportes de vidro encontram-se livros conectados a outros livros. Os suportes lembram um parlatório, porém o silêncio dos livros interditados é absoluto. É talvez a obra mais complexa do artista, que aborda questões existenciais e metafísicas através de um complicado diagrama. A instalação utiliza-se de livros descartados, cujo conteúdo descreve as diferentes fases do processo humano, de seu nascimento até a morte. O *Manual de Sobrevivência* e títulos como *Gravidez* e *Espécies Desaparecidas* são alguns exemplos dos volumes encontrados em sua obra.



Fig.148 (esq) -John Latham, *Documentation*, 1986

Fig.149 (dir) -_John Latham, *Cluster No.11*, 1992.

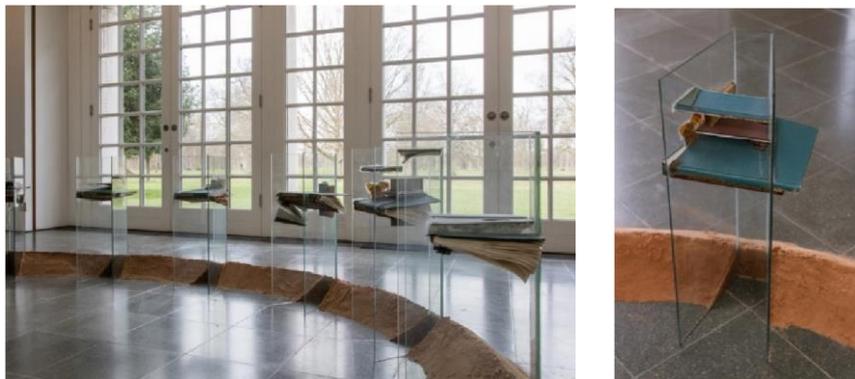


Fig. 150 e 151 - John Latham, *The N-U Niddrie Heart*, 1991.

Julien Prévièux é autor da biblioteca circular *La totalité des propositions vraies (avant)*, de 2008. Também constituída por livros descartados e sem utilidade, oriundos de bibliotecas públicas e privadas, a obra reúne títulos de diversas áreas do conhecimento. O formato da instalação sugere uma temporalidade circular e remete a *ciclos* e sobrevivência. Pode também sinalizar um processo de reflexão, sobre a transformação do conhecimento, em processo contínuo de construção e desconstrução. Nas paredes ao fundo, em um suporte negro, uma escrita ilegível reforça o caráter muitas vezes anacrônico e incompreensível do conhecimento, que ressignificado sob o olhar do artista, propõe novas possibilidades de leitura e manifestação, aproximando-se da leitura múltipla e fragmentada dos oráculos.

Big Red C é a primeira grande instalação de livros de Buzz Spector em Nova York. A obra é constituída por livros novos e antigos e acompanhada por fotografias Polaroid de grande formato da obra finalizada. Segundo Spector os livros são mais do que células construtivas e a obra pode ser considerada como um mar de linguagem²⁶¹, pois oferece inúmeras oportunidades para comentários e subtextos produzidos com a participação do espectador.



Fig. 152 - Julien Prévièux, *La totalité des propositions vraies (avant)*, 2008. Livros, metal e madeira, 380 cm de diâmetro x 155 cm de altura. Fig. 153 – Buzz Spector, *Big Red C*, 2000.

²⁶¹ Disponível em: <https://news.cornell.edu/stories/2007/01/big-red-c-sculpture-cornell-books>. Acesso em 10/03/2020.



Fig. 154 (dir.) – Banho público romano circular em Bath.

As obras de Julien Prévieux e Buzz Spector remetem à biblioteca pública romana do *Atrium Libertatis*. Fundada por Asinius Pollio, por volta de 30 a.C, foi uma das primeiras bibliotecas públicas do Império Romano. Normalmente associadas a templos ou banhos públicos, muitas vezes circulares, essas bibliotecas eram geralmente resultantes de saques de guerra, em especial contra fenícios e gregos. Por volta do século IV d.C chegaram a existir em Roma vinte e oito dessas bibliotecas. O processo de expansão das mesmas foi posteriormente desacelerado em vista da instabilidade política vivida em Roma, naquele momento. Kcho²⁶², autor de *Obras Escogidas* (1994), apresenta um barco-biblioteca constituído a partir de seus livros escolares, reminiscências de sua infância em Cuba. O mar, onipresente na obra do artista, é representado por um barco, único meio capaz de transpor o oceano e atingir o continente, para os que anseiam sair da ilha. A obra também sugere o conhecimento como possibilidade de transgressão. Trata-se da biblioteca como um corpo escultórico. Na obra de Spector, Kcho, Fragateiro e Penelope Umbrico, os livros comportam-se como células construtivas da obra e sua carga simbólica contribui para a significação da obra.

²⁶² Kcho é um artista cubano, que vive e trabalha em Havana. Foi vencedor do Grande Prêmio da Bienal de Kwanju, na Coreia do Sul, em 2015. Possui obras no Museu de Arte Moderna de Nova York e no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles, entre outros.



Fig. 155 - Kcho, *Obras Escogidas*, 1994.

Fig.156 (dir.) - Jannis Kounellis, *Senza Titolo*, 11,5 x 3,6 m, 2017.

Senza Titolo (2017) de Jannis Kounellis é uma biblioteca montada em grandes cavaletes de pintura. Esse recurso foi usado anteriormente, em 2012, na obra *Untitled*, na qual o artista colocou ganchos de ferro no cavalete e dependurou sobretudos volumosos e pesados de cor escura. Os cavaletes utilizados nas duas obras levantam reflexões importantes inerentes a esse suporte, como questões que tratam da representação e do real.

Representar não é tornar “novamente” presente uma percepção atual que flui. Representar não é remeter um fato passagem a uma imagem atual, mas remeter à instantaneidade de um pensamento tudo o que parece independente dele. É nesse sentido que a representação é constituinte.²⁶³

Não há inocência na biblioteca de Kounellis. Trata-se de uma construção *precisa*, que apresenta sem qualquer anteparo de proteção, a relação direta entre invenção e representação, realidade e ficção.

²⁶³ Lévinas *apud* Huchet (org.), 2012, p.222.



Fig. 157 - Allen Ruppersberg, *Low to High*, 1994- 1996.

Low to High (1994-1996) é o título da obra de Allen Ruppersberg que dialoga com a biblioteca de Susan Hiller, intitulada *Lucidity & intuition: Homage to Gertrude Stein*, de 2011. A obra de Ruppersberg é permeada pela interação entre palavra–imagem e mais recentemente pelo livro e a biblioteca. Em *Low to High* são utilizados *fac-símiles* de livros²⁶⁴, procedimento recorrente em suas obras, dispostos sobre os degraus de uma escada. Nos degraus nota-se inscrições dos termos *ausência* e *presença*, dispostos alternadamente.

O simbolismo da escada está totalmente relacionado com a relação entre o céu e a terra. Por excelência, a escada é o símbolo da ascensão e da valorização, associada também ao simbolismo da verticalidade. No entanto, a escada simboliza uma via de comunicação nos dois sentidos, tanto ascendente quanto descendente. Tudo que o que simboliza um progresso de valor está relacionado à subida e ao crescimento, e tudo que simboliza uma perda de valor associa-se à descida. Na arte, por exemplo, a escada frequentemente aparece como um suporte imaginativo da ascensão espiritual. A linha do qualificativo e da elevação é vertical, por isso associa-se à simbologia da escada.²⁶⁵

Low to High. Como sugere o título da obra, trata-se de uma biblioteca ascendente e infinita. Ao contrário da obra de Ruppersberg, a biblioteca de Susan Hiller é *contida*. Como uma Homenagem a Gertrude Stein²⁶⁶, Hiller constrói uma biblioteca no vão da escrivaninha, onde usualmente se colocam as pernas. Os textos de Gertrude Stein eram muitas vezes considerados uma *escrita automática*, uma vez que apresentava parágrafos inteiros sem nenhuma continuidade. Stein procurava criar analogias entre o ritmo narrativo e o ritmo da vida humana. Seu estilo inspirou profundamente o que se tornou conhecido como *prosa*

²⁶⁴ Ressaltamos que o artista não confere um *status* diferenciado ao original e a cópia.

²⁶⁵ <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/escada/>. Acesso em 20/10/2019.

²⁶⁶ Escritora e poetisa norte-americana, foi ativista do movimento feminista. Morou na Europa grande parte da vida, onde conviveu com artistas e escritores, como Picasso, Matisse, James Joyce, Ezra Pound, Ernest Hemingway, entre outros.

experimental. Na biblioteca de Hiller, constam livros de assuntos que eram do interesse de Gertrude Stein, como livros de psicanálise, magia e ocultismo assim como livros com *escrita automática*, de caráter experimental. A biblioteca-continente de Hiller e a biblioteca-escada de Ruppertsberg são como a inspiração e a expiração, dois movimentos contrários e complementares. Enquanto a biblioteca de Hiller condensa e contrai, a biblioteca de Ruppertsberg amplia e expande.



Fig. 158 - Susan Hiller, *Lucidity & intuition: Homage to Gertrude Stein*, 2011.

Aby Warburg também considerava de fundamental importância o formato de sua biblioteca. A *KBW* não era um prédio ordinário. De formato elíptico, era simultaneamente uma referência à Kepler, descobridor da verdadeira órbita elíptica dos planetas e ao *Teatro da Memória* de Giulio Camilo. Talvez uma tentativa do historiador de manifestar o macrosocosmos em sua biblioteca singular. Uma arena elíptica, ao redor da qual movimentavam-se livros e imagens e em torno da qual orbitava seu criador. Warburg, ao refletir sobre as imagens, considerava como inseparáveis sua forma e conteúdo. Concluímos que, da mesma maneira, para o historiador a forma e o conteúdo de sua biblioteca eram também fatores indissociáveis, como certa vez comentou em carta para seu irmão Max²⁶⁷. Os artistas, criadores das bibliotecas apresentadas, parecem compactuar com o pensamento warburguiano e a forma parece ser parte fundamental de suas criações.

Em toda essa diversidade de proposições, na concepção das bibliotecas apresentadas, a perspectiva formal é extremamente relevante, pode-se dizer, o interesse central das obras. É a transgressão formal da biblioteca como aprendemos a ver. A seguir, apresentaremos bibliotecas reais que se tornaram suporte para o fazer artístico.

²⁶⁷ Um trecho da carta de Warburg para seu irmão Max foi apresentado nessa tese, na página 91.

3.7 – O artista e a BIBLIOTECA

Tornar a Biblioteca em Galeria e a Galeria
em Biblioteca. Já sem fronteiras definidas,
em desdobramento.
Paulo Pires do Vale

Nesse tópico trataremos de *bibliotecas de artista* criadas a partir de critérios específicos ou mesmo de bibliotecas *reais*. Algumas particulares, outras públicas, umas recentes, outras muito antigas. Apresentaremos pinturas, gravuras, instalações e fotografias produzidos por artistas que se aventuraram nesse território e apresentaram uma outra perspectiva da biblioteca, em contínuo desdobramento.

As artistas Leslie Graff e Maria Bonomi e os artistas Massimo Gianoni e Andreas Gursky registraram, através da pintura, gravura e fotografia, diversas bibliotecas, algumas anônimas, outras emblemáticas. Massimo Gianoni, pintor italiano, dedicou-se a registrar interiores de bibliotecas, em especial as antigas, onde o tempo parece não passar. Suas pinturas apresentam uma espessa camada de empasto e vistas de perto, parecem abstrações. É necessário tomar distância para a imagem começar a se definir. Como uma imagem desfocada que ganha nitidez pouco a pouco.

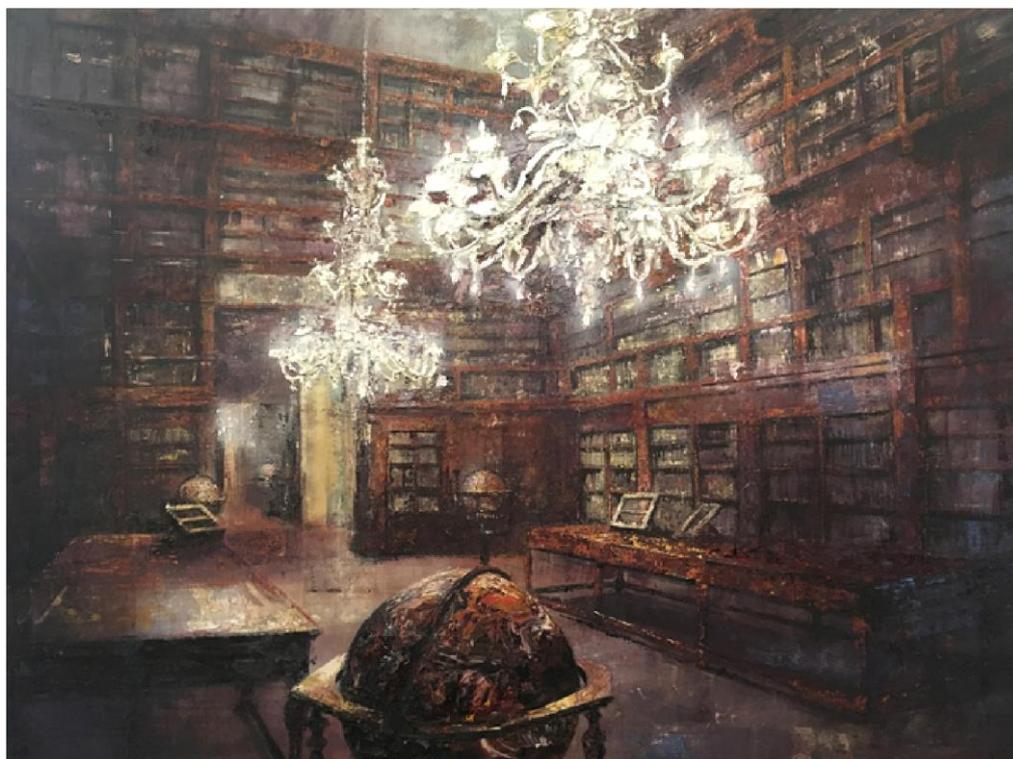


Fig. 159 - Massimo Giannoni, *Biblioteca Mantova*, óleo sobre tela, 150 x 200 cm, 2019.

Leslie Graff, em uma longa série de pinturas com mais de cinquenta trabalhos intitulada *Volumes*, retrata bibliotecas sob uma perspectiva particular. A artista pinta os livros nas prateleiras e não o espaço da biblioteca em si. As obras são executadas com técnica mista e a artista utiliza-se de tinta acrílica, vidro, madeira, tecido e lona. Nas lombadas dos livros, apresenta harmoniosas composições cromáticas, fazendo do códice um exercício para a pintura. Ray Bradbury, em *Fahrenheit 451*, sugere que “os livros não estão no papel, mas na mente”²⁶⁸. Para a artista os livros representam diferentes narrativas e experiências e são o reflexo “de nossos pensamentos, fechado nas bibliotecas íntimas de nossas próprias mentes.”²⁶⁹ Para Leslie Graff a biblioteca, simbolicamente, *representa* um espaço guardião de nossos pensamentos íntimos.



Fig. 160 e 161 - Leslie Graff, *Grey volumes*, mixed media on canvas, 61 x 61 x 4 cm, 2017.

Maria Bonomi, artista brasileira, retratou, por meio da xilogravura importantes bibliotecas brasileiras e de diversos países do mundo. Bibliotecas emblemáticas, como a *Biblioteca Marciana* (1564), a jovem *Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin*, a *Biblioteca Strahovska Knihovna* (1783- 1786), em Praga, entre tantas outras²⁷⁰. Kasimir Malevich ressaltou “que não há consciência humana que não se fundamente no exercício estruturador da representação. É preciso representar (-se) as coisas para que haja uma realidade para mim”³¹⁹. É preciso representar para lidar com as imagens que nos assombam, para tentar *capturar* o

²⁶⁸ BRADBURY *apud* MANGUEL, 2004, p.16.

²⁶⁹ <http://www.lesliegraff.com/volumesstatement>. Acesso em 20/10/2019.

²⁷⁰ O projeto de Bonomi gerou uma exposição e posteriormente um livro, intitulado *As Bibliotecas de Maria Bonomi*, publicado em 2017, com textos de Marisa Midori. ³¹⁹ MALEVICH *apud* HUCHET, 2012, p.217.

inapreensível. Representar para evidenciar as transformações do objeto representado a partir da liberdade poética e do olhar do artista.



Fig. 162 - Maria Bonomi, *Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin* (2013), 20 x 26 cm, São Paulo, Brasil.
 Fig. 163 - Maria Bonomi, *Biblioteca Strahovska Knihovna* (1783- 1786), Praga, República Tcheca, 20 x 26 cm.

Andreas Gursky, artista e fotógrafo alemão, é o autor de *Bibliothek* (1999), uma fotografia panorâmica de grande formato da *Biblioteca de Estocolmo*. Suas obras são caracterizadas por extrema precisão e técnica, com uma vertente documental. Entretanto, o artista muitas vezes oscila entre o documento e a ficção, manipulando imagens e retirando um ou outro detalhe da foto que julgue inoportuno.

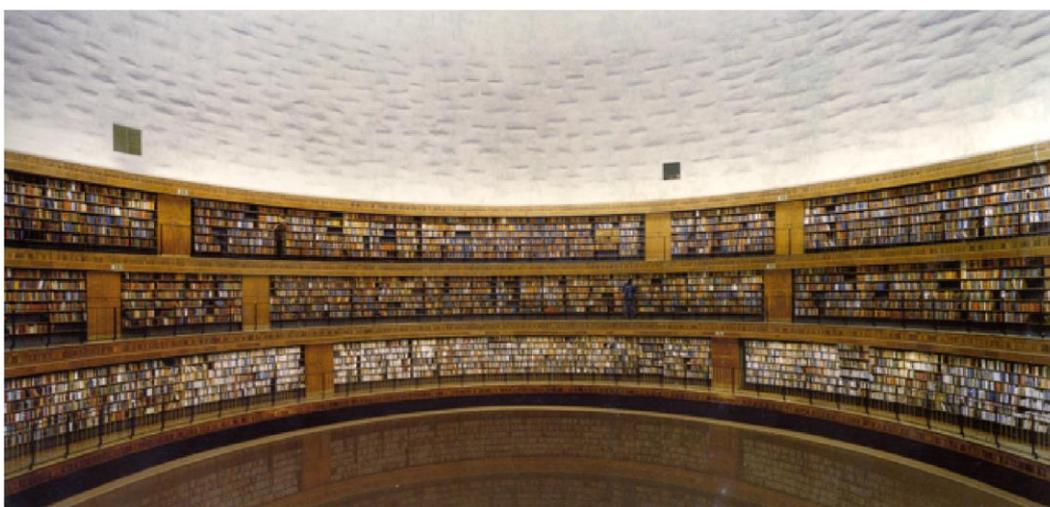


Fig. 164 - Andreas Gursky, *Bibliothek*, 200,3 x 361 cm, 1999.

(...) sua visão épica da *Biblioteca Pública de Estocolmo*, um hemisfério perfeito de livros com códigos de cores, omite o piso real, que, na realidade, inclui uma escada rolante que estragaria a beleza simétrica da imagem. Segundo o historiador de arte Norman Bryson, o paradoxo crítico da fotografia de Gursky reside em seu duplo compromisso de observar objetivamente os estratos sociais em ação no mundo e de estetizar a realidade empírica, um impulso que quase sabota a ciência de seu

projeto. Nesta dialética, o artista mina provocativamente as reivindicações da fotografia por "verdade", oferecendo, em vez disso, como Bryson sugere, uma investigação sobre as dimensões subjetivas de todas as representações sociais.²⁷¹

Gursky fotografou fábricas, interiores de hotéis, bolsas de valores, assim como bibliotecas e livros. Sua fotografia remete-nos à materialidade da pintura, como uma versão moderna das pinturas históricas, nesse caso em especial às pinturas panorâmicas, especialmente populares no século XIX. A biblioteca, fotografada em *panorama*, revela a tentativa de abarcar a totalidade, ou melhor, de registrar, por meio de uma imagem a impossibilidade de apreendê-la. O piso da biblioteca a reflete infinitamente como um espelho. Segundo Blanchot,

(...) do finito, que é, no entanto, fechado, podemos sempre esperar sair, enquanto a vastidão infinita é a prisão, porque é sem saída; da mesma forma, todo lugar sem saída se torna infinito. O lugar do extravio ignora a linha reta; nele, não se vai de um ponto a outro; não se sai daqui para chegar ali; nenhum ponto de partida e nenhum começo para a marcha. Antes de ter começado, tudo já recomeça (...).²⁷²

O caráter *infinito* da biblioteca foi explorado por diversos artistas. Patrícia Osses é autora da *Biblioteca Universal de Bolsillo* (2013) e *Babel* (2013). Osses descreve a *Biblioteca Universal de Bolsillo* como uma biblioteca “que tudo contém, apesar de caber no bolso e ser facilmente transportável”²⁷³. Constituída por uma série de oito imagens, a série fotográfica foi realizada no sebo *EL Glyptodón*, em Buenos Aires, Argentina, no período em que a artista realizou uma residência artística no país. Inspirada na obra de Jorge Luis Borges, Osses vivenciou a cidade inspirada pelos escritos borgeanos e a biblioteca foi um foco importante em sua investigação.

Evito pensar na literatura como roteiro, ou em sua tradução, ilustração, apropriação ou citação no universo visual. Prefiro palavras como intersecção, paralelismo, permeabilidade, reação. Nessa interface literatura-lugar-imagem entra o componente essencial de uma poética da sensação. No experimentar como uma experiência física e corpórea de lugar e sua correspondente memória ficcional - constituída por lembranças alheias ou inventadas relacionadas diretamente a esse lugar - podem afetar, modificar e construir uma à outra. Trata-se do deslocamento a lugares onde nunca estive ou dos que, invisibilizados por um habitar cotidiano, se tornem perceptíveis e reconhecíveis através de uma memória ficcional e alheia, somada ao entendimento e à experimentação de seus espaços. A origem desse deslocamento está no livro,

²⁷¹ SPECTOR, Nancy. <https://www.guggenheim.org/artwork/5433>. Acesso em 28/11/2019.

²⁷² BLANCHOT, 2005, p. 137.

²⁷³ OSSES, 2019, p. 1210.

no conto, no romance, no lugar que constroem. Num caminho inverso, é também onde pode reverberar o sentido das imagens.²⁷⁴

A obra de Patrícia se utiliza da ficção como fonte de inspiração e reflexão, em estreita sintonia com o ponto de vista dessa pesquisa, que pensa a ficção como um espaço do saber e de produção de conhecimento. O real e o ficcional interagem, criando novas fronteiras e experiências. “A diferença entre o real e o irreal, o inestimável privilégio do real, é que há menos realidade na realidade, pois ela é apenas a irrealidade negada, afastada pelo enérgico trabalho da negação (...)”²⁷⁵

Em *Biblioteca Universal de Bolsillo* a artista utiliza-se de uma lente para capturar a imagem da biblioteca e, através de recursos óticos, dá uma ilusão de portabilidade à biblioteca. Em *Babel*, com o uso de um espelho, Osses transforma as estantes de um sebo nas infinitas bibliotecas borgeanas e captura o espírito labiríntico da biblioteca por meio de uma imagem espectral.



Fig.165 - Patrícia Osses, *Biblioteca Universal de Bolsillo*, 2013.

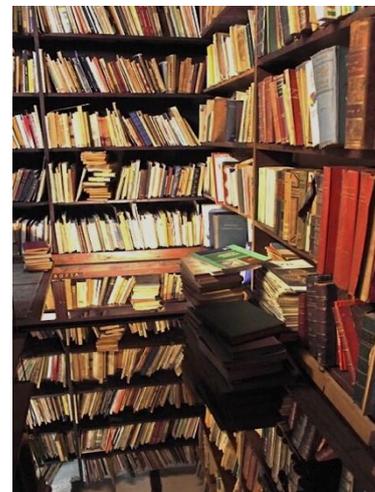


Fig.166 - Patrícia Osses, *Babel*, 2013.

No conto *Biblioteca de Babel* de Borges, no vestíbulo da biblioteca há um espelho que

(...) duplica as aparências. Os homens costumam inferir desse espelho que a Biblioteca não é infinita (se o fosse realmente, para que essa duplicação ilusória?), prefiro sonhar que as superfícies polidas representam e prometem o infinito...³²⁵

²⁷⁴ OSSES, 2019, p. 1199.

²⁷⁵ BLANCHOT, 2005, p. 140. ³²⁵ BORGES, 1989, p. 62.

Como Borges, prefiro considerar o espelho como um instrumento *revelador* da infinitude das Bibliotecas. Não um truque, mas um recurso que amplia aquilo que para o leitor comum, pode parecer inexistente, ou melhor, invisível.

Clegg & Guttmann, inspirados nos princípios do ilusionismo, transformaram, através da perspectiva, a percepção do espaço da galeria. *False Perspective* (2001) é uma instalação que reproduz estantes de bibliotecas de Milão, Nova York e Berlim e, através de *trompe-l'oeil*, criam a ilusão de estantes tridimensionais. “A prática de Clegg & Guttmann é epistemológica, na qual eles desconstruem e depois reconstituem nosso mundo, a fim de revelar a artificialidade do que aceitamos ser a ordem natural das coisas.”²⁷⁶ É justamente o trânsito entre realidade e ficção que evidencia a irrealidade do que supomos real.



Fig. 167 - Clegg & Guttmann, *False Perspective*, 2001.

Heinz Peter Knes, Danh Vo, Amy Zion, Julièn Previoux, Pierre Legguillon e Raymond Hains construíram suas respectivas obras a partir da *releitura* de bibliotecas particulares.

A biblioteca de Fernando Pessoa, considerada um Tesouro Nacional²⁷⁷, viajou pela primeira vez ao exterior e foi apresentada no *Festival de l'incertitude*, na Fundação Gulbenkian, em Paris, no ano de 2016. Pierre Leguillon, artista francês, foi convidado pelo curador Paulo Pires do Vale para pensar o espaço expositivo. A biblioteca foi apresentada em uma estante envidraçada, projetada pelo artista e instalada na altura dos olhos, em torno das paredes do recinto. Os livros, impossíveis de serem tocados, foram dispostos na estante seguindo os mesmos critérios sugeridos pelos bibliotecários da *Casa Fernando Pessoa*³²⁸. No centro da sala,

²⁷⁶ CHANG, Helen. <https://frieze.com/article/clegg-guttmann-0>. Acesso em 01/11/2019.

²⁷⁷ O tesouro nacional são manuscritos e livros aos quais o público não tem absolutamente nenhum acesso. ³²⁸ A Casa Fernando Pessoa é um espaço cultural criado em Lisboa em 1993, no prédio onde residiu Pessoa, com o propósito de preservar o seu legado.

uma grande mesa com bancos ao redor e caixotes de madeira contendo livros dispostos sobre a mesa, para serem manipulados pelo visitante. A imagem dos livros apresentados nos caixotes encontrava-se impressa na mesa como um *trompe-l'œil*.

Essa ideia de ir e voltar é importante: a imagem do livro que vi em um livro, a imagem do livro que vejo no site de um livreiro, o próprio livro que folheio virtualmente na minha tela, no site da Casa Fernando Pessoa e, no final, com essa mesma ferramenta, o computador pessoal, o livro que vem a mim, ou volta a mim, por correio. E, naquele momento, também descubro - é o caso de alguns livros - que eles foram anotados por outros leitores. Você vê a questão da ficção em relação a Pessoa, compra um livro que já foi anotado e, assim, entra na leitura de outra pessoa. Isso é algo que a Internet hoje é capaz de gravar. Podemos gravar essas anotações, compará-las com as de outra pessoa.²⁷⁸

Leguillon investiga as relações entre o livro e a biblioteca e sua imagem, quando adquire um outro *status* e problematiza a questão do original e da cópia. O artista comprou, em livrarias virtuais, títulos da biblioteca de Pessoa, preferencialmente a mesma edição, que foram acomodados em caixotes de frutas de madeira e denominados *Tesouros Transacionais (para o Sr. Ferdinand Person*²⁷⁹) (*sic*). Cobertos por novas capas reimpressas, os volumes que pareciam novos, podiam ser manuseados pelo público. Pierre Leguillon comenta a relação dos caixotes de madeira utilizados em sua instalação com as malas utilizadas por Raymond Rains para guardar livros em sua biblioteca.



Fig. 168, 169 - Pierre Leguillon, *Tesouro transnacional*, 2016.

²⁷⁸ Leguillon, Pierre. Entrevista realizada por Narmine Sadeg e Anne Reverseau em 5 de outubro de 2018. <https://www.place-plateforme.com/dialogue-avec-pierre-leguillon.html>. Acesso em 02/11/2019.

²⁷⁹ Codinome dado a Fernando Pessoa por Ofélia Queiroz, um amor platônico do escritor, encontrado em sua correspondência.

Hains, artista francês, é autor de diversas *bibliotecas de artista*, dentre elas, *Valises*, uma biblioteca que organiza o seu acervo de forma peculiar. Os livros são acomodados em caixas metálicas e embalagens plásticas coloridas que contém em seu interior, fichas que descrevem o tema ou assunto que uniu, numa mesma categoria, o conteúdo das mesmas.

A caixa de *Troyes* incluía livros sobre a Guerra de Tróia, mas também da cidade de Troyes. Nas malas de Hains, havia todo tipo de coisas, livros de história, guias de viagem, fotos ou slides que podiam ser misturados com livros, oferecendo relações trans-históricas e transgráficas.²⁸⁰

As caixas, dispostas em prateleiras metálicas, são apresentadas em cores vivas, como preto, vermelho e azul. Além da questão funcional das caixas e valises, nota-se, na apresentação de sua obra, uma harmoniosa composição cromática e uma sequência das cores nas prateleiras que nunca se repete. A obra, apresentada na *Bienal de Veneza* no ano de 2017, é como um reflexo de seu apartamento em Nice. Assim como Warburg, Rains utilizava uma metodologia pessoal na organização dos livros em sua biblioteca e sua obra reflete seu percurso e suas reflexões como leitor e intelectual.



Fig. 170 e 171- Raymond Hains, *Valises*, 2017. (Bienal de Veneza)

Heinz Peter Knes, Danh Vo e Amy Zion são autores da *Hannah Arendt's Library* (2012). O projeto foi criado a partir de objetos encontrados nos livros da biblioteca de Hannah Arendt, que vieram a constituir a *Coleção Arendt Ephemera*. Catalogados e arquivados no setor de *Coleções Especiais da Stevenson Library*, Bard College, em Nova Iorque, a partir dos anos de 1970, os itens encontrados nos livros variavam de capas para um manuscrito não publicado de um físico quântico, notas de compras, recibo de concertos de sapatos, caixas de fósforos e

²⁸⁰ Legguillon, Pierre. Entrevista realizada por Narmine Sadeg e Anne Reverseau em 5 de outubro de 2018. <https://www.place-plateforme.com/dialogue-avec-pierre-legguillon.html>. Acesso em 02/11/2019.

toda sorte de material ordinário, registros e resíduos cotidianos. O material coletado em seus livros serve como documento histórico ou mesmo *pistas* que sinalizam e denotam seu modo de vida e sua trajetória. Nada mais warburguiano. Hannah era judia e foi forçada a deixar a Europa para refugiar-se nos Estados Unidos, onde atuou como professora e intelectual. *Hannah Arendt's Library*, é um livro de artista vermelho de 376 páginas, 74 fotografias coloridas e uma tiragem de 250 cópias. Trata-se de uma biblioteca – arquivo, que põe em circulação, no interior de livros de artista vermelhos, o que se encontrava guardado ou esquecido, secretamente, na biblioteca pessoal de Arendt. É a retomada do conceito de biblioteca como um livro que é capaz de abarcar todos os outros.



Fig. 172 - Danh Vo, Amy Zio e Heinz Peter Knes, *Hannah Arendt's Library*, 2012.



Fig. 173 - Julien Prévieux, *Forget the money*, 2011. Livros da Biblioteca Pessoal de Bernard Madoff

Julièn Prévieux é autor de *Forget the Money* (2011/ 2017), que questiona a circulação do dinheiro e o seu mau uso em crimes de peculato e crimes corporativos. Prévieux construiu sua obra a partir de livros pertencentes a biblioteca pessoal de Bernard Madoff, investidor e financista americano, responsável pela maior fraude financeira da história, um esquema de

pirâmide financeira que ruiu em 2008, causando um prejuízo incalculável a milhões de investidores. Após ter suas propriedades confiscadas pelo *FBI* e posteriormente leiloadas, cem livros de sua biblioteca pessoal foram adquiridos por Prèview. As obras são em geral, bestsellers de fácil leitura, com alguns títulos sugestivos, como *No Second Chance*, *End in tears* e *White Shark*. O artista explorou os títulos, e com eles criou diferentes narrativas. Em sua instalação Prèview ressignificou a biblioteca de Mardoff, atribuindo-lhe um novo estatuto. Livros descartados e sem interesse foram reinseridos no contexto da arte contemporânea, onde imediatamente adquiriram um novo valor simbólico.

De forma semelhante, Nina Katchadourian, artista e educadora norte-americana, é autora de várias obras onde constrói narrativas a partir dos títulos de livros selecionados em diversas bibliotecas. O projeto intitulado *Sorted Books* é composto por diversas séries, dentre elas *Composition*, *BookPace* e *Sorting Shark*. Iniciada em 1993, o projeto é realizado em diferentes locais, desde bibliotecas públicas até bibliotecas particulares e especializadas. A artista, ao visitar as bibliotecas, seleciona os volumes e os organiza de modo a formarem conjuntos, nos quais os títulos, quando lidos em sequência, constroem pequenas narrativas. Em geral, as montagens são fotografadas nas prateleiras das bibliotecas onde se encontram. É um projeto ainda em construção e conta com um acervo generoso de imagens já realizadas. Em 2013, a série gerou uma publicação, um registro de quase vinte anos de produção.



Fig. 174 - Nina Katchadourian, *A day at the beach*, da série *Sorting Shark*, parte do projeto *Sorted books*, 2001.
 Fig. 175 - Nina Katchadourian, *BookPace* parte do projeto *Sorted books*, 2002.

A série *Sorting Sharks* foi realizada em um jornal de arte e poesia nova-iorquino, intitulado *Shark*. Sua biblioteca, composta em sua maioria de livros de poesia contemporânea, apresentava títulos bastante incomuns, gramaticalmente não *ortodoxos*, pode-se dizer. *Composition* foi realizada em uma biblioteca particular que ocupava a parte central da casa de um casal que uniu duas bibliotecas ao contraírem matrimônio. Nesse projeto a artista pode

constatar o quanto uma biblioteca reflete a personalidade de seus proprietários, uma percepção que se tornou mais evidente em *BookPace*, série realizada em uma biblioteca particular pertencente à Linda Pace, uma colecionadora de arte contemporânea. Nina notou em sua residência duas bibliotecas distintas; uma na área social, com títulos relacionados à arte e afins e outra, no espaço íntimo da residência, com livros que tratavam de assuntos íntimos e pessoais. A artista construiu suas obras a partir da união de volumes retirados das duas bibliotecas, como que reconstruindo um retrato completo de sua proprietária. Manguel costumava dizer que uma biblioteca reflete o seu dono como uma fotografia.²⁸¹

O que torna toda biblioteca um reflexo de seu proprietário não é apenas a seleção de títulos, mas a trama de associações implícitas na seleção. Nossa experiência elabora outras experiências, nossa memória elabora outras memórias. Nossos livros dependem de outros livros, que os modificam e enriquecem, que lhes dão uma cronologia ao arpejo dos dicionários de literatura.²⁸²

Pode-se estabelecer, a partir de uma biblioteca, uma relação entre a trajetória pessoal e intelectual de seu proprietário, ressaltando que não é necessário que a biblioteca seja lida por inteiro, uma vez que o leitor é também, como a biblioteca, uma somatória entre “conhecimento e ignorância, lembrança e esquecimento”.²⁸³



Figura 176 e 177 - Allen Ruppersberg, *The Five-foot shelf and other projects*, 2004.

The five foot shelf and other projects (2004), de Allen Ruppersberg é uma *biblioteca de artista* inspirada na biblioteca do Dr. Elliot, professor de Harvard no início do século passado.

²⁸¹ MANGUEL, 2006, p. 163.

²⁸² Idem, p.163.

²⁸³ MANGUEL, 2006, p. 210.

Em 1910, Dr. Elliot publicou uma ambiciosa antologia com intuito de reunir todo o conhecimento clássico e moderno. Constituída por cinquenta volumes, a obra foi inspiração para o artista que escolheu o título em referência à dimensão da prateleira onde o acervo era acomodado: cinco pés ou um metro e meio de comprimento. Allen Ruppersberg reproduziu a obra do Dr. Elliot e reescreveu seu conteúdo. Os cinquenta volumes de sua biblioteca *desdobram-se*, sob o olhar do artista, em cinquenta livros e quarenta e quatro pôsteres, que reproduzem o seu *atelier* em escala real. Ruppersberg tem um destacado interesse por obras que discutem questões relativas à linguagem, aos livros e a biblioteca.

Em 1971, além de fazer narrativas visuais e produzir seus próprios livros, Ruppersberg começou a fazer imagens de livros - livros que ele lia, livros que ele escrevia, livros que outros podiam ler, livros em prateleiras, livros em estantes, livros flutuando em campos pictóricos, manuscritos de arquivo de livros, cartas de renomados escritores de livros e assim por diante.

Usando "livros" para representar as mitologias e crenças que definem a cultura que os valoriza, Ruppersberg às vezes parece imaginar que somos nossos livros - como se todos nos tornássemos livros, pois nossas identidades e nossas memórias são construídas como misturas de ficções organizadas e verdades, tudo sob a forma de uma coleção de narrativas.²⁸⁴

As *bibliotecas de artista* são também permeadas por narrativas e imagens que se cruzam e se multiplicam indefinidamente e, como os livros, são constituídas por essa mistura enigmática de verdade e ficção, de real e imaginário.



²⁸⁴ <https://farticulate.wordpress.com/2010/11/25/25-november-2010-allen-ruppersberg-selected-installationsinterview/>. Acesso em 04/09/2019.



Fig. 178, 179 e 180 - Shilpa Gupta, *Someone Else – A Library of 100 Books Written Anonymously or Under Pseudonyms*, 2011.

Shilpa Gupta, Marilá Dardot e Fernanda Fragateiro, são criadoras de *bibliotecas de artista* constituídas por livros selecionados por critérios específicos. Fazem lembrar as bibliotecas especializadas, surgidas a partir do século XVI, que passaram a constituir seus acervos a partir de interesses específicos: bibliotecas médicas, jurídicas, administrativas, entre outras.

Shilpa Gupta é uma artista indiana, criadora de uma biblioteca de cem livros de escritores anônimos ou que se utilizaram de pseudônimos. *Someone Else – A Library of 100 Books Written Anonymously or Under Pseudonyms* (2011-2013) é o título de sua obra, concebida para ser apresentada apenas em bibliotecas que possuíssem os livros de sua obra. Nas estantes da biblioteca onde normalmente o volume seria encontrado, a artista instalou um pequeno quadro com a foto desfocada e o nome verdadeiro do autor, assim como as razões que o levaram a omitir o seu nome verdadeiro. Gupta, após realizar uma pesquisa informando-se das razões que levaram os escritores a omitirem o seu nome verdadeiro, transformou seus livros em volumes de aço inoxidável, com uma gravação contendo as razões de seu anonimato. Perseguição política, a busca pela liberdade de gênero, ou mesmo questões mais prosaicas como separar a identidade pessoal e profissional foram questões levantadas pela artista. “Entre outras coisas, a questão é principalmente sobre o desejo de se sentir livre sem ficar preso a expectativas e noções pré-concebidas.”²⁸⁵

²⁸⁵ Entrevista com Shilpa Gupta. <https://www.aestheticmagazine.com/shilpa-gupta-2/>. Acesso em 04/09/2019.



Fig. 181 - Fernanda Fragateiro, *Estante de autores que se suicidaram*, 1997.

Fernanda Fragateiro é autora da obra intitulada *Estante de autores que se suicidaram* (1997- 2011). A obra iniciada em 1997, com a colaboração de amigos, posteriormente veio se tornar um projeto relevante. Ao constatar que estava lendo muitas obras de escritores que haviam suicidado, a artista começou a se interessar conscientemente por suas obras.

A maioria dos autores que se suicidaram não aguentaram a hipótese de imperfeição, [procurando na morte] essa possibilidade de perfeição que seria o suicídio – a morte – o lugar perfeito. E concluí que todos esses suicidas são pessoas tremendamente otimistas, que acreditam que as coisas podem ser melhores, que as coisas são maravilhosas...os pessimistas não se suicidam... os pessimistas são pessimistas, portanto aguentam!²⁸⁶

A partir do encontro inesperado com esses livros, a artista criou a *Estante de autores que se suicidaram*, parte de sua instalação *Lugares Perfeitos II*. A biblioteca de Fragateiro é disposta em uma estante de madeira com uma das laterais fechadas, de modo alternado, com os livros acomodados nas *dobras* das prateleiras²⁸⁷, que sugerem um *continuum*. *Lugares Perfeitos II* é também composta por bancos de madeira com almofadas estampadas com pintura de Piet Mondrian, plantas tropicais, e um espelho, que reflete todo o ambiente, inclusive o espectador. A artista procura criar um *lugar perfeito*, uma utopia possível (segundo a artista utopias são possíveis).²⁸⁸ O espelho, um elo entre a realidade e o espaço idealizado de Fragateiro, atua como um elemento desestabilizador que ameaça a suposta perfeição.

²⁸⁶ A estante da biblioteca foi desenhada pelo arquiteto brasileiro Warchavchic, nascido na Ucrânia e naturalizado brasileiro em 1927.

²⁸⁷ Idem.

²⁸⁸ Disponível em: <https://00nexus.wordpress.com/25/12/15/fernanda-fragateiro/>. Acesso em 05/09/2019.



Fig. 182 - Marilá Dardot, *Biblioteca Maldita*, 2018.

Marilá Dardot constituiu sua *Biblioteca Maldita* (2017) a partir de quinze livros escritos por mulheres que foram proibidos e confiscados durante o *Estado Novo*, em Portugal, entre os anos de 1933 a 1974. Escritoras, poetisas e dramaturgas como Violette Leduc, Maria Archer, Rosa Luxemburgo e Nita Clímaco são alguns dos nomes incluídos em sua *Biblioteca Maldita*. Todos os livros que tratassem de feminismo, sindicalismo, liberdade, sexualidade e revolução eram reprimidos e proibidos pela *Comissão de Censura*. Marilá utilizou em sua biblioteca marcadores vermelhos como um elemento compositivo em sua obra, cor em geral associada aos governos de esquerda.

Como sabem, até 25 de Abril de 1974 a situação das mulheres em Portugal era baseada no Código Civil napoleônico de 1867, que, por exemplo, colocava a mulher numa situação de obediência face ao marido, que era o chefe de família. Isso aconteceu até 1974. A constituição de 1933 – é a constituição de Salazar, que vigorou até 1976 – tinha uma cláusula que dizia, como tudo, aliás, no Estado Novo, que não poderia haver preconceitos ou privilégios consoantes a religião, a raça (usava-se o termo “raça”) e o sexo. E depois tinha uma pequena cláusula, que era a exceção a esse princípio de igualdade constitucional, que dizia “excepto nas mulheres, em razão de natureza e do pai de família”. Ou seja, uma razão biológica, e uma razão ideológica – que era a lei de família e o direito de família – fazia com que as mulheres não tivessem os mesmos direitos que os homens.²⁸⁹

Nesse contexto político-social, com as mulheres confinadas ao espaço doméstico, o seu acesso à produção simbólica, controlado por homens, era limitadíssimo. A obra de Marilá, de certa forma, ressalta, rememora, e evidencia esse momento histórico em que mulheres passaram

²⁸⁹ PIMENTEL, Irene. *Faces de Eva*- Estudos sobre a mulher. Disponível em : http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-68852014000200010

de objeto literário a agentes literárias e suas obras eram consideradas um atentado ao regime, que partia do pressuposto que o ato da escrita era por si só um ato revolucionário. Assim como a obra de Marilá, as bibliotecas de Gupta e Fragateiro ressaltam e fazem emergir as questões envolvidas no tema escolhido para constituírem suas obras. É a biblioteca como um suporte para questões aparentemente apaziguadas, mas que na realidade são consideradas incômodas, como igualdade de gênero, suicídio, censura, entre outras.



Fig. 183 - Eric van Hove, *Exonomie*, 2010.

Eric Van Hove e Wang Qungsong fizeram da biblioteca um território para refletir sobre questões de caráter político. *Exonomie* (2010) é o título da obra de Van Hove, nascido na Argélia e criado em Camarões. O artista, que reside na Bélgica, traz em si uma forte experiência multicultural. Sua obra recompõe, com livros originais, uma estante de livros que desapareceram há mais de quarenta anos, com a ruptura da *Universiteit de Louvain*, no ano de 1971, consequência do movimento separatista linguístico franco-holandês, na Bélgica.

Há um século, Emile Verhaeren, poeta simbolista flamengo, nascido em Sint-Amands, perto de Antuérpia, e que frequentou a Universidade de Leuven, escrevia em francês. Agora a universidade se dividiu em duas, uma parte flamenga, a outra parte francesa, e se mudou para a Valônia, e a região ao redor de Sint-Amands é uma fortaleza de flamengos nacionalistas anti-imigrantes de extrema direita.³⁴¹

Os conflitos separatistas continuam a existir no país. A instalação de Van Hove, constituída por mil livros emprestados pela *Katholieke Universiteit Leuven* (KUL) e mil volumes emprestados pela *Université Catholique de Louvain* (UCL), foi apresentada no ano em que ocorreu uma vitória histórica dos nacionalistas conservadores flamengos, partidários da

independência de Flandres. Através da participação e colaboração das duas bibliotecas envolvidas no conflito, *Exonomie*, verbete que significa economia, sugere a união ou (re)união de culturas, línguas e tradições distintas, que juntas constituem uma só biblioteca.



Fig. 184 e 185 - Wang Qingsong, *Follow him*, 2013.

Wang Qingsong, artista chinês, é autor de *Follow Him*, apresentada na *Bienal de Veneza*, em 2013. O título da obra refere-se ao programa homônimo de ensino de língua inglesa, introduzido pela *China State Television*, no ano de 1982. No início do processo de reconstrução

³⁴¹ KIMMELMAN, Michael. Movimentos separatistas na Bélgica podem dissolver o país.

<http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL719833-5602,00-MOVIMENTOS+SEPARATISTAS+NA+BELGICA+PODEM+DISSOLVER+O+PAIS.html>. Acesso em 15/11/2019.

econômica, o programa foi uma das primeiras formas de contato do cidadão chinês com o modo de vida ocidental. *Follow Him* é uma crítica ao processo educacional chinês, no qual o artista percebe um vácuo entre o ensino e a aprendizagem. Uma fotografia de grande formato registra, em meio a uma biblioteca constituída por uma grande quantidade de livros descartados, um homem solitário, um possível acadêmico. Ao fundo da biblioteca, nota-se “um grande quadro negro no qual Qingsong anotou alguns slogans chineses e ingleses, com palavras extraídas principalmente de manuais de treinamento em inglês”²⁹⁰, utilizados na China. Devido à dimensão da fotografia e à sua definição, os títulos de todos os livros da imensa biblioteca apresentam-se legíveis. Os volumes são apresentados de forma intercalada, com alternância entre artistas ocidentais contemporâneos e chineses, entre livros de história da arte, geologia e

²⁹⁰ Fonte: <https://curiator.com/art/wang-qingsong/follow-him> Acesso em 15/11/2019.

temas variados. Wang Qingsong chama atenção para a superficialidade do ensino e para a necessidade de intercâmbio cultural entre ocidente e oriente. Em um momento de globalização cultural e antes de tudo, financeira, o mundo torna-se uma imagem das economias dominantes. A linguagem que instrumentaliza, não é compreendida em essência. Talvez seja essa a versão contemporânea da *Biblioteca de Babel*.

Utilizando de princípios semelhantes ao de Gupta, Dardot e Fragateiro para constituir suas obras, o artista Warren Neidich e a dupla Clegg & Guttmann criaram suas bibliotecas a partir de critérios estritos de cunho político, porém fizeram de suas obras uma experiência relacional. Warren Neidich²⁹¹ é autor de *Book Exchange, Hollywood Black List* (2015), uma biblioteca constituída por meio de uma ação performática proposta pelo artista. Trata-se de uma estante rotativa projetada por Neidich para armazenar todos os livros de Sarah Palin, que o artista gostaria de ter censurados em sua biblioteca pessoal.²⁹² Neidich dispôs em sua biblioteca os livros de Palin adquiridos em livrarias virtuais e convidou os membros da comunidade para comparecerem em sua exposição portando um livro vermelho que poderia ser permutado por uma obra de Sarah Palin. Quando a estante ficasse totalmente vermelha a ação seria encerrada e a obra concluída. Em cada local onde a obra foi apresentada, o artista apresentou uma proposta diferente. Em outra exposição o artista comprou nas livrarias virtuais livros de atores e autores de Hollywood censurados pelo *Comitê de Atividades não-Americanas*, liderados por Joseph McCarthy, por suspeita de serem comunistas. Nessa ocasião o artista propôs aos visitantes que trocassem os livros apresentados na estante por qualquer outro título.

Clegg & Guttmann possuem diversas bibliotecas de artistas, nos mais diferentes *mediums*. *The Open Public Library*²⁹³ (1994) é um projeto que compreende a instalação de diversas bibliotecas no espaço público, em bairros da cidade de Graz, na Áustria. Com estantes à prova de intempéries, os livros foram coletados pelos artistas de porta em porta, na comunidade local. As bibliotecas são livremente utilizadas e mantidas pelos moradores e os leitores são convidados a levar um livro seu e trocar pelo que for retirar para leitura. O envolvimento e participação dos leitores é o ponto fundamental de sua obra, que pretende criar um diálogo com a disseminação de diferentes conteúdos. Dessa forma, trata-se de uma biblioteca em contínuo processo de renovação.

²⁹¹ Warren Neidich é norte americano, professor da *Escola de Arte Kunsthochschule Weibensee*, em Berlim, e da *Faculdade de Arte e Design Otis*, em Los Angeles. É fundador do *Saas-Fee Summer Institute of Art*.

²⁹² Palin foi ex-governadora do Alaska, autora de *best-sellers*, entre eles *Going Rogue: An American Life*. Seus livros explicitam sua posição política conservadora.

²⁹³ A obra foi posteriormente instalada em Hamburgo (1993), Ostfildern (1994), em Augsburg (2001) e no *Jewish Cemetery*, cemitério judeu, em 2004.



Fig. 186 - Clegg&Guttmann, *Open Public Library*, 1994.

Fig. 187 - Warren Neidich, *Book Exchange, Hollywood Black List*, 2015.



Fig. 188 - Jannis Kounellis, *Untitled (Wallet-up-door)*, 1969.

Fig. 189 - Jannis Kounellis, *Untitled*, 2004.

Jannis Kounellis realizou duas instalações em bibliotecas emblemáticas. Em 2004, na *Vijecnica National Library*, a Biblioteca Nacional de Sarajevo, Kounellis apresentou *Untitled*. Durante a Guerra da Bósnia, com a cidade sitiada, a biblioteca foi extremamente danificada pelo bombardeio sérvio em 1992, quando mais de dois milhões de livros e manuscritos, entre eles, obras raras, foram destruídos em um incêndio. Kounellis fechou cada uma das doze portas do átrio da biblioteca, ainda não reconstruído, com um tipo de material. Para tal, utilizou-se de livros, pedras, chumbo, saco de juta, entre outros materiais, empregando

uma técnica antiga herdada das civilizações neolíticas do Mediterrâneo, e ainda em uso, que o artista utilizou, pela primeira vez em 1969, na cidade adriática de San Benedetto del Tronto, onde realizou a obra *Untitled*, conhecido como *Wallet-up-door*.²⁹⁴

²⁹⁴ CORÀ, Bruno. *Jannis Kounellis in Sarajevo* (Catálogo expositivo), 2004. https://issuu.com/solioz/docs/2004_kounellis_in_sarajevo_cat. Acesso em 15/11/2019.

³⁴⁷ Idem.

Em sua instalação, as passagens obstruídas interditaram a conexão entre interior e exterior e possibilitaram ao espectador experienciar o hermetismo e o isolamento do espaço. O seu gesto de fechar as portas evoca proteção, defesa e resguardo, mas ao mesmo tempo incerteza frente a um perigo eminente. “A metamorfose das portas em imagens, no entanto, insere uma qualidade e tensão épicas no espaço, e conferem uma nova identidade e qualidade poética até então ausente nesse espaço”.³⁴⁷



Fig. 190 - Jannis Kounellis, *Sem título*, instalação no Salão Vanvitelliano da Biblioteca Angelica, 2013.



Fig. 191 - Bizhan Bassiri, *Sem título*, instalação no Salão Vanvitelliano da Biblioteca Angelica, 2013.

No ano de 2013 Jannis Kounellis e Bizhan Bassiri²⁹⁵ apresentaram uma instalação no Salão Vanvitelliano, pertencente à Biblioteca Angelica, em Roma. Pela primeira vez a biblioteca pública mais antiga da Europa abriu o seu salão para apresentar um projeto de arte contemporânea. Cada um dos artistas apresentou uma obra e tão íntimo é o diálogo entre elas, que parecem uma única obra, um único pensamento. No salão monumental da biblioteca, entre

²⁹⁵ Bizhan Bassiri (1954) é um artista iraniano que se mudou para Itália em 1974, onde vive e trabalha. É autor do *Manifesto del Pensiero Magmatico* (1984-2016), que reflete sobre o processo de criação artística.

mais de cem mil livros ordenados em estantes de madeira, Kounellis dispôs sobre as mesas vinte e cinco sacos de juta contendo pães frescos. As possíveis associações simbólicas entre o pão e os livros sugerem relações entre aquilo que alimenta o corpo, a mente e o espírito. O pão fresco e sem conservantes revela, com sua degeneração, a passagem do tempo, também registrada nas capas desgastadas dos códices.

A obra de Bassiri, por sua vez, é um grande *sol* formado pela sobreposição de dois grandes círculos de papel machê vermelhos, suspensos no interior da biblioteca. De assombrosa materialidade, a obra sugere a potência do sol, que estabelece, no interior da biblioteca, fortes relações entre o macro e o microcosmos e uma forte pulsão de vida. A instalação de Kounellis e Bassiri além de estabelecer um diálogo entre a literatura e as artes visuais, revela a biblioteca como guardiã de uma herança intelectual, de conhecimento, alimento para a mente e o espírito. Constatamos nessa pesquisa de imagens que a *biblioteca de artista* se apresenta nos mais diversos suportes, formatos e materiais e que, em todas as categorias, é utilizada como um campo para reflexão ou mesmo como um exercício formal para se (re)inventar. Em cada obra, uma poética diferente. Nota-se nas obras vestígios do pensamento warburguiano. A proposição de outras metodologias classificatórias, à semelhança de Warburg, está presente em muitas obras, por exemplo. Em outras, nota-se a utilização do espaço da biblioteca como um campo para propor diferentes relações entre palavras e imagens, ou mesmo como um espaço portador de uma memória que se (re)atualiza. Nas obras apresentadas, a biblioteca tornou-se um campo de relações e experiências, à maneira warburguiana. Não se trata de coleções em seu sentido estrito, mas de acervos em um constante processo de constituição.

Percebe-se que, se as obras citadas fossem dispostas em categorias diferentes das apresentadas nesse capítulo, certamente surgiriam novas abordagens e narrativas. Como na *Biblioteca Warburg*, ao alterar a posição dos livros nas estantes, novas narrativas se apresentavam. Constatamos nessa pesquisa a infinita capacidade de desdobramento, multiplicação e difusão das bibliotecas a partir de bibliotecas reais ou mesmo ficcionais. A partir de agora, a biblioteca deverá ser sempre considerada Biblioteca, com maiúscula, para denotar o seu aspecto mais abrangente. Como constatou Warburg, uma imagem remete a outra e novamente a outra, indefinidamente, as bibliotecas continuarão surgindo e desdobrando-se, infinitamente, segundo a visão borgeana.

4. DRÔMENON (ACTION)

Notas sobre a coleção e a biblioteca

4.1 Notas sobre a coleção e a biblioteca

Porém não é de histórias, mas de bibliotecas que quero escrever; de uma biblioteca em busca e movimento constante, de uma biblioteca em ruínas. E de hoje, deste espaço simbólico que é o fim do século/milênio que nos acolhe. O plural “nos” não se refere a vocês – improváveis leitores – mas a todos esses muitos que habitam minha mão enquanto escrevo/escrevemos. Escrevemos desde o excêntrico lugar do que está fora, descentrado. Os que em minhas mãos escrevem e os outros que em minha mão desescrevem. Os que afirmam e os que subterraneamente erodem minha escritura.

Hugo Achugar

Nesse capítulo trataremos da biblioteca como coleção e abordaremos a sua infinita capacidade de se (re)inventar. Estamos nos referindo a seu contínuo movimento de *desdobramento*, fruto de sua natureza “ameaçadora, invasora e incontrolável”²⁹⁶, como descreve Chartier. Além da biblioteca física, material, trataremos também de bibliotecas imaginárias. Apresentaremos algumas bibliotecas emblemáticas, outras desconhecidas e mesmo ficcionais, para pontuar que a biblioteca é abordada nessa pesquisa como um espaço situado em uma zona fronteiriça, entre memória, arquivo, realidade e ficção. Consideramos a biblioteca em seu sentido mais abrangente, que abarca a biblioteca física, a biblioteca ficcional, a biblioteca de artista e a biblioteca *movediça* da nossa memória.

Ao tratarmos da biblioteca como coleção estamos nos referindo a seu contínuo processo de constituição, como também às relações que envolvem a biblioteca e seu proprietário. O colecionador é aquele que reúne objetos semelhantes em um mesmo agrupamento, muitas vezes atribuindo-lhes uma nova função e significado. Impregnado pela memória e pelo afeto, o ato de colecionar é, antes de tudo, um ato de classificar.

(...) colecionar e ler são gestos derivados um do outro, não à toa a raiz etimológica de coleção (*collectio*) deriva de *legere*, que, originariamente, remetia às ideias de colher, escolher, recolher. Três verbos que dizem tanto da prática exercida por um leitor, quanto do gesto físico do próprio colecionador: ambos colhem palavras e objetos, tirando-os da dispersão.³⁵⁰

São muitas as relações entre a biblioteca e a coleção e ao tratar desses aspectos, nos apoiaremos no pensamento de Aby Warburg, Walter Benjamin, Jorge Luis Borges, Ítalo

²⁹⁶ CHARTIER, 1998, p. 126. ³⁵⁰
FERRAZ, 2014, p.31.

Calvino e Alberto Manguel. Optamos por abordar esse tópico a partir da instabilidade que permeia essas relações e entender a coleção como um *espaço* provisório, sempre *em instância*, tanto no que se refere ao caráter impermanente das categorias, ressaltadas por Pèrec²⁹⁷, como as infinitas possibilidades experimentadas por Warburg, a partir da ordenação e (des)ordenação do acervo de sua biblioteca. Warburg *desconstruiu* a ideia da biblioteca como compreendíamos até então e, como foi apresentado nessa pesquisa, apresentou-nos a biblioteca como um espaço de experiências. De acordo com Benjamin, “a existência do colecionador é uma tensão dialética entre os polos da ordem e da desordem”²⁹⁸, entre a construção e a desconstrução, como preferimos denominar.

As coleções dizem muito sobre seu proprietário. As bibliotecas particulares de artistas do século XIX e XX constituem hoje fonte de pesquisa para os historiadores da arte na tentativa de compreender o seu pensamento, assim como os processos criativos do artista e as características de determinada época, com maior profundidade. A historiadora Ségolène Le Men²⁹⁹ investigou o artista Claude Monet por meio de sua biblioteca, ainda preservada, em Giverny. Segundo Le Men os livros são testemunhos de seus interesses, amizades, afinidades estéticas e literárias. A pesquisa conduzida por Le Men, inspirou novos projetos como a criação das *bibliothèques d'artistes*³⁰⁰ também em versão digital, uma plataforma na qual o usuário terá acesso às listas de obras que constituíram as bibliotecas de artistas dos séculos XIX e XX. Essa plataforma tem sido implementada pelo *Labex*³⁰¹, em parceria com a *Biblioteca Nacional da França*.

Félicie de Maupeau³⁰², em artigo intitulado *Les bibliothèques d'artistes au prisme des humanités numériques: la bibliothèque de Monet*³⁰³ pontua que a plataforma tornará possível o cruzamento de bibliotecas de diferentes artistas. Será possível relacionar e coletar dados referentes aos livros das bibliotecas, como edição, ilustrações e anotações.

²⁹⁷ PÈREC, 2003, p. 90.

²⁹⁸ BENJAMIN, 1987, p. 228.

²⁹⁹ Ségolène Le Men é professora emérita de História da Arte Contemporânea na Universidade de Paris Nanterre, onde coordena a equipe de *História da Arte: processo de Criação e Gênese do Trabalho*, desde 2005.

³⁰⁰ O termo cunhado por Le Men, *bibliothèques d'artistes*, refere-se à biblioteca do artista, sua biblioteca particular e não tem o mesmo significado do termo *biblioteca de artista*, utilizado nessa pesquisa.

³⁰¹ *LABEX Les Passés dans le présent* é vinculado ao *Programa Imagens Dialéticas, Museus Imaginários, Museus Virtuais*, da Universidade Paris Nanterre.

³⁰² Félicie de Maupeau é doutora em História da Arte Contemporânea pela Universidade de Rouen. Trabalha como engenheira de pesquisa no *LABEX Les Passés dans le présent*, na Universidade de Paris Nanterre, onde atua diretamente no projeto de criação do portal *lesbibliothequesdartistes.org*

³⁰³ MAUPEOU, *Les bibliothèques d'artistes au prisme des humanités numériques: la bibliothèque de Monet*, 2016, p. 175-180. <http://journals.openedition.org/perspective/6939>. Acesso em 19/11/2019.

Será possível acompanhar a difusão de um trabalho dentro da mesma geração, assim como a sua transmissão ao longo do tempo. Trata-se do surgimento de uma história das ideias. Veículos de pensamento e canais de difusão de ideias, os livros possibilitam recompor o panorama cultural de uma época e de um lugar. E sua utilização permitirá verificar certas hipóteses, como a difusão de teorias científicas sobre cor e luz no século XIX. A geração impressionista leu Goethe, Chevreul ou Helmholtz? Ou ela teve acesso a essas teorias através de literatura e periódicos? Pelo contrário, esses livros estão completamente ausentes em suas prateleiras? Monet, assinante do *Le Revue Blanche*, possuía apenas o tratado de Bracquemond. As imagens que ilustram esses trabalhos também são uma fonte essencial, pois representam uma nova peça a ser adicionada ao arquivo genético dos trabalhos. E é, então, uma nova parte do museu imaginário, no sentido apropriado, que é revelado. Frequentemente denominados livros de arte por suas ilustrações, os catálogos de vendas que às vezes aparecem nessas bibliotecas, são outro exemplo de riqueza para os pesquisadores. Como Léa Saint-Raymond demonstra, em uma tese em andamento³⁰⁴, sua presença e às vezes anotações de preço ou apreciação estética revelam as sensibilidades de um artista. É o caso de Monet que, no catálogo de vendas da coleção Degas, em 1918, por exemplo, anotou o preço do leilão de um Greco e um Delacroix, deixando assim uma pista de seus gostos artísticos. (...). Não queremos apenas saber se Monet possuía uma cópia de *Don quixote* ou *Fables de la Fontaine*, (...) mas também se outros artistas de sua geração também o tiveram e se foram as mesmas edições ilustradas por Gustav Doré.³⁰⁵

Digitalizar as bibliotecas de artistas tornará acessível a informação para pesquisadores de diferentes países e, dessa forma, multiplicam-se as possibilidades de consultas e comparações. Bem ao gosto warburgiano, que valorizava e considerava como prova histórica, documentos ordinários do cotidiano e outras informações muitas vezes desprezadas por historiadores. Para Warburg, esses preciosos detalhes contam muito do modo de vida de determinada época. A biblioteca pessoal, considerada por muitos como autobiográfica é, certamente, fonte de informação sobre seu proprietário e sobre a época e local habitados por ele.

Walter Benjamin descreve a propriedade como uma relação íntima entre o colecionador e seus objetos. “Não que eles ganham vida nele; é ele quem vive neles. Então, construo uma de suas moradas, com livros como tijolos, diante de ti, e agora ele desaparecerá aí dentro, como deve ser.”³⁶⁰ O colecionador, finalmente, *torna-se* a própria coleção.

Ao pesquisar a respeito das bibliotecas pessoais de artistas e escritores, encontramos revelações surpreendentes. Borges, que tem a vida e a obra entrelaçados à Biblioteca, era possuidor de uma biblioteca que, segundo Manguel, poderia ser considerada como intrigante.

³⁰⁴ Intitulada *Les artistes vivants dans l'arène des ventes publiques: la fabrication de la cote artistique sur le marché secondaire de l'art parisien entre 1852 et 1939*, coordenada por Ségolène Le Men, na Université Paris Ouest.

³⁰⁵ MAUPEOU, *Les bibliothèques d'artistes au prisme des humanités numériques: la bibliothèque de Monet*, 2016, p. 175-180. <http://journals.openedition.org/perspective/6939>. Acesso em 19/11/2019. ³⁶⁰ BENJAMIN, 1987, p. 235.

Para um homem que descreveu o universo de uma biblioteca e disse que imaginava o paraíso sob a forma de uma biblioteca, sua própria biblioteca era uma surpresa decepcionante. Os visitantes esperavam encontrar uma casa literalmente forrada de livros - estantes sobrecarregadas, pilhas de livros bloqueando as portas e saindo de cada canto, uma selva de papel e tinta. Em lugar disso, defrontavam-se com um modesto apartamento de três quartos, mobiliado com discrição, no qual os livros ocupavam um lugar ordenado, discreto, reservado. (...) Entretanto as poucas estantes de livros continham a essência das leituras de Borges, a começar por aquelas que abrigavam as enciclopédias e os dicionários e eram o orgulho de Borges.(...) Ausências misteriosas em suas estantes eram Proust, Racine, "Fausto", de Goethe, Milton e as tragédias gregas (todos os quais, é claro, ele tinha lido, tendo feito referências a eles em seus escritos). Também ausentes de suas estantes eram seus próprios livros. Ao visitante que pedia para ver uma primeira edição de algum de seus livros, Borges respondia, com orgulho, que não possuía um único volume que levasse seu nome, "eminentemente esquecível". (Não precisava; embora simulasse não se recordar, era capaz de recitar de cor poemas aprendidos muitas décadas antes e de corrigir e modificar em sua memória seus próprios escritos, normalmente para o espanto e deleite de seus ouvintes.)³⁰⁶

Talvez o caráter singelo de sua coleção se deve ao fato que, para Borges, a *Biblioteca*³⁶² não é apenas a coleção material como usualmente compreendemos. Para o escritor a *Biblioteca* é também a biblioteca de nossos pensamentos, imaterial, mas nem por isso menos importante. “Ao longo do tempo nossa memória vai formando uma biblioteca díspar, feita de livros ou de páginas, cuja leitura foi tão prazerosa para nós que gostaríamos de compartilhá-la.”³⁶³ Segundo Manguel, “Borges gostava de preencher os espaços da biblioteca que não podia ver com histórias que não cuidava de escrever, mas para as quais às vezes compunha um prefácio, sumário ou resenha.”³⁰⁷ No conto *Biblioteca de Babel*, Borges sugere que “basta que um livro seja possível para que exista. Somente está excluído o impossível”³⁶⁵. E mais adiante conclui que a literatura é a arte de fazer existir o inexistente. Segundo Manguel,

coleccionar livros imaginários é uma função muito antiga. Em 1532, surgiu na França um livro assinado pelo erudito apócrifo Alcofribas Nasier (anagrama de François Rabelais), de título *Os terríveis feitos e façanhas do famoso Pantagruel, rei dos Dipsodos, filho do gigante Gargântua*. No capítulo sétimo, o jovem Pantagruel, tendo estudado “com distinção” em Orléans, decide visitar Paris e sua universidade. Não é, entretanto, a instituição erudita que chama sua atenção, mas antes a Abadia de Saint Victor, onde encontra “uma suntuosa e magnífica biblioteca” repleta dos livros mais extraordinários. O catálogo que

³⁰⁶ MANGUEL, 1999. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs01089903.htm>. Acesso em 21/11/2019. ³⁶² Utilizamos o verbete *Biblioteca* em maiúsculo para diferenciar a biblioteca em seu sentido mais amplo, da biblioteca de livros no sentido comum que conhecemos. ³⁶³ BORGES, 1988, p. iii.

³⁰⁷ MANGUEL, 2006, p. 224. ³⁶⁵ BORGES, 1989, p. 68.

Rabelais reproduz para nós estende-se por cinco páginas, e inclui maravilhas como *As braguilhas da Lei*, *A romã do vício*, *O pote de mostarda da penitência* (...). A biblioteca inventada por Rabelais talvez seja a primeira biblioteca imaginária da história da literatura. (...). Ela zomba, na tradição de seus admirados Erasmo e More, do mundo escolástico e monástico, mas, mais importante que isso, permite ao leitor a diversão de imaginar os argumentos e tramas por trás dos títulos. (...) O Gargântua de Rabelais originou um bom número de imitações no século seguinte.³⁰⁸

Diversas bibliotecas ficcionais podem ser citadas desde então, como a *Biblioteca Parlamenti*, de 1653, atribuída a Sir John Birkenhead e a *Biblioteca Abscondita*, de Sir Thomas Browne, citada anteriormente. Manguel³⁰⁹ apresenta-nos a biblioteca de Charles Dickens. Doze anos antes de falecer, em 1870, Dickens adquiriu o imóvel onde passou a infância em Gad's Hill e criou uma ampla biblioteca. Encobrendo uma porta, um amplo painel coberto com fileiras de falsas lombadas, sobre as quais o escritor escreveu títulos de obras apócrifas, como *Guia para o sono restaurador*, de Hansard, e um *Manual sobre o casamento* assinado por Sócrates, entre outros. A biblioteca imaginária de Dickens descrita por Manguel é uma das raras exceções em que uma biblioteca imaginária possui títulos *reais*. É importante ressaltar que

Nem todas as bibliotecas imaginárias contém livros imaginários. A biblioteca que o cura e o barbeiro condenam às chamas na primeira parte de *Dom Quixote*, a biblioteca erudita do Sr. Casaubon em *Middlemarch*, de George Elliot; a lânguida biblioteca de Des Esseintes em *As Aversas*, de Huymans, a letal biblioteca monástica de *O nome da rosa*, de Umberto Eco... Todas essas são bibliotecas desejadas; com tempo e dinheiro suficientes, tais bibliotecas de sonho poderiam adquirir realidade física. (...). A biblioteca que o Capitão Nemo exhibe ao professor Aronnax em *Vinte mil léguas submarinas* (...) estava ao alcance de qualquer cavalheiro culto na França de meados do século XIX.³¹⁰

O escritor e jornalista José Roberto Torero Jr. é criador de uma extensa coleção de bibliotecas ficcionais publicadas nas mídias sociais³⁶⁹. Sua coleção conta com mais de cem bibliotecas, concebidas a partir de imagens apropriadas da internet, sobre as quais Torero cria pequenas e bem-humoradas narrativas.

³⁰⁸ MANGUEL, 2006, p. 226.

³⁰⁹ MANGUEL, 2006, p. 231.

³¹⁰ MANGUEL, 2006, p. 234. ³⁶⁹

facebook #bibliotecasfantasticas.

https://www.facebook.com/search/top/?q=%23asbibliotecasfantasticas&epa=SEARCH_BOX. Acesso em 21/11/2019.

13 – Biblioteca de Veneza



Fig. 192 - JR Torero, *Biblioteca de Veneza*, 2018.

O acervo da biblioteca de Veneza conta apenas com livros impressos em couro de ovelha, o que os torna impermeáveis. Quando a maré da lagoa Veneza sobe, a biblioteca é inundada e parte de suas estantes fica sob as águas. Assim, os usuários recorrem a pequenos barcos para navegar pelos corredores e colher os livros da parte de cima. E vestem escafandros quando querem pegar algum livro da parte de baixo. Foi um bibliotecário de Veneza que começou a dividir os livros em “profundos” e “superficiais”. Mas o sentido foi mudando com o tempo

Biblioteca de Tuzla



CXXV: A Biblioteca da cidade de Tuzla tem prateleiras humanas. É que o país possui tantos desempregados que decidiu colocar as pessoas nos mais diversos trabalhos, inclusive estantes. Assim, quando um leitor se aproxima, as prateleiras tentam convencê-la a pegar um de seus livros (não se sabe se por vaidade ou porque assim ficam mais leves), dizendo coisas como: “Leve este livro, ele é cheio de emoção”, “Pegue este, que é repleto de aventuras”, “O meu é mais divertido”, “O meu é mais triste”, “O meu é lido por todos”, “O meu é lido por poucos”, “O meu é curtinho e acaba logo”, “O meu é longo e vai ficar com você por muito tempo”, etc, etc...O resultado das estantes humanas foi excelente: a biblioteca está sempre cheia e as estantes, nunca. O único problema é que de vez em quando uma prateleira espirra, derrubando tudo e todos. Mas até isso tem lá sua graça. E talvez seja um dos motivos do sucesso da biblioteca de Tuzla.

Fig. 193 - JR Torero, *Biblioteca de Tuzla*, 2018.

Biblioteca de Komok



CXXII: A Biblioteca de Komok faz um estranho uso de seus livros mais gastos. Em vez de simplesmente jogá-los fora, os bibliotecários cortam algumas páginas selecionadas e as colocam dentro de outros livros. Assim, se você está lendo o Genesis, pode se deparar com uma página sobre o Big Bang. Se estiver folheando um adocicado romance, pode tropeçar numa página do Kama Sutra. Se está lendo um tratado de física nuclear, uma poesia sobre Chernobyl. E, no meio de um ensaio sobre política, os enxertos inserem certas incertezas.

Fig. 194 - JR Torero, *Biblioteca de Komok*, 2018.



Biblioteca de Kuruk

XXX: Para que coubessem mais livros na estreita Biblioteca de Kuruk, seu bibliotecário tomou uma decisão extrema: arrancou as folhas centrais de cada exemplar, deixando somente as primeiras e as últimas páginas. Sua tese é que apenas as pontas de um livro têm utilidade, pois os inícios apresentam o assunto e os fins mostram a conclusão. Porém, os leitores reclamam, dizendo que o começo e o final, assim como o nascimento e a morte, são apenas as extremidades do que realmente importa.

Fig. 195 - JR Torero, *Biblioteca de Kuruk*, 2018.

No final desse capítulo apresentamos uma coleção de imagens de bibliotecas emblemáticas como a *Trinity College's Old Library*, em Dublin, o *Real Gabinete Português de Leitura*, no Rio de Janeiro, *Reading Room* no British Museum, a *Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial*, na Espanha, Biblioteca do Monastério de Strahov, em Praga, Biblioteca do Palácio de Mafra, em Portugal, Biblioteca de Liyuan, na China, entre tantas outras, que povoam o imaginário de muitos leitores. Junto às imagens dessas bibliotecas reais, apresentamos outras bibliotecas, nem tão reais ou nem tão conhecidas, que povoam meu imaginário, como a biblioteca borgeana, ou compõem minha coleção particular de bibliotecas.³¹¹

É, pois, nesse espaço intervalar que a biblioteca se constitui, pensada tanto como um espaço físico de colecionamento e arquivamento quanto como um modelo de pensamento. Ela se constrói a partir de uma coleção, mas de uma coleção de livros, peculiaridade que é ressaltada por Walter Benjamin como fundamental por alterar em um ponto chave a lógica do colecionismo, o da relação funcional com os objetos.³⁷¹

Os livros mantêm o seu valor de uso na nova coleção, diferente de outros objetos quando introduzido em suas respectivas coleções, e estabelecem uma rede de conexões com os códices que se avizinham em uma nova prateleira.

Peter Greenaway, em seu livro *Próspero's Book* (A última Tempestade), além do roteiro para o filme homônimo, apresenta um ensaio sobre a criação do filme constituído por “pequenas narrativas ficcionais construídas a partir de alguns motivos shakespearianos extraídos da peça *A Tempestade* (...), ao lado do próprio texto de Shakespeare e da presença de várias imagens

³¹¹ Iniciei, junto com essa pesquisa, uma coleção de imagens de bibliotecas reais e ficcionais. Nesse capítulo, compartilho algumas dessas imagens. ³⁷¹ RODRIGUES, 2015, p. 4.

extraídas da história da arte ocidental”³¹². Greenway descreve os vinte e quatro *Fantásticos Livros de Próspero*³⁷³ (Prospero’s Books), uma coleção que o Duque de Milão teria levado para o exílio, e que o teriam ajudado a enfrentar o naufrágio, convocar tempestades e enfrentar os inimigos. Apresentamos abaixo, três volumes da coleção de vinte e quatro livros:

1. O livro de água

Este é um livro de capa impermeável, que perdeu a sua cor pelo demasiado contato com a água. É repleto de desenhos investigativos e textos exploratórios escritos em diferentes espessuras de papel. Há desenhos de todas as associações aquáticas concebíveis: mares, tempestades, chuvas, neve, nuvens, lagos, cachoeiras, córregos, canais, moinhos d’água, naufrágios, enchentes e lágrimas. À medida que as páginas são viradas, os elementos aquáticos se aninham continuamente. Há ondas turbulentas e tempestades oblíquas. Rios e cataratas fluem e borbulham. Planos de maquinaria hidráulica e mapas meteorológicos tremulam com setas, símbolos e diagramas agitados. Os desenhos são todos feitos à mão. Talvez seja essa a coleção perdida de desenhos de Da Vinci, encadernada em livro pelo Rei da França em Amboise e comprada pelos duques milaneses para dar a Próspero como presente de casamento.

2. Livro dos Espelhos

Encadernado em tecido de ouro e bastante pesado, este livro tem umas oitenta páginas espelhadas e brilhantes: algumas foscas, outras translúcidas, algumas manufaturadas com papéis prateados, outras revestidas de tinta ou cobertas por um filme de mercúrio que pode rolar para fora da tela se não for tratado com cautela. Alguns espelhos simplesmente refletem o leitor, alguns refletem o leitor tal como ele era há três minutos, alguns refletem o leitor tal como ele será em um ano, como seria se fosse uma criança, uma mulher, um monstro, uma ideia, um texto ou um anjo. Um espelho mente constantemente; outro espelho vê o mundo de frente para trás; outro, de cima para baixo. Um espelho retém seus reflexos como se fossem momentos congelados infinitamente lembrados. Outro simplesmente reflete um outro espelho através da página. Há dez espelhos cujos propósitos Próspero ainda precisa definir.

5. Um Atlas Pertencente a Orfeu

Revestido de uma capa de lata verde-laqueada, com superfície gasta e queimada, esse atlas é dividido em duas seções. A primeira é repleta de grandes mapas de viagem e manuais de música do mundo clássico. A segunda, de mapas do inferno. O Livro foi usado quando Orfeu viajou ao mundo subterrâneo em busca de Eurídice. Daí que os mapas se encontrem chamuscados e tostados pelo fogo do inferno e marcados pelas mordidas de Cérbero. Quando o atlas é aberto, os mapas borbulham em piche.

³¹² MACIEL, Maria Esther. disponível em: https://issuu.com/amir_brito/docs/prospero. Acesso em 22/11/2019. ³⁷³ Publicados originalmente no livro: GREENAWAY, Peter. *Prospero’s books- a film of Shakespeare’s The Tempest*. London: Chatto & Windus, 1991, p.17-25. Traduzidos por Maria Esther Maciel. https://issuu.com/amir_brito/docs/prospero. Acesso em 22/11/2019.

Avalanches de cascalhos frouxos e de areia fundida caem de suas páginas e crestam o chão da biblioteca.

As bibliotecas ficcionais, apresentadas nessa pesquisa, possuem estreita afinidade com as *bibliotecas de artista* e a *Biblioteca Warburg*. Constituem um vasto território onde diferentes narrativas podem se constituir. Para Warburg bastava alterar a posição dos livros na prateleira, para que se instaurasse um outro campo de possibilidades e narrativas.

É possível pensar a coleção como uma descrição do mundo, um diário do próprio colecionador, uma espécie de autobiografia? Ou a imagem que dela se forma decorre daquele que a observa, do olhar que sobre ela se lança, de seu leitor? E se ela é tudo isso ao mesmo tempo, se é um diário não apenas de objetos e acontecimentos, mas também de sentimentos e estados de espírito, qual é sua mola propulsora, o que a torna viva e coloca esses acontecimentos e sentimentos em movimento? Colecionar é uma mania, uma necessidade de “luta contra a dispersão” tão grande quanto o é a escrita, necessidade de fixar e ordenar o fluxo caótico do mundo e da memória numa folha de papel, nas páginas de um livro, na narrativa infundável de uma imensa e babélica biblioteca?³¹³

Ítalo Calvino, no texto *Um viajante numa noite de inverno*, refere-se à biblioteca como um ancoradouro seguro. “Leitor, é hora de sua agitada navegação encontrar um ancoradouro. Que porto pode acolhê-lo com maior segurança que uma grande biblioteca?”³¹⁴ Compatilho da visão de Borges da biblioteca como labirinto, múltipla, instável, inapreensível e provisória.

No livro *A Biblioteca Desaparecida- Histórias da Biblioteca de Alexandria*, Luciano Cândora narra uma das possíveis versões para o desaparecimento da *Biblioteca de Alexandria*. No ano de 640, um general muçulmano conquistou o Egito e, em Alexandria ficou fascinado com as diversas narrativas sobre a mítica biblioteca. O general, interessado na importante coleção de livros, perguntou ao Califa Omar o que deveria fazer com o acervo da Biblioteca. O Califa concluiu:

“(…) se o conteúdo está de acordo com o Livro de Alá, podemos dispensá-los, visto que, nesse caso, o Livro de Alá é mais do que suficiente; se pelo contrário, contém algo que não está de acordo com o Livro de Alá, não há nenhuma necessidade de preservá-los. Prossegue e os destrói.”³¹⁵

³¹³ RODRIGUES, 2012, p. 90.

³¹⁴ CALVINO, 1999, p. 256.

³¹⁵ CÂNDORA, 1989, p. 117.

A narrativa de Cênfora remete ao texto *Um general na biblioteca*³¹⁶, de Ítalo Calvino. Em um país imaginário denominado Pandúria, o Estado-maior decide investigar na biblioteca, os livros que pudessem desmerecer a prestigiada instituição. A biblioteca é fechada e sitiada e o General Medina é designado para comandar a comissão de investigação. O Senhor Crispino, um antigo bibliotecário, fica encarregado de auxiliar a comissão na localização dos códices. Todas as noites o general reportava ao Estado-maior o avanço das investigações. Diante da presteza do bibliotecário em apresentar um volume de livros cada vez maior, assim como múltiplas associações entre os volumes e possíveis percursos para a comissão, a biblioteca transforma-se em *labirinto*.

A errância, o fato de estarmos a caminho sem poder jamais nos deter, transformam o finito em infinito. A isso se acrescentam esses traços singulares: do finito, que é, no entanto, fechado, podemos sempre esperar sair, enquanto a vastidão infinita é a prisão, porque é sem saída; da mesma forma, todo lugar absolutamente sem saída se torna infinito.³¹⁷

Os investigadores vão se tornando leitores assíduos, e os boletins tornam-se cada vez mais raros. A investigação é sumariamente interrompida pelo Estado-maior e o general e os quatro tenentes, membros da comissão investigativa, enviados para reserva, sob alegação de esgotamento nervoso. Entretanto, a comissão, vestida à paisana, com pesados sobretudos, era frequentemente vista adentrando na biblioteca, onde eram aguardados pelo Senhor Crispino. No conto de Calvino, a biblioteca mostrou-se inapreensível e sedutora, um território movediço, como o são para os leitores verdadeiramente labirínticos.

Consideramos importante apresentar a *Biblioteca* em seu sentido mais amplo, para dentro desse universo abordarmos a *biblioteca de artista*, tema dessa pesquisa. Salientamos que essas fronteiras são meramente didáticas e acrescentamos à grande Biblioteca o seu mais recente desdobramento: a *biblioteca de artista*. Que essa constelação, em constante desdobramento, não cesse de se reinventar.

³¹⁶ CALVINO, 2001, p. 74-79.

³¹⁷ BLANCHOT, 2005, p. 137.

4.2 Uma coleção particular de bibliotecas

Figura metafórica e emblemática, a biblioteca tornou-se, durante essa pesquisa, uma coleção pessoal de imagens. Um acervo heterogêneo, que abarca imagens de bibliotecas físicas e emblemáticas, assim como outras ficcionais ou ordinárias. Talvez para lembrar a diversidade que essa palavra abarca. Compartilho a seguir, algumas imagens dessa coleção.

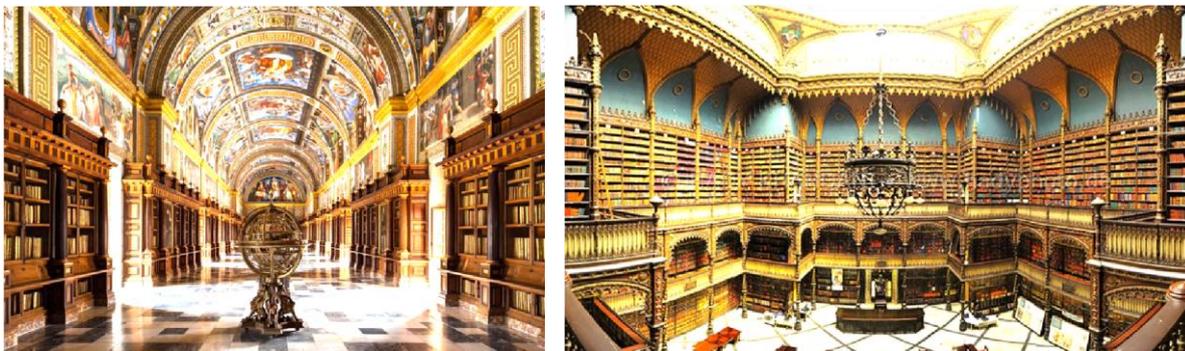


Fig. 196 - *Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial* (1565), na Espanha.

A *Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial* possui o teto e paredes decorados com pinturas do século XVI. Com acervo estimado em quarenta e cinco mil livros, possui uma valiosa coleção que abrange diferentes idiomas e diversos campos do saber.

Fig. 197 (dir.) - *Real Gabinete Português de Leitura no Rio de Janeiro*, 1887.

O *Real Gabinete Português de Leitura* no Rio de Janeiro possui a maior e mais valiosa coleção de autores portugueses fora de Portugal, com acervo da ordem de 350 mil volumes. Com estatuto de “reserva legal”, a biblioteca recebe de Portugal um exemplar das obras publicadas no país.



Fig. 198 - *Biblioteca do Monastério de Strahov* (século XII) - Praga, República Checa.

O *Monastério de Strahov* contém uma das mais lindas bibliotecas do mundo. Construída em estilo barroco, possui um acervo de mais de 200.000 volumes, muitos dos quais sobre filosofia, astronomia, matemática, história e filologia.

Fig. 199 (dir.) - *Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra* (século XVIII), Portugal.

A biblioteca do Palácio Nacional de Mafra possui 36 mil volumes, compreendidos entre os séculos XV e XIX. Em estilo joanino, conta com um acervo de livros preciosos, assim como uma importante coleção de partituras musicais de autores estrangeiros e portugueses. Foi fundada por D. João V que enviou emissários por todo o continente europeu para adquirir bibliotecas de importantes colecionadores. Possui um acervo, com autorização do Papa Bento XIV, de mil livros proibidos.

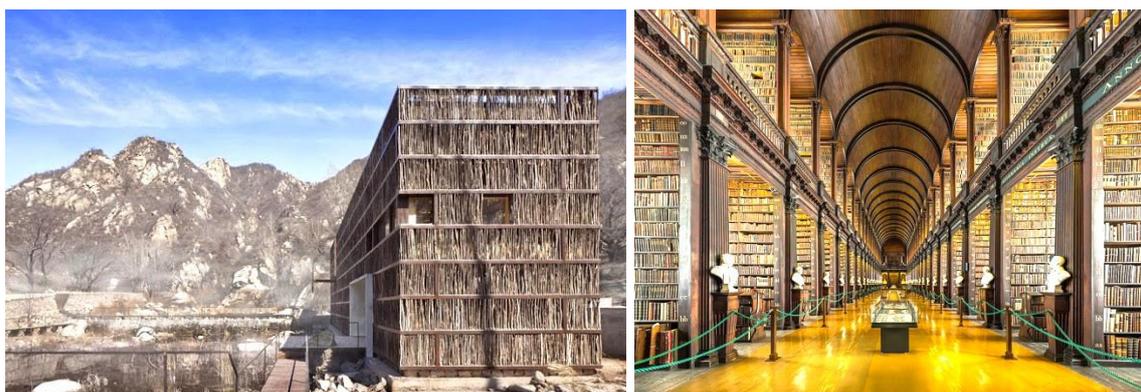


Fig. 200 - *Biblioteca de Liyuan*, China.

A *Biblioteca de Liyuan*, localizada na aldeia de Huairou, ao norte de Pequim, tem um estilo arquitetônico singular. Construída em madeira, com iluminação natural, integra-se totalmente à paisagem. Um templo para a leitura.

Fig. 201 (dir.) - *Trinity Colleges Old Library* (1732), Dublin, Irlanda.

Essa biblioteca foi fundada em 1592, com um acervo e acomodações modestas. Apenas em 1732, foi inaugurada sua sede como hoje conhecemos. *Library of Trinity College*, a maior biblioteca da Irlanda, é um depósito legal, que recebe uma cópia de todas as publicações do país e do Reino Unido. Possui também coleção de manuscritos, mapas, e arquivos musicais. Foi frequentada por Bernard Shaw, Oscar Wilde, e James Joyce, entre outros.



Fig. 202- *Reading Room* (1857), British Museum, Londres.

É considerada uma obra-prima da tecnologia do século XIX. Possui 4,8 km de estantes de ferro fundido e 40 km de prateleiras de livros. Conta com acervo de 25 mil volumes e foi frequentada por Gandhi, Orwell, Marx e Lênin. Nesse período era necessário possuir autorização para visitação. Após sua restauração, no ano 2000 seu acesso foi disponibilizado ao público.

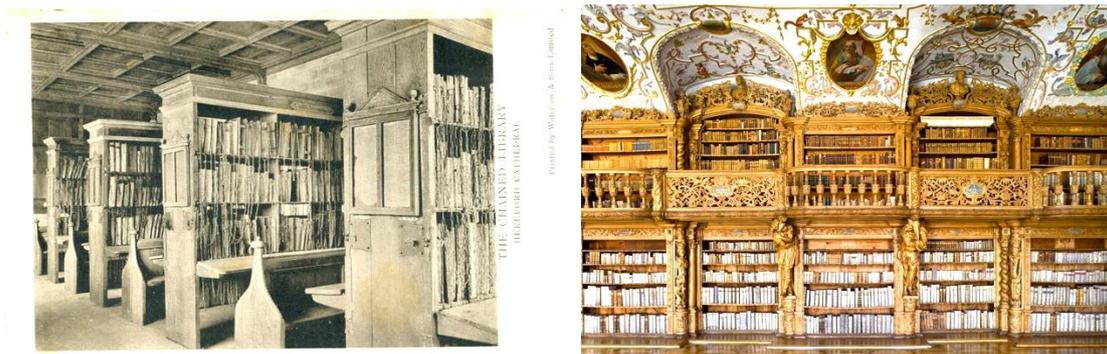


Fig. 203 - *Hereford Cathedral Chained Library*, no Reino Unido.

A Hereford Cathedral Chained Library possui uma coleção de livros raros medievais. Mantidos acorrentados, tratase de manuscritos, anteriores à invenção da imprensa. A coleção atualmente abrange cerca de mil e quinhentos livros.

Fig. 204 (dir.) - *Biblioteca del Monasterio de Waldsassen*, Baviera.

Inaugurada em 1433, a *Biblioteca del Monasterio de Waldsassen* é especializada em História da Arte. A biblioteca possui paredes e teto decorado com pinturas impressionantes feitos por artistas italianos e alemães, assim como ricos entalhes de madeira que decoram as prateleiras.



Fig. 205 - Biblioteca de Borges em sua casa em Buenos Aires, 1983.

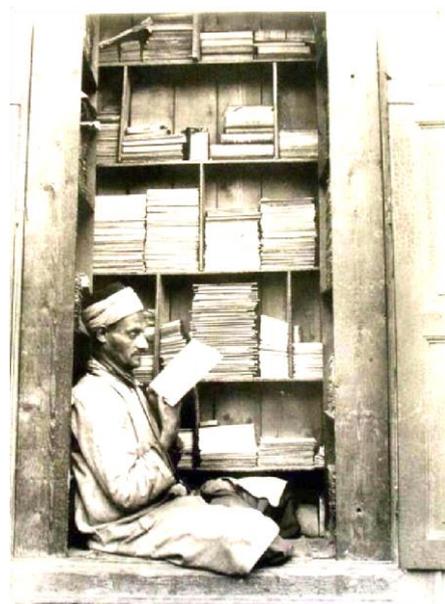


Fig. 206 (dir.) - Uma biblioteca pessoal, no Cairo, Egito.

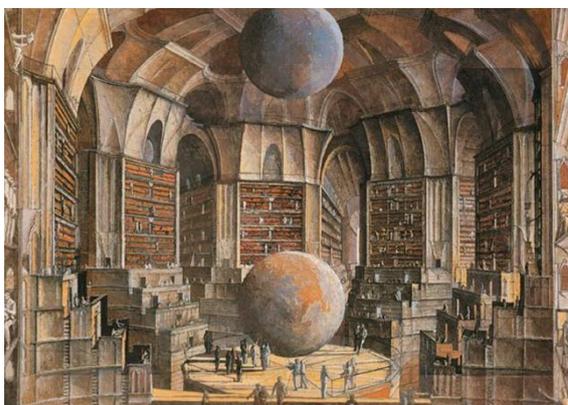


Fig. 207 - Versão digital da *Biblioteca de Babel* de Borges, segundo Jonathan Basile. Fig.

208 (dir.) - Biblioteca Colombina, em Sevilha.



A coleção de Hernando Colón, filho de Cristóvão Colombo e importante estudioso e cosmógrafo espanhol, faz parte do acervo da *Biblioteca Colombina*, em Sevilha. Colón, à semelhança de Warburg, dedicou toda sua vida e fortuna herdada do pai para reunir uma enorme variedade de livros, manuscritos e impressos. Como colaborador do Imperador Carlos V, realizou um trabalho de representação diplomática que o possibilitou viajar incansavelmente pelo continente Europeu e estabelecer contato com importantes livreiros, em diferentes países. Em suas viagens, adquiriu livros e documentos para expandir sua biblioteca pessoal que, segundo estima-se, tenha alcançado quinze mil títulos, dos quais menos da metade encontram-se na *Biblioteca Colombina*. Após sua morte,

seus bens foram leiloados afim de saldar dívidas, e parte de seu acervo foi perdido. O sistema pessoal para classificação dos livros utilizado por Colón contribuiu para a posterior localização de parte dos livros desaparecidos, muitas vezes encontrados à venda em antiquários e mercados de pulgas na Europa.

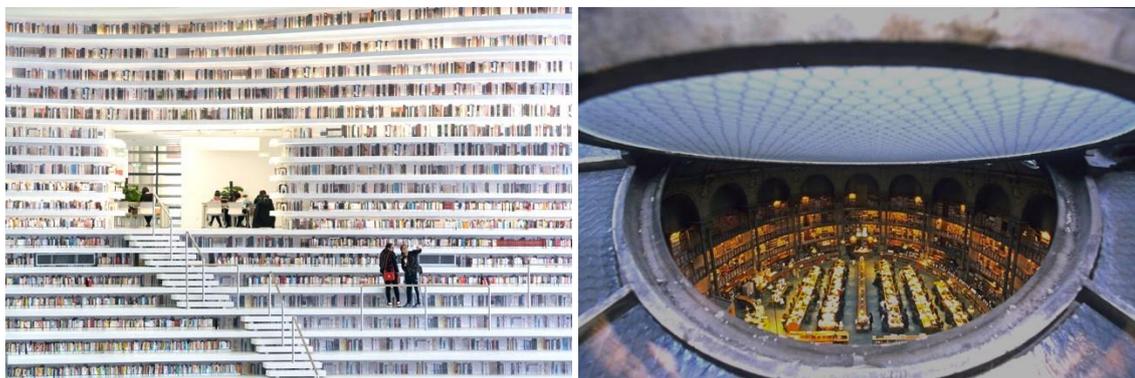


Fig. 209- *Biblioteca de Tianjin Binhai*, China.

A biblioteca faz parte do *Centro Cultural Binhai*. Com arquitetura futurista e monumental, a biblioteca pública conta com um acervo de um milhão e duzentos mil livros. Inaugurada em 2017, é um reflexo do poderio político e econômico da China no cenário mundial e da pujança econômica do país.

Fig. 210 (dir.) - *Biblioteca Nacional da França*, em Paris.

Com espírito enciclopédico e impressionante acervo de livros, manuscritos, mapas e os mais diversos tipos de documentos, a biblioteca destaca-se não apenas pelo valor histórico do acervo e do prédio, como também pelas atividades e eventos expositivos promovidos regularmente pela instituição.



Fig. 211 - Mariana Lanari, *Biblioteca Social*, 2019.

A *Biblioteca Social* é uma obra interativa da artista Mariana Lanari, que optei por inserir junto à coleção de bibliotecas. A artista organizou o acervo de uma biblioteca do bairro Bom Retiro, em São Paulo, sobre o mapa do bairro reproduzido no piso. Com a transposição dos livros das prateleiras para o piso, a artista propõe uma nova relação espacial entre o leitor e a biblioteca, entre os moradores, a representação do bairro, o acervo e a literatura.

Fig. 212 (dir.) - Antiga biblioteca de Alberto Manguel, instalada em uma antiga casa paroquial no Vale do loire, na França.

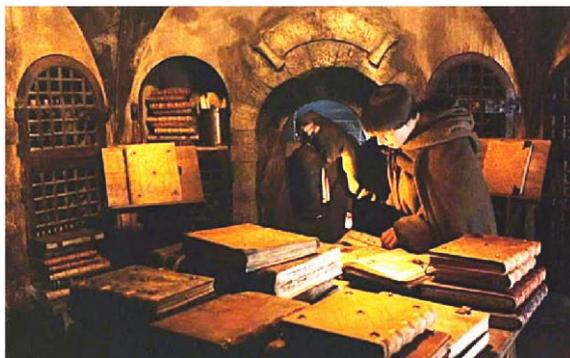


Fig. 213 - Biblioteca do filme *O nome da Rosa* baseado no livro homônimo de Umberto Eco.



Fig. 214- Brassai, *Picasso Slippers*, fotografia, 1943.



Fig. 215 - Obra do pintor Miguel Barceló sobre seus livros e sua biblioteca.

Fotografia de Brassai com cadeira, livros e chinelos de Pablo Picasso. Um dos muitos retratos preparatórios para *Man with Sheep*.



Fig. 216 - Biblioteca Ambulante, autor desconhecido.



Fig. 217 (dir.) - Raul Lemesoff, *Arma de Instrucción Masiva*, Argentina.

Arma de Instrucción Masiva é o nome da biblioteca móvel do ativista argentino Raul Lemesoff. Construída sobre um Ford Falcon 1979, um veículo utilizado pela ditadura militar para oprimir, é utilizado pelo ativista para difundir a literatura pelas cidades e zona rural da Argentina. Sua biblioteca possui cerca de novecentos títulos e oferta livros gratuitamente aos leitores interessados.



Fig. 218 e 219 - Biblioteca de Georgia O'keefe em Abiquiu.

Georgia O'Keeffe tinha um destacado interesse por culinária, nutrição, jardinagem e saúde. Em sua casa em Abiquiu, além de sua biblioteca pessoal, uma pequena coleção, presente em sua cozinha, reflete os múltiplos interesses e hábitos alimentares da artista.

A seguir serão apresentadas algumas bibliotecas de artista de minha autoria em uma seção denominada *B* (Anexo). No edifício do *Warburg Institute*, *B* nomeava o setor *Image & Periodicals*. Como dito anteriormente, cada capítulo dessa pesquisa foi nomeado de acordo com os diversos andares da referida instituição.

***B* (ANEXO)**

Assim, quando de manhã entro no meu atelier, fico muitas vezes surpreendido com o que surgiu durante a noite, com o que se pode ter metamorfoseado no quadro. Pois o quadro evolui incessantemente, quotidianamente, diria eu.

Anselm Kiefer

No capítulo três foram apresentadas dezenas de bibliotecas de artista. Optei por apresentar minhas bibliotecas em um anexo, para facilitar a leitura e compreensão do conjunto. Não sei mais dizer quem chegou à frente: o livro ou a biblioteca. Acho que chegaram juntos. Ainda criança, ficava extasiada ao ver meu bisavô entrar todas as manhãs em sua biblioteca trajando um guarda pó branco que dava ao espaço ainda mais importância, aproximando-o do que eu imaginava ser ciência. Muitos anos depois, já artista, fui introduzida ao território do livro de artista e, sim, adentrei na biblioteca de artista por esse *atalho*. Talvez por isso, demorei muitos anos para perceber que outros caminhos também levavam à biblioteca e que ela só surgiu nas artes visuais a partir de determinado momento.

Babel

Identifiquei em minha produção um trabalho de 2004, *Babel*, que hoje considero uma *biblioteca de artista*. Estruturada em ferro, trata-se de uma obra constituída por uma coleção de catálogos telefônicos chamuscados com fogo e cobertos com lonita esverdeada. Na lombada de cada volume foi bordado o nome de uma língua: urdu, susu, aramaico, berbere, nepali, entre tantas outras. Uma referência à mítica Torre de Babel, já abordada nessa pesquisa. Onipresente na obra de tantos outros artistas e escritores, podemos dizer que Babel é uma imagem que se *atualiza* frequentemente, remetendo-nos à noção warburgiana de sobrevivência. Essa biblioteca, pela própria concepção, sugere, apesar da organizada disposição dos volumes, uma incapacidade de comunicação e entendimento. Cada língua nomeia um volume fechado; estão próximos, porém incomunicáveis. Como as fronteiras dos países. É a separação definitiva de línguas, países, culturas, pontos de vista. É a Babel eternizando-se.



Fig. 220 – Adriana Penido, *Babel*, 2004.

Biblioteca do Instante

Surgida em 2011, foi a partir dessa obra que o meu interesse pela biblioteca se concretizou. Estava traçado o percurso que conduz da *práxis* à teoria. O projeto da instalação, inconcluso, envolve estantes-geladeiras que abrigam livros de gelo e estantes com prateleiras de vidro que recebem, de tempos em tempos, novos volumes para degelarem. A obra reflete o círculo vicioso de criar e destruir, para que um novo ciclo se inicie. Os livros são moldados em formas de silicone preenchidas com água e nessas formas, antes de seu congelamento total, são inseridos palavras e imagens. Já foram realizados dez volumes, de caráter experimental. É uma biblioteca suscetível ao desaparecimento. O tempo na obra é circular, remete ao *samsara*, termo em sânscrito que descreve o ciclo de nascimento e morte, que antecede um novo nascimento. A obra, inicialmente, é constituída por um tempo em suspensão. A partir do degelo, o tempo torna-se uma realidade e a obra comporta-se como a areia em uma ampulheta, até que se dissolve inteiramente. O tempo torna-se visível a partir da desconstrução da obra. Para Borges, basta que um livro seja possível para que ele exista. Apoiada nas palavras de Borges, posso dizer que a *Biblioteca do Instante* existe, assim como a biblioteca imaginária de seus pensamentos.

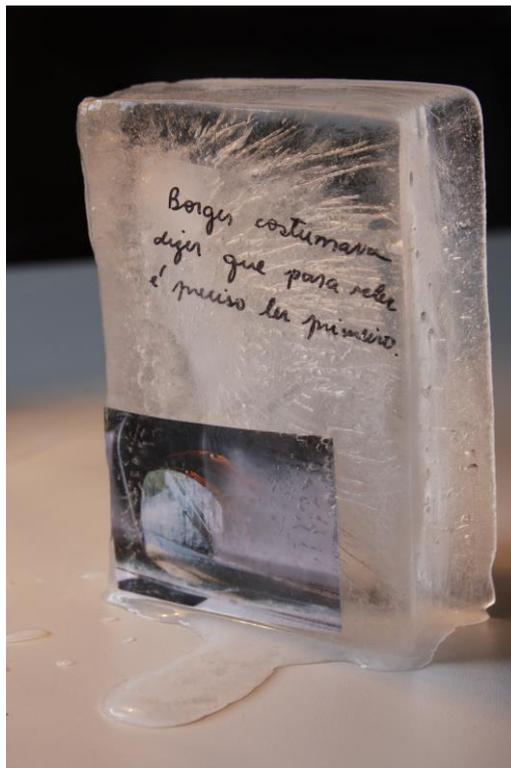
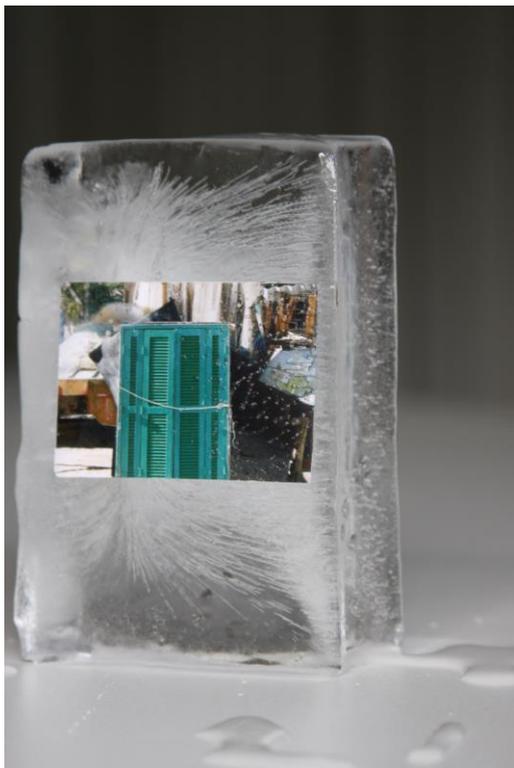


Fig. 221, 222, 223 e 224 - Adriana Penido, livros da *Biblioteca do Instante* volumes V, VI, VII, e IX, 2011.

Biblioteca de Passagem

A partir dessa biblioteca-calendário, teceremos conjecturas a respeito da passagem do tempo e das tentativas de mensurá-lo, apreendê-lo, enquadrá-lo. Iniciaremos essas reflexões a partir de minha prática artística, do estudo das relações entre tempo e imagem e das considerações de Aby Warburg e Walter Benjamin. Estabeleceremos alguns pontos de aproximação entre tempo e imagem, que nessa abordagem, desafiam a linearidade histórica.

Uma obsoleta biblioteca de passagens³¹⁸ encontrada em uma antiga estação de trem. Destituída de utilidade, passei a abordá-la como um calendário. Verbete cuja origem remete ao latim *calendarium* e que pode ser descrito como um sistema oficial que propõe mensurar o tempo, fracionando-o matematicamente em meses, dias, anos. Baseado em convenções e no conhecimento dos fenômenos astronômicos, o calendário intenta proporcionar uma certa materialidade e, porque não, *visualidade* acerca da passagem do tempo. Como um agrimensor, que se dedica ao aferimento de terras, os calendários sugerem uma forma oficial de mensurar o tempo. Justo o tempo, inapreensível, fugidio, movediço. Uma quimera! Suscetível ao engano, quaisquer que sejam as tentativas utilizadas para mensurá-lo, enquadrá-lo e organizá-lo. O tempo não se manifesta segundo a lógica cronológica, tão cara aos materialistas. Manifesta-se, provavelmente, em camadas, extratos de temporalidades distintas. Talvez fosse mais sensato visualizar a sua passagem, compreender seus registros, seus rastros, seu ir e vir em um eterno *ritornelo*³¹⁹. Tempo também é desvio, miragem, vertigem, instância, um eterno porvir. Inapreensível e imaterial, o rastro e o registro de sua passagem o tornam, em algum momento, visível. Múltiplas também são as diferentes temporalidades que coexistem simultaneamente: o tempo do relógio, dos calendários, das geleiras, o tempo literário, o tempo do leitor, do espectador. É nesse emaranhado e nesse interstício que podemos compreendê-lo em sua *totalidade*.

A contagem do tempo, que sobrepõe a *durée* (duração) a sua uniformidade, não pode, contudo, evitar que nela persistam a existência de fragmentos desiguais e privilegiados. Legitimar a união de uma qualidade à medição de quantidade, foi obra dos calendários.³²⁰

³¹⁸ A biblioteca de passagens era um móvel de madeira presente na antiga estação de trem que servia para guardar as passagens que eram disponibilizadas aos passageiros.

³¹⁹ Termo de origem italiana, *ritornello*, proveniente da música, descreve o estribilho ou mesmo a volta de todos os instrumentos da orquestra após um solo instrumental. Ao utilizarmos aqui o termo, descrevemos aquilo que retorna, mas não exatamente ao mesmo ponto, como sugere-nos a imagem de uma espiral.

³²⁰ BENJAMIN, 1989, p. 136.

Em Walter Benjamin a noção de tempo se afasta da noção aristotélica e hegeliana, que concebem o tempo como uma sucessão infinita de instantes pontuais. A noção de Benjamin aproxima-se muito da noção warburgiana de tempo. Warburg compreende o tempo em *camadas*, como uma sobreposição de múltiplas temporalidades, anacrônico por natureza. E é nesse território múltiplo e movediço que a imagem, para ambos, se inscreve. Em uma temporalidade complexa, avessa à homogeneidade cronológica, pontuada por aparições, retornos e desaparecimentos. E foi justamente nessa interseção entre tempo e espaço, palimpsesto de memórias, imagens e narrativas, que surgiu essa obra produzida a partir de uma vivência realizada na *Estação Ferroviária de Ouro Preto* no inverno de 2017.

Como um mosaico de diferentes temporalidades ali manifestadas, emergiram memórias de meus antepassados revistas por um olhar *atualizado*, que pode perceber não o tempo linear que tentam registrar os calendários oficiais, mas o tempo subliminar composto por camadas de memórias, ruídos, rastros. Denominei *Biblioteca de Passagens ou como ler a passagem do tempo* essa série fotográfica. Um tempo em imagens, sem passado, presente ou futuro. Um contínuo deslizamento, sem origem e sem fim, condizente com a natureza das imagens.

Biblioteca de passagem. Na curva do vento, sem bilhetes e em espera, abre e fecha compondo intervalos. Registra ausência e presença, permite a contagem dos viajantes, trajetórias compartilhadas. Fluxo, trânsito, palavra, tempo, imagem, reflexo, silêncio. Reflete um tempo que não se submete ao relógio e *corre por fora*, com métodos próprios para registrar sua passagem. Constrói seus próprios calendários: uma janela que se abre e fecha em diferentes intervalos. Marcas de um tempo insistente que nos atravessa sem ser nunca detido. Tempo imponderável, que nutre, registra, apaga, desaparece.

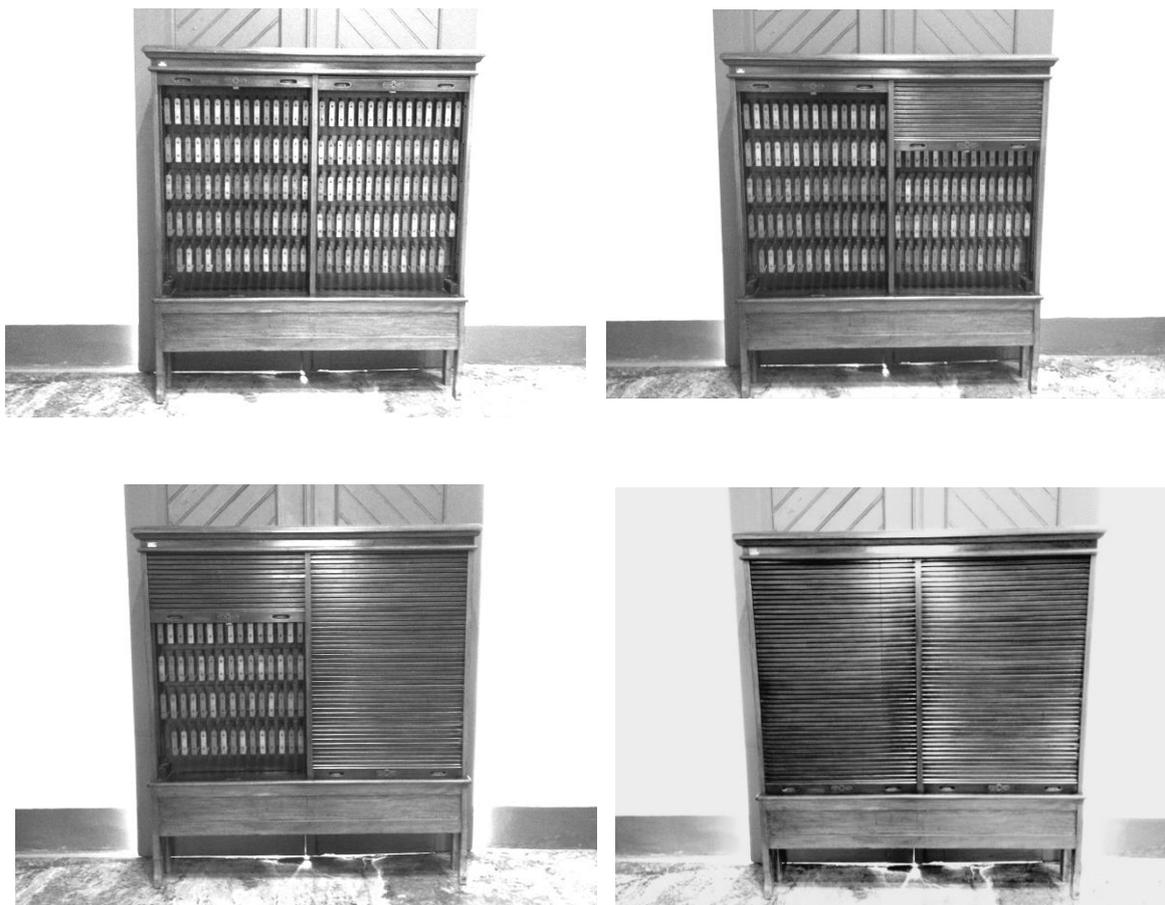


Fig. 225, 226, 227 e 228 - Adriana Penido, *Biblioteca de passagem - ou como ler a passagem do tempo*, fotografia, 2017.

Biblioteca da (r)esistência

Biblioteca da (r)esistência é o título de uma instalação realizada em 2019. Constituída por uma coleção de livros herdados de um desconhecido, essa biblioteca é (r)esistência desde a origem. É constituída por três momentos: livros enlameados dispostos em uma prateleira, com um dicionário aberto em uma das extremidades. Na página interdita à leitura, o único verbete legível é *resistência*. Revirados no chão, outros livros enlameados e deixados à própria sorte. Dependurado no teto, um terceiro momento, um livro voador, sem mácula, intacto. Como uma testemunha oculta do caos humano, ético, planetário. Um prenúncio que sugere que nem tudo está perdido.

Na hora presente, a vida inteira de nosso planeta, do nascimento à morte, é vivida em parte aqui e em parte lá, dia a dia, em miríades de astros-irmãos, com todos os seus crimes e desgraças. O que chamamos de progresso está enclausurado em cada terra e desaparece com ela. Sempre e em todo lugar, no campo terrestre o mesmo drama, o mesmo cenário, sobre o mesmo palco estreito, uma humanidade barulhenta, enfatuada de sua grandeza, acreditando ser o universo e vivendo em sua prisão como numa imensidão, para logo desaparecer com o globo que carregou com o mais profundo desprezo o fardo de seu orgulho. Mesma monotonia, mesmo imobilismo nos astros estrangeiros. O universo se repete, sem fim, e patina no mesmo lugar.³²¹

Como testemunha de um caos político, social e ambiental, resta-me a biblioteca abandonada. Como artista, a ação de resistir, diz respeito a construir minhas próprias narrativas, a não sucumbir a uma narrativa oficial, fruto de um ponto de vista invariavelmente tendencioso.

Não há nada mais pobre que uma verdade expressa tal como foi pensada. Em tal caso sua transcrição não é ainda nem sequer uma fotografia ruim. Também a verdade (...) se recusa diante da objetiva da escrita, quando nos acoramos sob o pano preto, a olhar quieta e amistosamente. É bruscamente, como um golpe, que ela quer ser afugentada de seu mergulho em si mesma e despertada num susto, seja por tumulto, seja por música, seja por gritos de socorro. Quem quereria enumerar os sinais de alarme com que é guarnecido o interior do verdadeiro escritor? E ‘escrever’ nada mais significa que pô-los em funcionamento.³²²

A *Biblioteca da (r)resistência* se instaura como um território para minhas ponderações. Construir narrativas, alterar e (re)apresentar a ordem dos fatos. A atitude e as proposições de Aby Warburg em sua biblioteca se aproximam, em muito, da postura de um artista ou escritor. Warburg não se dedicava a reproduzir ou simplesmente investigar fatos históricos. Ele era um propositor de narrativas, um pesquisador e agenciador de associações entre palavras e imagens, em um constante processo de reinvenção. Do território da biblioteca, toda a minha reverência a Warburg, que instaurou outras possibilidades para artistas, historiadores, escritores e tantos outros investigadores de diversas áreas do conhecimento.

³²¹ GEFROY, 1897, p.400.

³²² BENJAMIN, 1987, p. 60.



Fig. 229 - Adriana Penido, *Biblioteca da (r)esistência*, instalação (livros, lama, cabo de aço, madeira), 2019. Foto: Maria do Carmo Veneroso.



Fig. 230 - Adriana Penido, *Biblioteca da (r)esistência*, instalação (livros, lama, cabo de aço, madeira), 2019 (detalhe). Foto: Vítor Galvão.



Fig. 231- Adriana Penido, *Biblioteca da (r)esistência*, instalação (livros, lama, cabo de aço, madeira), 2019. Foto: Eduardo Silveira

De outro jeito (da série Arranjos Metodológicos)

De outro jeito (da série Arranjos Metodológicos), é uma biblioteca de artista composta por uma coleção de livros usados que sofreram interferências. Suas capas, veladas, sugerem que os dados usualmente registrados nas capas dos livros não têm utilidade para disposição e organização dos volumes nas prateleiras. A metodologia utilizada na organização dos livros é aleatória, em estreita relação com *a lei da boa vizinhança* utilizada por Warburg, em sua emblemática biblioteca. Os livros, dispostos em uma estante de madeira foram atravessados por um fino fio de cânhamo. O mesmo fio conecta livros, palavras e imagens inseridos entre os códices. O resultado de múltiplas associações entre os volumes foi uma estante interdita, com volumes inacessíveis, envoltos em uma rede de conexões.

Palavra e imagem permitem o acesso, em todas as sociedades, a universos diversos. A palavra garante a coesão do grupo; administra suas trocas internas. Os poetas e os contadores têm por missão transmitir a narrativa de suas origens e de seus mitos de uma geração à outra. A imagem permite ao grupo comunicar-se com mundos em que não se fala sua língua, isto é, com os deuses, que se manifestam para ele através dos sonhos ou das visões. A imagem revela o invisível.³²³

Nessa rede de conexões instaurada na obra, palavras e imagens de tempos e espaços diversos, sugerem que esse encontro ocorre para além do espaço-tempo. Sem hierarquizações, com potência própria, palavras e imagens constroem juntos infinitas possibilidades e narrativas.

Encerro essa pequena apresentação com a certeza de ter finalmente compreendido a potência da Biblioteca, em maiúscula. O espaço que abriga livros, documentos e afins é um espaço povoado também por vozes, imagens e relações espaciais. Permeada por uma temporalidade extratificada, abriga narrativas infinitas que não cessam de se construir e (des)construir, fascinando o leitor, assim como encantaram os militares do conto *Um General da Biblioteca* de Ítalo Calvino³²⁴. Torno-me desde então, uma colecionadora de bibliotecas.

³²³ CHRISTIN, 2006, p. 63.

³²⁴ CALVINO, 2001, p. 74-79.



Fig. 234 - Adriana Penido, *De outro jeito* (da série Arranjos Metodológicos), instalação (livros, madeira, fio de cânhamo), 2019. Foto: Vítor Galvão.



Fig. 235 - Adriana Penido, *De outro jeito* (da série Arranjos Metodológicos), instalação (livros, madeira, fio de cânhamo), 2019. Foto: Vítor Galvão.

ORIENTIERUNG (ORIENTATION)

considerações finais

Posso ser enganado pela velhice e pelo medo, mas suspeito que a espécie humana - a única - está prestes a morrer e que a Biblioteca perdurará: iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, munida de volumes preciosos, inúteis, incorruptíveis, secretos. [...] eu digo que não é ilógico pensar que o mundo é infinito. Aqueles que o julgam limitado, postulam que em lugares remotos os corredores, escadas e hexágonos podem cessar de modo inconcebível, o que é um absurdo. Quem imagina isso sem limites, esquece que tem o número possível de livros. Ouso sugerir essa solução do antigo problema: a Biblioteca é ilimitada e periódica.

Jorge Luís Borges

Essa investigação surgiu a partir da minha pesquisa de mestrado sobre o campo ampliado do livro de artista, na qual a biblioteca foi abordada como um desdobramento dessa categoria. Como artista e pesquisadora, tenho grande parte da minha produção no campo do livro de artista e pareceu-me natural o caminho que leva *do livro aos livros*. A possibilidade do surgimento da *biblioteca de artista* como um desdobramento do livro de artista é factível para os que abordam a biblioteca a partir dessa perspectiva.

Nessa investigação pude perceber o expressivo número de obras surgidas especialmente a partir dos anos de 1990 que utilizam a biblioteca como suporte e aprofundi os meus estudos sobre a obra de Aby Warburg, especialmente a *KBW*, que me intrigou desde o início. Pareceu-me uma biblioteca notadamente visual, e ao mesmo tempo com forte componente relacional. A biblioteca não era utilizada apenas como um depósito ou coleção de livros. Era um campo de relações entre palavras e imagens, uma experiência para o leitor ou visitante. Algo que a aproxima das artes visuais e do que hoje consideramos *biblioteca de artista*.

Com o decorrer dessa investigação percebemos que boa parte das obras apresentadas não são de artistas oriundos do campo do livro de artista. Muitos têm sua produção no campo da escultura, da fotografia, da pintura, do desenho, da gravura, do vídeo e da fotografia e chegaram à biblioteca por outros caminhos.

No apagar das luzes, ao concluir essa pesquisa, tive acesso a duas pesquisas recentes que abordam a *bibliothèque d'artiste* e a *artis't library*. Ségolène Le Men é historiadora da arte e professora emérita na Universidade de Paris Nanterre. Segundo Le Men o termo *bibliothèque d'artiste* denomina as bibliotecas pessoais dos artistas, sua coleção de livros, que a partir de 2012 passaram a ser utilizadas não apenas como fonte de pesquisa, mas como um recurso para investigar o gosto pessoal do artista, suas referências literárias e influências artísticas, assim

como o modo de viver e pensar de determinada época. Podem ser também utilizadas para “estudar a circulação de ideias, conceitos, poética e imagens entre grupos e círculos artísticos”³²⁵.

O seminário “Imaginaires et représentations des bibliothèques”, ocorreu no ano de 2018, em Paris, com a presença de Ségolène Le Men e outros palestrantes. Das seis palestras apresentadas, três delas tratavam da biblioteca como um suporte para as artes. O artista Julien Prévieux apresentou a palestra intitulada *La bibliothèque, un matériau artistique (2): le travail de Julien Prévieux autour de la bibliothèque Madoff*. O artista Marc Desgrandchamps e o professor François René Martin, da ENSBA³²⁶ de Paris apresentaram palestra intitulada *La bibliothèque, un matériau artistique: rencontre avec Marc Desgrandchamps*. E os artistas Florent Chopin, Jean Le Gac, Ronan’Jim Sévellec e Eric Dussert, apresentaram palestra intitulada *Exposer la bibliothèque*. O seminário por si só constitui uma evidência da intensa presença da biblioteca nas artes visuais como também no campo da história da arte.

Este seminário tem como objetivo pesquisar a relação entre arte e biblioteca através da maneira como os artistas apreenderam esse material para torná-lo um dispositivo tanto plástico como teórico, um objeto de representação ou uma fonte de inspiração que nutre seu trabalho e sua imaginação. Numa perspectiva interdisciplinar, focaremos nos trabalhos e imagens de bibliotecas nas artes: pintura, instalações, arquitetura, cinema, teatro, literatura... Será também uma questão de avaliar e questionar, do ponto de vista historiográfico, a consideração recente pelos historiadores da arte do *corpus* representado pela biblioteca.³²⁷

A abordagem da relação entre arte e biblioteca apresentada nesse seminário é muito próxima da noção de *biblioteca de artista* desenvolvida nessa pesquisa e constitui uma evidência de sua propagação num contexto interdisciplinar, que envolve as artes visuais, história da arte e biblioteconomia.

Laura Damon-Moore e Erinn Batykefer³²⁸, em seu livro *The artist library: A field guide*, utilizam a noção *artis’ t library* para descrever obras produzidas por artistas a partir de ou no

³²⁵ LE MEN, 2016, p. 211. Disponível em: <https://journals.openedition.org/perspective/6872> acesso em 12/11/2019.

³²⁶ École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris.

³²⁷ <http://blog.apahau.org/seminaire-imaginaires-et-representations-des-bibliotheques-paris-inha-janvier-juin-2018/>. Acesso em 03/12/2019.

³²⁸ Laura Damon-Moore é bibliotecária da Central Library of Madison Public library e Mestre em Biblioteconomia e Estudos da Informação pela University of Wisconsin-Madison (2012). Erinn Batekefer é bibliotecária, escritora e Mestre em Biblioteconomia e Estudos da Informação, pela University of Wisconsin-Madison (2012). Laura e Erinn são fundadoras do projeto *Library as incubator Project*.

espaço da biblioteca, que abrange desde livros *pop-up*, performance, instalação, fotografia e até mesmo instalações sonoras como a que propõe “ouvir as bibliotecas através das frequências decimais de Dewey”³²⁹. Laura Damon-Moore e Erin Batykefer são do campo da biblioteconomia e abordam a questão do artista e da biblioteca sob essa perspectiva. Essa noção originou-se a partir do projeto intitulado *Library as Incubator Project*, criado por Damon-Moore e Batykefer, que busca “promover e facilitar a colaboração criativa entre bibliotecas e artistas de todos os tipos, e defender o pressuposto das bibliotecas como incubadoras das artes”.³³⁰

Outro fato que merece ser ressaltado são as inúmeras residências artísticas surgidas nos últimos anos, promovidas por bibliotecas públicas e particulares, em diversos países do mundo. Dentre elas, citaremos a *Bibliothek Andreas Züest*³³¹, na Suíça, a *Brooklyn Library*³³² e a *Richland library*³³³, nos Estados Unidos, o programa *Artist in The Library*, promovido pelo *Toronto Arts Council's*³³⁴ e o programa *Artist in residence* da *Calgary Public Library*³³⁵, no Canadá, só para citar algumas.

Diante da pesquisa realizada, consideramos que a *KBW* pode ser considerada como uma das inspirações para a *biblioteca de artista*. Didi-Huberman, através da exposição *¿Cómo Llevar el Mundo a Cuestas?* apresentou-nos, de forma inspiradora, os desdobramentos do *Atlas Mnemosyne* na arte contemporânea. A *biblioteca de artista*, a *bibliothèque d'artiste* de Ségolène Le Men e a *artis't library* de Laura Damon-Moore e Erin Batykefer são desdobramentos naturais do movimento instaurado por Aby Warburg no território da biblioteca. Desde então, a biblioteca passou a ser abordada muito além de seu aspecto de coleção, arquivo e de instituição guardiã do conhecimento. A biblioteca passou a ser também um território de subversão, questionamento, investigação, imaginação e poetização, na contemporaneidade. Ressaltamos que não é necessário conhecer a obra de Aby Warburg para produzir bibliotecas de artista, assim como não é necessário, apesar de importantíssimo, conhecer a obra de Marcel Duchamp para produzir arte contemporânea. Porém consideramos

³²⁹ <https://coffehousepress.org/products/the-artists-library>. Acesso em 03/12/2019.

³³⁰ <https://coffehousepress.org/products/the-artists-library>. Acesso em 03/12/2019.

³³¹ <http://bibliothekandreaszuest.net/en/>. Acesso em 02/12/2019.

³³² <https://www.bklynlibrary.org/content/artist-residence-air>. Acesso em 02/12/2019.

³³³ www.richlandlibrary.com. Acesso em 02/12/2019.

³³⁴ <https://torontoartscouncil.org/grant-programs/tac-grants/artists-in-the-library>. Acesso em 02/12/2019.

³³⁵ <https://calgarylibrary.ca/events-and-programs/arts-and-culture/artist-in-residence/>. Acesso em 02/12/2019.

que a obra de Warburg abriu um precedente para que as *bibliotecas de artista* pudessem florescer.

Daniel Rangel³³⁶ apropriou-se da noção de *ressonância mórfica*³³⁷, teoria difundida pelo biólogo inglês Rupert Sheldrake, para tratar dos desdobramentos da obra de Marcel Duchamp na arte contemporânea. Estendemos essa noção para compreendermos a extensão e o desdobramento da obra de Aby Warburg na contemporaneidade.

Segundo Rangel, Sheldrake supõe a existência de duas ilhas vizinhas habitadas pela mesma espécie de macaco, mas sem comunicação entre elas.

Um símio de uma das ilhas descobre um jeito mais eficiente de quebrar cocos. Por imitação, o procedimento se difunde. Quando o centésimo macaco aprende a técnica, os símios da outra ilha começam a quebrar cocos da mesma maneira e de forma espontânea, a tal ponto que o conhecimento parece incorporado aos hábitos da espécie. A partir dessa imagem fictícia Sheldrake sugere a existência de campos mórficos, ou seja, estruturas que se estendem no espaço-tempo e moldam o comportamento de todos os sistemas do mundo material, de modo que, por meio da ressonância mórfica, a informação é coletivizada³³⁸.

Rangel comenta que “apesar do *frisson* que Duchamp causou nas primeiras décadas do século 20, sua chegada ao ideário artístico global ficou evidente somente nos anos de 1950 e 1960, quando aconteceu o que intitula uma *ressonância mórfica duchampiana nas artes*³³⁹. De maneira semelhante a Duchamp, apesar do *impacto* que a Biblioteca Warburg causou por volta dos anos de 1925, sua obra encontrou ressonância apenas na contemporaneidade, especialmente a partir do final dos anos de 1980, quando ressurgiu após longo período de esquecimento. Consideradas as devidas proporções, a partir de Duchamp a arte nunca mais foi a mesma e um simples urinol, recusado em um salão independente, “criou um fissura e abriu um portal de liberdade criativa para os artistas vindouros, que, adotando a ação duchampiana como referência, puderam se livrar de séculos de dominação de obras retinianas (atreladas à visão) e

³³⁶ Mestre em Artes Visuais pela ECA-USP. Curador da exposição *Ready Made in Brazil*, Centro Cultural Fiesp, 2018.

³³⁷ Também conhecida como “lenda do centésimo macaco”.

³³⁸ <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/10/1924904-cem-anos-apos-duchamp-controversia-sobre-o-que-e-arte-ainda-gera-polemica.shtml>, acesso em 31/07/2018, às 15:46

³³⁹ Idem.

olfativas (...) ³⁴⁰”. Consideramos que a obra de Aby Warburg abriu uma janela e deixou-nos o desafio de criar novas conexões a partir da *KBW* e do *Atlas Mnemosyne*. Warburg não é um monumento, mas um lugar que pode ser habitado. A partir do pequeno terremoto causado pela obra de Aby Warburg, as paredes da biblioteca ampliaram-se definitivamente. Encerro essa pesquisa com as palavras de Penelope Fitzgerald: “Se a história começa com um encontro, ela tem que acabar numa busca” ³⁴¹.

³⁴⁰ *Idem.*

³⁴¹ FITZGERALD apud MANGUEL, 2006, p. 266.

REFERÊNCIAS

ABREU, Hortência Nunes. *Estâncias de uma vida póstuma- função memorativa das imagens na arte contemporânea depois de Aby Warburg*. Dissertação de mestrado - Escola de Belas Artes - Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Editora Argos, 2009.

_____. *Ninfa*. Valencia: Pré-Textos, 2010.

_____. *A potência do pensamento – ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BÁEZ, Fernando. *História universal da destruição dos livros*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BARATIN, Marc; JACOB, Christian (org.). *O poder das bibliotecas - a memória dos livros no Ocidente*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

BARROS, Manoel. *Memórias Inventadas – a infância*. São Paulo: Planeta, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II – Rua de mão única*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas - Magia e técnica, Arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BLANCHOT, Maurice. *As duas versões do imaginário*. In: *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1987, p.259-263.

_____. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BONOMI, Maria; MIDORI, Marisa. *As bibliotecas de Maria Bonomi*. São Paulo: Editora Publicações BBM, 2017.

BORGES, Jorge Luis. *Biblioteca Personal*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

_____. *Ficções*, São Paulo: Globo, 1989.

BORGES, Jorge Luis; KODAMA, Maria. *Atlas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BURCKHARDT, Jacob. *Reflexões sobre a História*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1961.

BURKE, Peter. *Uma história social do conhecimento – de Gutemberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2003.

BURKE, Peter. *Uma história social do conhecimento – da enciclopédia à wikipédia*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2012.

BURUCÚA, José Emílio (org.). *Ninfas, serpientes, constelaciones: la teoria artística de Aby Warburg*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, Ministério de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología, Secretaria de Gobierno de Cultura, 2019, 156 p. (catálogo de exposição).

BURUCÚA, José Emílio; KWIATKOWSKI, Nicolás. Aby Warburg historiador del arte y científico de la cultura. *In*: BURUCÚA, José Emílio (org.) *Ninfas, serpientes, constelaciones: la teoria artística de Aby Warburg*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, Ministério de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología, Secretaria de Gobierno de Cultura, 2019, 156 p. (catálogo de exposição)

CADÔR, Amir Brito. *O livro de artista e a enciclopédia visual*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

CALVINO, Ítalo. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. Um general na biblioteca. In: CALVINO, Ítalo. *Um general na biblioteca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 74-79.

CÂNFORA, Luciano. *A Biblioteca desaparecida: histórias da Biblioteca de Alexandria*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Lisboa: Passagens, 1997.

_____. *A Aventura do livro – do leitor ao navegador- conversações com Jean Lebrun*. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

CHRISTIN, Anne-Marie. A imagem enformada pela escrita. ARBEX, Márcia. *Poéticas do visível - ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

DAMON-MOORE, Laura; BATEKEFER, Erinn. *The artist library: a field guide*. Minneapolis: Coffee House Press, 2014.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.259-271.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Rio de Janeiro: Editora Relume, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La parabole des trois regards*. In: Phasmes: essais sur l'apparition. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998, p.113-120.

_____. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *De semelhança a semelhança*. In: Alea [online]. 2011a, vol.13, n.1, p.26-51.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011b.

_____. *A imagem sobrevivente*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013a.

_____. *Atlas ou a gaia ciência inquieta*. Lisboa: KKYKKYM+EAUM, 2013b.

EISENSTEIN, Elizabeth. *A revolução da cultura impressa – os primórdios da Europa Moderna*. São Paulo: Editora ABDR, 1998.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FARIAS, Agnaldo. *Cildo Meireles - Babel*. Artecontexto, Arte, Cultura, Nuevos Medios, Madrid, Arتهoy, nº13, 2007/01, 2006.

FERRAZ, Bruna Fontes. *Um deserto de Palavras, uma biblioteca de areia: a coleção em Benjamin e Calvino*. Cadernos Benjaminianos, v.8, p.31. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2014.

FERREIRA, Josimar. *Patrícia Osses e as fantasmagorias do literário em Jorge Luis Borges*. In: Revista Recial, año VIII, n.12, p.3, 2017.

FOUCAULT, Michael. Outros espaços. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema (Ditos e Escritos III)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 411-422.

FOUCAULT, Michael. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

FREITAS, Rodrigo. *Intermitências da imagem: um diálogo com o tempo*. Tese de doutorado. EBA- Escola de Belas Artes da UFMG, 2015.

GEFFROY, Gustave. *L'nfermé*. Paris: 1897.

GINZBURG, Carlos. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOMBRICH, E.H. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. *Aby Warburg – an intellectual biograph*. London: Phaidon Inc., 1997.

HUCHET, Stéphane. *A instalação como disciplina da exposição: alguns enunciados preliminares*. In: RIBEIRO, Marília; GONÇALVES, Denise (org.). *Anais do XXVX COLOQUIO DO CBHA*. Tiradentes: C/A, 2006, p. 302.

_____. (org.). *Do ver ao mostrar, representação e corpus da arte*. In: *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo, Editora Edusp, 2012.

KIEFER, Anselm. *A arte há de sobreviver às suas ruínas*. Porto: Deriva Editores, 2014.

MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

_____. *As ironias da ordem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *A biblioteca à noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MARTINS, Wilson. *A Palavra Escrita*. São Paulo: Editora Ática, 2002, p.323-377.

MATTOS, Cláudia Valladão de. *Arquivos da memória: Aby Warburg, a História da Arte e a Arte Contemporânea*. In: II Encontro de História da Arte IFCH/ UNICAMP, 2006.

MELENDI, Maria Angélica. *Bibliotheca ou das possíveis estratégias da memória*. In: RENNÓ, Rosângela. *O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *A biblioteca em ruínas*. *Revista Celeuma*, v., n.2, dezembro de 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

MOL, Bárbara. *A biblioteca entre sensações e pensamentos: sobre uma espécie de espaço da imagem*. Dissertação de mestrado – Escola de Belas Artes - Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.

MORIGI, Valdir José; SOUTO, Luzane Ruscher. *Entre o passado e o presente: as visões da biblioteca no mundo contemporâneo*. Revista ACB, v,10, n.2, 2005.

OSSES, Patrícia. *Cidades Escritas. Textos habitáveis: visualidade e lugar literário na paisagem, cidade e arquitetura*. In: JORGE, Luis Antônio (org.). II Seminário Internacional Espaços Narrados – as línguas na construção do território ibero-americano. São Paulo: FAUUSP, 2019.

PEDROSA, Israel. *Da Cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Léo Chistiano Editorial Ltda., 1982.

RENNÓ, Rosângela. *O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

PERÈC, Georges. *Penser/ classer*. Paris: Seuil, 2003.

PIRES DO VALLE, Paulo (org.). *Tarefas infinitas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

POMBO, Olga, *Da classificação dos seres à classificação dos saberes*. In: *Leituras*. Lisboa: Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa, n. 2, Primavera de 1988, p.19 – 33.

RECHT, Roland. *A escritura da história da arte diante dos modernos* (observações a partir de Riegl, Wöfflin, Warburg e Panofsky). In: HUCHET, Stéphane (org.). *Fragments de uma teoria da arte*. São Paulo, Editora da USP, 2012, p.33- 60.

RODRIGUES, Maria Elisa. *Literatura e biblioteca em Jorge Luis Borges e Ítalo Calvino*, 2012, 253 f. Tese (Doutorado em Letras: Literatura Comparada) Faculdade de Letras- Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

SALES, Rodrigo. *A Classificação de livros de William Torrey Harris: influências de Bacon e Hegel nas classificações de biblioteca*. *Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação*, v. 22, n.50, p. 188-204, set./dez., 2017. ISSN 1518-2924. DOI: 10.5007/1518-2924.2017v22n50p188

SANTOS, Alcides Cardoso dos. *Visões de William Blake- imagens e palavras em Jerusalém a emanção do gigante Albion*. Campinas: editora da Unicamp, 2009.

SARTRE, Jean Paul. Introdução. *In: A imaginação*. São Paulo: Ed. Difusão Europeia do Livro, 1973.

SEDDON, Gloria. *Aby Warburg e a poetização da história da arte – um ensaio*. Campinas: IV Encontro de História da Arte – IFCH / UNICAMP, 2008.

SETTIS, Salvatore. *Warburg continuatus- descripción de una biblioteca*. Madrid: Ediciones de La Central, 2011.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada – da ternúria à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2001.

TAVARES, Gonçalo. *Biblioteca*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

VENEROSO, Maria do Carmo Freitas. *Caligrafias e escrituras – Diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2012.

WAIZBORT, Leopoldo (org.). *Histórias de fantasmas para gente grande*. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

WARNKE, Martin (org.). *Aby warburg - Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

WIND, Edgar. *O conceito de Warburg de Kulturwissenschaft e sua significação para a estética*. Em: *A eloquência dos símbolos: estudos sobre Arte Humanista; compilação e organização de Jaynie Anderson*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

WOOLF, Virginia. *Orlando*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

YATES, Frances A. *A arte da memória*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

Meios digitais

Aby Warburg

ANDRADE, Fábio. *Aby Warburg; arte e sobrevivência*. Revista Continente, edição 207, março de 2018. <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/207/aby-warburg--arte-e-sobrevivencia>. Acesso em 25/05/2017.

GUERREIRO, Antônio. *A Biblioteca Warburg – entre o labirinto e o hipertexto*.

Disponível em: <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/warb-labirinto.htm> acesso em 20/05/2017.

SUAREZ, Rosana. *Nota sobre o conceito de Bildung*. Kriterion: Revista de Filosofia, v. 46, n.112, dezembro de 2005. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0100-512X2005000200005>. Acesso em The Warburg Institute, 2018.

Disponível em:

<https://warburg.sas.ac.uk/research/completed-research-projects/giordano-bruno/aby-warburg-and-giordano-bruno> . Acesso em 05/06/2017.

MAREK, Michael. *Jewish scholar challenged tradition with creation of unique library*, 2009.

Disponível em: <https://www.dw.com/en/jewish-scholar-challenged-tradition-with-creation-of-unique-library/a-4819428>. Acesso em 03/06/2017.

Allen Ruppertsberg

<https://farticulate.wordpress.com/2010/11/25/25-november-2010-allen-ruppertsberg-selected-installations-interview/> . Acesso em 04/09/2019.

Alicia Martin

<http://nicolamariani.es/2013/05/21/el-libro-me-eligio-a-mi-entrevista-con-alicia-martin/>

Andreas Gursky

<https://www.guggenheim.org/artwork/5433>. Acesso em 28/11/2019.

Artist's Library

<https://coffeehousepress.org/products/the-artists-library>. Acesso em 03/12/2019.

Cláudio Parmiggiani

PARMIGGIANI, *Actes Sud*, 2008, p. 33-452. <https://docplayer.net/55190377-Claudio-parmiggiani-m-e-e-s-s-e-n-d-e-c-l-e-r-c-q-abdijstraat-2a-rue-de-l-abbaye-1000-brussels-belgium.html>. Acesso em 25/03/2018.

Clegg & Guttman

<https://frieze.com/article/clegg-guttman0>. Acesso em 01/11/2019.

Daniel Rangel

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/10/1924904-cem-anos-apos-duchamp-controversia-sobre-o-que-e-arte-ainda-gera-polemica.shtml>, acesso em 31/07/2018, às 15:46

Dicionário

<https://www.dicionarioetimologico.com.br/atlas/> Acesso em 10/08/2017.

<https://dicionariodoaurelio.com/atlas>. Acesso em 10/08/2017.

Dicionário de símbolos

<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/escada/> Acesso em 20/10/2019.

Didi-Huberman

<http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/atlas-como-llevar-mundo-cuestras>, acesso em 18/07/2017, às 13:54

Dominique González- Foerster

<https://www.nyartbeat.com/event/2019/1F6F> Acesso em 12/08/2019

Eric Van Hove

<http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL719833-5602,00->

<MOVIMENTOS+SEPARATISTAS+NA+BELGICA+PODEM+DISSOLVER+O+PAIS.html>

. Acesso em 15/11/2019.

Ernst Cassirer

CASSIRER, Ernst. *Epitáfio a Aby Warburg*, 1829. Tradução de Isabel Coelho Fragelli. Revista Discurso, v.46, n.1, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/119172>. Acesso em 07/07/2017.

Fantástico Livro de próspero

https://issuu.com/amir_brito/docs/prospero. Acesso em 22/11/2019.

Fernanda Fragateiro

Entrevista a Sara Natária.

<https://00nexus.wordpress.com/25/12/15/fernanda-fragateiro/>. Acesso em 05/09/2019.

Hans Blumemberg

<http://beppesebaste.blogspot.com/2010/10/naufragio-con-spettatore-la-nuova.html>. Acesso em 28/04/2018

Imagem

TAKAYAMA, Luiz Roberto. *Platão e a poesia de seu tempo: contra Simônides*. **Discurso**, São Paulo, v. 46, n. 1, p. 73-100, aug. 2016. ISSN 2318-8863.

<http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/119096/116476> Acesso em: 27 feb. 2018.

Jannis Kounellis

https://issuu.com/solioz/docs/2004_kounellis_in_sarajevo_cat. Acesso em 15/11/2019.

José Roberto Torero

facebook

#bibliotecasfantasticas.

https://www.facebook.com/search/top/?q=%23asbibliotecasfantasticas&epa=SEARCH_BOX
. Acesso em 21/11/2019.

Les Bibliothèques d'artistes

LE MEN, Ségolène. *Les bibliothèques d'artistes: une ressource por l'histoire de l'art*, 2016, p.111-132.

Disponível em: <https://journals.openedition.org/perspective/6872>

MAUPEOU, Félice Faizand de. *Les bibliothèques d'artistes au prisme des humanités numériques: la bibliothèque de Monet*, 2016, p. 175-180. <http://journals.openedition.org/perspective/6939>. Acesso em 19/11/2019.

lesbibliothequesdartistes.org acesso em 10/11/2019

Leila Danzinger

<http://dx.doi.org/10.1590/S0100-512X2005000200005>. Acesso em 02/09/2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=e626HtOUy9k>. Acesso em 03/09/2019.

Leslie Graff

<http://www.lesliegraff.com/volumesstatement>. Acesso em 20/10/2019.

Library as Incubator Project

<https://coffeehousepress.org/products/the-artists-library>. Acesso em 03/12/2019.

Livro de artista

The J. Paul Getty Trust, 2004. Disponível em:
http://getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=artist%27s+boowww.ks&logic=AND¬e=&english=N&prev_page=1&subjectid=300123016. Acesso em 27/11/ 2019.

<https://colecaolivrodeartista.wordpress.com> Acesso em 10/05/2017 , as 10:42

Lucas Dupin

<http://lucasdupin.com.br/pt/trabalhos/item/89-cruz-diez>, acesso em 07/11/18 às 10:15

Manguel

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs01089903.htm>. Acesso em 21/11/2019.

MANGUEL, Alberto. *A Biblioteca de Borges*. Jornal Folha de São Paulo, Caderno Mais, de 01 de agosto de 1999.

Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs01089903.htm>

Alberto Manguel em conferência na temporada 2014 do *Fronteiras do Pensamento*, no *Salão de Ato*s da UFRGS, Porto Alegre. <https://www.fronteiras.com/portoalegre/conferencia/alberto-manguel>

Acesso em 10/08/2019

Marcel Broodthaers

Irving Zucker Art Books, 2018. Disponível em:
https://staging.zuckerartbooks.com/exhibition/77/exhibition_works/3234.

Acesso em 20/08/2019.

Marilá Dardot

Dardot, Marilá. <https://www.infoartsp.com.br/agenda/a-pronuncia-do-mundo/>. Acesso em 03/10/2019.

PIMENTEL, Irene. *Faces de Eva- Estudos sobre a mulher*. Disponível em:

http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-68852014000200010

CERQUEIRA, Fatima. *Marilá Dardot: Um tratado de pintura e paisagem*, p. 540. Texto apresentado no 19 ENCONTRO NACIONAL AMPAP

www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio4/fatima_nader_cerqueira.pdf acesso em 28/06/2019.

Marisa Midori

<https://jornal.usp.br/atualidades/biblioteca-e-o-lugar-do-saber-e-da-sociabilidade-diz-marisa-midori/>, 24/04/2019, as 16:25.

Mark Dion

<https://www.artequacontece.com.br/mark-dion-theatre-of-the-natural-world/>. Acesso em 30/06/2019

Marta Minujín

<https://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/buenos-aires-ganha-torre-de-babel-com-30-mil-livros/>
Acesso em 18/09/2019.

Paulo Bruscky

ANJOS, Moacir. *O Ateliê como Arquivo*. Catálogo da 26 Bienal de São Paulo. São Paulo: Catálogo de Artistas Convidados, 2004.

Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/named09244>. Acesso em 10/02/2020.

Pierre Legguillon

Entrevista realizada por Narmine Sadeg e Anne Reverseau em 05/10/2018:

<https://www.place-plateforme.com/dialogue-avec-pierre-leguillon.html>. Acesso em 02/11/2019.

Platão

Souza, Renato Tarcísio Barbosa de. *Os princípios da Teoria da Classificação e o processo de organização de documentos de arquivo*. Arq & Adm, Rio de Janeiro, v.6, n. 1, jan-julho de

2007, p.10. Disponível em: <https://www.brapci.inf.br/index.php/article/download/62321>. Acesso em 10/03/2020.

Rachel Whiteread

CARVALHO, Bernardo. *O Espaço Negativo*. Jornal Folha de São Paulo, São Paulo, 19 de agosto de 2003. Caderno Ilustrada.

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1908200319.htm> acesso em 05/05/2018.

Residências artísticas em bibliotecas

<http://bibliothekandreaszuest.net/en/>. Acesso em 02/12/2019.

<https://www.bklynlibrary.org/content/artist-residence-air>. Acesso em 02/12/2019.

www.richlandlibrary.com. Acesso em 02/12/2019.

<https://torontoartscouncil.org/grant-programs/tac-grants/artists-in-the-library>.

Acesso em 02/12/2019.

<https://calgarylibrary.ca/events-and-programs/arts-and-culture/artist-in-residence/>.

Acesso em 02/12/2019.

Rosângela Rennó

ALBERTONI, Fernanda. *Do domínio da informação a memórias materiais – estratégias do arquivo na obra Bibliotheca, de Rosângela Rennó*. Revista Valise, v.5, n.10, dezembro de 2015.

p. 33- 51. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/53345/35926> acesso em 10/06/2018.

Rui Chafes

<http://amontanhamagica.blogspot.com/2012/07/tambem-nao-percebo-nada-de-escultura.html>.

Acesso em 10/08/2019.

Seminário “Imaginaires et représentations des bibliothèques

<http://blog.apahau.org/seminaire-imaginaires-et-representations-des-bibliotheques-paris-inh-janvier-juin-2018/>. Acesso em 03/12/2019.

Shilpa Gupta

<https://www.aestheticmagazine.com/shilpa-gupta-2/>. Acesso em 04/09/2019.

Sobre bibliotecas

<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/babel/>

<https://revista.acbsc.org.br/racb/article/view/432/551> Acesso em: 17/02/2017, as 14:18.

Thiago Honório

MORAES, Marcos. *Acerca de títulos, ou sobre o volume, a penetração e o vazio*. In: <http://www.premiopia.com/pag/artistas/thiago-honorio/> acesso em 03/10/2019.

Wang Qingsong

<https://curiator.com/art/wang-qingsong/follow-him> acesso em 15/11/2019.

Xu Bing

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/77468>. Acesso em 10/08/2019.

<https://educalingo.com/pt/dic-pt/glifo> acesso em 10/08/2019