

ESTÂNCIAS DE UMA VIDA PÓSTUMA

Função memorativa das imagens na arte contemporânea depois de Aby Warburg

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientadora: Profa Dra. Maria Angelica Melendi de Biasizzo

Abreu, Hortência Nunes, 1989-

Estâncias de uma vida póstuma [manuscrito] : função memorativa das imagens na arte contemporânea depois de Aby Warburg / Hortência Nunes Abreu. – 2015.

177 f. : il.

Orientadora: Maria Angelica Melendi de Biasizzo.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Warburg, Aby, 1866-1929 – Teses. 2. Percepção visual – Teses. 3. Fotografia – Teses. 4. Arte – Filosofia – Teses. 5. Arte – Historiografia – Teses. I. Biasizzo, Maria Angélica Melendi, 1945- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

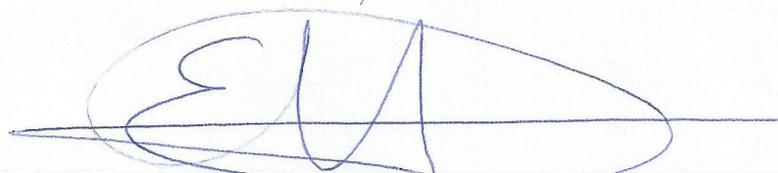
CDD 701.15

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **HORTÊNCIA NUNES ABREU** Número de Registro **2013709735**.

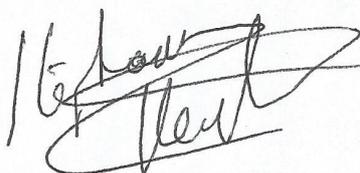
Titulo: “ESTÂNCIAS DE UMA VIDA PÓSTUMA: Função memorativa das imagens na arte contemporânea depois de Aby Warburg”



Prof. Dra. Maria Angélica Melendi de Biasizzo – Orientadora - EBA/UFMG



Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen – Titular – FALE/UFMG



Prof. Dr. Stéphane Denis Albert René Philippe Huchet – Titular – EA/UFMG

Belo Horizonte, 04 de Novembro de 2015

Gostaria de agradecer aos amigos Adel, André Mintz, Janaina, Luisa, Marina, André Rocha, Ricardo, Fellipe e César e à minha família, presente durante a escrita: Marcelina, Cláudia, Aluizio, Marcela, Ana Luiza, Rubens e Taciano. Agradeço também à Piti, pelo apoio às ideias, desde o início, por encorajar o nascimento de palavras essenciais e fazer enxergar caminhos na escrita que eu ia traçando; à Julia por todos os momentos de distração e pelo muito que me ensinou até agora, como lembrar de brincar; ao Álvaro pela leitura atenta e generosa e novamente à Marina, ao Fellipe e ao Paulo pela preciosa ajuda nas traduções.

“As imagens, que constituem a última consistência do humano e o único meio de sua salvação, são também o lugar de seu incessante falar a si mesmo.”

Ninfas, Giorgio Agamben

“Não se deve chamar de *vida* ao que pode estar latente num disco, ao que se revela quando o gramofone funciona assim que movo uma chave? Devo insistir que todas as vidas, como os mandarins chineses, dependem de botões que seres desconhecidos podem apertar? E vocês mesmos, quantas vezes não terão interrogado o destino dos homens e levantado as velhas perguntas: aonde vamos? Seremos como músicas inauditas, gravadas num disco até que Deus nos manda nascer? Não percebem um paralelismo entre os destinos dos homens e das imagens?”

A invenção de Morel, Bioy Casares

RESUMO

O trabalho *Estâncias de uma vida póstuma – função memorativa das imagens na arte contemporânea depois de Aby Warburg* apoia-se nas noções de *Nachleben* e *Pathosformel*, propostas pelo autor alemão, para realizar uma reflexão sobre trabalhos da arte contemporânea. Parte também da experiência de observar e estudar o *Atlas Mnemosyne*, ao apostar que o exemplo warburguiano, sempre pronto a ser desdobrado e colocado em movimento, enriquece as possibilidades do trabalho com as imagens. As obras dos artistas escolhidos (Marcel Duchamp, Giuseppe Penone, Gino de Dominicis, Bruce Nauman, Susan Hiller, entre outros) são colocadas em tensão com imagens de tempos distintos, desfazendo limites históricos pré-formulados. Proponho criar um espaço no qual elas possam relacionar-se para formar um tecido multi-temporal, apostando na possibilidade da invenção. Como Aby Warburg pretendia, as imagens poderiam ser trabalhadas de modo a nos orientar no tempo. Neste trabalho, tento gerar orientações e criar novos enlaces entre as imagens que considerem não só seu presente, mas o quanto elas possam dever ao passado.

PALAVRAS-CHAVE: Aby Warburg, *Pathosformel*, *Nachleben*.

RESUMEN

La investigación *Estancias de una vida póstuma – función rememorativa de las imágenes en el arte contemporáneo después de Aby Warburg*, se basa en los principios (el *Nachleben* y la *Pathosformel*) presentes en el pensamiento del autor alemán, con el objetivo de desarrollar análisis de algunas obras de artistas contemporáneos. El trabajo inicia también por la experiencia de observar y estudiar al *Altas Mnemosyne*, creyendo que el ejemplo warburguiano, siempre pasible de ser desplegado y puesto en marcha, enriquece el trabajo con imágenes. Las obras de los artistas elegidos (Marcel Duchamp, Giuseppe Penone, Gino de Dominicis, Bruce Nauman, Susan Hiller, entre otros) son tensionadas con imágenes de tiempos distintos, deshaciendo los límites históricos predeterminados. En el presente trabajo, Propongo crear un espacio donde las imágenes puedan relacionarse para formar un tejido multitemporal, apostando en la posibilidad de la invención. Como pretendía Aby Warburg, las imágenes podrían ser trabajadas de modo a orientarnos en el tiempo. En mi investigación, trato de generar directrices y hacer, entre las imágenes, nuevos enlaces que consideren no sólo su presente, sino lo que deben al pasado.

PALAVRAS-CHAVE: Aby Warburg, *Pathosformel*, *Nachleben*.

SUMÁRIO

PRÓLOGO 13

CAPÍTULO 1 As imagens como matéria de transmissão, imitação, empréstimo e assimilação na cultura 24

De restos vitais, ou da *Nachleben* – transmissão da energia do tempo 25

Atravessadores de fronteiras: pensamentos e imagens como vestígios do movimento 47

Lista de imagens 1 61

CAPÍTULO 2 Gestos, marcas, memórias 64

O gesto esboçado 75

O gesto mudo 86

O gesto semelhante 92

Gesto e lembrança de uma morte 99

O dilaceramento como gesto 110

Lista de imagens 2 119

CAPÍTULO 3 125

Levitações e saltos: fórmulas para se chegar ao vazio 127

Tentativa de voo 136

Voo de bruxas 139

A imagem desencantada 149

Coda do mergulhador 160

Lista de imagens 3 166

CONSIDERAÇÕES FINAIS 169

REFERÊNCIAS 173

PRÓLOGO

Muito cedo ou muito tarde

I.

Mnemosyne, em grego, está relacionada ao verbo que designa o ato de recordar (*mimneskein*). Personificação da memória, amada por Zeus gerou nove musas: Calíope (musa da eloquência), Clio (musa da história), Erato (musa da poesia lírica), Euterpe (musa da música), Melpômene (musa da tragédia), Plímnia (musa da música cerimonial), Tália (musa da comédia), Terpsícore (musa da dança) e Urânia (deusa da astronomia). Musa, por sua vez, não só se relaciona ao sentido de fixar-se uma ideia ao espírito, mas também estaria relacionada ao verbo aprender. É, também, palavra de que derivam duas outras: música e museu, sendo este o templo das musas, local em que elas residem ou onde alguém pode aperfeiçoar-se em alguma das artes. Aby Warburg não só fixou a palavra *Mnemosyne* acima da porta de entrada da sua biblioteca, como deu a ela o lugar de título em seu atlas de imagens, que se comportaria, de certa forma, como museu e local da memória.

Clio, aqui, representaria o esforço de Warburg em direção à história. Um esforço por destinar às imagens um lugar de historicidade e por relacionar-se com elas como objeto histórico. Melpômene as coloca como figuras capazes de nos revelar as tragédias da humanidade, tragédias que Warburg também sofreu na pele, (não sem esquecer-se de sua irmã Talia, musa da comédia). E por fim, Urânia expressaria, nesse caso, a adesão de Warburg à ideia de que as imagens poderiam nos orientar em nossa busca pelo equilíbrio entre as forças polares da magia e da racionalidade, tendo em vista o tema da astrologia que o teria fascinado.

As imagens, para Warburg, são a própria incorporação de uma força mnêmica, que tentamos compreender. Não foi à toa que ele investiu um grande esforço para solucionar o enigmático afresco do palácio *Schifanoia*, em Ferrara, descobrindo, por fim, a estranha ligação entre representações cristãs e imagens relacionadas à astrologia.

A obra de arte, tal como pretendemos vislumbrar no trabalho aqui apresentado, tem íntimas relações com essa visão que Warburg leva ao extremo em seu atlas. Uma visão capaz de reconhecer nas imagens forças movimentadoras, entidades migratórias que, como os pensamentos, estão “isentos de impostos alfandegários”. Objetos do mundo das semelhanças, assinalações do tempo, ranhuras, vestígios que não cessam de operar.

Incluir certos paradigmas, obras e artistas contemporâneos nesse trabalho significa perceber a noção de *Nachleben* como noção limiar, noção de passagem, que nos leva a transitar e não a fixar os nossos passos.

II.

A figura de Aby Warburg surge nos debates teóricos desenvolvidos nos últimos anos com um aspecto bastante ambíguo. Em certo sentido, ele parece se aferrar à tradição, e por outro lado, assume a postura de um autor com gestos inaugurais, chegando no contexto da atualidade como uma bagagem de *nova* teoria ou *nova* crítica para abençoar, como diria Georges Didi-Huberman, muitas das correntes que necessitariam de uma espécie de padroeiro. Ao mesmo tempo, seu vocabulário ora cai em desuso, ora é retomado, e se uns o vem como uma figura a olhar sempre para trás, seu legado se mostra também profético¹. O que talvez se configure como novo, nesse caso, seja o *Atlas Mnemosyne*, que poderia conferir certa liberdade aos artistas e aos críticos ao comparar e abordar as imagens. De fato, Warburg chega

1 DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 29.

até nós com um sabor de coisa nova. Entretanto, o autor nos deixou poucos escritos sobre o atlas (elemento em certo sentido, antigo) ou as novidades de sua época, se assim pudermos dizer (ainda que haja um texto sobre o almoço na relva, de Manet, hoje disponível em português, que nos auxilia a compreender um Warburg diante de seus contemporâneos).

Muitos questionamentos podem advir da breve observação do *Atlas Mnemosyne*. Parece-me mais importante, entretanto, atentar para o fato já referido por Benjamin Buchloh de que esse atlas seja uma espécie de tentativa de organização mnemônica num tempo em que o trauma da guerra e as últimas consequências do projeto nazista punham em cheque a memória coletiva (“destruição traumática da memória histórica”²). Por que, afinal, olhar o seu *Atlas* hoje, para além da proposta formal e da construção de significados que cria entre as imagens? Tal projeto nos interessa numa época em que dispomos de tantos dispositivos digitais, ou virtuais, e quando tantos milhares de imagens podem se deslocar em segundos através da internet? Não faltaram, obviamente, considerações que aproximam, por exemplo, o trabalho de Warburg e o hipertexto - capaz de *linkar* textos diversos, imagens e outras informações³.

Será necessário perguntarmo-nos acerca da existência ou não de um método warburguiano. Didi-Huberman aborda a questão dizendo que

Não apenas a herança do “método warburguiano” tem sido questionada desde os primeiros momentos de sua colocação em prática, como também a atual multiplicação de referências a esse suposto “método” proporciona uma verdadeira vertigem.⁴

Jorge Coli também não deixa de interrogar-se acerca disso e propõe

2 BUCHLOH, 2009, p. 199.

3 Ver livro *Enciclopédia e hipertexto*, dos autores Olga Pombo, Antonio Guerreiro e Antonio Franco Alexandre.

4 Didi-Huberman, 2013, p. 30.

Ora, estou convencido de que esses autores não construíram teorias ou métodos. Suas concepções gerais são expressas por denominações, batismos para práticas que eles mesmos só descrevem, quando o fazem, com muita dificuldade e com resultados insatisfatórios. [...] Seu *Bilderatlas Mnemosyne* é exercício bem concreto e não teoria: uma colagem de imagens, postas lado a lado, que mantêm secretas relações entre si.⁵

Tendo questionado a própria noção de método, em Warburg, esses autores perguntam-se se há possibilidade de assimilar procedimentos aplicáveis, se há fundação metodológica e até mesmo teoria.

O desejo inaugural deste trabalho era problematizar noções de *Pathosformel* e *Nachleben* dentro da esfera da arte contemporânea, se assim fosse possível. Estava convencida de que os artistas agiam sob uma espécie de memória social, seja nos casos em que o uso da tradição é deliberado, seja nos casos em que as imagens que povoam nossa memória coletiva agem sobre nós inconscientemente. A observação do *Atlas Mnemosyne* forneceu as principais chaves de comparação das imagens escolhidas. E, sobretudo, deixei que as imagens me levassem a outras tantas, sem pretender escrever uma teoria warburguiana. Por isso, certamente alguém poderá sentir falta de Warburg ao longo do texto. O importante, nesse caso, era colocar as imagens no centro de uma interrogação de caráter vital, como se elas fossem componentes dotados de uma certa energia, ou dinamismo, através dos quais os artistas conduzem suas produções. O contemporâneo a que se refere o título do trabalho aponta para obras de artistas sobre as quais chegamos a um consenso de que não fazem parte do conjunto da arte moderna e que transitam em uma esfera não progressiva do tempo⁶.

Hal Foster usa o conceito de *paralaxe*, que poderia ser resumido como a diferença de posição de um objeto devido ao movimento de seu observador, para

5 COLI, 2010, p. 11.

6 GIUNTA, Andrea. ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014.

sintetizar a implicação de que “[...] nossas elaborações do passado dependem de nossas posições no presente, e que essas posições são definidas por meio de tais elaborações”⁷. Esse duplo caminho, ou um caminho de *oroboros*, é também o pressuposto de que parti ao trazer imagens do passado numa confrontação com o presente, e vice-versa. Para tal, foi necessário provocar nas imagens novas relações ou revelações além daquelas que já se tornaram difundidas e isso dependeu de um gesto de deslocamento: retirar a imagem de seu lugar canônico, colocá-la lado a lado com um recorte de jornal, uma medalha, um selo, uma imagem publicitária (ações que Warburg realizou no *Atlas*).

Chocar uma imagem com outra, organizá-las de forma assincrônica resulta certamente numa tarefa cara àqueles que se dedicam a estudar as obras de arte e esse é o gesto que quero inscrever aqui, antes de mais nada. Talvez não se possa apreender nenhuma teoria disso e talvez também nada seja conclusivo. Entretanto, ao abrir novos diálogos com as imagens construo um imaginário que talvez contribua mais à invenção do que a um pretexto científico.

No primeiro capítulo, abordo alguns textos de Aby Warburg e a recente teoria que se propôs a dar-lhe um lugar além da figura longínqua de um intelectual burguês cujo nome é associado a uma biblioteca. Parte daqueles que estudam seu legado o fazem lançando-o para a dimensão de uma compreensão contemporânea da imagem e de seu lugar na arte. Assim, tentei jogar luz o quanto pude neste limitado espaço, sobre certas expressões famosas de Warburg que são tão intraduzíveis⁸, sobre certos temas estudados por ele durante sua juventude e maturidade e também sobre o *Atlas Mnemosyne*. Ao mesmo tempo, tentei interrogar a imagem como elemento cultural, sem restringi-la todo tempo ao espaço das artes. Também, nesse capítulo, introduzi o paradigma indiciário, que foi retomado e melhor desenvolvido posteriormente.

7 FOSTER, Hall. *O Retorno do real*. p. 10.

8 Seu vocabulário, para Didi-Huberman, “parece fadado à condição de espectro”. 2013, p. 29.

No segundo capítulo, desenvolvi o aspecto marcante que tem a gestualidade nos estudos warburgianos, principalmente para a própria noção de *pathosformel*, além de ressaltar sua existência como marca ou traço, que o desvia de uma vida de significados para uma vida de signo sem mensagem. Além disso, trouxe para o tema da gestualidade a ideia de um corpo fragmentado cujas representações estavam vinculadas ao paradigma indiciário e resvalavam muitas vezes no tema da morte. Para isso evoquei Alphonse Bertillon, Giovanni Morelli e outros, além de artistas dentre os quais estão Auguste Rodin, Giuseppe Penone e Bruce Nauman.

No terceiro capítulo, trouxe uma miríade de saltos e levitações, através dos quais se conduziu o texto. Talvez a parte menos teórica do trabalho, esse capítulo trata de representações cujos gestos semelhantes trafegam pela história da arte, trazendo componentes do imaginário simbólico ocidental com respeito ao desejo de voar e à liberdade de invenção, até culminar na ideia do vazio que ronda algumas dessas imagens.

III.

Antes de adentrar a parte central deste *corpus* de corpos, gostaria de propor uma reflexão sobre o termo *contemporâneo*, baseada num texto de Giorgio Agamben⁹, que já há algum tempo realiza uma pesquisa de caráter arqueológico, na esteira de Michel Foucault e Walter Benjamin. Dirijo-me ao seu texto, pois seria preferível entender de que contemporâneo estamos falando, ao evocar o nome de Aby Warburg, no século XXI. Que retrospectão estaríamos fazendo? Qual é nossa posição diante do presente? Que relação tem esse presente com o passado, ou com autores e imagens do passado?

Agamben começa sua conferência com a exigência de que precisamos ser contemporâneos dos autores e dos textos que estudamos. Trata-se da exigência do

9 AGAMBEN, 2009, p. 59.

tempo no qual estamos situados. Então, como sermos contemporâneos de Warburg, de seus textos e de seu *Atlas*? De início, Agamben estabelece um diálogo com as *Considerações Intempestivas* de Friedrich Nietzsche, que situa sua “exigência de atualidade” numa dissociação. Agamben resume a questão do seguinte modo:

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 os outros, de perceber e apreender o seu tempo.¹⁰

Esse descolamento, essa aderência que sabe tomar distância marca verdadeiramente o que para Agamben, seguindo Nietzsche, caracteriza aquele que é contemporâneo. Por outro lado, a total aderência ao próprio tempo impediria de vê-lo, por isso são tão caras as figuras da *cesura* e das estrelas que enviam para nós uma luz já extinta. Em relação à *cesura* do tempo, ou fratura, Agamben ressalta que a tarefa do poeta (e por extensão a do artista) consiste em manter o tempo quebrado, em impedir que ele se componha ou que ele seja plenamente linear, ao mesmo tempo em que seria esse mesmo poeta quem poderia também fixá-lo, ou liberá-lo “em cadeias”.

A escuridão e a obscuridade entram como elementos importantes da ideia que Agamben deseja traçar em seu texto. O contemporâneo é obscuro. Percebê-lo é não mirar os holofotes do tempo, é perceber a escuridão ativa (e não privativa como se costuma pensar), uma escuridão construída pelas *off-cells*, termo que Agamben toma de empréstimo à neurofisiologia¹¹.

O presente é, ao mesmo tempo, ponto de fratura e escuridão. Esse ponto não está situado numa cronologia. Agamben nos fala de um anacronismo que signifi-

10 AGAMBEN, 2009, p. 59.

11 Termo utilizado na neurofisiologia para designar certas células presentes na retina que entram em atividade na ausência da luz e produzem em nossos olhos a visão que costumamos chamar de escuridão.

ca ora “um muito cedo”, ora “um muito tarde”. Isso se dá porque é praticamente impossível precisar o *tempo de agora*. Essa cesura sutil não se fixa no tempo cronológico, torna-se inapreensível. A temporalidade do contemporâneo é aquela que, assim como a moda, pode reatualizar um momento passado, “rechamar”, “re-evocar”, “revitalizar” o que tinha declarado como morto. Nesse ponto, o autor introduz a questão da origem, através da evocação de um presente arcaico, pois o termo arcaico significa próximo da *arkhé*, ou seja, próximo da origem. *Essa origem não cessa de atuar no presente*. Trata-se tanto de um antigo que no fim se volta para os primórdios quanto de uma vanguarda que segue o primitivo e o arcaico. É uma origem que atua como a infância, na psicanálise, determina a atividade mental do adulto. Não é somente a imagem que retorna, mas aquilo que emerge, como uma contração do próprio passado, no presente. A memória estaria aqui como aquilo que elimina a distância entre presente e passado, tornando atual o arcaico, fazendo do território a explorar justamente o presente e não mais o passado.

É nesse sentido que se pode dizer que a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regride, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la.¹²

A origem, segundo a figura de Walter Benjamin que Agamben utiliza, é um *turbilhão*. Não é simplesmente um passado, é um abismo no presente, para o qual somos sistematicamente atraídos. Esse ponto em que se abre o abismo é novamente o ponto de cesura, de descontinuidade que torna o tempo não homogêneo. *Ser contemporâneo, nesse sentido, é colocar em relação vários tempos, ser capaz de “citar” a história*. Trazendo para o texto a figura de Michel Foucault, Agamben nos faz lembrar que as “perquirições históricas” desse estudioso eram apenas a *sobra* de sua pergunta teórica sobre o presente.

12 AGAMBEN, 2009, p. 70.

Para Warburg, a cultura é o espaço da memória por excelência, o espaço no qual o passado reside no presente. É como um arquivo que podemos desdobrar colocando-o em movimento. É a esse espaço que devemos grande parte de nossas considerações neste trabalho.

Como escreveu Roland Recht, ao falar do *Atlas Mnemosyne* criado por Warburg:

Mnemosyne nos incita a considerar a arte na continuidade de seu desenrolar. Não há boa ou má representação de um tema, assim como não há imagem pobre: o que essas imagens nos contam é, antes de tudo, o conjunto das funções e das significações com que os homens que as formaram as carregam, consciente ou inconscientemente: a arte como fisiognomonía. Na medida em que os dois grandes temas retidos por Warburg revelam preocupações permanentes da psicologia humana – a capacidade de dominar ao mesmo tempo o futuro (a astrologia) e o presente –, *Mnemosyne* situa-se fora de uma história da arte que seria a história de uma visibilidade (...). Ela inaugura uma história que resta ser escrita, mas que, desde suas origens no próprio seio do que Dilthey chamava as ciências do espírito, nos proclama sua alta exigência e, seja como for, sua aptidão para captar as obras de arte em seu devir histórico e, portanto, em sua contemporaneidade.¹³

O que, através da passagem de Recht passaríamos a pensar é que a exigência do *Atlas Mnemosyne*, ainda que uma exigência de teor histórico, retrospectivo, é principalmente e antes disso a exigência de tomar posição diante da obra de arte desde a contemporaneidade. Não quer dizer que assim, faremos somente dirigir nosso olhar para o presente, mas também saber olhar o passado, esse abismo que atua em nós desde a imagem e se projeta como, para usar as palavras de Agamben, uma sombra sobre nosso presente. Não devemos somente interrogar o *Atlas* desde a atualidade, mas também, a partir dele, inquirir as obras de arte contemporâneas, considerando seu presente arcaico, como fez o próprio Warburg ao perseguir a Ninfa em suas diversas aparições.

Por fim, neste trabalho, pretendo que a imagem fale por si mesma, apesar do extenso texto que as acompanha. Embora saiba que a imagem não pode prescindir

13 RECHT, 2012, p. 58.

da palavra, no contexto em que escrevo, acredito em seu poder de se manifestar muito além delas. Por esse motivo, as imagens que aparecem em meio ao conjunto das palavras não vêm acompanhadas de legendas, com o objetivo de que não sejam compreendidas como ilustrações do texto, e, vez ou outra, algumas delas não são sequer mencionadas. Além disso, acompanha essa dissertação um caderno de imagens, no qual elas podem ocupar um lugar exclusivo na página, e onde eu pude inserir imagens que não poderia citar em meu texto, dado o caráter limitador do tempo do mestrado e do aspecto inversamente proporcional da vida das imagens, que nos desloca para movimentações infinitas. Nesse caderno, inseri, na posição de artista, sugestões imagéticas que apontam para o aspecto experimental do presente trabalho, em relação com o grupo de imagens que rondam minha esfera de pensamento.

|

AS IMAGENS COMO MATÉRIA
DE TRANSMISSÃO, IMITAÇÃO, EMPRÉSTIMO
E ASSIMILAÇÃO NA CULTURA



DE RESTOS VITAIS, OU DA NACHLEBEN – TRANSMISSÃO DA ENERGIA DO TEMPO

No ano de 1929, um pouco antes de falecer, Aby Warburg escreveu o texto de introdução ao seu projeto *Atlas Mnemosyne*, deixando em foco suas preocupações mais profundas diante daquela empreitada inacabável. Suas questões giravam em torno, principalmente, da tradição astrológica e da persistência de formas do mundo Antigo, cujo tema ele sintetizou na noção de *Pathosformel*. Para Warburg, tratava-se de compreender as imagens como reduto da memória. Além de seus estudos sobre o mundo Antigo e sobre o período Renascentista, a questão passava a um plano mais geral, “que está implicado no nosso encontro com imagens preexistentes transmitidas pela memória”, como afirmou Edgar Wind em um de seus textos dedicados a Aby Warburg¹. Este pretendia, com seu Atlas, ilustrar o processo de incorporação de valores expressivos pré-existentes à necessidade da representação do movimento. Warburg estava interessado em compreender o sentido de tais valores conservados pela memória e perguntava-se qual era a matriz que imprimia tais formas expressivas da “máxima exaltação interior”, que os pintores e escultores perpetuavam através da gestualidade de suas figuras. A intensidade desses gestos faz com que eles sejam conservados e tornem-se parte de um patrimônio hereditário da tradição ocidental. Warburg nos coloca o problema da seguinte forma: “Antes de mais nada, *Mnemosyne* deseja, com sua base de material visual, ser um inventário de pré-cunhagens documentáveis que propuseram a cada artista o problema da rejeição ou então da assimilação dessa massa compressora de impressões”².

Como Warburg havia esclarecido nesse mesmo texto, essa massa compressora de impressões consiste em formas de valores expressivos provenientes ou não

1 WIND, 1997.

2 WARBURG, 2009, p. 128.

do passado. Formas que persistem por serem dotadas de uma vida especial, chamada *Nachleben*. Segundo Giorgio Agamben, essa noção utilizada por Warburg só faria sentido se fosse inscrita

[...] nesse horizonte mais vasto: aí, as soluções estilísticas e formais adotadas a cada vez pelos artistas se apresentam como decisões éticas definindo a posição dos indivíduos e de uma época em relação à herança do passado, e a interpretação do problema histórico se torna, por isso mesmo, um “diagnóstico” do homem ocidental lutando para se curar de suas contradições e para encontrar, entre o antigo e o novo, a própria moradia vital.³

Carlo Ginzburg também inscreve o pensamento de Aby Warburg num plano de questões menos específicas, através do qual poderíamos aplicar esse instrumento analítico, que é a *Pathosformel*, a “fenômenos muito diferentes daqueles a que se destinava inicialmente”⁴. Inclusive, o autor propõe um termo como *Logosformel*, que não se referiria a um gesto, mas a uma ideia que expressa uma emoção. O que têm feito certos autores atualmente é considerar a “teoria” advinda do pensamento de Warburg de forma muito mais ampla e livre, dado que ele deixou muitos escritos dispersos e um conjunto fragmentado de pensamentos não sistematizados.

Certamente é do conhecimento de todos que o problema central de Aby Warburg vem sendo abordado desde os seus escritos como a *Nachleben der Antike*. Muitos de seus chamados discípulos não hesitariam em afirmar que todo o estudo de Warburg gira em torno desse ponto nevrálgico. Entretanto, é necessário problematizar tal questão no sentido de torná-la antes uma abertura do que um fechamento. O que diz Didi-Huberman acerca da toda “teoria” warburgiana é esclarecedor:

A dificuldade intrínseca em trabalhar com Warburg é que nele nada é seguro, até o ponto de que não conseguiu comentar seu Atlas nem escrever um só livro, não conseguiu dar uma ideia clara e pública de sua teoria. [...] não há ciência, nem sequer sem nome, efetivamente, por isso não tem servido de referência aos intelectuais que o sucederam, a referência tem sido sua biblioteca, isso é o que ele de verdade construiu, nada mais que isso; escreveu artigos dispersos, magníficos, mas sem dimensão sistemática nem claridade teórica. Na realidade, o que fazia constantemente era formular hipóteses.⁵

3 AGAMBEN, 2009, p. 135.

4 GINZBURG, 2014, p. 12.

5 DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30.

Aqui fica claro que o que Warburg produziu foram hipóteses sobre as quais se deve hoje tentar trabalhar. Para Elisa Tavani, a *Nachleben* de Warburg torna a civilização um processo que deve sempre ser reproposto, que se tem constantemente que viver de novo, como as fórmulas de *páthos* são revividas a cada aparição numa nova representação, num novo contexto.

Tavani tece um interessante argumento a partir de uma carta enviada por Warburg a Fritz Saxl:

Ao desmentir algumas declarações que dias antes a ele haviam sido atribuídas por um jornalista pouco profissional em um artigo publicado em um jornal de Hamburgo, evidencia o desejo de convencer o professor do pleno domínio das temáticas que estavam em jogo: “Não é a Antiguidade em geral o que constitui o evento originário (*Ur Erlebnis*) que você experimenta [ao contrário do que sustenta, em meu nome, o jornalista], senão muito mais (e é isto na realidade o que é digno de maior interesse) a interpretação do fenômeno da expressão da obra figurativa (*im Bildwerk*), uma interpretação que tem unido a palavra e a imagem em uma visão unitária (*eine Interpretation, die Wort und Bild zusammen gesehen hat*)”.⁶

Aqui nos parece entrar em evidência que não tanto uma *Nachleben* do antigo quanto a interpretação de fórmulas expressivas da antiguidade é que estava sendo tecido como pano de fundo no pensamento de Warburg. O evento originário, então, giraria em torno das formas primitivas da expressão. Elena Tavani recoloca a questão do seguinte modo: o ponto de partida de Warburg era a “produção antiga (e a continuação renascentista) de imagens expressivas e não de imagens da Antiguidade pagã em geral”⁷. Esse tema que tanto chamou a atenção de Warburg, as imagens em movimento representadas na Antiguidade, será retomado em outro

6 “Al desmentir unas declaraciones que días antes le había atribuido un periodista poco profesional en un artículo publicado en un periódico de Hamburgo, evidencia el deseo de convencer al maestro del pleno dominio de las temáticas que están en juego: “No es la Antigüedad en general la que constituye el evento originario (*Ur Erlebnis*) que usted experimenta [al revés de lo que sostiene, en mi nombre, el periodista], sino más bien (y es esto en realidad lo que es digno del mayor interés) la interpretación del fenómeno de la expresión de la obra figurativa (*im Bildwerk*), una interpretación que ha unido la palabra y la imagen en una visión unitaria (*eine Interpretation, die Wort und Bild zusammen gesehen hat*)” Tradução libre. (TAVANI, 2011, p. 36).

7 “[...] producción antigua (y la continuación renacentista) de imágenes expresivas y no de imágenes de la Antigüedad pagana en general. (TAVANI, 2011, p. 36).

ponto. Por ora, será necessário adentrarmos melhor no fenômeno da *Nachleben* e esclarecê-lo um pouco mais.

No sentido específico, como atesta Giorgio Agamben, a *Nachleben* de Warburg trata-se da vida póstuma da civilização pagã. Agamben crê não ser possível traduzir *Nachleben* por “renascimento” ou “sobrevivência” e, em uma de suas referências a um texto dedicado ao pensamento de Warburg, o filósofo italiano nos diz que este, em carta a seu amigo Jacques Mesnil, que teria “formulado o problema de Warburg de maneira tradicional”, respondera que, “mais tarde, ao longo dos anos, o problema se amplia para tentar compreender o sentido da vida póstuma do pagão para a civilização europeia inteira”⁸.

Embora Didi-Huberman sintasse 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. Antonio 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 1975⁹. Estamos diante de um tema importante em Warburg, embora também de certa forma nebuloso.

Mas para Didi-Huberman, *Nachleben* trata-se, sobretudo, da forma como percebemos o tempo. Mas que tempo será esse? Aquele das imagens, o seu tempo histórico (que não é, por sua vez, o tempo da história). Se “Uma imagem, toda

8 AGAMBEN, 2009, p. 142.

9 GUERREIRO, António. “A palavra alemã *Nachleben*, no sentido que Warburg lhe dá, coloca difíceis problemas de tradução. Gombrich refere-se a essas dificuldades de tradução, na sua biografia intelectual de Warburg: «This usage of “after-life” [para traduzir *Nachleben*] is not English, and the nearest equivalent ‘survival’, happens to have been pre-empted in its use precisely by Burnett Tylor who devoted Chapters III e IV of his book to “survivals in culture”» (E. H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, 2ª ed., Chicago-Oxford, The University of Chicago Press-Phaidon, 1986, pág. 16) [...]. Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/aguerreiro-pwarburg/nachleben.htm>>. Acesso em: outubro de 2014.

imagem, resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela”¹⁰, se ela é uma resultante desses movimentos, quer dizer também que está atravessada de tempos sedimentados.

Certamente, fenômenos deduzidos a partir da “vida póstuma” são fenômenos de desorientação do tempo. O motivo pelo qual é difícil falar sobre a *Nachleben* é que ela parece se materializar somente como imagem, ou como *pathosformel*. Fora disso, torna-se apenas uma energia originária que guia a imagem ao longo do tempo. Falar em originário não significaria, entretanto, tocar no tema do evolucionismo. A origem aqui tem, segundo Didi-Huberman, valor de prognóstico, mas não de diagnóstico.

Warburg formula a questão da *Nachleben* a partir do Renascimento. Para Didi-Huberman, seria engraçado que Warburg pudesse ter conjugado palavras como *Nachleben* e *Renascimento* em uma mesma instância. Mas como nos aponta o estudioso, *Renaissance*, em alemão, só seria utilizado como termo histórico. Por isso, para Warburg, o período da Renascença o conduz para uma *Nachleben der antike*, que não tem exatamente o valor de um renascimento. Warburg teria aprendido que: “[...] a Antiguidade não é um ‘puro objeto do tempo’ que retorne, tal e qual, ao ser convocada: é um grande movimento de terrenos, uma vibração surda, uma harmonia que atravessa todas as camadas históricas e todos os níveis da cultura”¹¹.

Para Jacob Burckhardt, considerado mestre de Warburg, o mundo antigo seria como um acorde fundamental que ouvimos ressoar na massa dos conhecimentos humanos. Um acorde que ressoa parece uma figura residual. Warburg estava interessado nos vestígios da Antiguidade Clássica como realidade negativa, aquilo que se pode considerar comumente como refugio e ser tratado como pouco valioso

10 DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 33.

11 DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 66.

(vestes esvoaçantes, gestos). A *Nachleben* é da ordem do vestígio, do rastro, porque aquilo que se procura, através de seus elementos, certamente não está lá, mas se deduz a partir dele. É também espectral, pois traz de volta o que se considerava morto, *passado*. O que retorna é somente aquilo que é capaz de deixar marcas. “Trata-se do paradoxo de uma energia residual, de um vestígio de vida passada, de uma morte por pouco evitada e quase contínua, fantasmal, em suma, que dá à cultura triunfalmente chamada de ‘Renascimento’ seu próprio princípio de vitalidade”¹².

Seria então a *Nachleben* um modelo próprio de tempo das imagens. Essa é a tese sustentada por Didi-Huberman em seu livro *A imagem sobrevivente*. Mas se trataria somente de um fenômeno endereçado ao Renascimento? Segundo o autor francês, haveria mais razões em perceber a *Nachleben* como uma noção mais geral, pois trata-se de um conceito estrutural que

Dizia respeito tanto ao Renascimento quanto à Idade Média: ‘Cada período tem o Renascimento da Antiguidade que merece’ [*jede Zeit die Renaissance der Antike, die sie verdient*], escreveu. Mas poderia ter afirmado, simetricamente, que cada período tinha as sobrevivências que merecia, ou melhor, que lhe eram necessárias e, em certo sentido, que lhe eram estilisticamente subjacentes.¹³

Se isto é verdade, a *Nachleben* é também uma ideia transversal a qualquer recorte cronológico. Numa citação do livro de Didi-Huberman já mencionado, ele faz referência a uma colocação de Jules Michelet acerca da Idade Média, pois, segundo este autor, a dificuldade em se “matar” a Idade Média consistia no fato de que ela já estava morta. O que nos assombra é somente aquilo que já está morto, e é também o que assombra a nossa memória de forma mais contundente, como atesta o escritor francês.

Estamos falando sobre o tema da morte, portanto. Vinculados a tempos remotos, enterrados, desenterrados e novamente trazidos à luz. E sempre que o termo

12 DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 67.

13 *Ibidem*, p. 69.

origem surge, ele vem também como um termo impuro. Warburg, numa linha de pensamento enunciada a partir de Thomas Carlyle, só ousaria fazer histórias com farrapos. A partir desse outro “mestre”, ele poderia beber na ideia de imagem-tempo (*Zeitbild*), que é outra maneira de reconhecer o tempo das imagens. Há um programa em Carlyle que Warburg procurou seguir: o de tornar vivos os símbolos caducos, de restaurar a vivacidade dos gastos farrapos que encontramos no mundo¹⁴.

Comumente Didi-Huberman irá se referir à *Nachleben* como contratempo. Em música, um contratempo é a parte fraca do tempo, um deslocamento do acento métrico que nos leva para fora do centro como repetição regular. Uma palpitação de “luzes” fugidias. Aby Warburg escreveu a seu irmão, certa vez, que seu trabalho de arquivo, apesar de árido, era muito interessante, pois “devolvia a uma espécie de vida, ou até de palpitação, essas ‘imagens fantasmáticas’ [*schemenhafte Bilder*] de seres desaparecidos havia muito tempo”. Devolver a certas imagens seu poder de palpitação constitui, certamente, o poder do historiador em enxergar nas imagens a *Nachleben* que as habita, conferir essa vida especial a elas, através de uma operação da memória.

O próprio projeto de *Mnemosyne* tem esse caráter reavivador de imagens, de torná-las visíveis a partir do gesto da montagem. Aby Warburg constrói uma espécie de estatuto da imagem como conteúdo da memória, que sobretudo foi delineado a partir daquilo que ele acreditava ser o processo criativo do artista. É a essa singularidade de seu pensamento que devemos talvez certas ideias capazes de nos movimentar para fora do âmbito da história tradicional da arte e fazer-nos pensar a imagem como um objeto imerso em processos históricos distintos e num contexto mais amplo da cultura.

14 “Nada de núcleo, apenas coberturas, dobras infindáveis (modelo de cebola), opondo-se umas às outras e enredadas umas nas outras.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 358).

A criação do artista, questão sumamente importante em alguns textos de Aby Warburg¹⁵, configura-se num duplo espaço de memória. As memórias individual e coletiva atuam na maneira como as imagens são geradas¹⁶, e é também num espaço de uma dupla atitude que elas são feitas. Pode-se dizer, deste modo, que é numa bipolaridade que se instaura o regime das imagens em Warburg, estabelecido a partir da tensão entre a atitude contemplativa e a paixão, ou entre o pensamento lógico e o pensamento mágico. A criação e a obra de arte estão, para Warburg, situadas no campo da expressão, mas também da experimentação de tensões e ansiedades individuais e coletivas.

Assim, é preciso compreender que, para o autor alemão, a imagem se forma a partir da relação com a dimensão mágica e também a partir da *distância* (*Denkraum*) criada com o objetivo de racionalizar essa dimensão: o espaço para o pensamento e a crítica. Entre os dois pontos da polaridade, apolíneo e dionísio, há uma espécie de ponto de equilíbrio (*sofrosyne*) dificilmente alcançado, razão pela qual o ato civilizatório aqui inscrito é comumente acompanhado por um mal-estar. É importante ressaltar que, em um ponto do texto de introdução ao *Atlas Mnemosyne*, Warburg deixou claro (em referência a Nietzsche) que a polaridade estabelecida entre o dionísio e o apolíneo também correspondiam, de um lado, ao impulso (ou uma instância que talvez possamos dizer, mais inconsciente, uma pulsão, ou a não história) e, de outro, à consciência e à sobriedade¹⁷. Significaria dizer, também, que o artista cria numa espécie de cruzamento entre a liberdade

15 O tema é mencionado em alguns textos como *O nascimento de Vênus e A primavera de Botticelli e Mnemosyne, Introdução*.

16 Conforme suas palavras, no texto em introdução ao *Atlas Mnemosyne*: “O artista, que oscila entre concepções de mundo religiosa e matemática, é, portanto, amparado de modo peculiar pela memória, seja coletiva ou individual. A memória não apenas cria espaço para o pensamento como reforça os dois polos-limites da atitude psíquica: a serena contemplação e o abandono orgiástico.” (WARBURG, 2009, p. 125).

17 “Pero cuando este aliciente actuaba como función mnémica, es decir, cuando la creación artística ya había filtrado y depurado estas formas acuñadas, la restitución se quedó en un acto que señalaba al genio artístico su lugar anímico entre la autoenajenación impulsiva y la creación consciente y sobria, es decir, entre Dionisio y Apolo, lugar donde, sin embargo, podía imprimir al lenguaje formal su sello más propio y personal.” (WARBURG, 2010, p. 4).

de “imprimir na linguagem formal seu selo mais próprio e pessoal” e a atitude de manter seu olhar voltado para um passado coletivo, ou entre a memória coletiva e uma vontade individual.

Embora Warburg não falasse diretamente sobre *memória inconsciente*, ele usava um vocabulário através do qual, segundo Georges Didi-Huberman, poderíamos ver toda uma ideia de inconsciente atuando. Isso pode ser notado quando ele se refere a “um tipo de reação às imagens da memória como primitivo e anterior”¹⁸, ou quando num texto sobre Rembrandt ele menciona os princípios conscientes ou inconscientes¹⁹. Didi-Huberman afirma que, deste modo, Warburg chegara a tocar “no próprio funcionamento do inconsciente das formas”²⁰. Ainda em suas palavras:

Em Warburg, o princípio da *marca* ou da memória inconsciente encontra-se em todo um vocabulário profuso da *Prägung* e do *Engramm*: o que sobrevive da Antiguidade em Botticelli é uma “animação” – gestos, drapeados, cabeleiras – da qual é preciso imaginar o poder de inscrição ou “cunhagem” [*Prägung*] na matéria do tempo. Se as fórmulas de *páthos* empregadas por Mantegna e Dürer são tão “arqueologicamente fiéis”, isso não quer dizer apenas que esses dois artistas copiaram bem os seus modelos antigos: quer dizer também que o homem moderno, quer o busque ou não, confronta-se “energeticamente” com o mundo por meio de “marcas expressivas” [*Ausdrucksprägungen*], as quais, mesmo tendo estado enterradas, nunca desapareceram de seu solo cultural ou de sua “memória coletiva”.²¹

Trata-se, antes de tudo, de optar por uma abordagem da imagem em termos de uma “inquietação do símbolo”²². Isso quer dizer que Warburg estava atento a um impulso primordial, energia interna, ou vontade de expressão contida no gesto de representar a imagem em movimento. Os drapeados, as mechas de cabelo, um vento que irrompe e movimenta, são aspectos de um impulso primitivo que anima as imagens, que as insufla de tempo. Trata-se também de fixá-las, de tornar o movimento

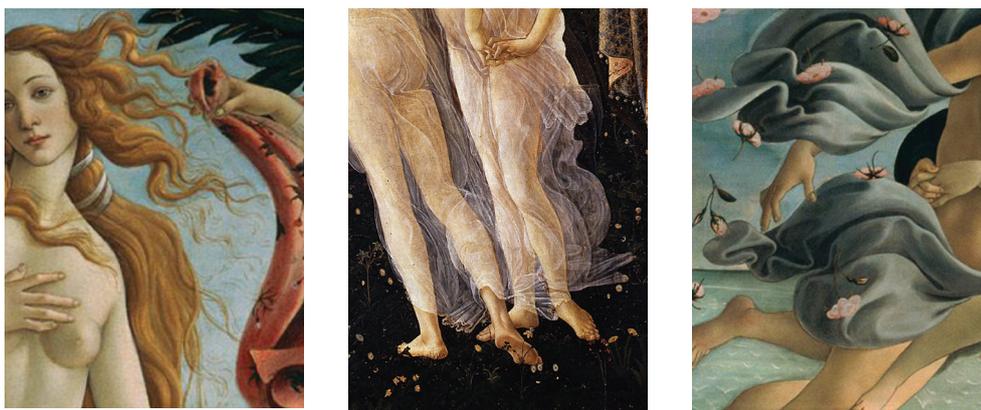
18 WARBURG *apud* AGAMBEN, 2009, p. 137.

19 “O «espírito das épocas» pode, portanto, explorar-se por um caminho indireto no qual se [...] tenta observar como princípio, consciente ou inconsciente, de seleção no tratamento artístico de heranças antigas conservadas na memória” (WARBURG, 2010, p. 173).

20 DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 209.

21 DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 205 e 206.

22 TAVANI, 2011, p. 36.



e o tempo visíveis através da revivescência de marcas ou assinaturas que retornam como *nacheleben* do Antigo. Trata-se de evocar conteúdos fantasmáticos e ocultos que uma multidão de marcas sinaliza.

[...] se Warburg, entre Apolo e Dionísio, não hesita em decantar-se pelo último através da estreita relação entre Renascimento do Antigo (com a conseguinte conquista do estado de Clássico) e Renascimento do elemento animado e expressivo da imagem, ao contrário de seus aspectos estáticos e contemplativos, é porque sua Antiguidade tinha que ser um cofre que contivesse centros de pulsões e medos arcaicos, *Leidschatz der Menschheit*, um cofre frágil devido a seu complexo conteúdo psíquico.²³

A memória, em Aby Warburg, tem uma íntima ligação com os estudos da *psique* de Richard Semon, dos quais toma para si a noção de *Engrama*. Segundo este, a memória dos acontecimentos deixa no cérebro um traço mnêmico, uma marca que ele denominou *Engramm*, ou “imagem-lembrança”, imagem mnêmica (*Erinnerungsbild*), com a qual é possível reter as recordações na psique. O que faz Warburg é transportar este conceito para pensar a memória coletiva: ele passa para o plano da cultura o que Semon havia reservado para o plano da neurologia²⁴.

23 TAVANI, 2011, p. 36.

24 “Num livro publicado em 1904, *Das Mneme als erhaltende Prizip im Wechsel des organischen Geschehens* [A memória como princípio constitutivo do devir orgânico], Semon definiu a memória como a função encarregada de preservar e transmitir a energia do tempo, o que nos permite reagir a distância a um fato do passado: todo acontecimento que afeta o ser vivo deposita na memória uma marca, que Semon chama de *Engram* (engrama) e descreve como a reprodução de um original. O Atlas de Warburg exterioriza e reposiciona na escala da cultura o fenômeno reservado por Semon ao funcionamento da psique. As imagens de Mnemosyne são ‘formações’ – a transformação de uma experiência do passado em configuração espacial. Tal como é concebido, o álbum de imagens de Warburg é o lugar no qual é

A memória não é uma propriedade da consciência, senão a qualidade que distingue o vivente da matéria orgânica. É a capacidade de reagir a um evento através de um período de tempo; quer dizer, uma forma de conservação e transmissão da energia desconhecida para o mundo físico. Cada evento que atua sobre a matéria vivente deixa nela um vestígio que Semon chama *engrama*. A energia potencial conservada neste *engrama* pode, em determinadas circunstâncias, ser reativada e descarregada; nesse caso dizemos que o organismo atua em um certo modo porque recorda o evento precedente.²⁵

O símbolo e a imagem teriam, no pensamento de Warburg, a mesma função que o *engrama*, conforme escreveu Giorgio Agamben²⁶. Estes também agiriam como uma espécie de bateria de energia, conferindo às imagens potencial para avançar no tempo e na história e para manterem-se como oscilações entre os pontos de uma determinada polaridade, com uma existência dinâmica não resolvida. Os polos não se eliminam nem são harmonizados por uma terceira entidade, não há apaziguamento das tensões. A imagem gestual é uma das matrizes através das quais se imprimem na memória as formas expressivas “da máxima exaltação interior”. Daí a noção de *pathosformel*, criada por Warburg, para identificar nas formas do passado uma gestualidade repetitiva, formada a partir das emoções, que Agamben chamou de “uma trama indissolúvel de carga emotiva e fórmula iconográfica”. *Páthos* seria aquela capacidade que tem um corpo, ou um ser, de afetar-se por um acontecimento, ou seja, impressionar-se, sentir um afeto. Uma fórmula de *páthos* seria um gesto, ou a cristalização de um movimento afetado por uma emoção, um corpo afetado, em suma. Por isso poderíamos dizer, a partir de Warburg, que as imagens provocam em nós um conhecimento a partir do afeto, um conhecimento pelo *páthos*. Esse conhecimento, essa capacidade de ser afetado não é, como nos diz Didi-Huberman pelo pensamento de Gilles Deleuze, passividade, mas afetividade,

possível devolver às figuras arcaicas sedimentadas na cultura moderna a energia expressiva original e no qual a ressurgência pode ganhar forma. Tal como os engramas de Semon, as imagens consignadas nas pranchas do Atlas são ‘reproduções’, porém reproduções fotográficas: literalmente, fotogramas.” (MICHAUD, 2013, p. 296).

25 GOMBRICH *apud* AGAMBEN, 2009, p. 136.

26 AGAMBEN, 2009.

capacidade de poder²⁷. E ainda é preciso saber que esse afeto é imprescindível à memória. O *páthos* é sempre um elemento revelado por ela.

Conhecimento, memória e imagem estão ligados há séculos na cultura ocidental. Sabemos que, para os gregos, o pensamento estava pré-condicionado pela memória, e essa ideia manteve-se desde Simônides de Ceos²⁸ até Santo Agostinho. *A arte da memória* teve seu último florescimento na Renascença, proporcionando o alicerce oculto da ciência e das artes. Se por um lado essa arte praticada no mundo antigo e na Idade Média se distancia de uma concepção de memória vigente no século XIX, o lugar de privilégio que Warburg concede a tais imagens pode ser interpretado como um ponto de vista construído desde o mundo antigo:

A arte da memória, tal como foi praticada no mundo antigo, era uma arte pictórica, enfocando imagens de preferência a palavras. Ela tratava a visão como primária. Punha o visual em primeiro plano. Sinais extremos eram necessários se as memórias deveriam ser retidas e recuperadas: ‘Pela audição não se tem segurança suficiente, mas a visão lhe garante firmeza’. A primazia do visual foi ainda mais evidente na Idade Média, quando as imagens eram sistematicamente mobilizadas para fixar a narrativa sagrada nas mentes dos iletrados e, quando emblemas, tais como as insígnias de peregrinos, ou as divisas heráldicas adotadas como um padrão de ascendência genealógica, constituíam uma espécie de moeda universal.²⁹

Essas palavras de Raphael Samuel, em seu prefácio ao livro *Teatros da Memória*, tornam claro como as imagens têm raízes mnêmicas. Se por um lado Warburg era um grande erudito e um homem da Ilustração, sua capacidade de deixar

27 DELEUZE apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 183.

28 Poeta do século VII a.C. que supostamente inaugurou a mnemônica. Conta-se que ele teria lido um poema no banquete de Scopas que, além de elogiar seu anfitrião, mencionava dois deuses, Cástor e Pólux. Scopas disse ao poeta que só pagaria a metade do pagamento, pois o poeta havia dedicado somente a metade do texto a ele. Num determinado momento do banquete, Simônides recebe uma mensagem dizendo que o esperavam dois jovens no exterior do recinto. Após a saída do poeta, o telhado caiu sobre todos os convidados, deixando seus corpos tão desfigurados que os familiares não puderam reconhecê-los. Simônides, entretanto, havia memorizado o lugar em que cada convidado havia se sentado no banquete e dessa forma pode indicar qual era a identidade de cada cadáver. Os visitantes mensageiros teriam sido Pólux e Castor, que retiraram o poeta a tempo de que sobrevivesse à queda do telhado, em retribuição ao elogio. Com esta passagem, inaugura-se a arte da memória, da qual o poeta passou a considerar-se inventor.

29 SAMUEL, 1997, p. 42.

a imagem falar por si mesma³⁰ fica explícita em seu projeto do *Atlas Mnemosyne*. É preciso mencionar, aqui, seu grande interesse pelos emblemas e pelos *ex libris*, de que já falou Davide Stimilli³¹.

Por outro lado, o “teatro da memória”, vigente no século XIX e do qual Warburg é herdeiro direto, trazia uma memória mais introspectiva, subterrânea, labiríntica e fragmentária. Concebia a ideia de uma memória talvez mais próxima ao que Aristóteles chamou de *mneme*, em oposição a *anamnesis*. A primeira estaria ligada a lembranças que vem à superfície espontaneamente, o que se aproxima da memória involuntária de Proust, sendo a segunda feita por lembranças dirigidas, resultados de um esforço e construção, de atos conscientes do desejo.

Se por um longo período de tempo a memória foi colocada em oposição à história, Aby Warburg parece introduzir uma relação polar entre elas, que não as faz cair em dicotomia. A minha aposta é que, como no argumento do prefácio de Raphael Samuel, com Warburg não podemos tratar a memória como negativo da história. Nas palavras do autor:

[...] a memória, longe de ser meramente um receptáculo passivo ou um sistema de armazenagem, um banco de imagens do passado, é, isto sim, uma força ativa, que molda; que é dinâmica – o que ela sintomaticamente planeja esquecer é tão importante quanto o que ela lembra – e que ela é dialeticamente relacionada ao pensamento histórico, ao invés de ser apenas uma espécie de seu negativo. O que Aristóteles chamou *anamnesis*, o ato consciente de relembrar, era um trabalho intelectual muitíssimo semelhante ao do historiador: matéria de citação, imitação, empréstimo e assimilação. A seu modo, era uma forma de construir conhecimento.³²

30 David Stimilli deixa claro em seu texto: *Das Wort zum Bild*, another fundamental principle of Warburg’s methodology, which, as he says in a letter to his brother Max of June 13, 1928, inspired his activity from its very beginning, and for which he claims ‘the general meaning’ of a «heuristic method ‘in itself’ (*die allgemeine Bedeutung des von mir seit den Anfängen meiner Tätigkeit vertretenen Grundsatzes ‘das Wort zum Bild’ als heuristische Methode ‘an sich’*)» (STIMILLI, <http://imagesrevues.revues.org/2883>).

31 “In other words, he was not only a scholar of the *impresa*, but also a creator of *impresa*: proof of this talent of his are the *ex-libris* for the libraries of his late friends Robert Münzel [Fig.6] and Franz Boll [Fig.2] and the print *Idea vincit* [Fig.8], which Warburg originally conceived as the design for a stamp”. (STIMILLI, URL : <http://imagesrevues.revues.org/2883>. p. 16).

32 SAMUEL, 1997, p. 44.

Raphael Samuel coloca ainda em consideração um outro lado da história, que é aquele das emendas e das rasuras, próximas às “memórias encobridoras” de Sigmund Freud, “em que a mente inconsciente – desagregando, encaixando as peças umas nas outras, deslocando e projetando – transpõe incidentes de um registro do tempo para outro e materializa o pensamento por imagens. [...] [a história] traz o meio-esquecido de volta à vida, de uma forma muito parecida às dos pensamentos oníricos”.³³

Segundo Sigmund Freud, em seu texto *As lembranças encobridoras*, as recordações infantis de algumas pessoas demonstram um conteúdo de impressões cotidianas e aparentemente pouco importantes. Essa observação demonstra que, ao invés de serem retidas as lembranças mais fortes e que teriam causado maior impressão nas crianças, segundo testemunho de seus pais, detalhes banais é que foram selecionados pela memória para representar recordações infantis. O exemplo utilizado por Freud a partir do estudo de C. e V. Henri é de um professor de filologia, cuja primeira lembrança situava-se entre os três e quatro anos e representava a imagem de uma mesa de jantar onde se havia colocado um prato com gelo. Segundo os pais do professor, naquela mesma época, a avó do menino havia morrido, o que lhe causara grande tristeza. Entretanto, o neto não se lembrava do fato mencionado pelos pais e sim do prato com gelo. Freud passou a observar tais ocorrências com bastante frequência, o que o havia intrigado e levado a desenvolver uma hipótese para tais acontecimentos:

Posso confirmar a verdade dessa concepção, embora prefira dizer sobre esses elementos da experiência que eles foram *omitidos* antes que *esquecidos*. [...] impõe-se-nos então a ideia de que duas forças psíquicas estão envolvidas no processamento de lembranças desse tipo. Uma dessas forças baseia-se na importância das experiências como motivo para procurar lembrá-la, enquanto a outra força – a resistência – tenta impedir que tal preferência seja mostrada. Essas duas forças oponentes não se cancelam uma à outra, e nenhuma delas predomina (com perda ou sem perda para si própria). Na verdade, efetua-se uma conciliação, semelhante de algum modo à produção da resultante em um paralelogramo de forças.³⁴

33 SAMUEL, 1997, p. 45.

34 FREUD, 1976, p. 336 e 337.

Assim, a lembrança seria constituída, nesse caso, por uma imagem mnêmica produzida a partir de um *deslocamento associativo*. Isso quer dizer que, embora ocorra o esforço de conservar a lembrança mais marcante, a resistência despertada por ela provoca um deslocamento, e a lembrança passa a ser realizada a partir de elementos de pouca importância, porém associados ao evento marcante; o que ocorre é uma substituição de conteúdos psíquicos por outros. “Trata-se do caso de deslocamento para alguma coisa associada por continuidade; ou, considerando o processo como um todo, um caso de repressão acompanhado pela substituição de alguma coisa na proximidade (temporal ou espacial)”³⁵.

Freud faz uma comparação interessante para se pensar a imagem a partir da memória: o caso de uma intensidade psíquica que se desloca de uma representação a outra, que toma o papel psíquico da primeira, pode ser comparado com o que ocorre na mitologia grega, quando um deus concede a um homem o dom da beleza e, ao fazê-lo, o transfigura e o reveste de uma “nova envoltura corporal”. Não estariam as fórmulas de *páthos*, a cada possibilidade “migratória”, sujeitas a se revestirem de novas envolturas?

Isso nos leva a pensar num outro *deslocamento*, um princípio que Warburg encontrou na leitura de *A expressão das emoções nos homens e nos animais*, de Charles Darwin. Georges Didi-Huberman atenta para o fato de que no primeiro estudo de Warburg acerca do Nascimento de Vênus e a Primavera, ambos de Botticelli, ao tomar emprestado o princípio do deslocamento de Darwin, Warburg teria tido uma inspiração para explicar a vida póstuma das fórmulas antigas:

O deslocamento designa bem a lei figural muito eficaz dos quadros do mestre florentino: todo o “movimento anímico passional” [*leidenschaftliche Seelenbewegung*], ou “causa interna”, passa por um “acessório externo animado” [*äusserlich bewegtes Beiwerk*], como se uma energia inconsciente – Warburg fala em “elementos desprovidos de vontade” – buscasse o substrato de sua marca no material sumamente “indiferente”, mas muito plástico, dos drapeados ou dos cabelos.³⁶

35 FREUD, 1976, p. 336 e 338.

36 DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 207.

Neste comentário, Didi-Huberman amplia ainda a ideia de deslocamento:

Muitas vezes, é por um movimento deslocado – em todos os sentidos da palavra que se obtém a intensidade: ela surge de surpresa onde não se espera, no *parergon* do corpo (drapeados, cabelos) ou da própria representação (ornamentos ou elementos arquitetônicos, como os adornos do túmulo de Francesco Sassetti ou a famosa escada *in abisso* de Ghirlandaio na Santa Trinità).³⁷

O que seria esse *material sumamente indiferente*, senão algo como um detalhe pouco importante, um dado marginal, próximo ao que se representa nas imagens formadas pelas lembranças encobridoras? Uma analogia aqui seria necessária, pois num texto escrito por Carlo Ginzburg em seu livro *Mitos, emblemas sinais*, o autor faz uma comparação entre os métodos de Freud, Sherlock Holmes e Giovanni Morelli, a fim de compreender o paradigma indiciário que surgiu nas ciências humanas a partir do fim do século XIX. Na epígrafe ao texto a que me refiro, *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*, ele faz uma homenagem a Aby Warburg com o seu famoso dito: “Deus está no particular”. Não por acaso, no livro *Signatura Rerum*, no qual Giorgio Agamben realiza uma extensa reflexão sobre o método na qual inclui Warburg, o texto de Ginzburg aparece citado para esclarecer como o conceito de *signatura* reaparece com outros nomes, na segunda metade do século XIX.³⁸

O método de Morelli foi comparado ao do detetive, como é o caso de Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle, pois tanto o conhecedor de arte quanto o detetive descobrem o autor do crime (ou do quadro) baseando-se em indícios imperceptíveis para a maioria. O paradigma indiciário, como o chama Ginzburg, estaria também no pensamento de Warburg³⁹, quando atentava para os vestígios, tais como as roupas esvoaçantes, presentes no seu estudo sobre as duas pinturas de

37 DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 208.

38 AGAMBEN, 2010, p. 90 - 94.

39 Embora o próprio Warburg tivesse ridicularizado “ostensivamente os ‘conhecedores’ e os ‘atribucionistas’ [*Kenner und Attributzler*] – quer se tratasse de Bode, Morelli, Venturi ou Berenson – como um punhado de ‘admiradores profissionais’, inspirados no simples ‘temperamento do glutão’ [*Temperament eines Gourmand*]”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 277).

Botticelli. Warburg elabora um gesto de proximidade com as imagens, de incluir na sua visão o detalhe e a pequenez. O mais ínfimo se desloca para o seu plano de operações, a fim de gerar uma nova luz entre as imagens. É assim também que ele opera em seu *Atlas*.

Warburg cria

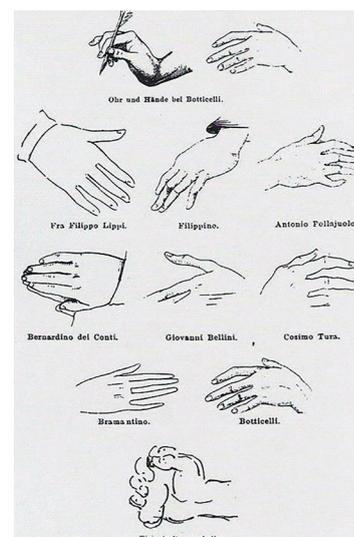
[...] uma tensão de contiguidade que não consome a imagem individual dentro de um gênero (ou de uma época) nem dentro de um significado preestabelecido, senão que, na articulação serial das imagens, nas remissões internas, nas renovações e correções da leitura, trabalha para sublinhar, através de uma iluminação simbólica, o caminho do descobrimento da vocação ao reconhecimento (o caráter mnemônico) da imaginação.⁴⁰

No Atlas, Warburg atua “desagregando, encaixando as peças umas nas outras, deslocando e projetando”⁴¹ os resíduos de uma herança mnêmica e, a partir disso, cria um *pensamento por imagens*, através de gestos muito decisivos, como o corte, o reposicionamento, a colagem, o encadeamento, a ruptura. Ato de jogo e manipulação, como diria Didi-Huberman. Manipulação que poderia significar um abandonar-se, presente também no ato artístico.

Ao tratar dessa forma as fotografias de seu *Atlas*, Aby Warburg demonstra que sua própria ideia de imagem é muito mais complexa que qualquer pensamento estetizante da história da arte.

Para António Guerreiro,

Uma concepção da imagem que faz dela o centro do processo de transmissão cultural e lhe confere uma espessura histórica e um «poder mitopoiético», foi aquela que Aby Warburg desenvolveu a partir de um lugar, que ele próprio classificou como de «psico-historiador» [...] ⁴²



40 TAVANI, 2011, p. 35.

41 SAMUEL, 1997, p. 35.

42 GUERREIRO. As imagens sem memória e a esterilização da cultura. Disponível em: <http://www.porta33.com/eventos/content_eventos/Antonio_Guerreiro_Aby_Warburg/Seminario_Antonio_Guerreiro.html#texto_2>.



Sob esse ponto de vista, as imagens são consideradas a partir de suas características imanentes e problematizadas desde suas questões internas. Quer dizer que elas são “interrogadas na sua dimensão antropológica”, o que significa ir além de uma mera análise iconológica e partir para as questões da circulação da imagem, de sua migração histórica e geográfica, e incluir também seus processos de polarização e as práticas sociais ritualizadas que as abarcam. É considerar a imagem na sua espessura, perceber as camadas presentes em sua estrutura interna, sua pluri-estratificação semântica.

A imagem, para Warburg, é, pois, uma formação simbólica que traz a memória de uma origem que a carregou de energia e através da qual ela sobrevive nas suas manifestações históricas. Ela está relacionada com uma inscrição emotiva, de grande intensidade. Daí advém sua «necessidade biológica». O verdadeiro objeto de uma ciência da cultura deveria ser então «a história psicológica por imagens do espaço intermédio entre impulso e acção» (Mnemosyne, Introdução). A história da cultura pode ser assim acompanhada (mesmo geograficamente) por um Atlas de imagens (em que Warburg trabalhou nos últimos anos da sua vida) [...].⁴³

Esse trabalho, iniciado no ano de 1924 e deixado por terminar (ou talvez abordado como objeto inacabável), devido à morte de seu autor no ano de 1929, deixou como legado 77 pranchas nas quais vemos vários “quadros” de imagens, dispostos de forma não-hierárquica. A disposição dessas imagens, bem como a forma como Warburg as tratou em suas pranchas, interessa-nos aqui na medida em que a estratégia de Warburg pode ser colocada analogicamente em relação ao trabalho de alguns artistas contemporâneos, seja na forma da apresentabilidade dos trabalhos, seja por seu conteúdo reminiscente, um assunto que gira em torno não só de como abordamos a imagem do passado, mas também de como nos colocamos frente aos conteúdos da arte do presente.

43 *Ibidem.*



[...] tinham adquirido, dos mortos, o andar inalcançável e leve.

Natália Ginzburg, *Léxico Familiar*.

“Possuem o corpo, máquina de algum talento, enquanto a minha solidão continuamente se exerce e cria uma zona intensa, extrema, atravessada por outras presenças, estranhas criaturas calorosas que aparecem e desaparecem, que se substituem, sem atingirem nunca uma forma definitiva. Criaturas incertas, mas verdadeiras. Expressões de uma nebulosa aspiração. Que alcançariam as palavras num dia suposto. Ou me tocariam à noite, ao pé de uma lâmpada íntima, e deste modo provocariam em mim, pela memória, densas associações, frêmitos, o sentimento da alegria ou da proximidade da morte.”

Herberto Helder, *Os Passos em volta*.

ATRAVESSADORES DE FRONTEIRAS: PENSAMENTOS E IMAGENS COMO VESTÍGIOS DO MOVIMENTO

I.

Ao escrever a tese sobre *O Nascimento de Vênus* e a *Primavera* de Botticelli, Aby Warburg nos transportou para uma dimensão em que as imagens “estáticas” têm poder de movimento, e assim passamos a poder enxergar transitoriedade no que antes parecia definido e finalizado, devir na forma imóvel. O que ele faz em seu texto é buscar nas formas acessórias, como cabelos e vestes, a representação do movimento na pintura. Como apontou Ernst Cassirer em seu *Elogio Fúnebre do professor Aby Warburg*, este teria visto na imagem “forças móveis”, ao contrário de outros historiadores, que se prendiam às “formas determinadas e delimitadas, formas que repousavam nelas mesmas”⁴⁴.

Outros de seus estudos revelam seu fascínio pelo o movimento, que ele desenvolveu observando a migração histórica e geográfica das imagens e também ao compilar as diversas aparições da *Ninfa* no conhecido *Atlas Mnemosyne*. Na introdução a esse trabalho, salientou a importância da tapeçaria flamenca como “veículo automóvel”, capaz de transportar as imagens, devido a sua mobilidade, já que, diferentemente das produções em afresco, era possível soltá-la da parede e levá-la para qualquer lugar. Para Warburg, o tapete foi o precursor do impresso e fez do “intercâmbio de valores expressivos entre Norte e Sul uma função vital no processo cíclico da formação de estilos na Europa”.⁴⁵

Esse intercâmbio é importante na compreensão de que, para Warburg, a mobilidade da imagem residia tanto na possibilidade de representar uma figura em movimento quanto na sua capacidade de circular entre ambientes geográficos e

44 CASSIRERER apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 174.

45 WARBURG, 2009, p. 5.

tempos históricos distintos. O termo que Warburg formulou para certas imagens que migram é *pathosformel*.

A noção de *Pathosformel*, usada primeiramente por Warburg em seu texto *Dürer e a Antiguidade italiana*, refere-se à persistência de gestos fundamentais que representam alguma espécie de *pàthos*. Warburg baseou-se, inicialmente, nos estudos linguísticos de Hermann Osthoff para falar de uma linguagem dos gestos⁴⁶. No texto, demonstra como um mesmo movimento expressivo se repete nas diversas representações de épocas distintas, no que diz respeito ao tema da morte de Orfeu e Penteu. Nas palavras de Warburg:

[...] aparentemente, o homem que coloca o pé sobre o ombro do inimigo caído e o agarra pelo braço reproduz a figura de Agave tal como aparece no sarcófago de Pisa – dilacerando seu filho Penteu num delírio dionisiaco. A morte de Orfeu aparece também em outras obras de arte de caráter bem distinto, como, por exemplo, no caderno de desenhos da Itália setentrional (propriedade de Lorde Rosebery), nos pratos de Orfeu da Coleção Correr, numa placa do Museu de Berlim e em um desenho (Giulio Romano [?]) no Louvre.⁴⁷

O desenho de Dürer, para Warburg, derivava de uma gravura do círculo de Mantegna, que seria a ressonância de um gesto encontrado num vaso grego, intervenção que, segundo Carlo Ginzburg, já não se poderia rastrear⁴⁸. Nesse mesmo texto, Warburg também faz uma alusão ao *Davi* de Andrea del Castagno (que se acreditava ser de Antonio Pollaiuolo) para exemplificar como os artistas do renascimento haviam bebido na “forma tragicamente estilizada da expressão mímica

46 Em seu texto de introdução ao *Atlas Mnemosyne* Warburg clarifica a questão: “Desde 1905, o autor [Warburg está falando de si mesmo] tinha sido respaldado em suas tentativas pela leitura do texto de Osthoff sobre a função supletiva da língua indo-germânica; demonstrou-se, em resumo, que certos adjetivos ou certos verbos, em suas formas comparativas ou conjugadas, podem sofrer uma mudança do radical, sem que a ideia da identidade energética da qualidade ou ação expressas sofram com isso; ao contrário, embora a identidade formal do vocábulo de base tenha de fato desaparecido, a introdução do elemento estranho só faz intensificar a significação primitiva [...]. *Mutatis mutandis*, encontramos um processo análogo no campo da linguagem gestual que estrutura as obras de arte [...]”. (WARBURG *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 216).

47 WARBURG, 2013, p. 436.

48 “O desenho deriva da gravura: mas esta, por sua vez, e por intervenções que não são mais rastreáveis, trazia no gesto de Orfeu moribundo ressonâncias de um gesto que já se encontrava nos vasos gregos, como observou Warburg [...]”. (GINZBURG, 2014, p. 8).



e fisionômica levada ao extremo⁴⁹ da Antiguidade. Warburg acreditava que Castagno tivesse tomado como modelo o *Pedagogo das Nióbidas*, cujo gesto é extremamente similar ao de *Davi*. Entre os adendos deste texto encontramos uma anotação de Warburg que se refere à possibilidade de Castagno não ter tomado como modelo o *Pedagogo*, já que os braços foram acrescentados posteriormente à descoberta da escultura e do conjunto das nióbidas (1583). O fato é que Warburg aponta para uma via indireta de memória, através da aposta de que o artista do *Davi* teria tido acesso apenas a uma imagem semelhante na qual se teria empregado o gesto do *Pedagogo*.

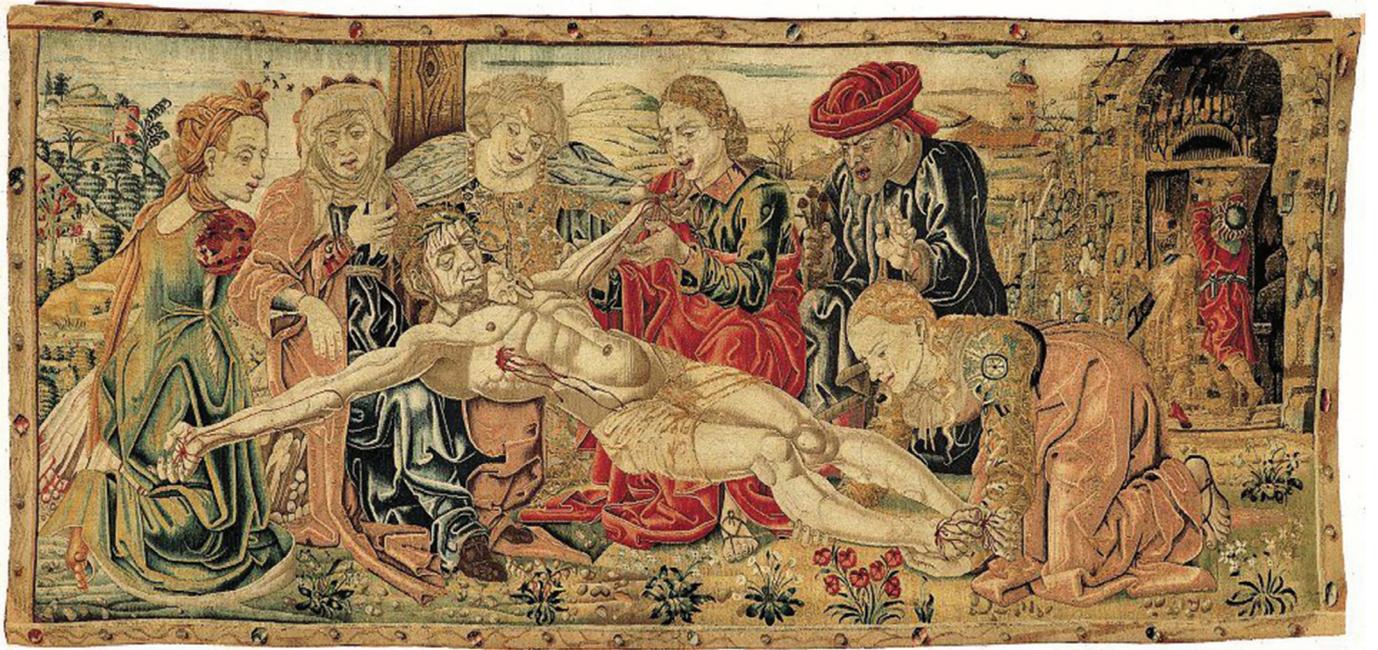


No texto *O Sepultamento de Cristo de Rogier van der Weyden*, dos Uffizzi, de 1903, Warburg percebe na pintura desse *Cristo* um “eco, mesmo que distante, daquela deposição da cruz” encontrada num tapete do século XV, baseado por sua vez num esboço de Cosimo Tura. Warburg acreditava que a pintura de Weyden havia influenciado a mente do jovem Michelangelo durante a realização de sua *Pietà*. Outra imagem é mencionada por Warburg: o esboço de *pietà* da coleção Warwick, atribuída primeiramente a Michelangelo e depois a Sebastiano del Piombo. Warburg detecta nela também um eco de uma gravura alemã cujo autor ficou conhecido como Mestre E. S. Todas essas reverberações encontradas por Warburg e conectadas pela semelhança dos gestos encarnam a ideia de *pathosformel* que formularia somente no texto sobre Dürer.



Toda essa cadeia proposta por Warburg, tentando enlaçar as imagens ecoadas umas nas outras, constitui uma importante forma de encontrar elos intermediários entre as imagens, comprovados ou presumidos, como nos lembra Ginzburg, o que significa que tal conhecimento fornecido por essas fórmulas revela não só os níveis de ambiguidade da imagem, mas a fragilidade do próprio paradigma em que elas se encontram.

49 WARBURG, 2013, p. 440.





Apesar de que a tentativa de captar esses ecos seja uma forma de recorrer às semelhanças, é preciso compreender que as *pathosformeln* apresentam diferenças entre si, são singularidades. Como nos esclareceu Giorgio Agamben, elas são um misto de primariedade e repetição, e não simplesmente cópias umas das outras. Sem ser arcaica ou contemporânea, a *Ninfa*, como figura paradigmática entre as *pathosformeln*, é, nas palavras do autor, um cruzamento de indecidibilidade entre a diacronia e a sincronia, a unidade e a multiplicidade. Inclusive, as *pathosformeln* podem sofrer uma inversão de sentido, segundo sua polarização. Uma mênade, por exemplo, tanto esboça sua dança na figura estática de um sarcófago romano, quanto passeia de uma para outra representação, transformando-se em Salomé, Judith, anjos protetores e Maria Madalena⁵⁰, com gestos convulsivos, em espaços completamente distintos. O caminho percorrido pela *pathosformel* é tanto o da ninfa que caminha no afresco quanto o movimento da ninfa-mênade-judite-salomé. Como recorda Didi-Huberman, a representação pagã evocada por Warburg em suas análises parece, dessa maneira, não só investir os temas iconográficos cristãos, mas também pervertê-los, tornando-se mais claros para nós.⁵¹



50 Conforme nos descreve Didi-Huberman, “A Madalena de Bertoldo di Giovanni é evidentemente dionisíaca, no sentido exato em que Nietzsche define esse termo, logo no início do Nascimento da tragédia [...]. Ostensivamente nua, e provocante em sua roupa transparente, a Madalena de Bertoldo, essa Ninfa devota e renascentista, dança aos pés da nudez crística como uma antiga mênade dançaria corpo a corpo com a nudez do sátiro que ela provocou.” (DIDI-HIBERMAN, 2013, p. 227 e 228).

51 DIDI-HIBERMAN, 2013, p. 168 e 169.

Em seu livro *Medo, reverência, terror*, Carlo Ginzburg discorre sobre a controversa origem do termo *Pathosformel*. Ele relata que, para o historiador da arte Ernst Gombrich, Warburg teria se inspirado em Jacob Burckhardt, através da seguinte passagem de seu livro *A cultura do Renascimento na Itália*: “onde quer que se manifestasse certo *páthos*, deveria ser em forma antiga”⁵². Entretanto, Ginzburg lança uma nova luz sobre a questão, mostrando que provavelmente Warburg conhecia o livro *Discursos sobre arte*, do pintor inglês Joshua Reynolds, no qual se encontra uma passagem que nos fornece uma importante pista sobre o assunto:

Comentando um desenho de Baccio Bandinelli de sua propriedade, Reynolds notava que o artista se inspirara numa bacante “destinada a expressar uma espécie de entusiasmo frenético de alegria” para representar uma Maria sob a cruz, “a fim de expressar uma angústia frenética de dor”, e concluía: “É curioso observar, e certamente é verdade, que os extremos de paixões opostas são expressos com pouquíssima variação pela mesma ação”⁵³.

Ginzburg nos revela que Charles Darwin havia citado a passagem de Reynolds no livro *A expressão das emoções nos homens e nos animais*, cuja importância para Warburg é bastante conhecida. Entretanto, sem colocar um ponto final à questão, Ginzburg afirma que o tempo transcorrido desde a leitura do livro de Darwin até o uso da noção de *pathosformel* no texto de Dürer se deve ao fato de que o pensamento de Warburg teria oscilado entre duas maneiras de reagir a essa questão. É aqui que se abre um ponto de suma importância: a tensão entre o morfológico e o histórico, não como algo que dividia o pensamento de Warburg, mas que seria capaz de esticar os limites da própria disciplina da história da arte e propor algo além de suas fronteiras. Esse ponto certamente faria emergir o tema das transmissões culturais e nos permitiria olhar o presente à distância. Por levar em conta as intermediações presentes na cultura, responsáveis por dar continuidade às imagens do passado e por buscar compreender as contingências históricas que

52 GINZBURG, 2014, p. 8.

53 GINZBURG, 2014, p. 9.

fazem as imagens serem transmitidas, Warburg foi procurar no emaranhado subterrâneo das raízes⁵⁴ aquilo que a pura compreensão da forma não poderia oferecer. E como também nos recorda Agamben,

Em Warburg, precisamente aquilo que podia aparecer como uma estrutura arquetípica inconsciente por excelência – a imagem – se mostrava ao contrário como um elemento decididamente histórico, como o lugar mesmo do trabalho cognoscitivo humano em sua confrontação vital com o passado.⁵⁵

Como assinala Agamben em passagem de outro livro, o objeto histórico nunca nos é dado de modo neutro, “mas sempre está acompanhado por um índice ou por uma *signatura* (*assinalação*), que o constitui como imagem e determina e condiciona temporalmente sua legibilidade”⁵⁶. Essa passagem de *Signatura Rerum* destaca que a nossa capacidade de ler esse objeto que, no nosso caso é a imagem mesma, está relacionada com seu momento histórico e suas transmissões dependem igualmente desse contexto. As inversões energéticas a que estão sujeitas, entretanto, parecem estar muito mais ligadas a aspectos que a história não domina, ao inconsciente histórico, para utilizar uma expressão de Didi-Huberman, e nos fazem confrontar um diagrama como aquele realizado por Warburg em seu estudo sobre as aparições astrológicas⁵⁷ com o aspecto aparentemente mais caótico do *Atlas Mnemosyne*.

54 “Quem quiser pode mesmo contentar-se com uma flora feita das plantas mais perfumadas e belas, mas com certeza não é disso que se pode extrair uma fisiologia vegetal da circulação da linfa, pois que essa se revela somente a quem é capaz de examinar a vida em seu emaranhamento subterrâneo de raízes”. (WARBURG, 2009, p. 125).

55 AGAMBEN, 2009, p. 185.

56 AGAMBEN, 2010, p. 97 e 98 (tradução livre).

57 O diagrama, visível na próxima página, encontra-se entre os adendos do texto do afresco do palácio de ferrara. (WARBURG, 2013, p. 487 – 500).

TOURO	Ferrara	Abû Ma'schar-Joh. Hispalensis	Outras fontes
Persa I	–	–	–
Indiana I	Mulher, cabelo abundante esvoaçante, vestido <i>solto</i> ; diante dela, uma criança; <i>ambas estão de pé.</i>	Mulier multos capillos habens ante capite, pulchra, crispa, <i>similis coloris</i> habens filium, induta vestimentis <i>que per partes invenit ignis combustio.</i> [Mulher com muito cabelo na frente, bela, cabelo cacheado, com filho <i>da mesma cor</i> , com vestimentas, <i>parte das quais está em chamas.</i>]	–
Persa II	Homem nu, com uma chave na mão direita, <i>sentado no chão.</i>	–	<i>Leopoldo da Áustria:</i> ¹ Vir nudus in cuius manu calvis. [Homem nu, em sua mão uma chave.]
Indiana II	–	–	–
Persa III	Homem nu, serpente alada em sua mão direita, flecha na mão esquerda,	–	<i>Leopoldo da Áustria:</i> Vir in cuius manu serpens et sagitta. [Homem com uma serpente e uma flecha na mão.]
Indiana III	com um cavalo e um cachorro <i>atrás dele.</i> ²	<i>et ascendit</i> equus sinister et canis. [e um cavalo <i>subindo</i> à esquerda, e um cão.]	–

1. Apresentamos aqui o texto de Leopoldo da Áustria como paralelo, pois todas as outras fontes associam o portador da chave com um navio. Apenas o *titulus* da ilustração de Taurus II em Paris, Ms. lat. 7.331, e em Sloane 3.983 (portador da chave num navio) apresenta a mesma fórmula abreviada de Leopoldo, “vir nudus manu clavem tenens” [homem nu que segura em sua mão uma chave]. Apenas Ludovicus de Angulo descreve o portador da chave em posição sentada: “Vir male indutus habens clavem in manu sedens in parte navis” [Homem pobremente vestido, com uma chave na mão, sentado a bordo de um navio].
2. A junção do portador da serpente da esfera persa com o cavalo e o cão nórdicos da esfera indiana não tem paralelo. Ludovicus de Angulo também apresenta uma combinação das duas esferas para o terceiro decanato de Touro, mas extrai do sistema indiano o monstro com as presas grandes e o corpo metade leão, metade elefante. Portanto, esse decanato em Ferrara não se baseia nele. Por outro lado, o parentesco entre Ferrara e o texto de Leopoldo referente à parte “persa” da imagem é convincente. Apenas Leopoldo atribui ao portador da serpente, por razões até agora inexplicáveis, além da serpente, também uma flecha.

II.

À pergunta inicial de um dos capítulos do livro *A imagem sobrevivente* (quais são as formas corporais do tempo sobrevivente?), Georges Didi-Huberman responde com a noção de *pathosformel*. Pode um corpo carregar-se de tempo? A essa outra pergunta, agora de Giorgio Agamben, que se relaciona à primeira, responderíamos que sim, através de uma gestualidade do *páthos*. Agamben responde que, com Aristóteles, podemos conceber a imagem como veículo da memória e “[ela] não é de fato possível sem uma imagem (*phantasma*), que é uma afecção, um *páthos* da sensação ou do pensamento. Nesse sentido, a imagem mnêmica está sempre carregada de uma energia capaz de mover e turbar um corpo⁵⁸.

Tais gestos provocados pelo *páthos* são como entidades mortas que retornam, embaraçando a linha do tempo cronológico. O ser que se submete a esse *páthos*, sobre o qual recai esse signo, é o ser *pathetikos*, “o ser a quem pode suceder qualquer coisa”⁵⁹ e que é capaz de converter essa passividade numa força. Didi-Huberman também recorre a Aristóteles, no seu *Tratado Sobre a Alma*. Diz o filósofo grego que: “o que padece é o dessemelhante, porém, uma vez que haja padecido, ele é semelhante”⁶⁰. Reside aí uma condição paradoxal no poder de ser afetado. Daí que a imagem do *pathos*, a fórmula do *páthos*, seja constituída de uma ambiguidade a que Didi-Huberman atribui a capacidade mesma de figurar, ao poder da figurabilidade.

Mas a essa capacidade de figuração corresponde também a capacidade de dar movimento a um corpo, através da gestualidade. Aqui a imagem é sinal emocional. Didi-Huberman percorrerá uma via mais antropológica, evocando trabalhos de Garrick Mallery, Wilhelm Wundt, Karl Lamprecht e Andrea de Jorio, autores conhecidos por Warburg, que estavam investigando a maneira como os gestos eram construídos e transmitidos. Dentro dessa perspectiva, Warburg pode ler os gestos

58 AGAMBEN, 2012, p. 24 e 25.

59 DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 177.

60 ARISTOTELES *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 177.

nos quadros, esculturas, desenhos e gravuras investidos de uma ordem simbólica, o que o afastava completamente da análise puramente formalista. Através desses autores, ainda, Warburg pode agregar a todo gesto corporal o elemento psíquico presente no movimento, que o dota de uma significação.

Assim, um gesto corporal torna-se sinal⁶¹, e a imagem tem capacidade de inscrição, capacidade de criar marcas e deixar vestígios. Vemos aí inscrever-se o paradigma indiciário. Há uma energia motora e gestual que sinaliza, assinala no tempo um traço. Este, por sua vez, responde a uma forma de vida que poderíamos chamar de *Nachleben*.

No texto já mencionado sobre Rogier van der Weyden, Warburg alude ao *Pedagogo das nióbidas*, pois o gesto representado na escultura havia sido encontrado na pintura de um escudo de Andrea del Castagno. É uma preocupação com um momento específico, e não tanto sobre o tema ali pintado em que Warburg se detém. O que ele assinala naquele texto é que o momento, intensificado naquele gesto, esse tempo suspenso, congelado, fossilizado, tem um significado que vai além apenas da sua inscrição no quadro. Como aponta Didi-Huberman, o que está em jogo para Warburg “não é a simples beleza, não é a lembrança como tal – muito menos a coleção de lembranças infantis da arte ocidental –, e sim o próprio modo de instauração do tempo na imagem”⁶².

61 “Minúsculas particularidades paleográficas foram empregadas como pistas que permitiam reconstruir trocas e transformações culturais – com uma explícita invocação a Morelli, que saldava a dívida que Mancini contraía junto a Allacci, quase três séculos antes. A representação das roupas esvoaçantes nos pintores florentinos do século XV, os neologismos de Rabelais, a cura dos doentes de escrófula pelos Reis da França e da Inglaterra são apenas alguns entre os exemplos sobre o modo como, esporadicamente, alguns indícios mínimos eram assumidos como elementos reveladores de fenômenos mais gerais: a visão de mundo de uma classe social, de um escritor ou de toda uma sociedade”. (GINZBURG, 1989, p. 177 e 178).

62 DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 278.



Warburg travou contato com vários estudos sobre a gestualidade, dentre os quais o do já mencionado Andrea de Jorio, que dedicou sua pesquisa à presença da gestualidade antiga na cultura popular napolitana. Didi-Huberman nos esclarece acerca do encontro de Warburg com esse estudo que, apesar de antigo, encaminhou Warburg para uma fundamentação antropológica, pois aquele autor havia realizado uma espécie de análise etnográfica de uma série de gestos observados pelos autores nos bairros da cidade.

Em suma, os gestos atuais dos napolitanos deviam ser considerados gestos *alla'antica*, apesar de indiferentes a qualquer “imitação” e a qualquer “renascimento”, da Antiguidade. Nesse paradoxo temporal e cultural, Warburg com certeza terá reconhecido as premissas de suas próprias hipóteses sobre o destino – a *Nachleben* – das fórmulas de *páthos* na longevidade da representação ocidental.⁶³

Assim, não se tratava somente da imitação de um tema ou da repetição de um *topos* pictórico. Como nos mostra um exemplo de Garrick Mallery, “um sinal manual produzido pelo cruzamento dos dedos indicadores” pode ser reencontrado como “sinal pictográfico” numa carta comercial.⁶⁴

Mas Warburg conduz essas formulações a um nível de complexidade maior

63 DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 185.

64 DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 188.

para compreender as obras de arte, considerando a polaridade presente na própria imagem. Considerava também a possibilidade da imagem figurar ou transfigurar elementos residuais da cultura, somar-se aos processos contraditórios da história e carregar-se de energias obscuras que o homem tenta domar, polarizando o cômico e o sentido trágico da existência. É nisso que Ginzburg aposta em seus ensaios sobre iconografia política. Há elementos resistentes na cultura, que nos fazem deixar de ver determinados momentos históricos como rupturas em relação ao passado. Certas matérias e elementos vão arrastados na enxurrada do tempo, que também pode empossar, formando coágulos e nós de duração, emaranhados, como Didi-Huberman gosta de se referir à presença da *Nachleben* e desses tempos sobrepostos no estudo das imagens.

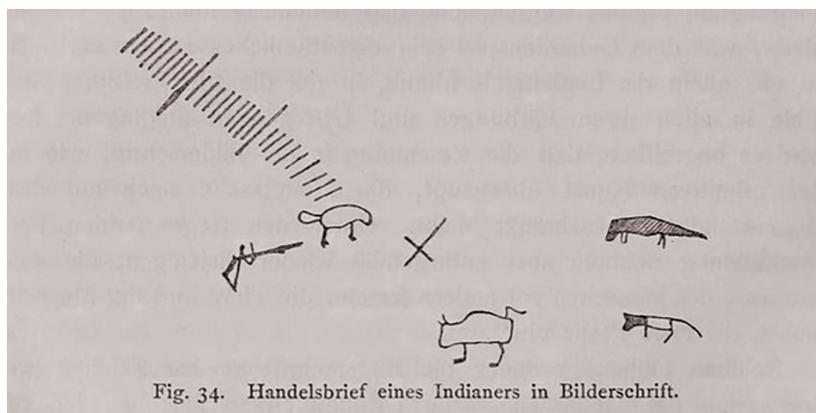


Fig. 34. Handelsbrief eines Indianers in Bilderschrift.

LISTA DE IMAGENS I

Pág. 23

Pierre Bonnard, parede de seu estúdio em La Cannet, perto de Cannes, França, 1955 — foto produzida pelo fotógrafo da Vogue Alexander Liberman, onde se vê reproduções de Picasso, Vermeer, Monet, Seurat e Gauguin, um mapa de Cannes, e uma coleção de embalagens de chocolate.

Pág. 34

O nascimento de Vênus. Sandro Botticelli. c. 1485. Galeria dos Uffizi, Florença (detalhe).

Primavera. Sandro Botticelli. C. 1482. Galeria dos Uffizi, Florença (detalhe).

O nascimento de Vênus. Sandro Botticelli. c. 1485. Galeria dos Uffizi, Florença (detalhe).

Pág. 41

Prancha do livro *Della Pittura Italiana* de Giovanni Morelli. 1897 (detalhe).

Pág.42

Prancha número 72 do Atlas Mnemosyne. Aby Warburg. 1924-1929 (detalhe).

Prancha número 46 do Atlas Mnemosyne. Aby Warburg. 1924-1929 (detalhe).

Pág. 44

Atlas Mnemosyne na Biblioteca Warburg, Hamburgo, durante a exibição “Ovídio”, 1927.

Pág. 49

Morte de Orfeu, Albrecht Dürer. Bico de pena sobre papel. 1494 (à esquerda).

Morte de Orfeu, detalhe de um jarro de Nola.

Morte de Orfeu, gravura do norte da Itália.

Pág. 50

Davi. Andrea del Castagno. 1447.

Pedagogo. Conjunto das Nióbidas. Oficina Romana. Réplica da Idade Romana de um original de Idade tardo-helenística.

Pág. 51

Sepultamento de Cristo. Tapete segundo Cósimo de Tura.

Sepultamento de Cristo. Rogier van der Weyden. Florença, Uffizzi.

Pág. 52

Pietà. Michelangelo. 1499. Basilica di San Pietro, Vaticano.

Pietà. Sebastiano del Piombo. Coleção Warwick.

Pág. 53

O regresso de Judite a Betulia. Sandro Botticelli. 1470. (detalhe).

Tobias e o arcanjo Rafael com Giovane Donatore. Francesco Botticini. Por volta de 1945.

Crucificação. Bertoldo di Giovanni . c. 1485. Museo Nazionale del Bargello (detalhe).

Pág. 56

Diagrama do texto *A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia*, em Ferrara, de 1912.

Pág. 58

Carta comercial de um indígena norte-americano, redigida em pictografia. Segundo G. Mallery, *Sign language among North American Indians*, Washington, 1881, p. 382, reproduzido por W. Wundt, *Völkerpsychologie*, Leipzig, 1900.

Pág. 59

Davi. Andrea del Castagno. 1447.

Pedagogo. Conjunto das Nióbidas. Oficina Romana. Réplica da Idade Romana de um original de Idade tardo-helenística.

||

GESTOS, MARCAS, REMEMORAÇÕES



Corpus: un cuerpo es una colección de piezas, de pedazos, de miembros, de zonas, de estados, de funciones. Cabezas, manos y cartílagos, quemaduras, suavidades, chorros, sueño, digestión, horripilación, excitación, respirar, digerir, reproducirse, recuperarse, saliva, sinovia, torsiones, calambres y lunares. Es una colección de colecciones, corpus corporum, cuya unidad sigue siendo una pregunta para ella misma. Aun a título de cuerpo sin órganos, éste tiene al menos cien órganos, cada uno de los cuales tira para sí y desorganiza el todo que ya no consigue totalizarse.

¿Por qué indicios? Porque no hay totalidad del cuerpo, no hay unidad sintética. Hay piezas, zonas, fragmentos. Hay un pedazo después del otro, un estómago, una ceja, una uña del pulgar, un hombro, un seno, una nariz, un intestino delgado, un canal colédoco, un páncreas: la anatomía es interminable, antes de terminar por tropezar con la enumeración exhaustiva de las células. Pero esta última no constituye una totalidad. Por el contrario, es necesario recomenzar de inmediato toda la nomenclatura para encontrar, si se puede, la huella del alma impresa sobre cada pedazo. Pero los pedazos, las células, cambian mientras que el recuento enumera en vano.

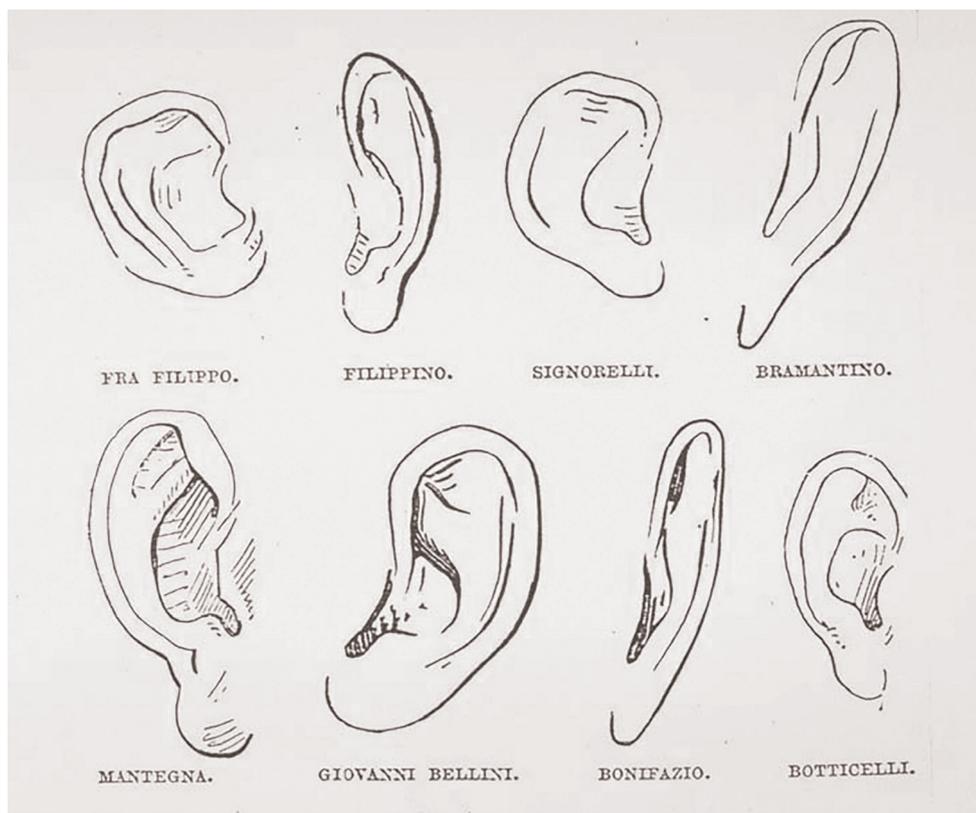
Jean-Luc Nancy, *Indicios sobre el cuerpo*. 58 indicios sobre el cuerpo, Extensión del alma / Jean-Luc Nancy; con prefacio de Daniel Alvaro, 1ª edición, - Buenos Aires: ediciones La cebra, 2007.

Haverá uma lógica das fórmulas patéticas? Podemos simplesmente abraçar o campo em que essa lógica seria operatória, desde sua pura motricidade pulsional até as mais elaboradas construções simbólicas? [...] Como se trama, persiste e se transforma a memória dos gestos?

Georges Didi-Huberman, *A imagem sobrevivente*.

Georges Didi-Huberman inicia com essas perguntas um dos capítulos de seu livro *Aby Warburg e a imagem sobrevivente*, passando a desenvolver sob vários ângulos como seriam conduzidos os gestos memorativos ao longo da história da arte figurativa. Uma das primeiras constatações que o autor leva em consideração é que tudo o que acontece no corpo depende de uma montagem de tempos. Montar significa compor diversas partes em um mesmo plano, unir peças, elementos, justapor coisas distintas. Na arte, no cinema, na fotografia, a montagem parte dos detalhes e de pequenas peças e as une de forma que um novo significado possa surgir a partir do choque provocado entre elas. Assim, deveríamos, no mínimo, deslocarmo-nos no tempo de maneira mais livre para perceber os movimentos que um *corpus*, um corpo ou suas partes são capazes de realizar. Trata-se de uma passagem entre os tempos históricos desamarrados da falsa lógica linear que certa visão da história teceu. A memória dos gestos é um tema tão complexo que nos destinamos aqui apenas a uma parte fragmentada do assunto. Afinal, estamos falando de traços através dos quais jamais detemos o todo.

Como já foi dito anteriormente, no ensaio *Sinais – raízes de um paradigma indiciário*, Carlo Ginzburg faz uma comparação entre os métodos de Sigmund Freud, Sherlock Holmes e Giovanni Morelli (que escondeu-se sob dois codinomes, Ivan Lermolieff e Johannes Schwarze), com o objetivo de compreender o paradigma indiciário presente nas ciências humanas a partir do fim do século XIX.



Edgar Wind diz que Morelli não é um historiador da arte como os outros. Seu livro está

“[...] salpicado de dedos e orelhas, cuidadosos registros das minúcias características que traem a presença de um determinado artista, como um criminoso é traído por suas impressões digitais [...] qualquer museu de arte estudado por Morelli adquire imediatamente o aspecto de um museu criminal [...]”¹.

O método *morelliano* embasava-se na habilidade de reconhecer, nos detalhes menos importantes, a autoria de um ou outro pintor. Ao invés de se ater às características mais vistosas e mais facilmente imitáveis, o conhecedor de arte deveria se ater aos pormenores, como orelhas, forma das unhas e dedos. O método de Morelli foi comparado ao dos detetives, pois, a partir dele, o conhecedor de arte poderia descobrir o autor do quadro como um detetive se empenha em descobrir o autor do crime, baseando-se em indícios e traços.

O paradigma indiciário abordado por Ginzburg ao longo do ensaio passa a ser praticado exhaustivamente em meados do século XIX, devido à dificuldade do controle

1 GINZBURG, 1989. p. 145.

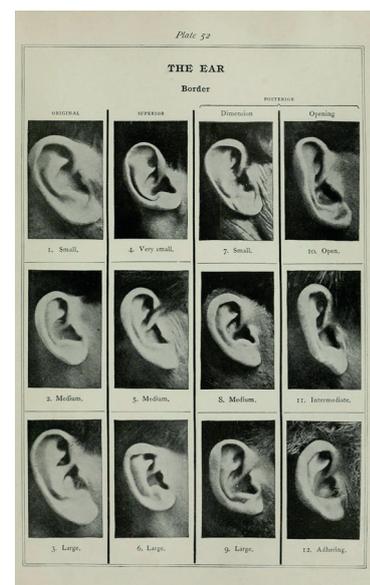
do Estado sobre os indivíduos criminosos, que reincidiam no delito. A necessidade dessa identificação por parte do Estado tornou-se cada vez maior com a delineação de uma luta de classes, quando os interesses de grupos dissidentes e dos governos locais passaram a entrar cada vez mais em conflito.

Em 1879, Alphonse Bertillon propôs um método antropométrico que, pela via quantitativa, propunha-se identificar os indivíduos. Entretanto, devido às falhas de seu método, posteriormente ele agregou o retrato falado (“uma descrição verbal analítica das unidades discretas – nariz, olhos, orelhas, etc”), possibilitando uma maior precisão nesse trabalho.

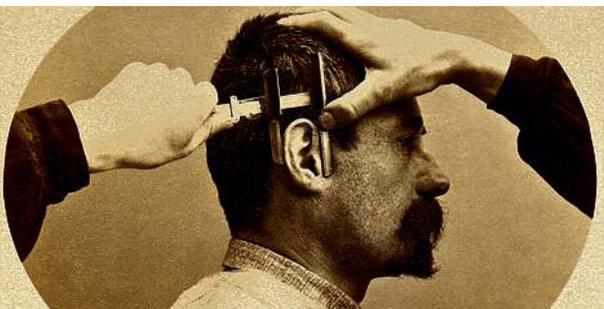
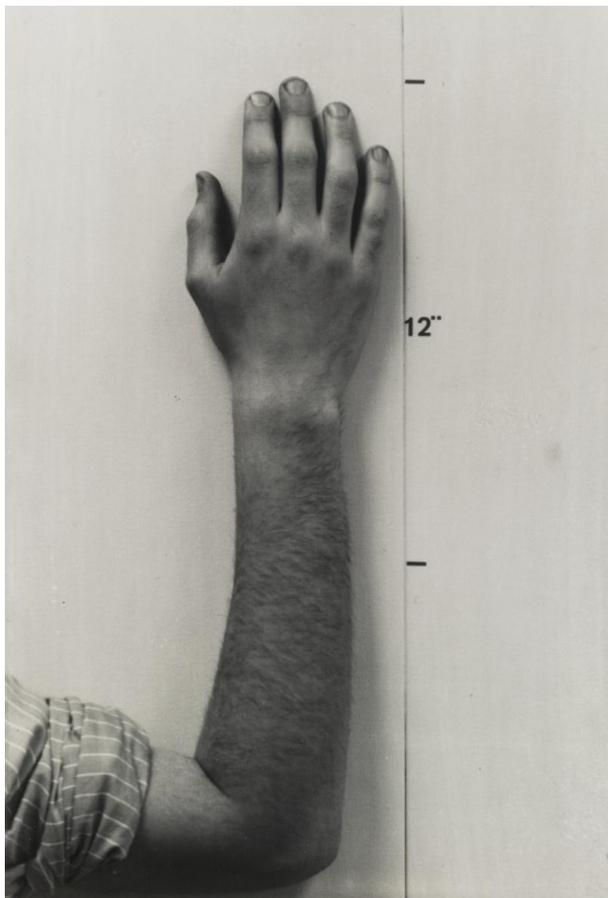
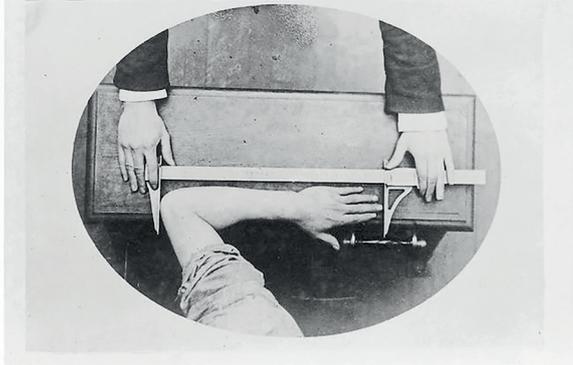
As páginas de orelha exibidas por Bertillon relembram irresistivelmente as ilustrações que, nos mesmos anos, Morelli incluía nos seus ensaios. Talvez não se tratasse de uma influência direta – ainda que seja surpreendente verificar que Bertillon, em sua atividade de especialista grafológico, considerava indícios reveladores de uma falsificação as particularidades ou ‘idiotismos’ do original que o falsário não conseguia reproduzir e, eventualmente, substituíam pelas suas próprias.²

Mas um método viria a substituir o de Bertillon, desta vez proposto por Francis Galton: as impressões digitais. Ginzburg nos relata uma efetiva intimidade entre as pesquisas de Jan Evangelista Purkyně sobre as digitais e o caminho tomado pela medicina para praticar o diagnóstico, considerando o indivíduo na sua singularidade, com sintomas individuais. Purkyně teria percorrido o caminho do abandono das artes da adivinhação, como a leitura das linhas das mãos, para a leitura das linhas da digital, excluindo qualquer interpretação que o saber das artes divinatórias pudesse oferecer a partir delas.

O tipo de apresentação que se forma em torno do paradigma indiciário dentro das ciências da identificação aproxima-se de outras formas de apresentabilidade do conhecimento científico e, desde a perspectiva de Mo-



2 GINZBURG, 1989. p. 147.



relli, também das artes. Apenas para ficar com dois exemplos da ciência, temos o *Systematischer Bilder-Atlas*, de Johann Georg Heck, e as *Tavole* anatômicas, de Paolo Mascagni³. De alguma forma, o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg é herdeiro dessa forma de apresentação, apesar de introduzir nela elementos desnorteadores que produzem saberes menos precisos que aqueles ditos científicos.

Se a prática proposta por Morelli e a abordagem de Warburg sobre os quadros de Botticelli demonstram a presença do paradigma indiciário no estudo das imagens, não seria menos plausível supor que também os artistas trabalhem com esse tipo de pensamento. Voltando aos exemplos mais científicos, enumero dois que serão importantes para o rumo que quero tomar a partir daqui.

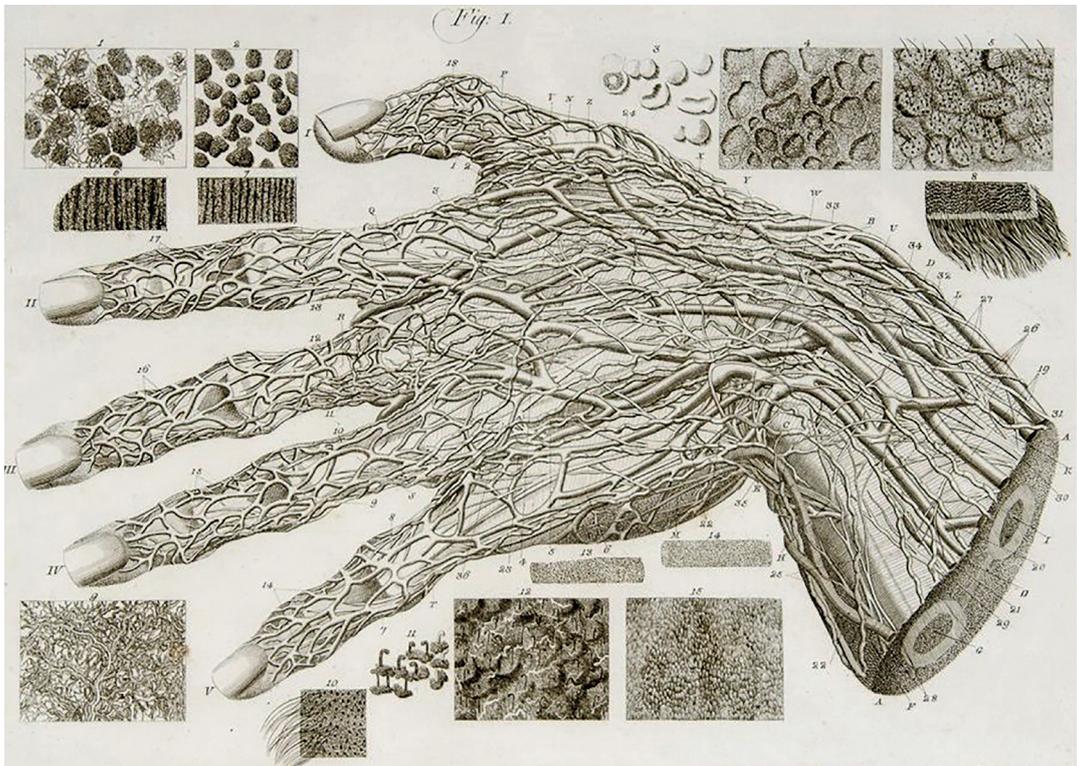
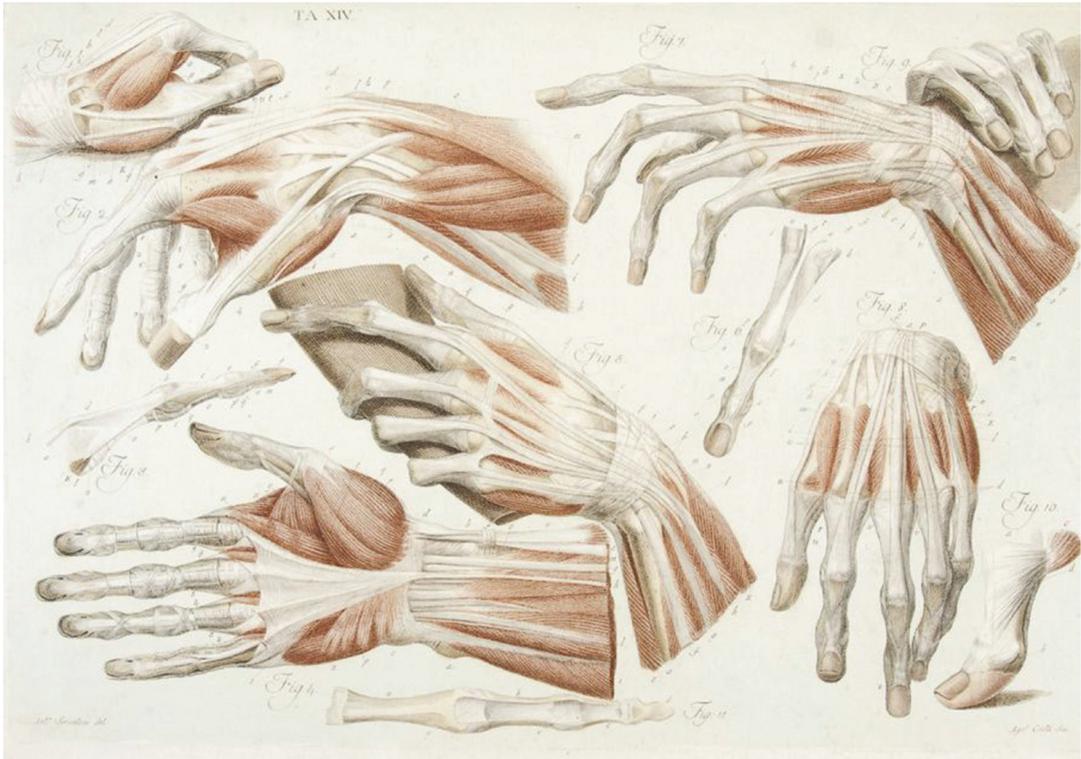
Nos estudos de Andrea de Jorio, como também nos de Wilhelm Wundt, estão inseridas pranchas nas quais podemos observar os exemplos de gestualidade analisados durante suas pesquisas. Esse tipo de catalogação apresenta uma formatação típica das pesquisas positivistas, que elencam as imagens e as dispõem de forma uniforme criando o recurso da serialização e da uniformização dos objetos, além de apelarem sempre para a singularidade em nome da apreensão de conhecimentos mais gerais.

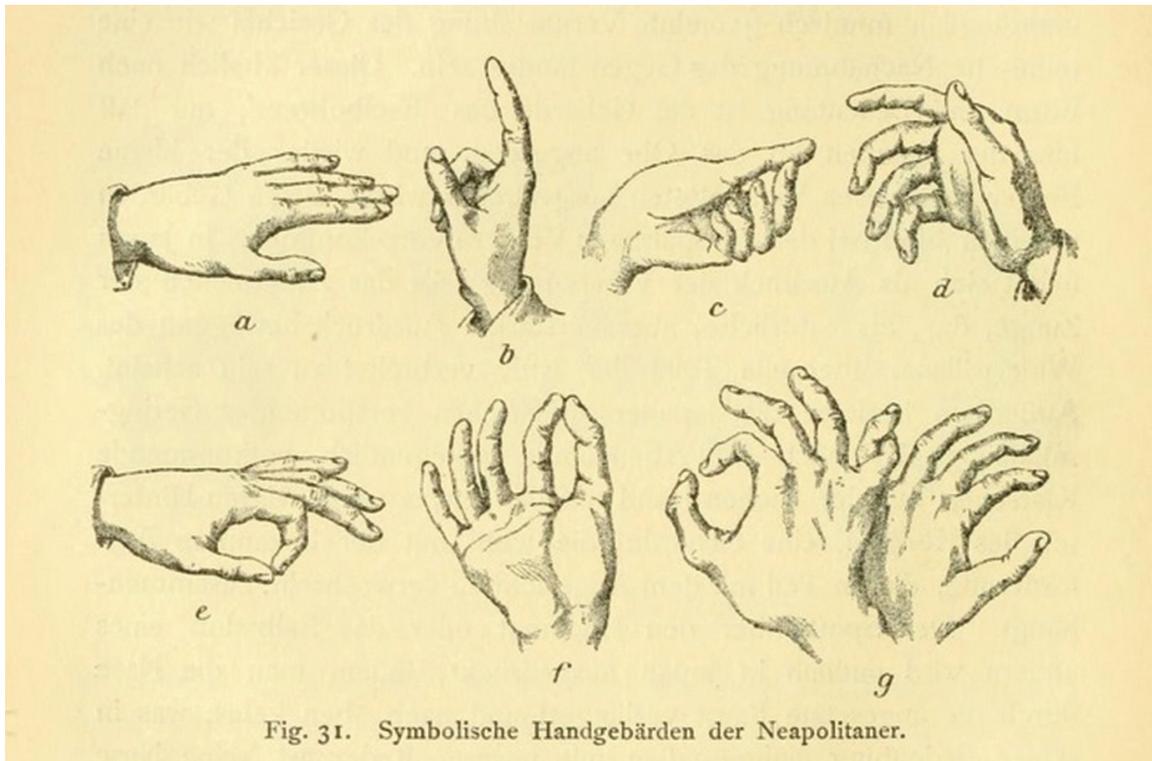
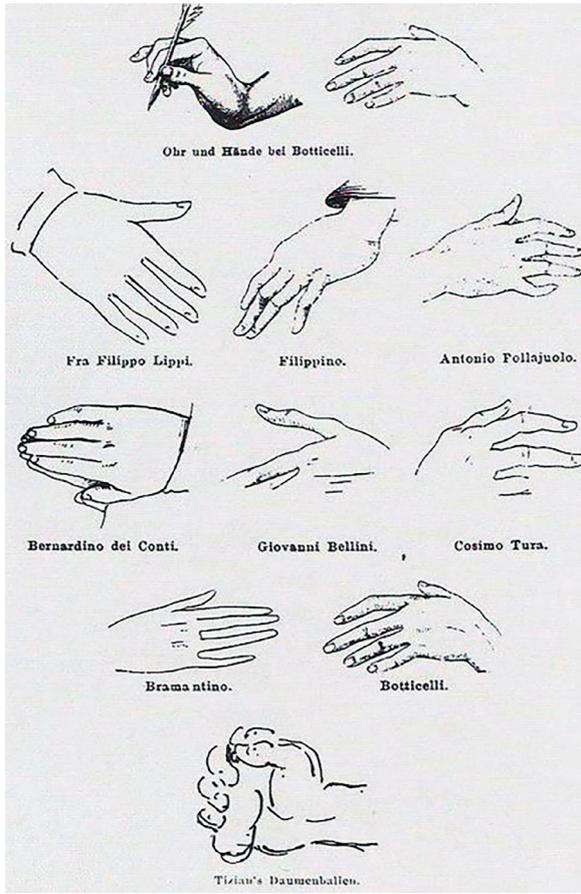
Didi-Huberman, em seu texto do catálogo *Atlas ¿ Como llevar el mundo a cuestas?*, expõe de forma bastante clara como fenômenos similares de apresentação científica que proliferaram nos séculos XVIII e XIX não são outra coisa que formas de visualizar quantidades.

Começa o tempo dos quadros e das nomenclaturas – por exemplo em química e em todas as ciências da vida – cuja eficácia conceitual demonstrou François Dagognet. Mas esta eficácia desemboca assim mesmo em uma prática das imagens que pretendia não só ser ordenadora, como também *abreviadora*.⁴

3 DIDI-HUBERMAN, 2011. p. 132.

4 “Comienza el tiempo de los cuadros y las nomenclaturas – por ejemplo en química y en todas las ciencias de la vida – cuya eficacia conceptual demostró François Dagognet. Pero esta eficacia desemboca asimismo en una práctica de las imágenes que pretendí ser no sólo ordenadora, sino además *abreviadora*” (DIDI-HUBERMAN, 2011. p. 133). Tradução livre.





Assim, do ponto de vista científico, estariam eliminadas dessas formas de apresentação possibilidades de conflito, contradições e elementos considerados fora do campo ou fora do enquadramento. Entretanto, como assinalou Michel Foucault, durante o século XIX esse quadro já estaria explodido, dado que, por trás da aparente “sistematicidade sem restos”⁵, despontarão os elementos críticos. Didi-Huberman exporá a questão da seguinte forma: esse será o contexto da explosão do quadro, como forma de apresentação unilateral, unificadora. Seguindo o pensamento de Foucault, ele não hesitará em nos apresentar a tendência à modificação desse campo de visibilidade:

Corresponderá a Freud desconstruir o primeiro desses quadros [quadro clínico], assim como a Degas, Rodin ou aos surrealistas, explodir o segundo [dos academicismos da representação artística]. As lâminas do atlas *Mnemosyne* consagradas ao *páthos* dionisíaco das ninfas ou das ménades furiosas evocarão, sem dúvida, a iconografia constituída por Charcot; mas onde o clínico vê, nos gestos patológicos das sequências cronológicas unilaterais, manifestações típicas, o historiador das imagens – mais afim nesse caso a Sigmund Freud – descobre os redemoinhos temporais de conflitos psíquicos e culturais, repetições, repressões ou posteridades.⁶

Para Didi-Huberman, o projeto positivista também gerou, a partir de si mesmo, inúmeras crenças, fantasmas e espectros imaginários, como a determinação de que a fotografia seria portadora do poder de exibir um dado *factual*, puramente *real*, que elimina a possibilidade do que está fora do quadro, ou que seu próprio enquadramento seja uma construção. Assim seriam os artistas aqueles mais sensíveis a uma percepção crítica sobre uma ideologia progressista e cientificista que recaía sobre a fotografia, e, partindo de seu ponto de vista, poderíamos situá-los no encontro das técnicas herdadas do fim do século XIX e do paradigma tão presente nesse momento específico. Mas seria prudente aqui distinguir suas formas de fazer uso desses pensamentos e clarear de que forma essas visualidades vigoram na arte.

5 *Ibidem*, p. 135.

6 “Corresponderá a Freud desconstruir el primero de esos cuadros, así como a Degas, Rodin o a los surrealistas, explodir el Segundo. Las láminas del atlas *Mnemosyne* consagradas al *pathos* dionisiaco de las ninfas o de las ménades furiosas evocarán, sin duda, la iconografía constituída por Charcot; pero donde el clínico ve, en los gestos patológicos de las secuencias cronológicas unilaterales, manifestaciones típicas, el historiador de las imágenes – más afim en eso a Sigmund Freud – descubre los remolinos temporales de conflictos psíquicos y culturales, repeticiones, represiones o posteridades (*Ibidem*, p. 135). Tradução livre.



O GESTO ESBOÇADO

Enquanto a vida anima e aquece os músculos palpitantes das estátuas gregas, as bonecas inconsistentes da arte acadêmica parecem congeladas de morte.

Rodin, *Conversas com Paul Gsell*.

Auguste Rodin utilizava o termo *bozzetti* (esboços) para nomear certas peças ou estudos de braços, mãos, cabeças, pernas e dedos que costumava realizar com seus assistentes em seu ateliê, em Paris. Eles eram modelados em argila antes de terem sua forma transposta para uma matéria mais rígida, como o gesso. Pode-se dizer que o processo de criação de Rodin tem nesses elementos uma revelação importante: a criação desse repertório, léxico ou vocabulário de formas nos diz que, “como um demiurgo, o escultor constantemente compôs, desmontou e recriou”⁷. O gesto de Rodin

7 “Rodin used the term *bozzetti* for his beloved ‘pieces’ or sculptural studies of tiny arms, heads, legs, hands and feet, which he modelled in clay before having several casts of them made in plaster. He thus built up a repertory of forms, into which he readily delved to complete his fragmentary figures, composing new groups and assemblages in a totally unprecedented manner. This working method propels us into the heart of Rodin’s creative process. Like a demiurge, the sculptor constantly composed, took apart and recreated. There is something very modern in this approach to creating works out of pre-existing elements, made in series, so as to facilitate the artist’s swift and spontaneous gesture, thus reducing the time of execution between the original idea and the creative act. The tiny arms shown here also provide insight into the rich variety of attitudes – arms outstretched or bent at the elbow; hands



poderia ser considerado portador de traços modernos. Criando a partir de formas pré-existentes, realizadas em série, é possível que o escultor reduzisse seu tempo de realização da obra. Mas o que parece ser tipicamente moderno talvez se revele como uma tendência perpetuada desde o século XVIII em tratar o corpo de modo fragmentado, como é possível encontrar em obras antecessoras a Rodin como as de Theodore Gericault, que datam do início do século XIX, e nos *Desastres* de Francisco de Goya, executados entre 1810 e 1815. Ou talvez, em sua modernidade, Rodin não estivesse absolutamente livre dos modos de ver que herdara de seu próprio século, incluindo as pranchas de Bertillon. Não que Rodin tenha se inspirado diretamente num modo de apresentação policialesco para pensar suas peças fragmentadas. Mas provavelmente, a insistência em compor a partir do detalhe, da singularidade, fosse uma atitude que estivesse rondando o pensamento do século. Ao invés de buscar uma totalidade, há uma obstinação pelo detalhe que Rodin expressa compondo a partir da singularidade, como ele fazia com essas peças, criando algo parecido a uma *assemblage*.

De fato, a partir da revolução iluminista, foi fundada a possibilidade do conhecimento do todo em função das partes, e o corpo não ficaria de fora dessa postura científica. Isso se verifica, como era de se esperar, também na pintura e outras expressões figurativas.

clenched or open-palmed; broken wrists – and the immense creative powers of a sculptor who always started from reality to bring his works to life”. Disponível em: <http://www.museerodin.fr/en/collections/sculptures/bozzetti-right-arms>.

Está claro, é possível encontrar um grande número de precursores, mas, no século XVIII, ocorre uma substituição. A unidade divina conferida ao homem estava irredutível: seus pedaços não formavam elementos constituintes. Agora, pela visão científica, as partes, organizadas e em função, produzem o todo.⁸

Assim, um certo gosto pelo fragmento é inaugurado e surge um fascínio pelo corpo que se desmembra. Rodin, por exemplo, superestimava as peças que correspondiam às mãos e aos braços. A quantidade de esboços que ele fez para a construção do gesto dentro de suas esculturas nos revela isso⁹. E assim como tantos outros artistas, Rodin pôde estudar aqueles que o antecederam e usá-los como modelos para a inspiração de gestos, tal como fica evidente em seu *Fugit Amor*, cuja figura com braços estendidos lembra um dos condenados na pintura de Eugène Delacroix *Dante e Virgílio no inferno*. Em suas constantes visitas ao Louvre, consigo imaginá-lo traçando alguns esboços, transferindo algumas composições dos artistas que apreciava para o seu próprio caderno de notas.

É impossível não ver em *Fugit Amor*, de Rodin, uma reminiscência dos braços estendidos de um dos condenados no primeiro plano dessa pintura. O trabalho de Rodin sem dúvidas contém uma memória das mãos de Dante e Virgílio colocadas uma sobre a outra, num gesto que é simultaneamente tranquilizador e protetor.¹⁰

Rodin demonstrava em conversas com amigos e admiradores o seu interesse pela Antiguidade, como atesta sua coleção de fragmentos que ele adquiria em antiquários de Paris. Rodin colecionou cerca



8 COLI, 2010, p. 297.

9 MARRAUD, 2011, p. 11. “Rodin’s studies for the figures of this project were life-size, and numerous hands he made for this monument were re-used later in assemblages and groups.”

10 “It is impossible not to see in Rodin’s *Fugit Amor* a reminiscence of the outstretched arms of one of the damned in the foreground of this painting. Rodin’s work undoubtedly contains a memory of the hands of Dante and Virgil placed one over the other, in a gesture that is both reassuring and protective”. (MARRAUD, 2011, p. 6 e 7). Tradução livre.





de seis mil peças egípcias, romanas e gregas entre 1893 e 1917. Elas detinham uma significativa presença para ele como memória de figuras que haviam adquirido uma vida fragmentária¹¹. Para Rodin, a antiguidade pertencia ainda àquele imaginário de formas inacabadas que foram extremamente cultuadas como objetos de grande valor e inspiração, tornando-se um gesto deliberado em sua obra. Um exemplo disso é um de seus esboços, cujos dedos estão a ponto de desaparecer e parecem refletir sobre uma mão de mármore de sua coleção, cujos dedos amputados, poderiam sugerir uma atrofia¹². Em sua casa esses objetos vindos da Antiguidade, tais como uma mão de mármore do século I d.C., mesclavam-se a seus esboços e, sem dúvida, realizavam sobre Rodin uma enorme influência.



Durante este mesmo período, eram comuns as cópias retiradas a partir de um modelo vivo, como é o caso da mão de Chopin realizada por Auguste Clésinger, mas esse não era o procedimento preferido por Rodin. O artista se recusava a

11 “Rodin’ taste for Antiquity was a determining factor in this development. The hands he gradually amassed, in marble or in clay, acquired from Parisian antique dealers, throughout his career, and bearing a memory of the figures they once belonged to, have survived in a fragmentary state.” (MARRAUD, 2011, p. 35).

12 “[...] the clay hand, shaped by the artist, with fingers folded over the palm to the point of disappearing (S. 1356), seems to be a reflection of a marble hand form the collection, its fingers amputated, standing vertically like a trophy.” (MARRAUD, 2011, p. 36).

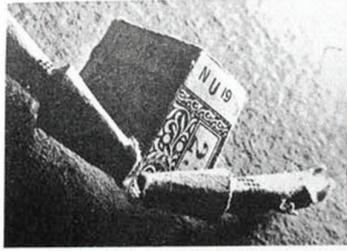
tomar os moldes de modelos vivos e usá-los no lugar das peças que ele modelava, embora tivesse alguns moldes das mãos de Balzac ou Hélène Porgès. Entretanto, como relata Sacha Guitry sobre a forma como Rodin realizava seus modelos, “Ele pegava um pouco de argila e criava mãos como se enrolasse cigarros¹³”. Dessa maneira, embora os modelos de Rodin não sejam tomados diretamente da realidade, como uma impressão por contato, sua extrema preocupação com os gestos criados a partir da observação dos artistas que o precederam demonstra como ele já se embrenhava no pensamento que vamos tratando até aqui. Por outro lado, a forma como Sacha Guitry diz que Rodin realizava essas mãos faz lembrar as *Esculturas involuntárias* de George Brassai, um conjunto de imagens que o fotógrafo publicou com Salvador Dalí num dos fascículos da revista *Documents*. A forma de realização da peça ocupa um lugar mais próximo à banalidade de um ato como enrolar cigarros, ou um ingresso de teatro¹⁴. Didi-Huberman as comparou à *Geração de poeira* de Marcel Duchamp e Man Ray, como exemplos de imagens em que é possível ver as marcas do tempo. Assim, o gesto cria uma espécie de relação automática (como a escrita automática surrealista), evidenciando o aspecto inconsciente que a perpassa. A imitação presente nesse ato revela não só uma arbitrariedade, mas também seu lado compulsivo, tão caro aos Surrealistas que, após Rodin, buscavam encontrar na vida os elementos de uma arte do inconsciente.

Enquanto o grafite era uma forma de escrita tátil diretamente «despontada sobre os muros», as minúsculas «esculturas» fotografadas por Brassai constituem um repertório de formas diretamente surgidas dos contatos involuntários, ou melhor, «automáticos»: é a forma que assume a pasta de dente, quando é extraída tubo, de acordo com um «caso morfológico» produtor, escreve Dalí, de uma «estereotipia fina e ornamental» [...] é enfim o bilhete do ônibus esquecido, rasgado e enrolado, que o artista diz ter «encontrado no (e extraído do) bolso de um burocrata».¹⁵

13 “He would take some clay and he made hands as one rolls cigarettes [...]” (GUITRY *apud* MARRAUD, 2011, p. 43). Tradução livre.

14 Há um trabalho homônimo de Rivane Neuenschwander que segue os mesmos princípios.

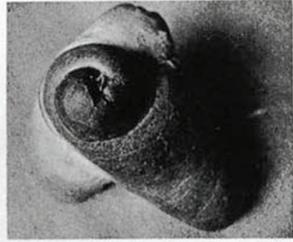
15 Mentre il grafitto costituiva una forma di scrittura tattile direttamente «spuntata sui muri», le minuscole «sculture» fotografate da Brassai costituiscono un repertorio di forme direttamente spuntate da *contatti involontari* o, meglio, «automatici»: è la forma che assume la pasta dentifricia, quando la si estrae del tubetto, secondo un «caso morfologico» produttore, scrive Dalí, di «stereotipia fine e ornamentale» [...] È infine il biglietto dell’autobus dimenticato, strappato



BELLE D'ARTISTE'S BOXE "CONTEMPORAIN", FORME TRÈS RARE D'ALUMINIUM. MODERNISME. AVEC GRANDS ÉLÉMENTS DE STÉRÉOTYPE.



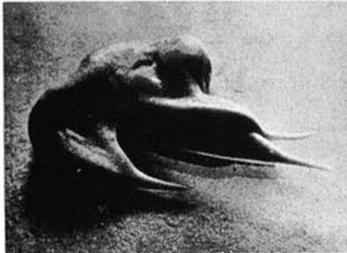
NUMÉRO D'ARTISTE'S BOXE, TRICÉ DANS LA POCHÉ DE LA TÊTE D'UN BUREAUCRATE BOYEN (CHIFFRE LYONNAIS); CARACTÉRISTIQUES LES PLUS FRÉQUENTES DE "MODERN'STYLE".



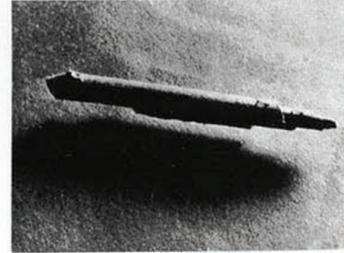
LE PAIN ORNEMENTAL ET MODERN'STYLE ÉCHAPPÉ À LA STÉRÉOTYPE MOLE.



MORCEAU DE SAVON PRÉSENTANT DES FORMES AUTOMATIQUES MODERN'STYLE PRÉVU DANS UN LAVAGE.



LE BREAD MODERNISME DE D'ARTISTE'S BOXE N'EST PAS À LA STÉRÉOTYPE DE LE ORNEMENTAL.



ENDREMENT ALUMINIUM ORNÉ AVEC UN "MODERN'STYLE".

SCULPTURES INVOLONTAIRES





Didi-Huberman aponta em tais imagens o destino extremo dos acessórios em movimento que Warburg havia estudado em pinturas do Renascimento. O “panejamento” é levado a uma grande *residualidade*, que ele percebe no bilhete de ônibus enrolado do pequeno grupo de imagens de Brassai. O panejamento seria, nesse caso, o lugar destinado à ação, ao movimento e ao erotismo, que o autor viu separar-se do corpo da Ninfa e escapar para outras representações em diversas pinturas. Didi-Huberman percebe, através do tempo, uma tendência do panejamento a ir se distanciando do corpo e adquirindo uma vida residual. Esse pano que acolhia a dimensão *patética* da imagem, dimensão afetiva do corpo da Ninfa, agora carregaria de maneira metafórica e metonímica a substância imaginária do desejo¹⁶. Dessa forma, as mãos realizadas por Rodin, quando comparadas às esculturas involuntárias, tornam-se abrigo da residualidade de um *páthos*, o *páthos* do corpo algum, do corpo que não está ali representado, pois elas manifestam uma vida própria, como Reiner Maria Rilke afirmou em texto dedicado ao escultor. Rilke as descrevia como mãos pequenas e independentes que sem pertencer a nenhum corpo, estavam cheias de vida.

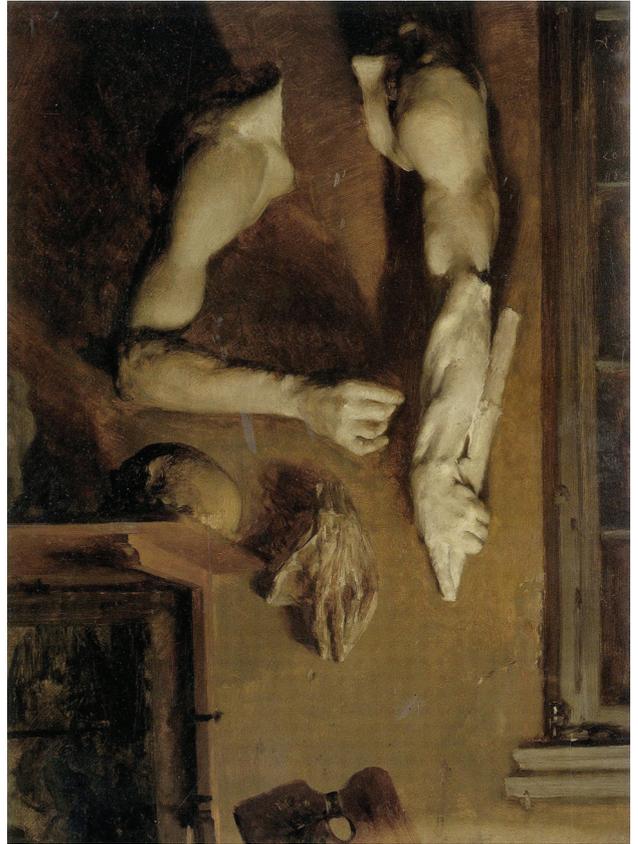
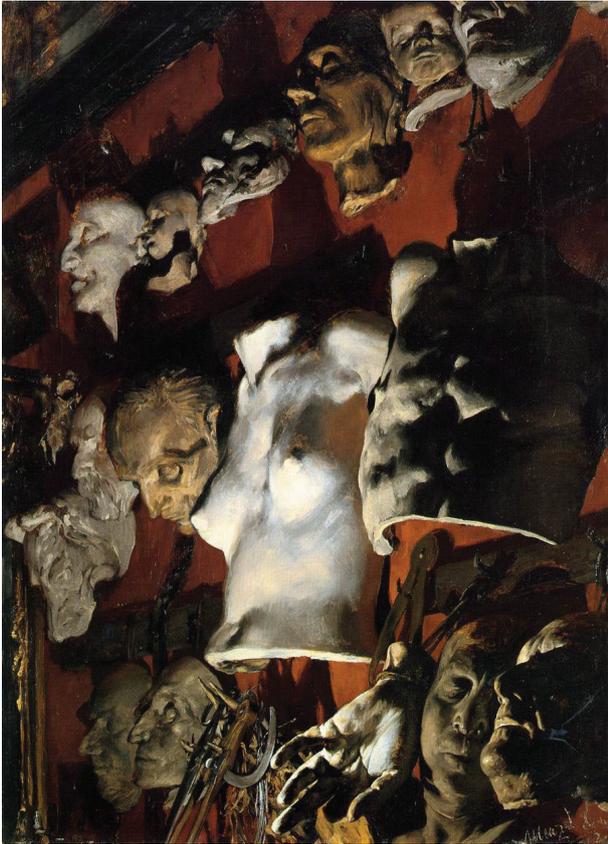
Mãos que se alçam irritadas e agressivas; mãos cujos cinco dedos rigidamente abertos parecem ladrar, como os cinco pescoços de um Cérbero. Mãos que caminham, mãos dormidas e mãos que despertam; mãos criminais, taradas, e mãos cansadas ou apáticas que se estiram em qualquer canto como animais doentes que sabem que ninguém pode fazer nada por eles. Mas uma mão é um organismo complexo, um delta no qual confluem muitas vidas de procedência distante para desembocar no rio largo da ação. Existe uma história das mãos; têm, com efeito, uma cultura própria e beleza peculiar. Se lhes reconhece o direito de ter uma evolução própria, desejos, sentimentos, caprichos e passatempos próprios.¹⁷

Arriscaria dizer que essa vida própria de que fala Rilke, essa história das mãos, seja a história dos gestos e também a trajetória de um *pathos*, pois onde falamos de

e arrotolato, che l'artista dice d'aver «trovato nella (e estratto dalla) tasca d'un burocrate».
DIDI-HUBERMAN, *Ninfa Moderna*, p. 108 e 109.

16 DIDI-HUBERMAN, *Ninfa Moderna*, p. 25.

17 “Manos que se alzan irritadas y agresivas; manos cuyos cinco dedos rigidamente abiertos parecen ladrar, como los cinco cuellos de un cancerbero. Manos que caminan; manos dormidas y manos que se despiertan; manos criminales, taradas, y manos cansadas u apáticas que se han tendido en cualquier rincón como animales enfermos que saben que nadie puede hacer nada por ellos. Mas una mano es un organismo complejo, un delta en el que confluyen muchas vidas de procedencia lejana para desembocar en el río anchuroso de la acción. Existe una historia de las manos; tienen, en efecto, una cultura propia y una belleza peculiar. Se les reconoce el derecho de tener una evolución propia, deseos, sentimientos, caprichos y aficiones propios. (RILKE, 1934, pp. 34 – 36).





erotismo estamos também, no uso psicanalítico da palavra, referindo-nos à pulsão que Sigmund Freud denominava como pulsão de vida.

Uma pintura de 1852 de Adolf Menzel, *Interior do estúdio com moldes*, mostra-nos a parede do estúdio do artista, na qual vemos pendurados fragmentos de braços, mãos e um crânio, que serviam de moldes de observação para desenhos e pinturas. Esse tipo de coleção foi aceito com certa reserva em meados do século XVIII, pois facilitava o estudo das partes do corpo dentro do ateliê do artista. O que vemos nessa pintura é uma composição por fragmentos, desde o ponto de vista do estudo, embora não fosse comum ainda mostrá-la como um trabalho final. Em outra pintura do mesmo artista, *The studio wall*, podemos ver de forma ainda mais surpreendente um conjunto de cabeças, torsos e mãos penduradas na parede do estúdio, convocando a uma imagem sombria de espécies de elementos mórbidos, que nos confundem sob a luz que os ilumina. Assim como a enorme quantidade de mãos, braços e pernas modeladas por Rodin e vários de seus assistentes era guardada em gavetas cheias de areia que fazem lembrar uma caixa mortuária, com uma quantidade excessiva de membros. Dependendo de como eram vistas essas mãos, elas podiam acusar vida e morte, sem, entretanto, estarem vinculados a qualquer tipo de corpo.

No Museu Rodin elas se tornam peças de vitrine, nas quais o valor de estudo quase se tornara invisível. Para um olhar um pouco mais disperso, a beleza com a qual podemos investi-las nos diz que elas já estão prontas, ou são obras que não precisam ser finalizadas. Se mexerão daqui a alguns minutos, ou nos ofertarão seu poder de morte, aludindo a um cadáver qualquer. Mas não são mãos descarnadas. E se por acaso alguém as fotografa em uma luz apropriada e as emoldura, então tornam-se as mãos de algum dançarino, recortadas em um gesto da coreografia. Ao percorrer os corredores iluminados do museu e se deparar com aquela sala aquecida, o ar congelado da morte realmente se esvai. Somente algumas mãos e braços sem dono, brancos de gesso estabelecem comigo uma conversa sobre a perda. Mas o gesto compulsivo do escultor propõe por fim que fabricar os membros dessa escultura ausente, como braços, pernas, cabeças, é a tentativa de que ela possa ser repetida um milhão de vezes, em suma, que ela sempre possa pender para algum tipo de vida.

O GESTO MUDO

Alguém disse que o apaixonar-se é a superestimação das diferenças marginais que existem entre uma mulher e outra (ou entre um homem e outro). Mas isso também pode se estender às obras de arte ou aos cavalos. Em situações como essas, o rigor flexível (se nos for permitido o oximoro) do paradigma indiciário mostra-se ineliminável. Trata-se de formas de saber tendencialmente mudas – no sentido de que, como já dissemos, suas regras não se prestam a ser formalizadas nem ditas.

Carlo Ginzburg, *Mitos, emblemas, sinais*.

Superestimar as diferenças marginais entre coisas parecidas é o que estariam fazendo alguns artistas que se atentam para os gestos e os reintroduzem em seus trabalhos, tal como fazia Rodin, ao elaborar seus esboços. Carlo Ginzburg evidencia que

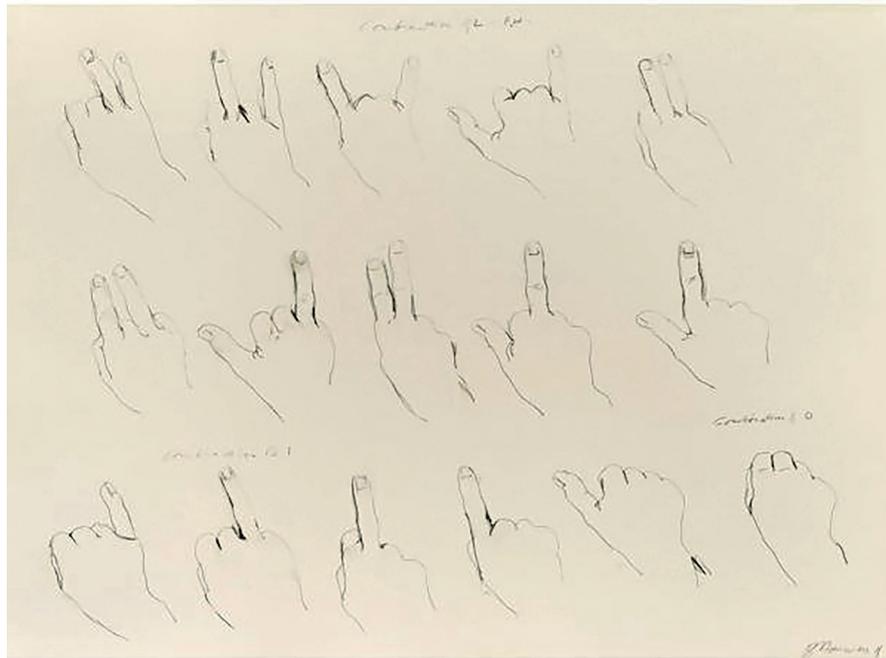
tais formas de apresentar não se prestam ao rigor científico, mas corroboram estratégias flexíveis para elaborar o que se apresenta. Parecem estar em jogo elementos mudos, do não dizível, que não podem ser formalizados, a custo de colocar em risco aquilo que realmente não pode ser lido, na imagem; há neste jogo do visível a possibilidade de não se ver. Por um lado, essa imagem se nos apresenta como “puro” gesto, esfera dos puros meios¹⁸, signo sem conteúdo de significação. Por outro, como não nos atrevemos a encontrar somente um dos polos de sentido que a imagem nos oferta, aguardamos que sua ambiguidade nos leve a algo mais.

E se colocássemos um trabalho de Bruce Nauman, como *Right hands combinations*, próximo a algum dos “dicionários de imagens” provenientes do século XIX? Sem dúvida poderíamos notar uma semelhança nas opções de apresentação e também no paradigma que o envolve. Entretanto, Nauman foca na gestualidade como processo de produção de significados ambíguos, formas aparentemente simples capazes de subverter a linguagem ao ponto de silenciá-la. Elas deixam escapar significados, mas também por vezes obstruem-no, emudecendo seu conteúdo. Nauman não está preocupado em explicitar ou investigar os significados desses gestos. O que notamos no trabalho é uma preocupação com o detalhe: o artista não adota o corpo em sua imagem como uma totalidade, mas se dedica aos fragmentos, tal como Rodin havia feito.



Em seu trabalho *From hand to mouth*, de 1967, temos diante de nós um braço preso à parede, que vai da mão até o início do rosto, onde a boca pode ser vista. Ela é apenas uma peça feita a partir de seu próprio braço. O título do trabalho parece irônico: *live from hand to mouth* (viver da mão à boca) significa ter apenas o suficiente para viver, viver

18 AGAMBEN, 2008.



com pouco. Parece tratar-se da situação penosa em que vivia o artista naquela época. A expressão é confrontada com uma *imagem ao pé da letra*; Nauman representa exatamente aquilo que a frase diz de forma literal. Isso soaria como se o artista estivesse interessado pela imagem das palavras¹⁹, pelo jogo que se é possível fazer com elas. É uma espécie de brincadeira com o visível, mas, ao mesmo tempo, dá-se num código mudo, pois, quando confrontado com seu título, o objeto que vemos é só a imagem do que estava escrito. Nauman parece querer testar o limite através do qual o gesto pode se tornar, ou não, linguagem e fazer com que eu ou você possamos ler alguma coisa. Mas não só essa faceta do trabalho se abre para nós se, num primeiro encontro com essa imagem, a angustiante peça da mão à boca passa a sugerir a penúria na qual esse corpo se encontra.



Outras imagens de Nauman assemelham-se a catalogações. Se olharmos o trabalho *15 pair of hands*, veremos uma espécie de catalogação de pares de mãos que insinuam gestos mútuos. Mas, diferentemente de uma catalogação como a de Andrea de Jorio, ou aquelas pranchas criminalísticas de Bertillon que exibem detalhes de corpos, o conjunto de mãos de Nauman não pretende que elas forneçam informações justas ou precisas, mas que elas demonstrem uma existência ambígua, de aspecto paradoxal. Às vezes, parecem um simples jogo que se faz com a mão, distraidamente. Fazem parte, de qualquer maneira, de uma visão pelo detalhe, de um acesso a complexidades através do mínimo gesto, da presença de um índice, que personifica algo ausente, embora, nesse jogo, não se espere desvendar um texto. Talvez estejamos diante de um texto “mudo ou tagarela”²⁰, uma forma

19 GOODMAN, 2002, p. 30.

20 ANTELO, 2008, p. 227.

de calar e falar ao mesmo tempo.

Os trabalhos de Nauman têm algum tipo de parentesco com as imagens de Morelli? Se isto é verdade, Nauman a subverte, expondo sua própria ambiguidade como imagem. Eu gostaria apenas de sugerir que sua forma de lidar com o corpo ainda que com objetivos muito diferentes, talvez tenha alguma relação com o processo de determinação da individualidade a partir do traço, do vestígio. Ou então, da obtenção da identidade através de um pedaço do corpo, um sinal, uma cicatriz que se pretendia numa investigação criminal, passaríamos a um signo “inerentemente vazio”, como assinalou Rosalind Kraus em relação ao que faziam vários artistas dos anos setenta²¹. Nauman parece nos afastar de qualquer forma de comunicação propriamente dita. Tanto em Warburg, quanto nos trabalhos de Bruce Nauman, essas fórmulas gestuais estão inseridas num duplo espaço, no qual se situam entre as convenções retóricas e os reflexos. Teríamos que tornar mais elásticos os nossos pontos de vista sobre eles, pois o corpo aqui assume significados múltiplos.

Uma preocupação central de Warburg era o significado do corpo e, em particular, do corpo em movimento como veículo expressivo da psique humana. Por trás da retórica convencionalizada da gestualidade corporal havia uma poderosa conexão entre o corpo dinâmico e os impulsos básicos primitivos, que, ainda que sublimados na cultura, nunca estavam de todo ausentes.²²

E isso parece ser perceptível num conhecido vídeo de Richard Serra, *Hand catching lead*: o artista filma a si mesmo (nesse caso, seu braço) ao efetuar o gesto de tentar agarrar uma folha de chumbo, que vai deixando marcas em seus dedos. E o contrário também pode ser verdadeiro, quando os dedos do artista marcam a folha de chumbo. O ato é de impressão e também é um gesto reflexo, evocado desde seu duplo estatuto, entre a dimensão pulsional e simbólica. Todo gesto repetitivo revela essa dimensão em que a humanidade tenta sedimentar os choques a que fora exposta durante sua existência, tentando realizar uma espécie de síntese, na qual diversos proces-

21 KRAUSS, 1996.

22 RAMPLEY, 2011, p. 44.



sosem possam ser simbolizados. Serra, nesse vídeo, realiza um gesto repetitivo, no qual reata forças primitivas, como seu potencial de reagir instintivamente com uma ação proveniente da cultura, que é a marcação e a impressão das mãos através da folha de chumbo. Conjuga duas dimensões numa mesma ação através do vídeo, que é somente a versão tecnológica da compulsão à repetição. Explora isso até o fundo, pensando o gesto e sua existência na geração das imagens técnicas. Isso sem excluir o corpo dessa dimensão, embora através do fragmento, exibindo na gestualidade a própria invenção da imagem em movimento.

O GESTO SEMELHANTE

La mano affonda nel tronco dell’albero che per la velocità della crescita e la plasticità della materia è l’elemento fluido ideale per essere plasmato.

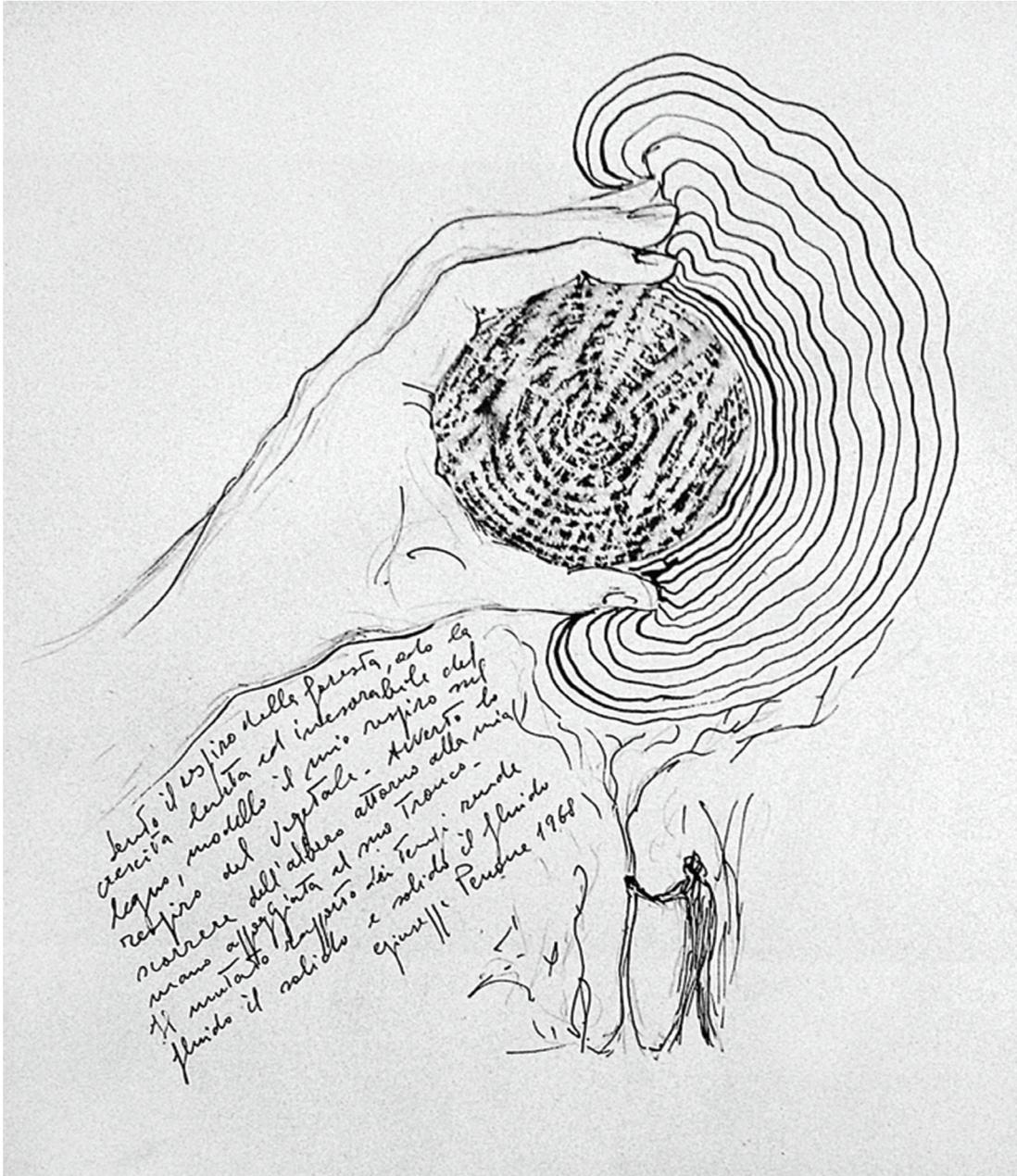
Giuseppe Penone, 1968

Em *Continuerà a crescere tranne che in quel punto* (1968) e *L’albero ricorderà il contatto* (1969), da série *Alpi Marittime*, Giuseppe Penone inscreve no tronco da árvore a marca ou impressão de sua mão e as dimensões de seu corpo. A árvore continuará a crescer e expandir seu tronco, mas a mão do artista (substituída por uma mão de bronze) também terá deixado o traço indelével no seu corpo vegetal. Para o artista, quando tocamos as coisas, deixamos marcas, vestígios, que se constituem em uma *imagem involuntária*, ou *imagem animal*²³. Em algum ponto de seu trabalho, Penone conjuga essa impressão com um gesto arbitrário, cruzando o resíduo gestual inconsciente com o significado: o ato de inscrever, marcar. Segundo ele, a forma é constituída por uma memória. Ao se referir às marcas no tronco de uma árvore, o artista fala sobre a memorização dessa forma na estrutura da própria árvore, que é como um segredo guardado no interior do tronco. A partir desse pensamento, confluem tanto a memória dos gestos voluntários, quanto essa memória involuntária, ou animal que percorrem a obra do artista e corporificam numa operação simbólica, o traçado das coisas no mundo.



23 Giuseppe Penone talks about “Circling” at Gagosian Britannia Street, London. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v17Q-C2x34ls>.



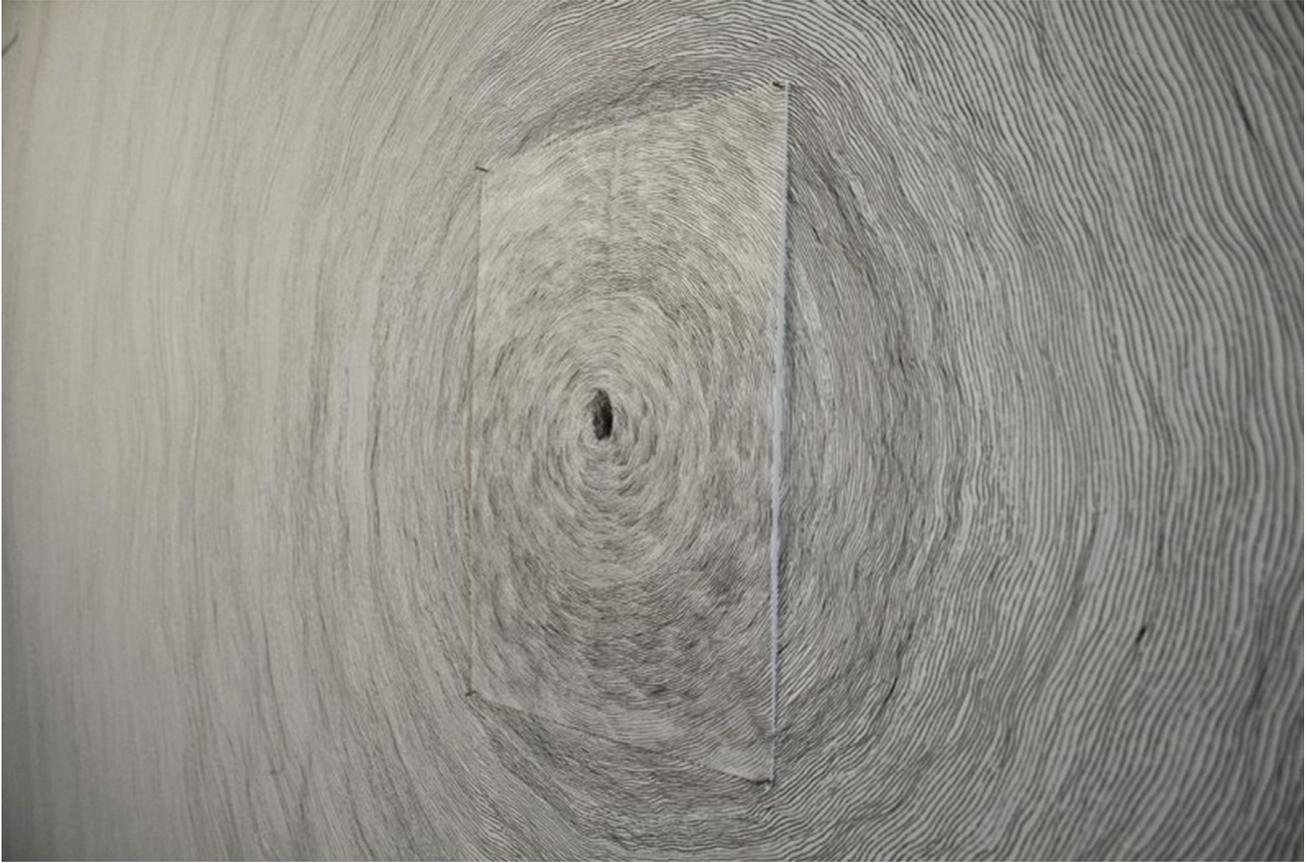


Ao modificar batatas e abóboras, durante seu crescimento, com moldes de seu próprio rosto (nariz, boca, orelhas), Penone utiliza uma espécie de vocabulário das suas próprias singularidades e as inscreve nos vegetais, mas também poderíamos dizer que ele permite que os vegetais sejam esculpidos pelo seu próprio processo de crescimento em proximidade com os seus traços. O artista, ao lidar com natureza e cultura, parece aproximá-los ao ponto de que se confundam. Essa não é também uma das questões da *Pathosformel*? Um entrelaçamento entre cultura e natureza? A questão aqui está no encaixe de uma *antropologia das formas*. Não nos damos conta de como os gestos invadem a nossa natureza, ou a natureza que nos parece ser *exterior*; sendo seres biológicos, repetimo-nos uns aos outros, criamos e recriamos os traços que a nossa animalidade permite compartilhar. Nessa repetição, não poderíamos ficar somente com o movimento reflexo, nem tampouco com a retórica. Seria num encontro entre ambas as dimensões que enxergaríamos uma *pathosformel*.

Poderíamos dizer que a questão antropológica do gesto, introduzida por Warburg no campo das imagens, situa-se entre dois extremos cuja articulação a ideia de *Pathosformel* tenta justamente compreender: de um lado, a atenção para a animalidade do corpo em movimento; de outro, a atenção a sua ‘alma’, ou, pelo menos, a seu caráter psíquico e simbólico. Por um lado, vemo-nos confrontados com a não história, com a pulsão, com a ausência de arbitrariedade própria das coisas não “naturais”; por outro, descobrimo-nos em pé de igualdade com a história, com os símbolos e a arbitrariedade pressupostos por toda coisa “cultural”.²⁴

A arbitrariedade do gesto de Penone, tanto aquele que se fixa no tronco da árvore quanto aquele que quer transferir para as batatas suas marcas corporais, são como fórmulas repetidas nesse vasto campo do paradigma indiciário e no campo também das fórmulas do *páthos*. E ainda mais num trabalho como *Propagazione*, de 1947, no qual ele parte do desenho de sua própria digital e perpetua os círculos dela num gesto contínuo, fica claro como esse paradigma se vinculou às artes, que o refaz remetendo a seus primórdios. No gesto de Penone, encontramos não a evidência clara das pranchas policialescas e dos dicionários científicos, mas a ligação mágica do indivíduo

24 DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 198 e 199.



com o universo através da semelhança, explorada não só por Warburg, mas também por Walter Benjamin²⁵. Penone vê os círculos no tronco das árvores, na difusão das ondas sonoras, na ondulação da água quando cai um seixo, na palavra que se repete, no pensamento quando se transforma em ato meditativo, até a ideia de infinito.

É o pensamento mais extraordinário sobre a linha, é um simples gesto, mas é deliberado. Uma linha pode ser também um arranhão de um animal sobre o tronco de uma árvore ou sobre o chão. Mas é alguma coisa que implica uma intenção ou ação e faz disso um movimento vivo.²⁶

Para Penone, assim como para Aby Warburg, o gesto inscreve na imagem a intenção, e é isso que faz dela uma imagem em movimento, uma imagem viva, em suma. Segundo Didi-Huberman, “Todo gesto é patético porque tudo que sobrevém no corpo, nesse momento, manifesta os poderes de uma lembrança em suspenso”²⁷. Os gestos, sob a ação de um afeto (um *páthos*) manifestam uma memória. Para Penone, tanto nosso corpo quanto a arte são alguma coisa muito primitiva, próxima às nossas emoções mais básicas, tal como qualquer formação de um gesto, no qual imitação, marca e sinal formam parte de um léxico comum.

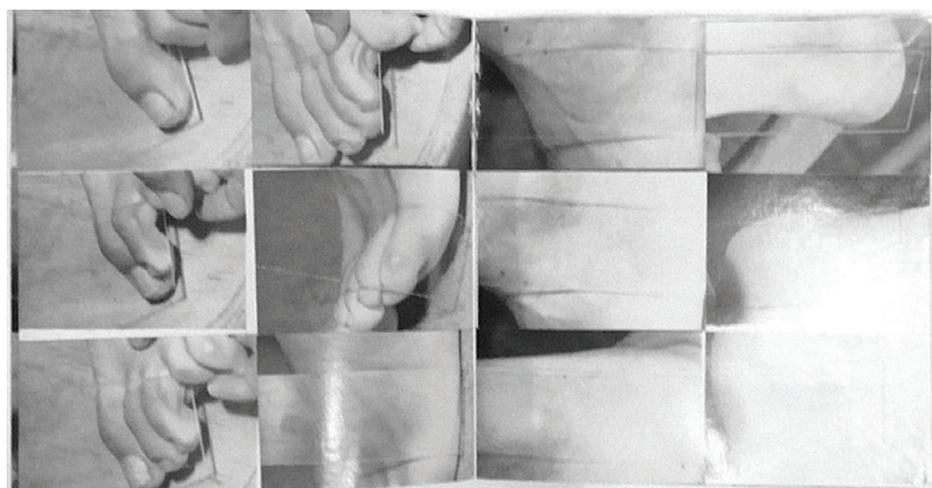
Um dos trabalhos mais antigos de Penone, *Svolgere la propria pelle*²⁸, trata-se da fragmentação de seu corpo por meio de um ato fotomecânico. O resultado é um conjunto de imagens fragmentadas, exibidas em forma de grade, numa estrutura próxima à das pranchas de Bertillon. Orelha, dedos, cabeça, nariz, fragmentos de corpo tornados bidimensionais, nesse caso, por um ato fotográfico. O artista exhibe seu próprio corpo multiplicado, em pedaços, que agora também são como traços, a imagem obtida por contato entre o vidro do scanner e a barra fotossensível que o percorre. Peças de um corpo que não se pode mais identificar. Ao contrário de uma prancha

25 BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. Em: *Magia e técnica, arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*, v. 1. São Paulo: editora Brasiliense.

26 Fala do artista sobre o próprio trabalho *Propagazione*, disponível em: <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/online/#videos/07>>.

27 DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 273.

28 No caderno de imagens há um trabalho semelhante, de Hudinilson Junior, de 1981 (?).



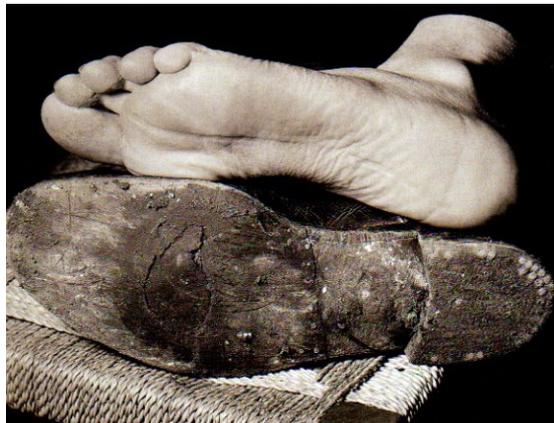
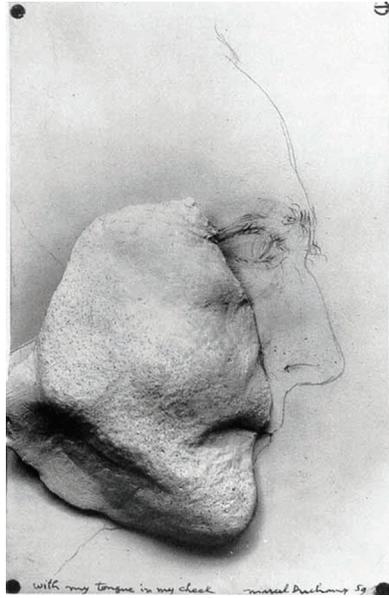
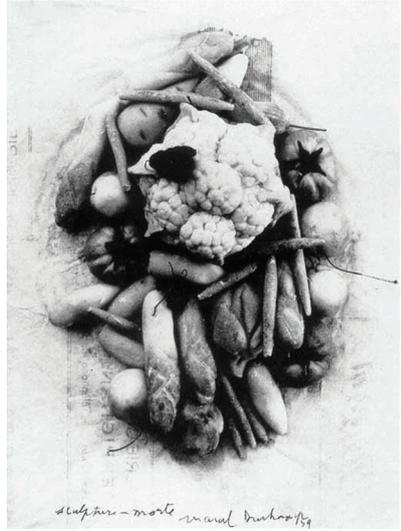
bertilloniana, que busca acercar-se do indivíduo pela comparação, pela aproximação das peças, as imagens proporcionadas por Penone geram confusão, subvertem esse jogo da semelhança, porque, no próprio ato de reprodução deste corpo, a imagem ali gerada não proporciona uma visibilidade cientificamente eficaz.

GESTO E LEMBRANÇA DE UMA MORTE

(Vestigium vem por sua vez de vestigare, “seguir um rastro”, palavra de origem desconhecida, cujo rastro se perde. Não é uma “busca”, é apenas colocar seus passos nos rastros de outros passos.). Jean-Luc Nancy, O vestígio da arte.

A palavra investigar tem origem desconhecida, mas sua força semântica encerra-se, ou se multiplica, justamente na busca de um rastro. Investigar imagens seria colocar nossos passos nos passos delas, persegui-las, e, portanto, não poderemos ter nada mais do que essa investigação aqui representada, sob palavras ou imagens. Uma pesquisa, portanto, de onde podemos desde já excluir qualquer conclusão. Em filosofia, como em arte, nos diz Giorgio Agamben, não podemos fazer nada além de abandonar o trabalho, o que me parece ser pertinente, pois as imagens nos levam sempre além de onde esperávamos ir.

Em 1959, Marcel Duchamp realizava seu trabalho chamado *Torture-morte*, em série com mais outros dois, *Sculpture-Morte e With my tongue in my cheek*. Estamos falando, claro, sobre três enigmáticos trabalhos de Duchamp, para os quais há diversas interpretações, e não nos ateremos a todas elas.



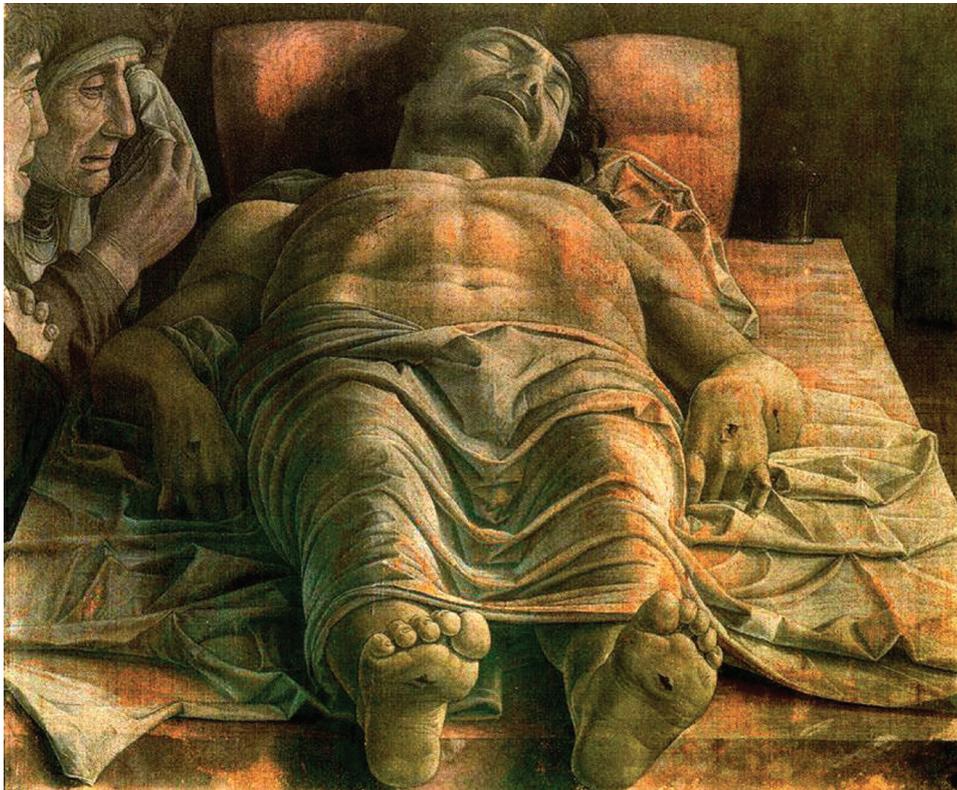
Há duas imagens de que me lembro agora cujos pés estão representados da forma como Duchamp nos faz ver o seu pé com moscas. O *Cristo Morto*, de Mantegna, e *A Lição de anatomia do doutor Deyman*, de Rembrandt. Duchamp tomou como modelo seu próprio pé para realizar a escultura, mas se tomarmos essas outras pinturas como “modelos”, mesmo que indiretos, saberemos que a posição do pé de Duchamp assinala sua relação com a morte, além do título inscrito sobre a escultura. As palavras *tortura* e *morte* aparecem abaixo da peça colocada dentro de um relicário. Além disso, o fato de vermos a planta dos pés nessas pinturas e na escultura de Duchamp poderia nos remeter também à imagem de uma pegada, como é o caso do trabalho de Jasper Johns chamado *Memory Piece*, formado por um conjunto de gavetas com areia marcada pela pegada da escultura de um pé, que é exibido acima delas numa caixa de madeira. A pegada é a marca vestigial de um passante, o rastro que o animal traça e o caçador persegue na caçada. Servem-nos, nesse caso, como o traço capaz de guardar a memória do corpo ausente, do corpo que passou. A gaveta de Johns, nesse caso, serviria para guardar a memória da pegada de Frank O’Hara, uma marca frágil e sutil, mas sempre atrelada ao pé modelado acima do gaveteiro, do qual sempre se poderia gerar novas pegadas.

Tomemos de empréstimo o que diz Jean-Luc Nancy em sua digressão sobre o *passo*:

Tentemos avançar ainda na compreensão do *vestigium*. Essa palavra designa a planta do pé, e sua impressão ou seu rastro. Tirar-se-á, se posso assim dizer, dois traços não imageiros. O pé, primeiramente, é o oposto do rosto, é a face ou a superfície mais dissimulada do corpo. Poder-se-á pensar aqui na apresentação, em suma ateológica, do *Cristo morto* de Mantegna, com as plantas dos pés voltadas para nossos olhos²⁹.

Quando Nancy diz dissimulada, devemos pensar encoberta, oculta, pouco notável. A face mais encoberta é a sola do pé, uma face que só é vista caso o corpo esteja estirado, deitado, caído, ou morto. Uma face que, quando está presente, denota

29 NANCY, 2012, p. 303.



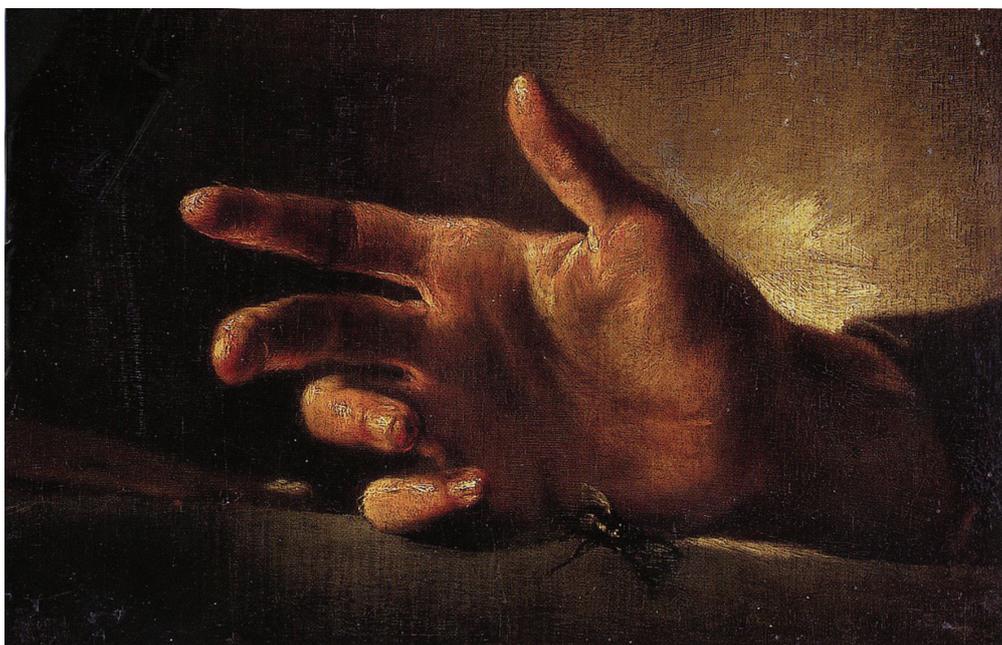
a descoberta de uma imagem oculta, ao mesmo tempo que indica a passagem. A representação de Mantegna é ateológica porque representa Cristo morto, seu corpo mortal, e não o corpo glorioso; a pintura torna humana a figura que supostamente poderia ter vencido a morte. Exceto pela auréola que vai sobre a cabeça, nenhuma outra característica da pintura poderia diferenciar esse corpo do corpo de outro prisioneiro. De certa forma, esse corpo que executa a passagem da vida para a morte não se erguerá novamente e os olhares que velam por ele são os olhares que aceitam, não sem grande pesar, que ele se vá.

Na pintura de Rembrandt e também na de Mantegna, as figuras são vistas de frente para o espectador, de modo que estamos de frente para a planta dos pés desses dois corpos. O corpo de Cristo estende-se em nossa direção, deitado sobre uma mesa de mármore. O corpo na mesa de anatomia tem a cabeça suspensa no ato da dissecação do crânio, enquanto sua barriga encontra-se aberta, e a massa avermelhada representada de frente para nós demonstra como o autor da cena desejava o envolvimento de seu espectador. Estamos diante da ação e do corpo, de frente para ele, aberto para a nossa observação, inspeção e análise. Estamos diante do interior desse corpo, do qual vemos uma massa indefinida, manchas, pinceladas, talvez o interior de um corpo vazio, do qual os órgãos já foram extraídos.

Voltando ao caso de Duchamp, poderíamos nos perguntar de que se trata a presença dessas moscas, se elas chupam o sangue do morto, ou se foram pisoteadas por um corpo ainda vivo. Elas estão sinalizando um resto de vida nessa tortura sobre a carne morta? As moscas, como é sugerido por Pilar Parcerisas em seu livro *Duchamp en España: las claves ocultas de sus estancias en Cadaqués*, são o ponto de transição entre a vida e a morte, já que esse inseto se alimenta e se reproduz sobre um outro corpo morto. A representação da mosca tem uma longa vida no gênero de natureza-morta. O caráter da vida efêmera está aliado à sua representação também como uma vida que se transforma: a larva torna-se mosca adulta e gera novas larvas. Tomemos agora uma

pintura de Theodore Gericault, *Étude d'une main*, na qual é possível ver uma mão, que não sabemos se pertence a um corpo vivo ou morto; repousa sobre um apoio no qual também vemos pousada uma mosca, e ao seu lado se depositou um pedaço de osso. Os elementos aqui estão muito claros, mas não é possível perceber se a mão de Gericault tenta capturar a mosca e, portanto, matá-la, ou se ela está já desferindo seu último gesto na queda sobre uma superfície qualquer. A ambiguidade dessa imagem no faz perceber o caráter transitório desses elementos, do próprio gesto na pintura. Ele é objeto de transição, seja na representação de um movimento, ou na semântica que rodeia sua construção.

De todo modo a escultura congela um momento associado à morte e à tortura, o que nos leva no desenrolar de nossa miríade de imagens à uma alegoria da morte. O tríptico fala sobre a morte da pintura, da figura e do retrato, mas não só isso, já que se tomarmos como referências as imagens vistas até aqui, percebemos-nos na presença de corpos fragmentados que recordam a morte do próprio corpo humano, em pedaços, sem vida. *Torture mort* é uma referência ao termo *Nature mort*, gênero consagrado na pintura por retratar elementos precípeis, alegorias da morte, como crânios, velas, livros, todos lembranças da curta passagem da vida para a morte e do tempo escasso. Mas Duchamp escolhe, nessa alusão, um membro do corpo humano, ao invés de in-



vestir como em *Sculpture morte*, nas imagens de alimentos perecíveis a que os pintores consagraram suas naturezas mortas.

O corpo torturado e ausente, representado pela planta de um pé coberta de insetos levar-nos-á, se seguirmos o ondulante caminho das pinturas de Rembrandt e Mantegna, a uma fotografia que se tornou emblemática não só por seu contexto político, mas também por suas possíveis referências simbólicas no que concerne à história da arte. Talvez tenha sido John Berger quem, pela primeira vez, apontou a semelhança entre a posição de Che Guevara na fotografia de Freddy Alborta e uma outra lição de anatomia de Rembrandt, em que ele retrata o Dr. Tulp. Questionado por Leandro Katz em seu filme *El dia que me quieras*³⁰ sobre a semelhança das imagens, o fotógrafo respondeu que nem sequer se lembrava dessa pintura, talvez nunca a tivesse visto. Realmente, a imagem pode ter aparecido para ele sem que se desse conta, e então a impressão daquele cadáver posto na mesa de estudos teria subido de sua memória ao enquadrar a câmera naquela espécie de lavanderia em Vallegrande. Lá também podiam ser vistas formigas, como vemos no filme de Katz, passeando pelo corpo de Guevara, no trânsito entre a vida e a morte, o mesmo trânsito que fazem certas moscas, ao passearem sobre um cadáver, a procura de alimento. Alguns homens, no vídeo que registra o momento em que a foto de Alborta foi feita, retiram as formigas do cabelo da vítima, em um gesto de zelo que não se destina a um cadáver comum. No lugar do militar que aponta para o ventre do guerrilheiro, na pintura de Rembrandt o professor de anatomia estende o instrumento em direção ao seu objeto de estudo, enquanto um grupo de observadores se coloca em volta do professor, mirando não o cadáver, mas um livro aberto à frente do corpo.

A estranha exclusão do corpo, embora ele seja posto à mostra, tem seu paralelo no fato de que a famigerada verossimilhança do quadro de Rembrandt se revela apenas aparente quando observada mais de perto. É que, ao contrário de toda praxe, a dissecação representada aqui não começa com a abertura do abdome e remoção dos intestinos, mais sujeitos à putrefação, mas com a retalhação (e isso também talvez

30 Trecho disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wKbzZMd_Zrg.



*indique uma dimensão punitiva do ato) da mão criminosa*³¹.

Sim, o corpo cadavérico analisado pelo Doutor Tulp é o corpo de um criminoso chamado Aris Kindt, o corpo que podia ser usado para fins médicos e científicos. Não podemos nos esquecer de que o corpo de Guevara era um corpo em parte similar ao de Kindt, um corpo de prisioneiro, que pode ser cortado, perfurado, aberto ou fragmentado. Do corpo de Che parece terem sido amputadas suas mãos para atestar que, de fato, era o corpo do guerrilheiro procurado. Através de suas digitais, poderia ser comprovada a eficácia da operação que minava o processo revolucionário.

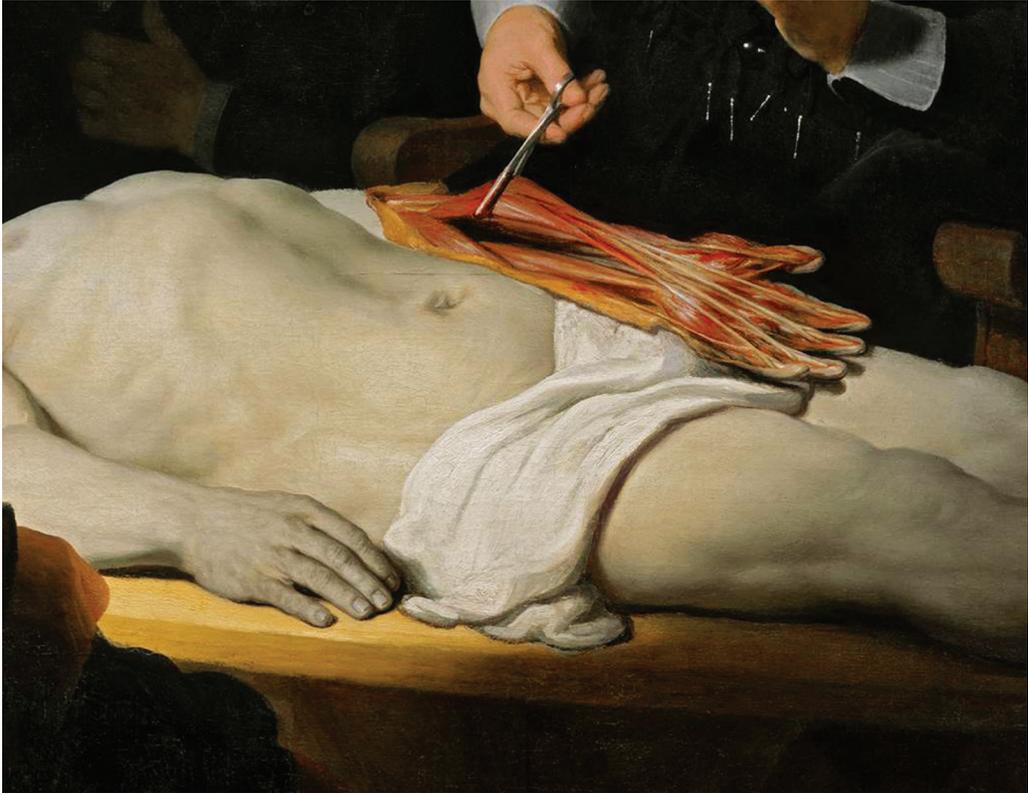
Voltando à descrição de W. G. Sebald sobre a mão de Kindt:

Essa mão não é um caso particular. Não só está em grotesca desproporção quando comparada com a mão mais próxima do observador, está ainda totalmente deformada em termos anatômicos. Os tendões expostos, que, segundo a posição do polegar, deviam ser os da palma da mão esquerda, são os do dorso da direita. Trata-se, portanto, de uma pura reprodução escolar, retirada obviamente sem muita reflexão do atlas anatômico, o que transforma essa pintura, de resto fiel à realidade, se assim podemos dizer, na mais crassa deturpação exatamente no centro de seu significado, lá onde as incisões já foram feitas. É muito pouco provável que Rembrandt tenha aqui se equivocado por uma razão ou outra. Antes, parece-me deliberada a falha na composição. A mão disforme é o sinal da violência cometida contra Aris Kindt. É com ele, a vítima, e não com a guilda que lhe comissionou a obra, que o pintor se identifica. Somente ele não tem o rígido olhar cartesiano, somente ele o percebe, o corpo extinto e esverdeado, somente ele enxerga a sombra na boca semiaberta e sobre o olho do morto.³²

Passamos dos pés às mãos muito rapidamente. Porque antes o que nos falava da morte eram os pés, os pés já desligados do chão, já de frente para nós, porque o corpo estendido, deitado, alude ao corpo morto, significa o corte com toda a verticalidade do ser passante, mas ainda assim sem se esquecer de seu passo. Se a mão dissecada de Rembrandt se refere à sua cumplicidade com o cadáver ali exposto, poderíamos pensar que essa torsão, ao colocar a mão esquerda no lugar da direita, seja uma torsão da noção de imitação, sua completa distonia com o pensamento do corpo totalizado. Uma fragmentação, a exibição de um detalhe torto, para marcar a exclusão desse cor-

31 SEBALD, 2010, p.25.

32 SEBALD, 2010, pp. 25 e 26.



po cadavérico da cena em que ele se ambienta. A exclusão do corpo como peça de uma análise que ainda presente na cena é negligenciada pelos olhares dos alunos do Doutor Tulp. Se Rembrandt percebe o corpo de Aris Kindt, ele o demonstra através do detalhe da mão dissecada. É com o corpo, ou cada parte desse corpo, que ele se identifica.

O pé de Duchamp, impedido de pisar, revela sua contiguidade com a morte. A morte nesse caso não é só física, de um corpo, ou outro, mas também a morte simbólica, dirigida ao objeto artístico. Didi-Huberman, em um comentário sobre os esboços de Rodin³³, percebe uma destruição figurativa nesses elementos, nesses pedaços. O que ele chama ali de corpo-fragmento, aparece em função da ausência parcial do corpo, numa desconstrução de seu referencial, da totalidade anatômica e da forma humana. Essa desconstrução do corpo, do referencial, de uma unidade previamente estabelecida, poderia por ora nos fazer pensar em um outro tipo de visibilidade desse corpo. Didi-Huberman verá ali, também, a própria morte da escultura tradicional. Nesse sentido, poderíamos aproximar Duchamp de Rodin? Parece que sim, caso seja esse também o sentido sugerido por Parcerisas, ao ver o indício da morte da figura nesse trabalho. Ao mesmo tempo, essa cadeia está enlaçando formas distintas de ver o corpo, de introduzi-lo, de deixá-lo morrer ou perecer.

33 DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 164.

O DILACERAMENTO COMO GESTO

“Não seria essa relação, infrassimbólica e infranarrativa, a do corpo humano com o sofrimento físico e com a violência animal?”

Didi-Huberman, *A imagem sobrevivente*

Agora, diante da pintura de Pedro Américo destinada a representar o corpo esquartejado de Tiradentes, outras imagens se nos interpõem: uma gravura de Goya, dos *Desastres da Guerra*, e alguns estudos de Gericault, nos quais vemos membros amputados, braços e mãos separados de seus corpos. A série dos *Desastres*, retratada a partir dos acontecimentos da Guerra de Independência da Espanha (1808 – 1814) e do sofrimento decorrente do abuso da violência de ambos os lados combatentes, não nos revela um artista empenhado em uma representação patriótica, mas um sujeito capaz de fazer o retrato das violações e dos padecimentos dos indefesos, gente de seu próprio povo, mas também aqueles que do lado “inimigo” sofriam com a guerra insana e sempre a serviço do poder.

A imagem de Pedro Américo é singular por trazer uma representação do corpo do herói já despedaçado, é das únicas representações de Tiradentes em que seu corpo se encontra retalhado. O gesto punitivo ali é associado à pena imposta a Jesus Cristo, ao tentar igualar as figuras e elevar ainda mais a condição aurática em torno do herói, que, após ser enforcado, teve seu corpo cortado em pedaços e abandonado em diferentes lugares para ser visto como caso exemplar. O corpo de Tiradentes, embora associado à figura do Cristo, conforme o crucifixo que se encontra a seu lado, não é um corpo glorioso, posterior à morte. Vendo esse corpo despedaçado estamos diante da impotência de sua figura. O corpo torturado aqui nos viria à cabeça, embora ima-



gens de tais monstruosidades não sejam tão comuns na tradição da pintura ocidental. São antes exceções à regra.

Poderíamos realizar uma aproximação entre as imagens de Menzel já referidas e a pintura de Pedro Américo. Não seria devaneio pensar nisso, pois entre um processo de modelagem, tal como aquele representado nas pinturas, e essas peças mortuárias que a história conhece, há uma íntima conexão. Entre a vontade de conservar uma semelhança ou uma forma, como durante a modelagem de um corpo ainda em vida e a lembrança de um objeto de culto, *post mortem*, é possível também estabelecer uma inegável ligação, a partir da qual ambas as imagens se resignificam. Deveríamos, então, falar sobre aqueles tipos de máscaras mortuárias que nos antecedem nos séculos, e que portam uma hereditariedade infinita.

Segundo um sistema de crenças que caracteriza os rituais fúnebres de muitos povos, o primeiro efeito da morte consiste em transformar o morto em um fantasma (a *larva* dos latinos, o *eidolon* e o *phásma* dos gregos), quer dizer, em um ser vago e ameaçador que permanece no mundo dos vivos e retorna aos lugares frequentados pelo defunto. O objetivo dos rituais fúnebres é então o de transformar esse ser incômodo e ameaçador, que não é outra coisa que a imagem do morto, que retorna obsessivamente, em um antepassado, algo que, todavia, é uma imagem, mas benévola e separada do mundo dos vivos³⁴.

Essa é uma questão de suma importância na cultura ocidental, que nos move em torno da arte, de sua permanência, e em torno da nossa obsessão pelas imagens. Não só temos obsessão por elas, mas também são elas quem nos obsidiam, pois sabemos que retornam, insistentemente. Para que não sejam essas imagens infernais, é preciso torná-las, como diz Agamben, benévolas, o que quer dizer que temos de representá-las, simbolizá-las através de um ato como a modelagem de uma máscara, ou a pintura de um herói despedaçado. Para que esse fantasma não retorne de uma forma

34 “Según un sistema de creencias que caracteriza los rituales fúnebres de muchos pueblos, el primer efecto de la muerte consiste en transformar al muerto en una fantasma (la *larva* de los latinos, el *eidolon* y el *phásma* de los griegos), es decir en un ser vago y amenazador que permanece en el mundo de los vivos y retorna a los lugares frecuentados por el difunto. El objetivo de los rituales fúnebres es entonces el de transformar a este ser incómodo y amenazador, que no es otra cosa que la imagen del muerto, que vuelve obsesivamente, en un antepasado, es decir, algo que todavía es una imagen, pero benévola y separada del mundo de los vivos” (AGAMBEN, 2007, p. 425). Tradução livre.

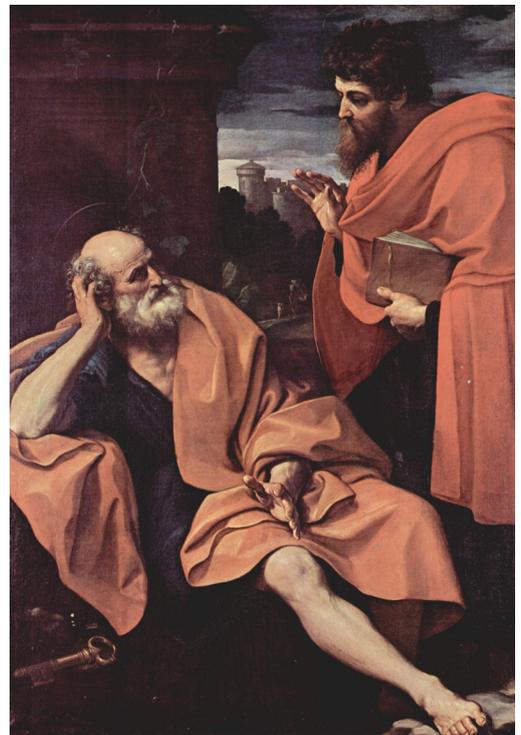


maléfica, é preciso criar a sua imagem, representá-lo e retirá-lo, então, do mundo dos vivos. Assim, “O inferno dos antigos aparece desde essa perspectiva como um inferno da imaginação: que as imagens não possam ter nunca um fim, que o parecido seja inextinguível é precisamente o inferno”.³⁵

As imagens de Gericault colocam-se dentro de sua obra entre os estudos anatómicos e aqueles destinados à pintura conhecida como a *Balsa da Medusa*. Nelas vemos uma espécie de um amontoado de braços e pernas amputados, cabeças de corpos ausentes, fragmentos sem pertencimento a algum corpo que desafiam a integralidade da representação da figura humana. A maior parte desses estudos parece-nos hoje como trabalhos finalizados, mas, se comparados com a famosa pintura, aparecerão como representações de partes de corpos anônimos, peças putrefatas, cabeças rompidas.

A invenção da guilhotina representou, segundo Jorge Coli, a criação de um instrumento democrático. Antes de ser concebida, somente os aristocratas eram deca-

35 “El infierno de los antiguos aparece desde esta perspectiva como un infierno de la imaginación: que las imágenes no puedan tener nunca fin, que el parecido sea inextinguible es precisamente el infierno” AGAMBEN, 2007, p. 425.



pitados, enquanto os plebeus eram destinados à forca. A guilhotina era considerada na época um método menos cruel de morte. Durante o período revolucionário na França, era de se esperar que o cadáver e as condenações passassem a fazer parte do imaginário dos artistas de forma mais contundente.

As cabeças míticas da Medusa, cortada por Perseu, ou de São João Batista, obtida por Salomé numa bandeja de prata, cedem lugar agora a um contato presente, cotidiano, dessas cabeças verdadeiras, sem corpo, que o imaginário encarregava-se de multiplicar. Mais forte ainda, talvez, tenham sido as incessantes guerras “modernas” do período napoleônico, seus milhares de mortos, de aleijados. Essas guerras provocaram o aperfeiçoamento das técnicas cirúrgicas voltadas para as amputações e restaurações.³⁶

Para a execução dos estudos e dos cadáveres presentes na Balsa da Medusa, Gericault frequentou necrotérios e salas de dissecação, adquirindo, do contato direto com esses corpos, imagens que nos assombram pela presença de elementos que só fazem atestar a morte de alguém, o padecimento de algum sujeito, a impossibilidade de lhes restituir vida ou movimento.

A gravura de Goya, por outro lado, evidencia o despedaçamento, como na pintura de Américo. O corpo não está ausente, está visivelmente despedaçado, como resultado de um gesto dilacerador. Essa diferença parece relevante, pois nos conduz a pensar sobre a presença do corpo em cada uma das imagens e que filiações podemos fazer a partir delas.

Aby Warburg dedicou uma prancha de seu *Atlas* (painel número 75) a esse tema, onde reuniu imagens de Rembrandt, Guido Reni, Nicolaes Berchem, entre outros. A partir delas, Warburg inicia uma reflexão sobre a melancolia, pois, ao unir entre as pinturas de anatomia uma imagem dos apóstolos Pedro e Paulo, na qual vemos a figura de Pedro postar-se em posição melancólica, inicia-se um novo ciclo de relações, que vão além da reflexão sobre a anatomia e sua ligação com a magia, como nos informa o título da prancha³⁷. O estudo da anatomia, em Warburg, dá acesso ao

36 COLI, 2010, p. 305.

37 Anatomia mágica. Exame dos intestinos – Busca pela sede da alma. Anatomia científica = contemplação por afluência do pranto fúnebre. Anatomia animal, patética e contemplativa [cfr. Carpaccio].

pensamento sobre a contemplação e o sofrimento, como podemos ver através da descrição de Maria Rita Kehl em *Tempo e o cão*³⁸:

Burton assina o prefácio de seu livro com o pseudônimo de “Democritus Junior”, numa referência ao comportamento de Demócrito tal como descrito (supostamente) por Hipócrates, que teria diagnosticado como melancolia o mal que levava seu paciente a retirar-se do mundo para o isolamento da natureza selvagem. A melancolia de Demócrito, cuja vontade de saber o fazia dissecar os corpos dos animais, também o levava a descrever e a rir de tudo. O riso de Demócrito seria uma manifestação da impossibilidade de tudo saber e da falta de sentido do mundo, manifestação tão melancólica quanto as lágrimas de seu antípoda Heráclito; mas aquele demonstrava frieza diante da dor dos homens muito diferente da piedade expressa pelo choro deste.³⁹

Há nessa prancha duas imagens que retratam Demócrito em seu isolamento, realizando trabalhos de dissecação. Sua postura melancólica em uma das cenas justificaria a adesão de Warburg à imagem de Reni já mencionada. Em uma citação do texto de Raymond Klibansky, Sergio Alcides relaciona a bile negra, um dos elementos associados à melancolia, ao desejo pelo conhecimento. Conforme lemos na citação, Marsílio Ficino afirma que a bile negra (que se insere na doutrina dos humores criada por Hipócrates) por sua semelhança ao centro da terra, causa no melancólico o desejo de ir no “centro das coisas singulares”, fazendo elevar o conhecimento, sob o signo de Saturno, que é o mais alto dos planetas⁴⁰. Esse desejo de ir ao centro das coisas nos remeteria às imagens de dissecação e estudo anatômico, primeiramente realizados em animais e posteriormente em corpos humanos.

Por outro lado, se seguíssemos o fio da melancolia traçado por Jean Clair⁴¹, chegaríamos a essa mesma figura, de *Chronos*, ou Saturno, cuja relação com o tempo nos leva a outra perspectiva. *Chronos* devora a si mesmo no sentido em que devora seus filhos, gerados a partir de si mesmo: “Nos mitos clássicos aparecem muitos dos

38 KHEL, 2009.

39 KHEL, 2009, pp. 71 e 72.

40 ALCIDES, 2001, p. 131 – 173.

41 Em *Archivo El País*, ENTREVISTA: JEAN CLAIR, disponível em: http://elpais.com/diario/2005/12/24/babelia/1135382776_850215.html



elementos típicos da melancolia. Saturno ou Chronos são símbolos dela porque o canibalismo, o devorar-se a si mesmo, é um ato próximo à melancolia”.⁴²

Então uma imagem de Goya nos faria compreender o campo em que estamos, com sua representação de Saturno. O ato de devorar o corpo (que nos devolve ao corpo despedaçado) é uma imagem que pode ser associada à melancolia.

De volta à prancha de Warburg, o que encontramos, através da associação da posição melancólica à anatomia, é o dilaceramento como um gesto de saber. Um saber não só sobre o corpo, mas sobre a própria condição humana e o tempo. A investiga-

42 “En los mitos clásicos aparecen muchos de los elementos típicos de la melancolía. Saturno o Chronos son símbolos de ella porque el canibalismo, el devorarse a sí mismo, es un acto próximo a la melancolía”. *Idem.*

ção representada pela abertura do corpo dos animais e em seguida do corpo humano remeteria às primeiras tentativas de previsão do futuro através da leitura dos órgãos humanos. A condição humana posteriormente esboçada no estudo da anatomia revela múltiplas faces não só das limitações do saber, mas também diz respeito à mortalidade e à duração do tempo da vida. O estudo da anatomia guiaria o ser humano também na sua busca por sanar os problemas da existência que impõe uma limitação física, o tempo do corpo, a incidência dos males que o afligem, a função dos órgãos, a origem da vida.



THE FIRST PRINTED PICTURE OF DISSECTION. From the French translation of Bartholomaeus Anglicus, Lyons, 1482.

Lista de imagens 2

Pág. 64

Peças do museu Madame Tussauds.

Pág. 68

Prancha do livro *Della Pittura Italiana* de Giovanni Morelli. 1897. (detalhe)

Pág. 69

Prancha de Alphonse Bertillon, 1896.

Pág. 70

Fotografia de álbum de Alphonse Bertillon, de sua exibição na World's Columbian Exposition, em 1893 em Chicago. National Gallery of Canada, Ottawa.

Mel Bochner, *Actual Size (Face)*, 1968.

Actual size (hand), 1968.

Pág. 72

Paolo Mascagni. *Anatomia per uso degli studiosi di scultura e pittura*.

Paolo Mascagni. Prancha do *Prodromo della Grande Anatomia*.

Pág. 73

Prancha do livro *Della Pittura Italiana* de Giovanni Morelli. 1897. (à esquerda)

Gestos simbólicos dos napolitanos, Segundo A. de Jorio, *La mimica degli Antichi investigata nel gestire Napoletano*, Nápoles, 1832, prancha XIX. (À direita)

Prancha reproduzida por W. Wundt, *Völkerpsychologie*, Leipzig, 1900.

Pág. 75

Auguste Rodin. Esboços. Cerca de 1890 a 1900.

Pág. 76

Lover's hands. Auguste Rodin. Tijolo e reboco com marcas de referência para a versão de mármore. 1904.

Auguste Rodin, *Assemblage Of Heads Burghers Of Calais*. Philadelphia RM.1885-90.

Pág. 77

Esboços. Auguste Rodin.

Pág. 78

A barca de Dante. Eugène Delacroix. 1822.

Fugit Amor. Auguste Rodin. Cerca de 1885.

Pág. 79

Anônima. Mão antiga, dedos truncados. Cerca de 1890? Mármore e Mão esquerda, depois de 1900? Terracota.

Fragmento de um relevo. Mármore.

Mão esquerda colossal sujeitando um drapeado. Século I d. C.

Molde da mão de Chopin. Auguste Clésinger. Outubro de 1849 (?). Argila. Paris, Musée de la Vie Romantique (canto inferior).

Molde da mão de Hélène Porgès. 1914 (?). Argila (canto inferior).

Pág. 81

Esculturas involuntárias. George Brassai. Cerca de 1932.

Pág. 82

Esculturas involuntárias (atos de fala). Rivane Neuenschwander. Técnica mista/Dimensões variáveis. Coleção particular. Belo Horizonte; Coleção Marta e Paulo Kuczynski; Coleção particular. 2001–14. Fotografia de Eduardo Ortega.

Pág. 84

A parede do estúdio. Adolf Menzel. 1872.

Interior do estúdio com moldes. Adolf Menzel. 1852.

Gaveta com braços e pernas (*Drawer of limbs*). Auguste Rodin. Cerca de 1890(?).

Pág. 85

Esboços (mãos), Auguste Rodin. Museu Rodin, Paris.

Pág. 87

Da mão à boca (*From hand to mouth*). Bruce Nauman. 1967.

Pág. 88

Right hands combinations. Bruce Nauman. Lápis sobre papel. 2011.

Fifteen pair of hands. Bruce Nauman. 1996.

Pág. 89

Fifteen pair of hands. Bruce Nauman. 1996. (detalhe)

Fifteen pair of hands. Bruce Nauman. 1996. (detalhe)

Pág. 91

Hand catching Lead. Richard Serra. 1968.

Pág. 92

Abóboras. Giuseppe Penone. 1978-1979.

Batatas. Giuseppe Penone. 1977.

Pág. 93

Alpi Marittimi. Continuerà a crescere tranne che in quel punto. Giuseppe Penone. 1968.

Pág. 94

Sento il respiro della foresta... Giuseppe Penone. 1968.

Pág. 96

Propagazione. Giuseppe Penone. 1994.

Bifurcazione. Giuseppe Penone. 2003 – 2007.

Glove. Meret Oppenheim. 1985.

Pág. 98

Desdobrar a própria pele. Giuseppe Penone. 1970.

Pág. 100

Torture-morte. Marcel Duchamp, 1959.

Sculpture-Morte. Marcel Duchamp, 1959.

With my tongue in my cheek. Marcel Duchamp, 1959.

Memory piece(Frank O'Hara). Jasper Johns, 1961–70.

Sem título, Jacques-Andre Boiffard, 1930.

Pág. 102

A Lição de anatomia do doutor Deyman, Rembrandt, 1656.

Lamentação sobre Cristo morto, Andrea Mantegna, 1475-1478.

Pág. 104

Mão e mosca, Theodore Gericault.

Pág. 106

A lição de anatomia do Dr. Nicolaes Tulp, Rembrandt, 1631.

Fotografia de Che Guevara morto em Vallegrande, Freddy Alborta. 1967.

Pág. 108

A lição de anatomia do Dr. Nicolaes Tulp, Rembrandt, 1631. (Detalhe)

Supostas mãos de Che Guevara.

Pág. 111

Tiradentes esquartejado. Pedro Américo. 1893.

Estudo de pés e mãos. Teodore Gericault.

Grande Azaña, con muertos. Francisco de Goya y Lucientes, série dos *Desastres de la Guerra*, estampa 39. 1810, 1814.

Pág. 113

Estudo anatômico, Theodore Gericault.

Homem guilhotinado, Theodore Gericault.

Pág. 117

Saturno devorando a su hijo. Francisco de Goya y Lucientes. (1819-1823).

Pág. 118

A primeira imagem impressa de dissecação, da tradução francesa de Bartholomeus Angelicus, Lion, 1482.

Pág. 141

Prancha n. 75 do Atlas Mnemosyne. Aby Warburg.

Hipócrates e Demócrito. Nicolaes Moeyaert. 1635. (acima, à direita)

Hipócrates faz uma visita à Demócrito. Nicolaes Berchem. 1650. (abaixo, à esquerda)

Os apóstolos Pedro e Paulo. Guido Reni. 1605.



LEVITAÇÕES E SALTOS
FÓRMULAS PARA SE CHEGAR AO VAZIO



La nada quedaría con la pura negación, mientras que el vacío sería un error manifiesto, bien un error nuestro, por falta de adecuación a ese vacío, o bien un momentáneo error del mundo exterior. Ver el vacío como el error pero no como el enemigo de toda creación. La nada es el imposible, mientras que el vacío puede ser salvado, penetrado algún día por la luz, por algún: hágase. La nada sólo pasa frente a un espejo que reproduce a la nada. El vacío, por el contrario, es el abismo de las primeras páginas de la Biblia. [...] La nada sería un castigo irredimible; mientras que el vacío parece referirse a que el conocimiento todavía no es infinito, pero puede ser tocado por la gracia, y entonces.

José Lima Lezama, *Diarios* (1939-1949 / 1956-58)

... e eu considero que, no coração do vazio, como no coração do homem, as chamas ardem. Yves Klein, *Manifesto do Hotel Chelsea*.

LEVITAÇÕES E SALTOS: FÓRMULAS PARA SE CHEGAR AO VAZIO

O vazio não será talvez esse lugar que tememos? Um lugar quase inacessível, um horizonte despontando com toda a sua força, sem jamais nos receber? Mas o vazio poderia ser o outro lugar, apenas acessível nas instâncias do sonho, ou da imaginação. É possível conceber uma imagem do vazio, é possível saltar para ele? Seria algo então da dimensão do visível? Ou então poderia ser simplesmente o sentir-se vazio e a partir daí perceber que o vazio é então o outro que se ausenta?

Essas formulações tenderão sempre para uma especulação vazia, embora potente. Em toda a arte ocidental poderíamos encontrar representações ou tentativas de se representar o vazio. Seja como for, talvez uma tentativa compense a exata finitude do ser, a solidão da morte, o medo do desconhecido, o vazio da lua, o espaço escuro que nos circunda.¹

Em seu livro *Levitations - homage to Yves Klein*, Susan Hiller fala sobre a capacidade que têm certas imagens de expressar uma versão do ser humano em que se mostraria mais poderoso, criativo e poético: uma versão com habilidades não realizadas. O trabalho conjuga a imagem criada por Yves Klein em *Salto no Vazio* com variações realizadas por diversas pessoas, a maioria delas captadas via internet, na qual homens e mulheres aparecem levitando, voando ou saltando. A seleção das imagens realizada por Hiller conjuga a celebração desse desejo humano presente em diversas culturas com um ponto de vista crítico sobre as mesmas.

Sem pretensões warburgianas, a artista coleta diversas aparições de uma certa fórmula expressiva: poderíamos chamá-la de *páthosformel* do salto, mas também do voo, pois muitas vezes é possível confundi-las entre esses dois significados. Certamente, Susan Hiller percebe o vestígio de uma relação mágica, ou mística, do

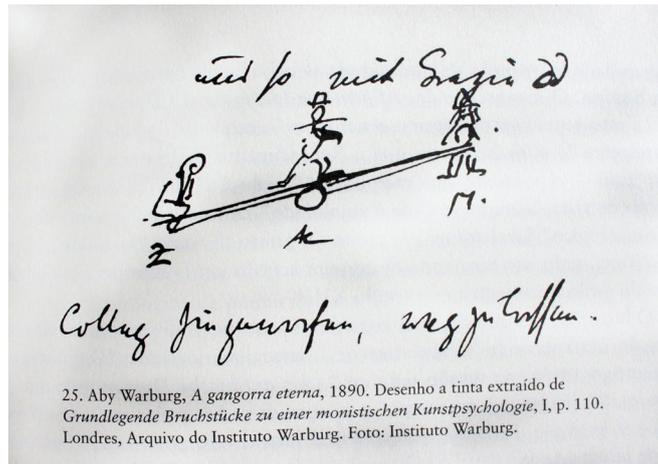
1 Trecho de minha autoria.

indivíduo com o mundo, através da produção dessas imagens, sem ocultar um gesto crítico.

A artista parece estabelecer essa crítica sobre a arte moderna ao fazer uso de crenças místicas e tradições espiritualistas. Esse “legado” permaneceria visível apenas na cultura popular, como ela tenta demonstrar através das fotografias selecionadas. Diversas vezes, a artista revela um grande interesse por esse assunto, retomando através de seus trabalhos certos conteúdos que o modernismo viu florescer em diversas correntes artísticas, como no trabalho *Auras*, em que homenageia Marcel Duchamp.

Mas ela não elimina um certo conteúdo simbólico ao reconhecer que as pessoas, ao realizarem suas imagens, utilizam técnicas da fotografia que hoje não seriam capazes de enganar quase ninguém. Não é o embuste somente que se encontra no centro do trabalho, ou a condição da fotografia como técnica ilusionista. Há um fundo antropológico que interessa também a artista quando aponta para os “valores” modernistas contidos em imagens realizadas por *não* artistas.

Essa categoria, a *pathosformel* do salto ou do voo, não existe de maneira pontual na coleção fotográfica do *Instituto Warburg*, em Londres. Eu poderia passar dias e dias procurando por voos e saltos em todas as gavetas, mesclados nas diversas categorias criadas, ou não, por Aby Warburg. Dentro da categoria *Gestures* havia, entretanto, a subcategoria *Flyngs*. Nela encontrei algumas imagens que não abordarei aqui. A categoria mais próxima ao *homem voador* que encontrei era a do *Acrobata*. Essa, com certeza, teria figurado na mente de Warburg, como apontam alguns de seus esboços exibidos por Didi-Huberman em seu livro consagrado ao autor alemão. O acrobata desafia a gravidade ao caminhar por uma corda bamba, mas não se lança de imediato no vazio. Entretanto, ele abre os braços frequentemente num gesto similar em tudo ao de Klein. Os braços estendidos do acrobata



parecem abençoar o vazio abaixo de si, em sua tentativa de equilíbrio. Por vezes ele se deitará sobre sua corda de aço, e o encontraremos quando lançarmos visão sobre seu corpo, levitando em uma altura qualquer do mundo.

A coleção de Hiller contém uma grande quantidade de aparições dessa tentativa de voo, que estariam fora do campo da arte. A artista, interessada certamente num tipo de memória das imagens, reserva para o gesto presente na fotomontagem de Yves Klein um local de importância que ganha as dimensões de uma coleção instigante. Essas imagens revelam não só gestos parecidíssimos, mas também variações sobre a ideia de levitar ou voar.

Em sua clássica fotografia *Salto no Vazio*, Klein aparece saltando de uma janela em direção ao espaço circundante. No jornal *Dimanche*, de 27 de novembro de 1960, havia a seguinte inscrição: “*A man in the Space! The painter of the Space throws himself into the Void!*”. A fotografia nos mostra o momento congelado do salto, cuja queda inevitável jamais veremos. Abaixo da imagem publicada no jornal, podemos ler:

O monocromo que é também campeão de judô, faixa preta, regularmente se exercita (se prepara) para a levitação dinâmica! (com ou sem rede, ao risco de sua vida).

Ele quer poder estar à altura de se reunir em breve no espaço de sua obra preferida:



LEVITATIONS

HOMAGE TO
Yves Klein

SUSAN HILLER

Book Works





uma escultura aerostática composta de mil e um balões azuis, que, em 1957 desaparece de sua exposição no céu de Saint-Germain-des-Près para nunca mais voltar.

Liberar a escultura do pedestal foi por muito tempo sua preocupação. « Hoje o pintor do espaço precisa ir efetivamente ao espaço para pintar, mas ele deve ir sem truques, nem fraudes, nem também em avião, nem em paraquedas ou em foguete: ele deve ir lá por ele mesmo, com uma força individual autônoma, em uma palavra, ele deve ser capaz de levitar ».

Yves : « Eu sou o pintor do espaço. Eu não sou um pintor do abstrato, mas ao contrário um figurativo, e um realista. Sejam honestos, para ‘pintar’ o espaço, eu devo ir lá, nesse espaço mesmo.²

Para pintá-lo, o artista deve ir em direção ao espaço, sem uso de qualquer artifício. Essa era a intenção de Klein em sua fotomontagem: representar o artista nesse movimento em direção ao lugar que ele pretende pintar. As afirmações do jornal soam irônicas, embora Yves Klein realmente tivesse alguma filiação com a filosofia zen, e seu conceito de vazio estivesse de certa forma atrelado a essas ideias, que não carregam o sentido ocidental que se atribui a elas, geralmente de algo faltante. Um de seus trabalhos, *Le vide*, apresenta-se como uma sala vazia, cujas paredes pintadas de branco oferecem ao espectador uma relação direta com a luz, a imaterialidade, a percepção direta do espaço, não mediada por objetos. Num texto de 1959, Yves Klein consagra algumas palavras aos seus objetivos em relação à pintura:

2 ‘‘Le monochrome qui est aussi champion de judo, ceinture noire 4^o dan, s’entraîne régulierement à la lévitation dynamique! (avec ou sans filet, au risque de sa vie). Il prétend être en mesure d’aller rejoindre bientôt dans l’espace son oeuvre préférée: une sculpture aérostatique composée de Mille et un Ballon bleus, qui, en 1957 s’enfuit de son exposition dans le ciel de Saint-Germain-des-Près pour ne plus jamais venir. Libérer la sculpture du socle a été longtemps sa préoccupation. «Aujourd’hui le peintre de l’espace doit aller effectivement dans l’espace pour peindre, mais il doit y aller sans trucs, ni supercheries, ni non plus en avion, ni en parachute ou en fusée: il doit y aller par lui-même, avec une force individuelle autonome, en un mot, il doit être capable de léviter». Yves: «Je suis le peintre de l’espace. Je ne suis pas un peintre abstrait, mais au contraire un figuratif, et un réaliste. Soyons honnêtes, pour peindre l’espace, je me dois de me rendre sur place, dans cet espace même’’. [A tradução livre apresentada no corpo do texto foi gentilmente realizada por Marina R. Bethonico] O jornal pode ser encontrado em: <http://www.yveskleinarchives.org/>.

YVES KLEIN PRÉSENTE :
LE DIMANCHE 27 NOVEMBRE
1960

NUMÉRO
UNIQUE

**FESTIVAL D'ART
D'AVANT-GARDE**
NOVEMBRE - DÉCEMBRE 1960

**La Révolution
bleue
continue**

SEANCE DE 0 HEURE A 24 HEURES
Dimanche
27 NOVEMBRE

**Le journal
d'un
seul jour**

0,35 NF (35 fr.) Algérie : 0,30 NF (30 fr.) - Tunisie : 27 mill.
Maroc : 32 f.m. - Italie : 50 lire - Espagne : 3 pes. 5

THEATRE DU VIDE

UN HOMME DANS L'ESPACE !

Le théâtre se cherche depuis toujours ; il se cherche depuis le début perdu.

Le grand théâtre, c'est l'égal en fait ; l'important d'établir une bonne fois nos positions statiques, chacun d'une manière individuelle et non plus personnelle dans l'univers. Depuis longtemps déjà j'annonce partout que je suis le peintre... Je n'en connais pas d'autre aujourd'hui ! Je tiens à dire aussi : « Je suis l'acteur, je suis le compositeur, l'architecte, le sculpteur. » Je tiens à dire : « Je suis... » L'on m'objectera sans doute que cela a déjà été hurlé de toutes sortes de manières variées ; c'est certainement juste. Par conséquent, je répète peut-être cela, mais conscient, bien conscient d'avoir atteint le droit de le dire ; et voilà que, pour moi comme pour tous, il n'y a plus rien à faire ; le théâtre officiel, aujourd'hui, c'est « être » et je « suis » bien effectivement tout ce que l'on veut bien que je « sois » et même tout ce que l'on ne veut pas que je « sois » ! J'attendrai même à ne plus « être » du tout un jour... Mais, que l'on ne s'y trompe pas ! Il n'y a rien de moi quand je dis je, moi, son, etc.

C'est parce que l'esprit dans lequel je vis est un esprit d'émancipation, d'émancipation et de continuité, un esprit classique, que je n'ai aucun caractère d'avant-garde, de cette avant-garde qui elle, vieillit si vite, de génération en génération.

Mon art n'appartient pas à l'époque, pas plus que l'art de tous les grands classiques n'a appartenu aux époques où ils ont vécu, parce que je cherche avant tout, comme eux, à créer dans mes réalisations cette « transparence », ce « vide » incommensurable dans lequel vit l'esprit permanent et absolu désiré de toutes dimensions !

Non, je ne me laisse pas prendre à mon propre jeu en parlant aujourd'hui d'un théâtre du vide avec un tel avant-propos oratoire, égotique et même vaniteux sans doute en apparence ; mon théâtre prendra une valeur universelle dans la mesure même où mes compagnons connaîtront mieux ma pensée que moi-même, je ne la connais, car plus sont des milliers, ils la réfléchiront des milliers de fois alors que moi je suis seul.

Je me rends très bien compte que je me présente, tout seul, en écrivant ces lignes avec ce qui semblerait une sorte de complexe du plus fort. Je signale à ceux qui seraient assez aveugles et maladroitement pour me donner l'avantage d'attaquer mon exaspération, du moi qu'il est bien facile de m'entraîner à la défaite mais à cette sorte de défaite que sont les veilles des grandes victoires définitives pour ceux qui entrent dans le grand jeu et savent s'exposer.

J'ai lutté contre ma vocation de « peintre », en parlant au Japon pour y vivre l'aventure Judo et Arts martiaux anciens ; de même j'ai lutté contre ma vocation « d'homme de théâtre » ; mais précisément, le Judo par la pratique physique et spirituelle des Katas, s'est constituée malgré moi, ma formation dans cette discipline de l'art qu'est le théâtre, d'une manière imprévisible, mais tout aussi profitable et profonde, sinon peut-être plus encore, que n'importe quelle autre. En présentant ce qui suit, j'obéis à une nécessité profonde, j'agis en réalité plein de gros bon sens. J'aime Molière et Shakespeare parce que, dans leur œuvre, se trouve cette transparence du vide qui me fascine. Pour moi « théâtre » n'est pas

ACTUALITÉ

DANS le cadre des représentations théâtrales du Festival d'Art d'Avant-Garde de novembre-décembre 1960, j'ai décidé de présenter une ultime forme de théâtre collectif qu'est un dimanche pour tout le monde.

Je n'ai pas voulu me limiter à une matinée ou à une soirée.

En présentant le dimanche 27 novembre 1960, de 0 heure à 24 heures, je présente donc une journée de fête, un véritable spectacle du vide, au point culminant de mes théories. Cependant, n'importe quel autre jour de la semaine aurait pu être aussi utilisé.

Je souhaite qu'en ce jour la joie et les merveilleux régent, que personne n'ait le trac et que tous, acteurs, spectateurs, conscients comme inconscients aussi de cette gigantesque manifestation, passent une bonne journée.

Que chacun aille dedans comme dehors, circule, bouge, remue ou reste tranquille.

Tout ce que je publie aujourd'hui dans ce journal est antérieur à la présentation de ce jour historique pour le théâtre.

Le théâtre doit être ou doit tout au moins tenter de devenir rapidement le plaisir d'être, de vivre, de passer de merveilleux moments, et de comprendre chaque jour mieux le bel aujourd'hui.

Tout ce que je publie dans ce journal ont été mes étapes jusqu'à ce jour glorieux de réalisme et de vérité ; le théâtre des opérations de cette conception du théâtre que je propose n'est pas seulement la ville, Paris, mais aussi la campagne, le désert, la montagne, le ciel même, et tout l'univers même, pourquoi pas ?

Je sais que tout va fonctionner très bien inévitablement pour tous, spectateurs, acteurs, machinistes, directeurs et autres.

Je tiens à remercier ici M. Jacques Polieri, directeur du Festival d'Art d'Avant-Garde, pour son enthousiasme, en me proposant de présenter cette manifestation le dimanche 27 novembre.

YVES KLEIN.

du tout synonyme de « Représentation » ou de « Spectacle ».

D'importants chercheurs qui, eux, ont été d'avant-garde, comme Taboroff, par exemple, voulaient théâtraliser le théâtre.

Ehrenhoff rêvait du monodrame, de la théâtralité dans la vie quotidienne, pensée — geste — parole.

Sianislavsky, réaliste extrême, aurait souhaité la mort effective et définitive de l'acteur qui doit jouer sa mort en scène. Le précurseur Dada Vaktangoff enferma le public dans une salle de théâtre pendant deux heures dans le seul but cynique de les enfermer tout simplement. Cet événement faisait partie, d'ail-

leurs, de son « théâtre de la révolte » et s'intitulait « La Soirée insolite ».

Le Tchécoslovaque Burian créa un théâtre synthétique ; les personnages de sa pièce, « Rondo et Juliette », étaient des machines fantastiques et infernales qui évoluaient sur la scène pendant que les acteurs en coulisse disaient le texte. Amphithéatroff montait des pièces laconiques de dix minutes, coupées de discussions ; les discussions faisaient partie évidemment du programme. Ce qui l'amènera à déclarer souvent à son public, qui lui commandait d'avance ses représentations, qu'il était prêt à supporter les tomates, les œufs pourris, mais, en aucune manière, les pavés.

Les phonographes, dans « Les Mariés de la Tour Eiffel », de Jean Cocteau, sont aussi de très beaux phonèmes.

Il serait trop long de citer ici toutes les tentatives qui ont été faites pour sortir de la convention, de l'optique apprivoisée, de l'académisme, dans le domaine du spectacle de la représentation théâtrale depuis le début du siècle. Je crois que presque tout a été fait, jusqu'à Jacques Polieri dans sa mise en scène de la pièce de Tardieu ces temps derniers, qui fait entendre des voix sur la scène où trois panneaux-écrans sont là pour tout décor et toute présence ! (Son idée d'ailleurs est de faire vivre et parler les décors.)

Bravo ! — Quel bonheur que tout cela ait existé, mais attention ; j'avertis bien le lecteur, mon œuvre théâtrale n'a rien, absolument rien à voir avec l'une quelconque de ces directions ou recherches sans portée, avec celles d'Antonin Artaud, qui sentait venir ce que je propose aujourd'hui ici. Cependant, Artaud, comme bien d'autres « Grands », n'ont vu que l'artificiel dans cette fausse conception du Verbe qui en déronit tant de longtemps. Pour ma part, je ne sais qu'une chose, c'est « qu'au commencement était le Verbe, et le Verbe était Dieu » ; deux fois « être », pour deux fois « Verbe » plus « Dieu », en tout cinq points qui, si on les médite un peu, disent bien ce qu'ils veulent dire : le « Verbe » dans cette forme n'est pas « Parole » articulée ni même éscartillée.

Ce que je désire : Plus de rythme, surtout plus jamais de rythme !

Et puis mon œuvre n'est pas une « recherche », elle est mon sillage. Elle est la matière même de la vitesse statique vertigineuse, à laquelle je me propulse sur place dans l'immédiat ! Attention encore, je tiens à bien préciser que je ne dis pas, en parlant de mon œuvre : « C'est bien plus beau parce que c'est inutile » ! Non, je dis : « C'est ainsi ce sera ainsi, et personne ne pourra jamais rien faire pour que ce ne soit pas ainsi ! Pourquoi ? Parce que, précisément c'est « classique » !

...Ainsi, très vite, on en arrive au théâtre sans acteur, sans décor, sans scène, sans spectateur... plus rien que le créateur seul qui n'est vu par personne, excepté la présence de personne et le théâtre-aspectacle commence !

L'acteur vu sa création ; il



(Photo Shunk-Kender)

Le peintre de l'espace se jette dans le vide !

Le monochrome qui est aussi champion de Judo, ceinture noire 4^e dan, s'entraîne régulièrement à la levitation dynamique ! (avec ou sansfil, au risque de sa vie.)

Il prétend être en mesure d'aller rejoindre bientôt dans l'espace son œuvre préférée : une sculpture aérostatique composée de Mille et un Ballons bleus, qui, en 1957, s'enfuit de son exposition dans le ciel de Saint-Germain-des-Près pour ne plus jamais revenir !

Libérer la sculpture du socle a été longtemps sa préoccupation. « Aujourd'hui le peintre de l'espace doit aller effectivement dans l'espace pour peindre, mais il doit y aller sans trucs, ni supports, ni non plus en avion, ni en parachute ou en fusée ; il doit y aller par lui-même, avec une force individuelle autonome, en un mot, il doit être capable de léviter. »

Yves :

« Je suis le peintre de l'espace. Je ne suis pas un peintre abstrait, mais au contraire un figuratif, et un réaliste. Soyons honnêtes, pour ordiner l'espace, je me dois de me rendre sur place, dans cet espace même »

Sensibilité pure

Une petite salle. Les spectateurs, après avoir dûment payé chacun leur entrée, assez chère... pénètrent dans la salle et prennent place. Le rideau est baissé. La salle est illuminée.

Dès que la salle est pleine, un homme se présente sur la scène, devant le rideau toujours baissé et déclare :

« Mesdames, Messieurs en raison des circonstances, ce soir nous allons être contraints de vous enchaîner chacun à vos

sièges (et, de plus, vous ballonner) pour la durée de la représentation.

« Cette mesure de sécurité est nécessaire, afin de vous protéger contre vous-même, en présence de ce spectacle particulièrement dangereux, d'un point de vue affectif pur !

« Nous exprimons d'avance nos regrets au personnes qui ne pourraient supporter d'être ainsi enchaînées et ballonnées avant le lever du rideau et nous les prions aimablement de bien

vouloir quitter la salle pour se faire rembourser à la sortie. Au cas où une personne non enchaînée solidement à son siège ne sera tolérée dans la salle pendant le spectacle. Merci »

« Assis ! un groupe d'enchaineurs-ballonneurs pénètre dans la salle et, systématiquement, rang après rang, paralyse rapidement tous les spectateurs.

L'ESPACE, LUI-MEME.

● SUITE EN PAGE 2

● SUITE EN PAGE 2

O objeto dessa tentativa: criar, estabelecer e apresentar ao público um estado pictórico sensível dentro dos limites de uma sala de exposição de pinturas. Em outros termos, criação de um ambiente, de um clima pictórico real e, em função mesmo disso, invisível. Esse estado pictórico invisível no espaço da galeria deve ser literalmente isso que lhe foi dado de melhor até o presente como definição da pintura em geral, “irradiação”.³

Ou ainda:

Pintando as paredes de branco, eu desejo por esse ato não somente purificar os lugares, mas ainda, e sobretudo, fazer dali, por essa ação e esse gesto, momentaneamente meu espaço de trabalho e de criação, resumindo, meu ateliê.

[...]

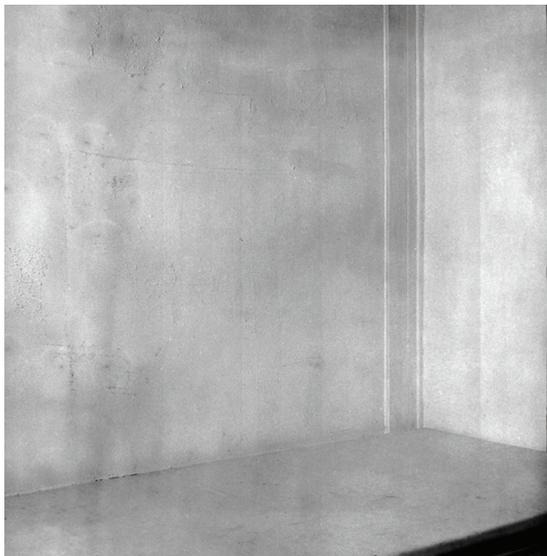
Minha presença em ação durante a execução no espaço dado da Galeria criará o clima e o ambiente pictórico radiante que reina habitualmente dentro de todo ateliê de artista dotado de um poder real; uma densidade sensível, abstrata, mas real, existirá e viverá, por ela mesma e para ela mesma, nos lugares.⁴

Numa entrevista posterior à abertura da exposição, Klein afirma que a pintura é invisível e impalpável. Seu envolvimento com a filosofia zen provavelmente teve grande influência nessas palavras, tanto as escritas no seu diário quanto aquelas que Klein usava para responder às entrevistas. Palavras como *irradiação*, *purificar*, *radiante*, remeterão diretamente aos seus trabalhos posteriores, nos quais o artista utilizava objetos explosivos e fogo. Mas também estão diretamente ligadas à ideia de forma como impregnação, em oposição à forma como valor linear. Ao se dar conta de que ele podia incorporar como obra o espaço azul do céu que vira deitado sobre a areia da praia no ano de 1946, a pintura tornou-se para ele objeto de uma sensibilidade buscada a partir da cor⁵.

3 KLEIN *apud* SPERANZINI, 2013, p. 36.

4 KLEIN *apud* SPERANZINI, 2013, p. 37.

5 Não seria a primeira vez que um artista pintaria um monocromo. Alexander Rodchenko realizou uma pintura chamada *Pure Blue Colour* no ano de 1927.



TENTATIVA DE VOO

Yves-Klein não foi o único artista a tentar realizar um voo sem ajuda de recursos aerodinâmicos. O artista italiano Gino De Dominicis realiza sua tentativa num vídeo que, ao contrário da fotografia de Klein, não pretende criar nenhuma ilusão, mas mostra o artista tentando alçar voo em sucessivos e pequenos saltos que o trazem de volta ao chão⁶. O artista, poder-se-ia dizer, não voa, mas realiza saltos consecutivos e, portanto, também sucessivas quedas.

A imagem de Dominicis nos leva a mais duas outras, distanciadas no tempo. Uma delas é uma pintura de Matthias Grunewald, *A ressurreição de Cristo*, em que vemos a figura central levitar, após ter rompido as pedras de sua sepultura, o que explica a abertura do túmulo e também a queda dos soldados na cena. As vestes de Cristo se esvoaçam sob a ação de seu próprio movimento de ascensão. As mãos, voltadas para o nosso olhar, exibem as marcas iluminadas das chagas, e o rosto de Cristo se confunde com a imensa luz que envolve seu gesto numa massa circular de amarelo e azul.

A presença do túmulo aberto e vazio nos fará cair numa inesperada associação do vazio de Klein com a ausência de um corpo morto, putrefato, no túmulo pintado por Grunewald. Existirá talvez aí uma *crença no vazio*? Essa associação parte da sugestão de Manlis Speranzini, que vê na ideia de vazio de Klein o mesmo vazio encarado num túmulo, através da argumentação de Didi-Huberman em *O evitamento do vazio*⁷. Ao tomar a galeria como um túmulo no caso de *Le vide*, Speranzini vê no vazio de Klein uma aparição mínima que não revela a morte em sua angustiante presença, mas a evita⁸. Se há um corpo nesse espaço vazio, não é o

6 Um trecho do vídeo está disponível em: <https://vimeo.com/40527269>.

7 DIDI-HUBERMAN, O que vemos o que nos olha, 2010.

8 SPERANZINI, 2013.



corpo putrefato ou fragmentado pela morte, mas o corpo liberto, capaz de levitar: um corpo glorioso?

Não ignoramos o fato de que Yves Klein teria se sentido atraído, quando jovem, por certos ensinamentos cristãos difundidos pela Ordem Rosacruz. É possível fazer essa associação do vazio de Klein com as produções de imagens cristãs que representam não só túmulos vazios, mas também personagens que levitam? Não se trata de uma crença de Klein em relação à possibilidade real de levitação de um corpo, mas uma crença de outra ordem, que possibilita seu discurso sobre o que é invisível na pintura ou sua imaterialidade: “É sempre necessário criar e recriar em uma constante fluidez física, a fim de receber a graça que permite a criatividade positiva do vazio”⁹.

Para ver o que é invisível, Klein pinta as paredes da galeria de branco, retira dela todos os seus móveis. Multidões acorrem à porta do edifício para vê-la. Em seus relatos sobre a exposição, ele conta que as pessoas permaneciam lá por muito tempo, chegando por vezes a tremer ou chorar. O artista diz ter irradiado sua presença enquanto trabalhava, através daquelas paredes vazias, criando uma densidade sensível que vive por si mesma nos lugares. Uma atmosfera? Se as pessoas não veem, sentem-na ou creem ver além dela. Teria algo nessas palavras de Klein como uma crença no vazio? Pois para ele esse vazio é sentido. É invisível, mas se dá como uma presença que faz as pessoas tremerem.

9 KLEIN, 2009, pag. 60.

VOO DE BRUXAS

A outra imagem, uma pintura de Francisco de Goya y Lucientes, intitulada *Vuelo de Brujas*, mostra-nos uma cena intrigante: dois personagens ao chão tentam se proteger da estranha visão que paira acima de suas cabeças. Um grupo de figuras voadoras segura em seus braços alguém que, por sua vez, está deitado, com os braços esticados, de quem sugam o sangue. A figura da parte central do quadro envolve sua cabeça com um pano branco, enquanto realiza o gesto de figa, comumente usado para espantar o mal olhado, ou invocar proteção. A outra figura deitada sobre o chão tampa seus ouvidos para não escutar o barulho sobre sua cabeça. As bruxas, ou bruxos, por sua vez, usam chapéus pontiagudos (*corozas*, usados pelos inquisidores) decorados com desenhos de serpente.

Goya intitulou, na conta de entrega de uma série de quadros, o grupo de pinturas do qual faz parte esta imagem de *Composições de assuntos de bruxas*. O conjunto se destinava à decoração da casa de campo dos duques de Osuna, em 1798. Como se sabe, a mãe da duquesa de Osuna, Dona Faustina, tinha grande fascinação por temas sobrenaturais e esotéricos, bem como os duques tinham grande conhecimento literário, o que explica seu interesse por esse tipo de pintura. Com uma forte alusão ao mundo simbólico, em oposição à esfera racional, vários dos trabalhos de Goya atuam no domínio das superstições, dos medos, das criações da mente humana para além da racionalidade, o que é, para Goya, um lugar extremamente perigoso, como percebemos através da estampa de número 43 de sua série dos *Caprichos*: “*El sueño de la razón produce monstruos*”. Nessa série, em que se destacam grupos temáticos específicos, tais como protesto contra os abusos de poder percebidos durante a Inquisição e a sátira à ignorância e à má educação, Goya expressa preocupações intelectuais ligadas à Ilustração. As gravuras desta série fo-



ram colocadas à venda, mas logo tiveram que ser retiradas de circulação para evitar problemas com a censura imposta pela igreja. Nessa gravura específica, as figuras aladas, animais noturnos, como morcegos e corujas, representam esses monstros da irracionalidade. Andreas Huyssen reflete sobre o sentido ambíguo da palavra *sueño*, que poderia significar sono ou sonho no título da obra, e cuja ambiguidade aponta para o que ficou conhecido como a *dialética do esclarecimento*¹⁰. Mas ele ainda nos fornece uma terceira leitura:

Imagine que a figura, sonhando ou tendo adormecido em sua mesa, sobre a qual não vemos os utensílios de sua escrita, é o artista imaginando o outro da razão, imaginando aquilo que a gravura vai se tornar – o enxame de monstros abomináveis e semelhantes a corujas abarrotando sua imaginação. Suponha que a figura de Goya seja Piranesi no momento de sonhar as ruínas na forma como vão ganhar vida em suas gravuras. Pôr ênfase em *sueño* como fantasia e representação, em vez de simplesmente sono ou expectativa utópica, permite uma leitura de Piranesi como criador de um autêntico imaginário de ruínas [...].¹¹

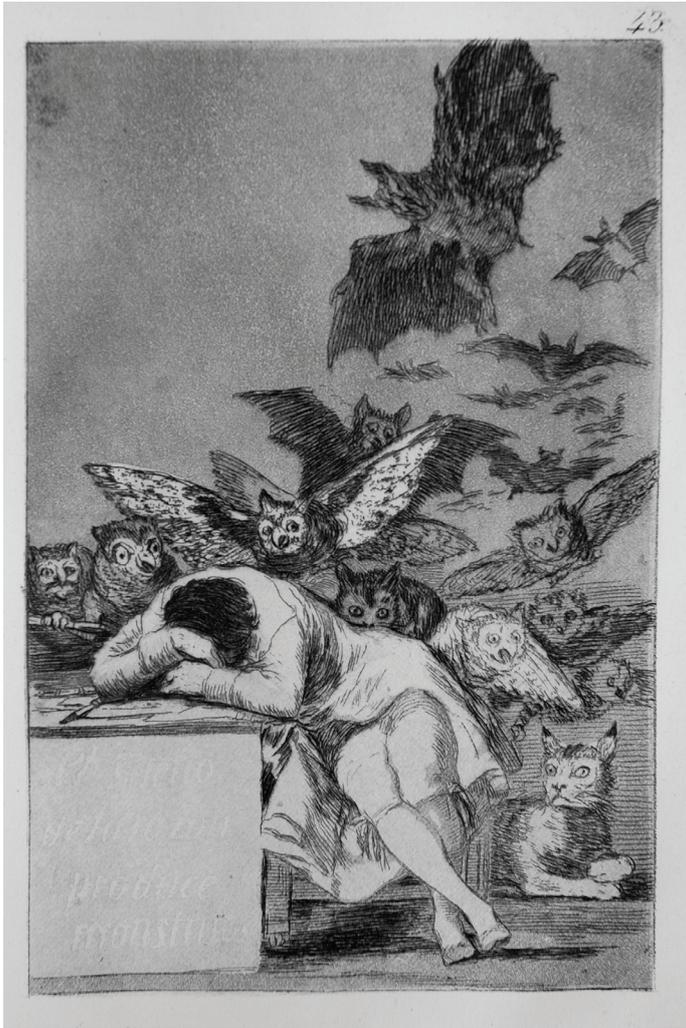
A partir dessa leitura, também se poderia ver a própria gravura de Goya com um tom distinto, como se *sueño*, em seu caso, não fosse o lugar da ausência da razão, ou a possibilidade de um horizonte de utopia, mas o lugar mesmo da fantasia e da criação de um imaginário. Isso significaria ver nos *Carceri* de Piranesi “um vasto espaço interior cuja representação permitia à fantasia arquitetônica do artista alçar voo, a despeito de quaisquer limitações realistas”, onde as regras de perspectiva, no caso de Piranesi, ou as leis da física, em Goya, são anuladas¹².

Voltando à pintura anteriormente mencionada, por outro lado, percebemos que Goya coloca em tensão a superstição e a ignorância, representadas pelas figu-

10 No livro homônimo de Adorno e Horkheimer, os autores abordam a presença da potência destrutiva do esclarecimento total: “No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores. Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal. O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber.” (HORKHEIMER, ADORNO, 1985, p. 19).

11 HUYSEN, 2013, p. 172.

12 *Ibidem*, p. 176.



ras inferiores, e também faz uma alusão à maldade humana, certamente ligada aos tribunais da Inquisição. Em Goya sempre há o temor de que a “história pudesse vir a ser dominada pela natureza”¹³, de que esta revele-se como uma dimensão da irracionalidade, das forças obscuras da destruição do tempo.

Outra imagem de Goya nos virá à lembrança, por tratar justamente do tema do voo. *Modo de voar* é uma das gravuras que fazem parte da série dos *Disparates*, em que o caráter moderno de Goya irá se destacar por sua liberdade imaginativa e pela manifestação de um certo acento individual na escolha dos temas e do modo com que os desenvolve. Muitos a associam à crítica de Goya à irracionalidade de seu tempo, representada muitas vezes através do clima noturno e do ambiente confuso em que as figuras são retratadas. Mas sua obra também pode ser vista como uma manifestação de um desejo perene da humanidade, que vem sendo representado desde momentos mais remotos. A partir da leitura de Huyssen, também é possível inserir os sentidos da fantasia e da imaginação que criam espaços e situações que confrontam a realidade. Até agora foi possível ver que essas figuras aladas, em Goya, são figuras ambíguas e se prestam a representar esse espaço da irracionalidade, com suas diversas formas de manifestação na cultura em que Goya se formou. Ora aparecem como um traço do perigo, ora mostram-se como uma dimensão imaginativa que contrapõe a ineficácia da racionalidade em certos aspectos da existência.

Essa tensão que podemos ver nas imagens de Goya aqui descritas encontra eco na ideia de *Denkraum*, ou espaço de pensamento, abordada por Warburg em seu texto introdutório ao *Atlas Mnemosyne*.

A criação consciente da distância entre o eu e o mundo exterior é aquilo que podemos designar como ato fundamental da civilização humana. Quando o espaço intermediário entre o eu e o mundo exterior se torna o substrato da criação artística, são satisfeitas as premissas graças às quais a consciência dessa distância pode tornar-se

13 *Ibidem*, p. 171.

uma função social duradoura que, através da alternância rítmica da identificação com o objeto e o retorno à *sophrosyne*, indica o ciclo entre a cosmologia das imagens e aquela dos signos.¹⁴

Segundo Warburg, nesse mesmo texto, a memória seria responsável por criar esse espaço de pensamento, ao mesmo tempo em que poderia reforçar um dos polos da atitude psíquica, que ele denomina como *serena contemplação e abandono orgiástico*. Ao polo da serena contemplação, Warburg associa a racionalidade, que tende a criar um distanciamento do objeto. O abandono orgiástico seria depois nomeado como imaginação, que tende à identificação com o objeto.

José Emílio Burucúa irá descrever esse espaço de pensamento da seguinte forma:

O primeiro princípio é a ideia de distância, o *Denkraum* ou espaço do pensar, que os seres humanos colocamos entre nós e os objetos do mundo com o propósito de conhecer o dano ou o proveito que eles podem nos infligir ou nos outorgar, para logo evitá-los, conjurá-los ou convertê-los em instrumentos de nossa ação sobre a realidade circundante. Desde o começo mesmo da hominização dos primatas, temos construído dois desses umbrais a mercê dos quais compreendemos e manipulamos as coisas.¹⁵

O primeiro deles seria o espaço de pensamento lógico, e o segundo, o espaço de pensamento mágico, com cada um dos quais lidamos em menor ou maior grau, segundo a eficiência que eles prestam às sociedades de cada tempo para resolver problemas da ordem da sobrevivência, ou explicar os fenômenos da natureza. Burucúa nos fornece um precioso apontamento acerca disso: o que nos diferenciaria de nossos antepassados quanto ao uso dos dois espaços de pensamento não seria a escolha de um desses espaços em detrimento do outro, mas a “porcentagem do

14 WARBURG, 2009, p. 125.

15 “El primer principio es la idea de distancia, el *Denkraum* o espacio del pensar, que los seres humanos interponemos entre nosotros y los objetos del mundo con el propósito de conocer el daño o el provecho que ellos pueden infligirnos u otorgarnos, para luego evitarlos, conjurarlos o convertirlos en instrumentos de nuestra acción sobre la realidad circundante. Desde el comienzo mismo de la hominización de los primates, hemos construido dos de esos umbrales merced a los cuales comprendemos y manipulamos las cosas” (BURUCÚA, 2014 p. 40). Tradução livre.

campo de nossas experiências, extremamente reduzido com respeito ao passado, no qual apelamos para os sucedâneos da magia”¹⁶. Assim, haveria quase apenas resíduos dessa experiência do mágico em nossas formas de pensar, tanto quanto nas imagens que produzimos. Mas como Warburg ligaria a noção de *Denkraum* à produção de imagens nas artes? Burucúa se refere a esses objetos significantes que apelam para a nossa sensibilidade e que a embriagam, os quais chamamos de objetos de arte¹⁷, da seguinte maneira:

Elas transportam consigo um sentido, que apela a nossos mecanismos lógicos de reconhecimento e classificação, ao mesmo tempo em que transmitem uma emoção consagrada a despertar em nós a força secreta e avassaladora das analogias desconhecidas no coração irreduzível da experiência mágica.¹⁸

Burucúa afirma ainda que as fórmulas de *páthos*, *pathosformeln*, responsáveis por transmitir a memória através de sua conjunção de sentimentos e significados, cumprem o papel de intermediárias entre os dois polos do pensamento. Assim, podemos ver tanto as imagens de Goya quanto as imagens de Hiller e Yves-Klein como respostas a esses mecanismos que envolvem o pensamento dentro de um contexto específico de formação de imagens. Em Goya não existiria somente a crítica ao pensamento supersticioso, ou a perda do controle da razão diante dos *monstros da irracionalidade*, mas também uma memória das tradições do misticismo de sua época, algo parecido ao que Warburg viu nos discursos de Lutero, uma confrontação vital entre campos distintos de pensamento. Em Yves Klein, de maneira similar, confrontaríamos o aspecto irônico das palavras de seu jornal com a própria predominância de um conceito de vazio presente em seu trabalho, associado às tradições

16 “[...] el porcentaje del campo de nuestras experiencias, extremadamente reducido respecto del pasado, en el que apelamos a los sucedâneos de la magia”. (BURUCÚA, 2014, p. 40). Tradução livre.

17 Gostaria de sugerir a possibilidade de considerar a obra de arte como sujeito, segundo as palavras de Jorge Coli: “[...] sujeito que pensa silenciosamente, sem conceitos, que emite sinais em sintonia com as culturas individuais, geracionais, coletivas” (COLI, 2010, p. 12).

18 “Ellas transportan consigo un sentido, que apela a nuestros mecanismos lógicos de reconocimiento y clasificación, al mismo tiempo que transmiten una emoción consagrada a despertar en nosotros la fuerza secreta y arrolladora de las analogías desconocidas en el corazón irreductible de la experiencia mágica” (BURUCÚA, 2014, p. 41). Tradução livre.

orientais.

Em um livro que compila vários textos de Susan Hiller, *The Provisional Texture of reality*, há um em especial que poderia nos clarear essa ideia. Em certa ocasião, Hiller foi convidada para participar de uma exposição no ICA (Institute of Contemporary Arts), em Londres, intitulada *Artist's favourites*. Hiller tinha a oportunidade de escolher qualquer trabalho de seu artista favorito para fazer parte da exposição. A artista escolheu uma colagem de Kurt Schwitters, intitulada WA, pois o trabalho precisava ter sido feito depois de 1947, data em que havia sido fundado o ICA. Caso não houvesse este aspecto limitador, a artista teria escolhido o poema sonoro *Ursonate*, escrito entre 1922 e 1932 e feito inicialmente a partir de um pôse-ter-poema de Raoul Hausmann. Com o tempo, foi sendo desenvolvido até atingir a forma de uma sonata com quatro movimentos.

O fato principal relatado por Hiller, que a faz promover uma discussão sobre arte política ou não-política e situar o trabalho além desses polos, consiste num momento de epifania que ela sentiu (“*I experienced a small epiphany*”), ao se deparar com um cartaz num antigo prédio de Berlim, em uma rua pela qual ela havia passado inúmeras vezes. A artista constata que só pôde ver esse cartaz porque havia pensado sobre a colagem de Schwitters. No cartaz do prédio berlinez, a palavra *ahwah* sobressaía sobre algumas imagens. Para Hiller, aquela WA saltou diante dela naquele dia, e ela pôde constatar a existência desse cartaz na parede de um prédio que havia sido sede da organização judaica *Ahwah* (vida), um orfanato, hospital e escola infantis.

A pergunta cabível aqui seria se o cartaz torna de fato a visão de WA inesperadamente diferente, se ela lança a imagem para um novo lugar e chega, portanto, a ameaçar toda a esfera para a qual ela tenha sido destinada de certo modo dentro de uma crítica ao trabalho de Schwitters. Ou se apenas o inverso é verdadeiro. Se o



Susan Hiller, photograph of a commemorative notice on the side of a building on Augustrasse, Berlin, which before WWII housed the headquarters of the Jewish organisation Ahawah (Life), an orphanage, children's hospital and school, c. 2004, detail.

Susan Hiller, photograph of a commemorative notice on the side of a building on Augustrasse.

trabalho é apenas capaz de fazer saltar o cartaz numa rua. Seria imprudente tomar uma das possibilidades de forma exclusiva ou conclusiva.

Hiller diz em seu texto:

O mero detalhe, o refugo e o lixo da sociedade ganham voz quando um artista os seleciona e os justapõe de acordo com os seus princípios. Dessa forma, o artista tem o potencial de criar um balanço no qual o pensamento racional e mágico pastam a deter o mesmo peso. (Eu estou olhando para Schwitters através da lente de Joseph Beuys). Em muitos dos trabalhos de Schwitters, estilhaços de vários ‘primitivismos’ – ferraduras, minúsculos jarros de urina, restos de goma laca, mechas de cabelo – aparecem curiosamente em composições feitas no espírito do construtivismo modernista, como se a ordem racional estivesse tentando acomodar os objetos rejeitados que persistentemente desordenam e perturbam o bom andamento da tecnologia. De modo similar, referências textuais de colagens permitem que os espectadores interpretem certos trabalhos como signos do tempo, ao invés de uma abstração formal.¹⁹

O trabalho de Schwitters passa a ser analisado sob outra luz, de acordo com as palavras de Hiller. Os fragmentos usados nas colagens poderiam ser vistos como signos do tempo e, portanto, rastros deixados por um gesto que recolhe o refugo e os recoloca no mundo. De fato, Schwitters havia enviado a Tristan Tzara uma carta com microfilmes ocultados sob a forma de um documento de negócios. Sob a capa do que parecia ser um simples álbum de fotografias comum, estavam fragmentos que documentavam a vida sob o regime nazista, através de cartazes, cartões de racionamento de comida e outros tipos de recortes ou pedaços de documentos relacionados à vida nesse tipo de organização fascista²⁰. Para ele não podiam passar ao

19 “The trivia, discards and rubbish of society are given voice when an artist selects and juxtaposes them according to his or her principals. In this way, art has the potential to create a balance in which rational and magical thinking have equal weight. (I am are looking at Schwitters through the lens of Joseph Beuys). In much of Schwitters work, splinters of various ‘primitivisms’ - horseshoes, tiny jars of urine, scraps of lac, locks of hair - appear oddly placed in compositions made in the spirit of constructivist modernism, as if the rational order was trying to accommodate the rejected objects which persistently clutter and disturb the smooth progress of technology. In similar way, collaged textual references enable viewers to interpret certain works as signs of the time, rather than formal abstractions”. (HILLER, 2008, p. 88). Tradução livre.

20 “One of his few deliberate gestures was to send a parcel to Tristan Tzara in Paris containing microfilms. The pictures were of an inflammatory nature, portraying tattered Hitler posters which had been ripped from walls in Hanover by opponents of the regime. [...] As Hans Richter pointed out, ‘if Schwitters had been caught, he would certainly have been sent

largo de sua obra esses eventos, nem a possibilidade de registrá-lo sob a forma de seu procedimento artístico.

Quero, ainda, chamar a atenção para o ponto em que Hiller usa o trabalho de Schwitters para exemplificar o fato de que a arte tem o potencial de criar uma espécie de equilíbrio entre o pensamento mágico e o pensamento racional. Parece-nos que, em sua argumentação, está em jogo aquilo que o progresso tecnológico dispersa e rejeita, aquilo que resta como perturbador de sua ordem e que os artistas utilizam para compor seus trabalhos. Muitas vezes acabam por desconstruir certas estruturas, numa espécie de ordenação desordenadora. Desordenadora para aqueles que alimentam as bocas sombrias do progresso, ordenadoras para aqueles que veem a catástrofe se esgueirar nos detritos e pensam que o tempo simplesmente não pode só andar para frente como uma locomotiva. Os nódulos das coisas que o tempo apresenta são pontuais. Eles atravessam e se dissipam nas intermitências dos acontecimentos.

A IMAGEM DESENCANTADA

Digamos que a imagem de Dominicus nos possibilite ver o desencantamento que as fotografias de Hiller não nos transmitem, pelo fato de que suas imagens congelam um momento de ascensão. A queda, que podemos ver somente no vídeo de Dominicus, resultante da sistemática tentativa de um vôo que o artista sabe que jamais irá acontecer, mede as potencialidades humanas e prevê suas limitações. O fato de sua imagem ter sido retirada de um vídeo a coloca em uma posição especial: após o momento escolhido do frame, é possível ver o seu desenrolar apenas repre-

to a concentration camp ... He was literally risking his life - but he had not forgotten the fee for publication!', The photos were published by Tzara in the French magazine *Regards*." (WEBSTER, Gwendolen. Kurt Merz Schwitters. A Biographical Study, Cardiff 1997, p. 269).

sentado em um dos seus momentos na imagem na sua versão “estática”.

A partir desse pensamento, gostaria de introduzir uma anedota que certamente torna mais claro esse ponto: há uma fotografia de Vaslav Nijinsky, tirada em *Kreuzlingen* (por sinal a mesma clínica onde Warburg permanecera internado), pertencente hoje à coleção do *Victoria and Albert Museum* de Londres, na qual encontramos um gesto similar ao de Dominicus no frame escolhido.

Através da história sobre o momento fotografado, deduzimos que há substratos atribuídos às imagens, que podem ativar suas propriedades dinâmicas, se por acaso não as tomamos como latências isoladas. Nijinsky encontrava-se, ao final dos anos 1940, em um estado de letargia similar ao coma. Sua esposa, Romola de Pulszky, com a ajuda e as ideias do psiquiatra Eugene Bleuler, resolvera submeter Nijinski a uma experiência na qual ele ficaria na presença de um dançarino (Serge Lifar) trajando as mesmas roupas que ele usara no seu famoso balé *L'après-midi d'un faune* (A tarde de um fauno). O objetivo do médico e também da esposa era que o dançarino realizasse a mesma coreografia de Nijinski, levando-o a entrar em contato com imagens de sua própria memória. Em algum momento, Nijinski teria realizado seu derradeiro salto, conforme observamos na fotografia. O gesto teria sido despertado no corpo em letargia mediante a visão de “si mesmo” dançando, como o despertar de uma imagem paralisada, colocada agora em movimento. Neste sentido, “À semelhança do rolo coberto de cera que a agulha do grafo vem estriar, o autor menos é senhor dos seus enunciados do que uma superfície de impressão na qual se vêm revelar imagens ressurgidas do passado”²¹.

Digamos que o autor, nesse caso, seja mais receptor das intenções trazidas de outros tempos e percebidas nos instantes do presente do que um criador sobre uma página em branco. Essa imagem se assemelha à tão famosa ideia de Warburg

21 MICHAUD, 2013, p. 301.



See also  *POSTURES Flying*
 ST. FRANCIS in Ecstasy Levitation
 Attributed to Zurbaran
 Bowes Museum, Barnard Castle
 cf Kehrer p. 215

sobre o historiador, ou o artista, como sismógrafo, essa espécie de captador dos tremores que a terra propaga. A anedota sobre Ninjinski nos serve também como metáfora do que Warburg chamou de *corporalização*, ou *formação de estilo*: a maneira pela qual os antigos *dinamogramas* encontram suas fórmulas figurativas e se reformulam plasticamente num momento posterior de sua história. Desse corpo, do corpo do dançarino, podemos dizer que ressurge uma imagem sedimentada. Como se das entranhas do tempo pudéssemos remontar para o presente uma imagem do passado, como o gesto reconvocato, reconduzido a um presente quando se poderia tê-lo considerado perdido. A imagem, nesse sentido, pode sair de seu torpor ancestral e se reformular de uma maneira dinâmica. Sobretudo, esse corpo atrai (ou trai) a presença enigmática de seu próprio passado. Ante esse estrato do tempo, que dança, e ao dançar convoca um movimento, ante esse esqueleto que se move, uma nova imagem pode dançar. O último salto não será, ainda, derradeiro. Pois sua imagem tornada fotografia, sua imagem tornada lembrança, poderá querer dançar, quem sabe quando, ou onde. Poder de hereditariedade que em nada pode ser confundido com a transmissão biológica e espontânea dos genes, que enredam nossas cadeias naturais. Se pudermos falar de uma hereditariedade cultural, chegaremos a um acordo entre palavras. Essa hereditariedade não nos leva a uma árvore genealógica organizada, mas sim a um amontoado caótico de caminhos que se desdobram e que se perdem. Não poderíamos continuar seguindo os caminhos do salto de Nijinsky, pois em algum ponto nos perderíamos totalmente.

O trabalho de Hiller, nesse sentido, seria essa espécie de superfície captadora das ranhuras do tempo que a memória coletiva e individual trabalha através de um estímulo, despertando nele a energia desse movimento do salto. Assim, chegaríamos muito próximos, com Didi-Huberman, da teoria freudiana sobre a histeria. Pois para Sigmund Freud, os movimentos daqueles corpos sofredores eram “formas

reativas do afeto ligado à lembrança”²². Como Orfeu morre de reminiscência, para usar a bela comparação do estudioso francês, a Ninfa dança por reminiscência. Poderíamos dizer também que Gino De Dominicis salta por reminiscência. Orfeu, prestes a ser golpeado numa gravura de Dürrer, morreria por um gesto desferido pelas bacantes em um ato de rememoração. A imagem recorda uma representação precedente, faz emergir o rastro já apagado no tempo, pois a matéria com que trabalharam esses artistas é como a tabuinha de cera que Platão usou para falar da memória, ou o bloco mágico que mais tarde Freud empregou para explicar a memória inconsciente. Ao mesmo tempo, a figura de Orfeu se torna emblemática, pois no momento em que ele busca Eurídice no inferno e acaba voltando seu olhar para trás, ele provoca sua morte. Se Orfeu deveria olhar para frente e crer naquilo de que não tinha certeza, poderíamos dizer que, de certa forma, ele deveria crer no vazio.

O trabalho de Hiller parece manter a questão entre a superstição e o desmascaramento. Põe em suspensão o desejo humano de voar, ou levitar, como se através das imagens estejam não só expressando seu desejo, mas realizando a imagem de si mesmos em uma postura que gostariam de estar, como se a realização dessa imagem estivesse no nível da empatia, que Warburg entendia como uma “penetração recíproca da imagem física e da imagem psíquica”²³. A implicação de nosso próprio corpo com a dimensão simbólica é um desses laços que podem ser percebidos através da própria linguagem. Friedrich Theodor Vischer assinala que quando nos referimos a qualquer coisa espiritual, ligada, portanto, ao *spiritus*, tocamos a ideia de *sopro* baseada na própria experiência de respirar²⁴. Um dos aspectos dessas imagens sugere que a sua realização está ligada a um arcaico legado da relação mágica do homem com a natureza e o mundo em geral, que se manifesta em suas constru-

22 Freud *apud* Didi-Huberman, 2013, p. 273.

23 Ver capítulo *Nachfühlung*, ou o conhecimento por incorporação, no qual Didi-Huberman traça a relação de Warburg com os conceitos de *Einfühlung* (empatia) e *Nachfühlung* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 345).

24 VISCHER *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 356.

ções simbólicas, indo da linguagem à produção visual, onde se reedita inúmeras vezes aquilo que é vago e sinuoso, a forma como preenchemos o vazio do nosso saber, a parte oculta do mistério que nos ronda.

Por outro lado, o gesto reeditado tantas vezes faz parte de uma memória que se precipita na imagem fotográfica ou no próprio ato encenado. Talvez o que Agamben chamou de “rigidez mítica da imagem”, em seu texto *Notas sobre o gesto*²⁵, torne mais claro. Uma imagem é tanto estática quanto dinâmica, seja ela clássica, moderna ou contemporânea e nisso os estudos de Warburg parecem ser hoje determinantes:

Mesmo a *Monalisa*, mesmo *Las meninas* podem ser vistas não como formas imóveis e eternas, mas como fragmentos de um gesto ou de fotogramas de um filme perdido, somente no qual readquiririam o seu verdadeiro sentido. Pois em toda imagem está sempre em ação uma espécie de *ligatio*, um poder paralisante que é preciso desencantar, e é como se de toda história da arte se elevasse um mudo chamado para a liberação da imagem no gesto.²⁶

Isso nos faz recordar imediatamente os primeiros estudos de Warburg sobre o movimento nas pinturas de Botticelli. O autor estava interessado em certos elementos acessórios que expressavam uma energia interior²⁷. Para ele, o movimento dos cabelos ou drapeados revelava emoções de caráter intenso que ultrapassavam a serenidade. A dinâmica encontra-se também no fato de que uma pegada, ao ser a impressão fantasmal de um sujeito ausente, remete-nos à caminhada que a provocou. Mais preciso é o que escreve Agamben sobre *imago e dynamis*:

[...] de um lado ela é a reificação e a anulação de um gesto (é a *imago* como máscara de cera do morto ou como símbolo), do outro, ela conserva-lhe intacta a *dynamis* (como nos instantes de Muybridge ou em qualquer fotografia esportiva). A primeira corresponde à lembrança de que se apodera a memória voluntária, a segunda à imagem que lampeja na epifania da memória involuntária. E enquanto a primeira

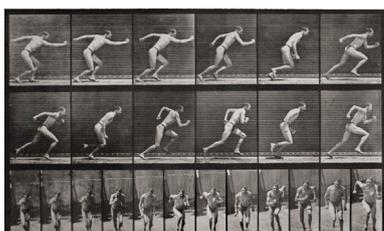
25 AGAMBEN, 2008.

26 AGAMBEN, 2008, p. 12.

27 Por outro lado, é preciso também pensar sobre a possibilidade de haver “emoção sem moção”, como nos adverte David Freedberg no texto *Pathos en oraibi*, do livro *Las mascararas de aby Warburg*, p. 67.

vive num mágico isolamento, a segunda envia sempre para além de si mesma, para um todo do qual faz parte.²⁸

A imagem como *imago* é latente, conserva o traço do cadáver ainda vivo, mantém-no em estado de repouso, torna seu corpo inerte. Mas na memória involuntária, o que lampeja? A imagem aqui é como algo consumido pelo fogo tão rapidamente, numa combustão que consome o combustível e se extingue de imediato: é um vislumbre. Então ela não pode jamais ser objeto de um museu, jamais poderá ser guardada e conservada. Ela queima. Ela vive numa instância intermediária, num instante suspenso.



Se imaginássemos qualquer museu onde as formas, os gestos e os indivíduos ali retratados se pusessem a caminhar, sair daqueles quadros, acenar, falar conosco em sussurros, seria surpreendentemente uma figura forçada. Pois a imagem já é assim. A imagem já nos acena quando por ela passamos, como que transitando entre quadros de um filme. Por que essa associação recorrente ao cinema? Talvez porque o cinema possa demonstrar de forma literal que a imagem pisca. Que entre um quadro e outro há o corte negro e seco de como quando fechamos os olhos, já cansados, depois de percorrer os corredores de um museu extremamente longo, por exemplo. A tela é o tecido soberano de alguma ausência quando o filme se apaga. O encanto da imagem estaria então em nos enganar, em fazer parecer que o instante do gesto jamais irá se extinguir.

É também esse o mesmo ponto de vista abordado por Georges Didi-Huberman em seu livro *Ninfa Moderna*. Entretanto, ele relaciona a queda da aura de Walter Benjamin à queda da ninfa *warburgiana* e seu

28 AGAMBEN, 2008, p. 12.



movimento, cada vez menos frenético até tornar-se reduzido aos drapeados, dobras e volumes.

Um amplo leque de casos, dos quais se delineia um movimento lentíssimo – como um filme realizado em dezenas de séculos que queremos acelerar para compreender a lógica –, um movimento que não cessa de inquietar-se: é a irrefreável queda da Ninfa, o seu movimento em direção ao chão, o seu desabamento em câmara lenta.²⁹

Em seu livro, Georges Didi-Huberman constrói uma espécie de *narrativa* acerca do movimento da *Ninfa* nas suas representações ao longo do tempo. Das representações do Renascimento, passando pelas pinturas barrocas, nas quais ela começa a reclinar-se e deixar cair o pano, o autor nos conduz a outros elementos que se revelam como vestígios do movimento da ninfa, tais como naturezas-mortas, drapeados e trouxas encontrados nas ruas de Paris, fotografados durante o século XX. Os elementos que representam na imagem essa *animação*, esse *filme*, podem ser tanto esses panos quanto cabelos e os próprios gestos. Esse vestígio talvez corresponda à parte dinâmica da imagem, um resto dinâmico, responsável por atuar no seu futuro. Como uma imagem atua em outro tempo? Como um fantasma, termo técnico de impressão, a imagem fantasma é aquela que retorna na imagem atual e

29 Un ampio ventaglio di casi, dal quale si delinea un movimento lentissimo – come un film girato per decine di secoli e che vorremo accelerare per capirne la logica –, un movimento che non smette d’inquietare: è l’inarrestabile *caduta* della Ninfa, il suo movimento verso il suolo, il suo rovinare al rallentatore” (DIDI-HUBERMAN, *Ninfa moderna*, 2013, p. 18). Tradução livre.



que também é responsável por prolongar sua vida futura. Essa imagem, na pedra litográfica, terá sido um antigo desenho, rastro de gordura, marca de um pincel, ou lápis litográfico, que não foi removido durante a ação de desgaste da pedra, parte intrínseca do processo de produção de uma nova imagem sobre essa matriz. O artista deveria retirar as camadas superficiais da pedra, até que o desenho precedente não restasse mais sobre ela. Entretanto, muitas vezes, o desenho anterior foi gravado de forma tão eficaz (talvez por força da solução ácida responsável por sua gravação), que o artista pensa tê-lo removido, mas ele retorna na nova imagem gravada, sob a forma de uma mancha fantasmática.

É assim que Didi-Huberman analisa as imagens do livro *Ninfa Moderna*. Ele as retira de seu mágico isolamento e as coloca de volta ao todo do qual fariam parte; ou melhor, ele cria esse todo, como na reconstituição de um crime, em que é possível trazer elementos da memória de uma cena, espaço e acontecimentos perdidos. Nesse sentido, a imagem, toda imagem estática conserva sua pulsão dinâmica, assim como um *frame* de um filme. Se realizássemos uma mirada distendida do tempo, através de seus milhares de imagens, então aí teríamos uma espécie de filme montado. Não é por acaso que Warburg reconhece numa imagem esportiva da jogadora de golfe Erika Sellschopp aquele instante presente também numa pin-

tura longínqua. Aliás, esse elemento na prancha é extremamente instigante, porque Warburg aciona uma aproximação entre duas imagens cujas intenções do gesto representado nada tem em comum. Não se comunicam pela intenção, mas pela falta de algum sentido. Só o gesto as aproxima, e um mesmo gesto conduz a coisas totalmente distintas: uma tacada de golfe e o golpe mortal de uma bacante. O que fazer com isso, senão reconhecer que entre um e outro gesto o limite dos sentidos é tênue? Que, ao tentarmos compreender o sentido de uma certa gestualidade, não podemos fazer muito mais que tentar perseguir a ninfa em suas múltiplas personalidades, ou em sua personalidade esquizofrênica? Por isso não se trata do retorno do mesmo, de uma identidade fixa, mas de um semelhante.

A resenha de Pasolini sobre uma antologia de trabalhos de Roberto Longhi, que havia sido seu professor em um curso de história da arte em Bologna, mantém um léxico fílmico que coincide com aquele abordado por Agamben e Didi-Huberman, já referidos neste texto. Pasolini irá tratar a história da arte como o assunto de imagens em movimento, segundo uma lembrança pessoal, uma aula em que Longhi fazia uso de um projetor de slides: “O cinema *agia*, mesmo como mera projeção de fotografias”³⁰. Pasolini utiliza as palavras *câmara lenta*, *enquadramento*, *aceleração*, para revelar uma atitude diante da imagem.

E admitamos que o projetor conseguia imprimir na sequência desses slides o ritmo da aceleração mais burlesca: eis que o sentido da “evolução” daquelas “formas” aparecia sinteticamente, quase numa rede incessante de consequência mecânica.

Suponhamos, depois, que esses slides representavam, em detalhe, a “forma” das dobras do manto da Virgem sobre um joelho ou sobre um seio; ou a “forma” de uma pequena paisagem de fundo; ou ainda, a “forma” do rosto de um Santo ou de um Devoto; e coloquemos no projetor, em primeiro lugar, o slide de uma “forma” de Cimabue (de Giotto “espaçoso” ou de Stefano Fiorentino), e em último lugar, digamos, uma “forma” de Caravaggio. Façamos com que a projeção seja acelerada. E eis que diante de nossos olhos começa a passar a *Evolução das formas*, tal como um maravilhoso filme crítico, sem princípio nem fim, porém perfeitamente *escatológico*.³¹

30 PASOLINI, 2015, p. 29.

31 *Ibidem*, p.30.

Digamos que Longhi visse uma dialética do movimento durante todo esse percurso da projeção. *Saturação de imobilidade e procura pelo movimento*. A evolução de que fala Pasolini, ao que me parece, trata-se antes de uma palavra dirigida ao movimento do que a um sentido teleológico. E nessa *sucessão desinteressada*, como a chamou Pasolini, que Longhi observava, não haveria espaço para utopias, ilusões ou terrorismos progressistas. Longhi podia projetar o movimento num gesto mecânico e acionar as imagens, movimentá-las, ou então desencantá-las, tirá-las de seu lugar de estaticidade ou latência, mas nunca em direção a um momento culminante. Cada um deles, em sua singularidade, revelaria esse instante decisivo do qual faz parte toda uma cadência que, como escreveu Pasolini, é sem princípio nem fim.

C O D A D O M E R G U L H A D O R

Num texto chamado *Salto*³², Ariel Ferreira nos coloca cientes da postura irônica de Yves Klein em relação à viagem do homem à lua e nos põe em contato com a mesma imagem sobre a qual Pasolini teria discorrido em *Pegadas pré-históricas*, um texto publicado em 1969³³

Vejo a famosa fotografia das marcas dos pés humanos no solo da lua (fotografia, aliás, agora envelhecida pelos jornais). Não sei dizer o que sinto. Resisto bem ao fato; aliás, resisto com indiferença, continuo fazendo aquilo que estava perseguindo: mas sou tomado por uma espécie de vertigem, um sentido de revelação. Tenho vontade de escrever: “intermittence du coeur”, citando Proust; e o escrevo porque, na realidade, se trata mesmo de uma “intermittence du coeur”. Essa fotografia me evoca outras imagens. Essas marcas me evocam outras marcas. Não é uma novidade: não se manifesta diante de mim algo desconhecido. Trata-se mais uma vez de um retorno. Pobre velho homem, ainda quase um animal, que deixou seus sinais sobre a terra! Sua passagem por esse mundo foi testemunhada por um nada. Uma pegada, um sinal deixado por sua desajeitada, bestial e, desde sempre, mão ativa.

32 FERREIRA, 2012, pp. 9 – 14.

33 PASOLINI, 2015, p. 27.



Poucas coisas entram em comunhão com o homem – o tornam fraterno, manifestando um sentido de piedade pungente, mas justa, por ele – assim como seus rastros mais íntimos e humildes. Aqui um homem de cinquenta mil anos atrás deixou os seus ossos. Aqui um homem de sete mil anos atrás deixou uma tímida forma avermelhada de cervo... A pedra fiel e longeva protege ao longo de milênios inteiros aquele nada.³⁴

As palavras de Pasolini tomam a dimensão de uma reflexão sobre passado e futuro. A pedra tem esse poder de conservar, quando não se desfaz em poeira, mas a pegada do homem na Lua nos leva imediatamente para o passado remoto. É um abismo onde caímos, e, tragados por essa fenda, lançamos-nos diretamente para lá, sempre aquém. Pasolini reconhece esse poder de evocação intrínseco a essa imagem, o poder do futuro como força de um passado sempre de volta, como uma vertigem.

As pegadas daqueles grandes pés humanos na lua transmitem essa compreensão piedosa de uma vida que se desdobra em um passado inenarrável. Os homens voltaram à terra, morreram, acumularam-se os milênios sobre suas pobres ações na vida: aqui se encontram, sem dúvida, seus sinais, as marcas de sua passagem. Sim, chegaram até aqui, através de suas migrações infinitas. Aquilo que comove durante esse passeio tão prosaico e também um pouco estúpido dos americanos na lua não é

34 *Ibidem*, p. 27.

o futuro, mas o passado: o destino de todo futuro de se tornar passado, se por acaso já não o é.³⁵

Aqui temos a aposta de que uma imagem do presente, mesmo até quando supomos apontar para o futuro, pode ser atribuída a um gesto do passado. Mas a pedra onde se pisa e se grava a mão também é uma pedra tumular, uma caixa construída para guardar o que não se preserva, e nos leva ainda a outra figura, que considero a inversão energética do salto de Yves Klein, segundo um vocabulário warburgiano. Entretanto, ao mesmo tempo em que é um gesto oposto ao seu, o próprio artista se refere a ela no Manifesto do Hotel Chelsea, porém sem ter o conhecimento da imagem.

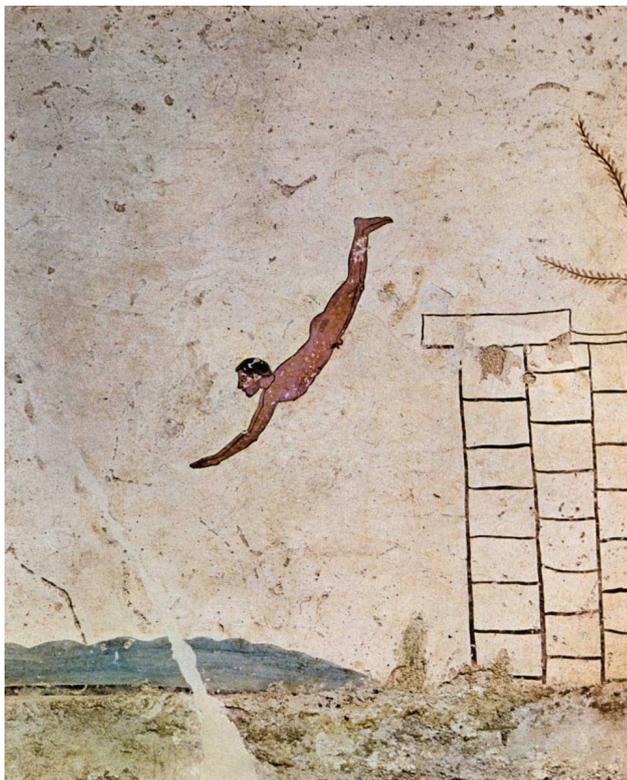
À maneira de um mergulhador olímpico, na técnica mais clássica do esporte, devo me preparar para o meu salto dentro do futuro de hoje, movendo-me para trás com prudência, mantendo à vista constantemente a extremidade alcançada hoje de maneira consciente – imaterialização da arte.³⁶

O mergulhador, *el tuffatore*, encontrado numa tumba pelo italiano Mario Napoli em 1968, salta para baixo num mergulho, enquanto Klein ascende numa gestualidade mais expansiva, braços abertos, disposto a acolher o vazio. O mergulhador com os braços unidos quer deslocar seu corpo em um golpe para romper a superfície da água. Mas as imagens quase se espelham, quero dizer, elas parecem enunciar no gesto a mesma intensão e, entretanto, caminham em direções opostas.

No mesmo texto, Ariel Ferreira revela que essa tumba pertencia a um jovem ginasta. Ele talvez também ansiasse pelo futuro e se movesse para trás com prudência. Entretanto a marca de que seu futuro havia sido de tal maneira manipulado pela morte é própria imagem da tumba, que o mantém ali, eternamente suspenso naquele salto tal como Klein em sua fotografia, Dominicus ou Nijinsky. O fato de que o gesto enuncia uma suspensão nos mantém também em um mesmo estado, à espera da concretização da queda que não virá.

35 *Ibidem*, p. 27 e 28.

36 KLEIN, 2009, p. 61.



Mas a tumba do mergulhador não se encontrava vazia. Dentro dela estava o corpo putrefato do jovem, ao lado de alguns objetos que alguém guardara para o seu salto definitivo: frascos contendo óleo e bebidas de sua predileção. O vazio é sobreposto à ideia de um achado, que se revela como uma tumba na qual vemos em seu interior um corpo sem vida. O salto representado na tumba, porém, não nos livra do fato de que a representação se destinava a uma caixa mortuária, que parece em tudo se contrapor ao vazio de Klein. Mas não será bem assim, como veremos adiante. O vazio está preenchido e revela-se como uma presença e uma alteração. Didi-Huberman faz um jogo com as palavras *vide*, em latim e no francês. Na língua latina, é a imposição do visível: Vê! Já em francês, a palavra é usada para denotar o vazio. E acrescento que em português também a usamos para remeter a um outro local do texto, ou para outro texto, reforçando aí a proximidade da palavra com aquilo que pode ser visto e pressupõe, nesse caso, um deslocamento. Para o autor francês, esse jogo dialetiza a tragédia que recai sobre o visível e o invisível.

Yves Klein, ao falar sobre seu trabalho *Le vide (O vazio)*, informa-nos sobre seu desejo de irradiar uma presença, a presença do artista no instante em que realizava sua obra, como se ele pudesse tornar sensível aos seus espectadores o ambiente mesmo de seu ateliê, no instante da concepção e construção do trabalho. A atitude de Klein parece apontar para a direção oposta à dos artistas das primeiras vanguardas do século XX, para os quais o momento da criação e sua “mão” de artista estavam ocultos na própria obra. Yves Klein parece jogar com a questão da presença e ausência do autor, convocando no vazio as marcas de sua própria presença como sujeito “revelado” através de seu trabalho, invocando assim a própria noção de autor que o modernismo traz na complexidade de suas formas de exibição. Os artistas das vanguardas diziam: “Não olhem para mim; olhem para o que estou fazendo”³⁷ e, desse modo, livravam-se da atenção sobre a autoria, apostando numa obra de caráter pretensamente universal, feita no ambiente secreto do ateliê, onde o artista cria, isolado do mundo e, portanto, ausente, momento que contrasta com a exibição no museu ou galeria. Como afirma Boris Groys³⁸, tal ato é criativo porque se realiza além do olhar do controle público.

Essa postura difere da postura de Klein justamente no ponto em que ele pretende dar visibilidade, ou reforçar a invisibilidade (já que a obra se chama *O vazio*), desse momento, mas a que ainda assim seu espectador terá acesso. Digamos que também o salto para o vazio do autor seja a própria obra, onde não se pode ter acesso a essa “ninharia” de que Jorge Luís Borges falava, com relação à falta de existência do eu³⁹. Agamben, com outras palavras, dirá: “O autor não está morto, mas pôr-se como autor significa ocupar o lugar de um morto”⁴⁰. Preocupa-me pensar essa ligação entre o ato da escrita / ato de criação e a morte, por também estar

37 Texto de Boris Groys *Internet, la tumba de la utopía moderna*. Disponível em: <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/internet-es-una-tumba/#search>

38 *Idem*.

39 BORGES *apud* ANTELO, 2008, p. 229 e 230.

40 AGAMBEN, O autor como gesto, 2007.

atrelada ao futuro das imagens, ou à maneira como as imagens se propagam numa espécie de *vida póstuma*. Voltando a Boris Groys, “O artista não só trabalha dentro do espaço público de seu tempo, como também no espaço heterogêneo dos arquivos da arte, onde suas obras ocupam um lugar entre as obras do passado”⁴¹.

O salto do mergulhador é esse salto para o futuro que, afastando-se para trás, inscreve para o autor o lugar de sua morte, sua própria tumba, como imagem lançada para o futuro. Essa imagem me leva a ver nesse movimento, nesse salto, não só um lugar de tensão, mas também a ação e o gesto que consigna passado e futuro em um presente, talvez o presente do autor se tornando passado, deixando a palavra escrita, ou sua imagem. Seria aquilo que proporciona a distância e uma “atitude crítica em relação a seu próprio tempo e sua audiência imediata”⁴²; a chance de resistir à morte (possibilidade do arquivo), em retirada. O autor, ao retirar-se, ganha a chance de sobreviver, ou fazer com que a imagem sobreviva à sua própria contemporaneidade.

Por isso a imagem do mergulhador é tão emblemática. Na tumba, ele salta para sua própria morte, atira-se para um outro lugar. A imagem de Klein a complementa, pois seu impulso para o vazio representa essa fuga sem objetivo final, sem mergulho. O mergulhador entra na morte e se enterra nela. Talvez Yves Klein se retire para sua existência completa enquanto imagem que se esvazia, uma imagem cuja força depende de sua fraqueza: da fraqueza de poder ser repetida, de ter seu gesto mantido ao infinito por qualquer um, como nos mostram as imagens de *Levitações*.

41 “El artista no solo trabaja dentro del espacio público de su tiempo sino también en el espacio heterogéneo de los archivos del arte donde sus obras ocupan un lugar entre las obras del pasado” (GROIS, Internet, la tumba de la utopía posmoderna). Tradução livre.

42 “[...] actitud crítica hacia su propio tiempo y su audiencia inmediata” (*Ibidem*).

LISTA DE IMAGENS 3

Pág. 125

Le vide (o vazio). Yves Klein.

Pág. 129

A gangorra eterna. Aby Warburg. 1890. Arquivo do Instituto Warburg.

Pág. 130

Levitações, homenagem a Yves Klein. Susan Hiller. 2008.

Pág. 131

Salto no vazio, Yves Klein. 1960.

Pág. 133

Jornal *Dimanche*. Yves Klein. 27 de novembro de 1960.

Pág. 135

O vazio (Le vide). *La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*. Yves Klein. Galerie Iris Clert, Paris, Abril - Maio, 1958.

Yves Klein no quarto vazio (*Raum der Leere*), Museum Haus Lange, Krefeld, Janeiro 1961 (à direita).

Pág. 137

Tentativa de voo. Gino de Dominicis. Vídeo. 1970.

A ressurreição de Cristo. Isenheim Altar. Matthias Grünewald. Por volta de 1510-1515.

Pág. 140

Voo de bruxas. Francisco de Goya y Lucientes. Óleo sobre tela. 1798.

Pág. 142

O sonho da razão produz monstros (Série dos Caprichos). Francisco de Goya y Lucientes. Água-forte e água-tinta. 1797-1799.

Modo de voar (Série dos disparates). Francisco de Goya y Lucientes. Água-forte, água-tinta e ponta seca. 1816 – 1815.

Pág. 147

Foto de uma notícia comemorativa na parede de um prédio em Augustrasse, Berlim. Susan Hiller.

Pág. 151

Fotos de Vaslav Nijinsky, tiradas em Kreuzlingen durante os anos 1940. Victoria and Albert Museum, Londres.

Levitação de São Francisco. Fotografia da pintura de Francisco Zurbarán. Coleção fotográfica do Instituto Warburg. Londres (canto inferior direito).

Pág. 155

Locomotion, Man Running. Eadweard Muybridge. 1887.

Máscara funerária de Agamemnon. a. C. 1600 - 1100 d. C.

Pág. 156

Cena do filme Tempos de guerra (*Les carabiniers*), de Jean-Luc Godard. 1963.

Pág. 157

Aux abattoirs de La Villette (Os matadouros de La Villette), Éli Lotar. 1929. Fotografia. Paris. Centro Georges Pompidou – Musée national d’art moderne.

Pág. 158

Detalhe da prancha número 77 do Atlas Mnemosyne. Aby Warburg.

Hércules na encruzilhada. Albrecht Dürer. Gravura. Data incerta, 1496. Birmingham Museums and Art Gallery, Birmingham, Inglaterra.

Fotografia de Erika Sellschopp. 1928.

Pág. 161

Pegada de Edwin Eugene “Buzz” Aldrin Jr., tirada por ele em 1969, na Lua.

Pág. 163

Tumba do mergulhador, encontrada por Mario Napoli em 1968. Paestum, Grécia. Provavelmente realizado entre 480 e 470 a.C.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“[...] o risco está nisso, em que se pode partir de qualquer coisa / mas depois há que chegar, não se sabe bem a quê / mas chegar [...]”¹. Estamos diante do problema do fechamento ou da conclusão. Como atravessar o último limiar? Geralmente, a direção desse atravessamento, no caso da escrita, é o da saída e não da entrada. Não atravessamos um portal que nos leva do exterior para o interior. Se esse fosse o caso, lembraria o ritual de limpar os sapatos e sacudir a poeira, fetiche “para afugentar o azar” na “instituição depuradora do capacho”². Mas estamos fazendo o caminho inverso: deixamos a soleira com cuidado e esse é o lugar onde retardamos a nossa passagem para fora.

O que há nesse limiar, especificamente? A ideia de fechamento, conclusão, encerramento? Quando se chega ao fim, só é preciso transpor essa última passagem. Quase no fim do livro *A invenção de Morel*, o narrador declara: “Minha alma não passou, ainda, para a imagem; caso contrário, eu já teria morrido, teria deixado (talvez) de ver Faustine, para estar com ela numa visão que ninguém recolherá”³. De fato, passar para a imagem é morrer, tornar-se semelhante ao que se era, quando vivo.

Antes de fazê-los passar pela derradeira porta, devo dizer que encontrei nesse mesmo livro a metáfora para o que pode ter se tornado esta dissertação: uma ilha onde fazer habitar certas imagens. Porque é preciso, quando se tem afinidade com o eterno, encontrar um lugar e um relato. Mas mesmo os verdadeiramente eternos, aqueles que vão parar nas estantes das maiores bibliotecas, se não fazem um acordo com a memória, são devorados pelo tempo como qualquer um.

1 CORTÁZAR, Júlio. 2015 p. 111.

2 ANTELO, Raul. Limiares do singular-plural. Em: *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

3 CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

O estar com as imagens, atitude solitária (“humilde e ativa”!) como a escrita, levou-me ao plano da aceitação de uma espécie de mudez audível (o narrador de Bioy Casares, quando se dirigia à projeção da imagem de Faustine, também sentia-se frustrado por não receber dela respostas aos seus apelos). É a condição de escutar no silêncio um milhão de vozes do escuro, sussurrando numa sobreposição temporal, semelhante a um coro que vem de longe, muito longe.

Esse espaço tornou-se logo propício para a manifestação epidêmica de imagens contagiantes, que resulta numa espécie de labirinto. Dele só se poderá sair através da palavra (e não se trata de uma perspectiva logocêntrica). No caso da invenção de Morel, existe de fato a morte, que para o autor dá sempre na mesma. A vida daquelas imagens que habitavam a ilha era a vida do eterno retorno da qual o narrador não teria que escapar, sob o risco de perder a lucidez. Do contrário, ficamos com o já feito, a remexer num corpo sem vida, um paralelepípedo em pé, pousado num instante, parado. Um labirinto até pode nos levar a algum lugar, mas sua tarefa primordial, a questão de sua existência, é fazer perder, desorientar. Portanto, nada se pode concluir ao chegar no fim. Só atrasamos a despedida, por que ao atravessar esse último passo, abrimos mais uma porta e espera-se que ela fique o mais aberta possível para o que possa vir.

*

“Todos gostamos de ver os trens partir”⁴. Não temos mais a memória dos trens, ou a temos muito vaga, - através principalmente das canções -, mas podemos pensar nos aviões, como muitas vezes se faz ao vê-los subir. É muito mais emocionante vê-los desaparecer na atmosfera do que abaixarem-se da altitude inimaginável. Mas não há possibilidade de aceno, pois a escala, nesse caso não permite a proximidade dos corpos. Então eu voltarei aos trens: quando se acena na plataforma

4 CLRACK, T. J. *apud* ANTELO, Raul. *Limiares do singular-plural*. Em: *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

(e a plataforma também é lugar de passagem) tem-se a noção de que a proximidade se torna distância. Esse é o sentimento a que recorro agora. Diante do labirinto das imagens (similar ao inferno das imagens e também à desconfortável convivência do narrador sem nome com as imagens de Morel), precisamos tomar distância. A sua criação, para Warburg, poderia ser o próprio *Atlas*: gesto racionalizador que não suprime a experiência mágica, a possibilidade do delírio no relato ordenador, de uma redenção da imagem em um possível esquecimento. É preciso afugentar a eventualidade do eterno, vendo na semelhança também um lugar de diferença (a *pathosformel*, novamente).

A que se pode chegar, afinal vendo as imagens que se desdobraram aqui? A condição do trabalho (sendo este um trabalho em artes) foi explorar um imaginário que não cessa de se abrir. Imagens policialescas podem ser aproximadas de objetos de arte? Aproximam-se delas por uma via genealógica? Os artistas decerto podem compartilhar de um mesmo campo epistêmico que os cientistas e os detetives, mas muitas vezes seus objetivos apontam para direções opostas (se é que há objetivos e não somente objetos ou sujeitos). A minha suposição final é que os artistas estão a significar, a dar significado e desvendá-lo, simultaneamente. Isso quer dizer que sempre estão criando uma pista ao mesmo tempo em que desvendam o “crime”, ou criando os rastros e também os apagando, ligeiramente.

Por isso, essa porta sempre aberta, ou a porta giratória, que encaminha para dentro e para fora ao mesmo tempo, é esse limiar de partida e chegada. Põe-se luz sobre o passado das imagens quando no presente não nos basta o discurso dominante ou as narrativas já feitas. Se se retira as imagens dessa camada cômoda do presente, é porque sobre a sua face já assentada, pairam outras entidades suspensas. Assim como a imagem é a “[...] extrema escória que a combustão da existência individual abandona no limiar do separado e do eterno”⁵, uma história das imagens

5 AGMBEN, 2007, p. 59.

é a história de abandonos e também dos encontros. O amor do narrador de Casares por Faustine é o amor pela *imago* (como na poesia medieval), “exposta ao risco da angústia [...] e da falta”⁶, pois é o objeto irreal que habita a imaginação do fugitivo (aquela ilha inóspita). Se para Warburg as imagens poderiam nos curar ou nos salvar é somente porque podem representar aquilo que corremos o risco de deixar no lugar do não vivido, persistindo como fantasias e fantasmas em nosso imaginário. Representá-las significa contar essa história de fantasmas para gente grande, que, ao se revelar, permite que nos afastemos de uma aterradora esquizofrenia: um abismo entre o pensamento e a poesia, por exemplo. Esse amor pelas imagens é o perigo e a salvação a que nos expomos com consequências a que só muito tarde talvez chegaremos.

6 *Ibidem*, p. 60.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Aby Warburg e a ciência sem nome*. Em: Arte Ensaios – Revista de Pós-Graduação em Artes EBA – UFRJ. Ano XVII; número 19; Rio de Janeiro: 2009.

_____. La imagen inmemorial. Em: *La potencia del pensamiento: ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Adrian Hidalgo Editora, 2007. Pp. 423 – 435.

_____. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrósio. São Paulo: Hedra, 2012. – (Coleção Bienal).

_____. Notas sobre o gesto. Em: Revista Artefilosofia. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura / Universidade Federal de Ouro Preto / IFAC, n.4, (jan. 2008). Ouro Preto: IFAC, 2008.

_____. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Trad.: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009 (2).

_____. O autor como gesto. Em: *Profanações*. São Paulo: Editora Boitempo, 2007.

_____. *Signatura rerum: sobre el método*. Trad.: Flavio Costa e Mercedes Ruvitoso. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.

ANTELO, Raul. Profanações. Em: *Nove abraços no inapreensível: filosofia e arte em Giorgio Agamben*. Org. Alberto Pucheu. Rio de Janeiro: Beco do Azougue: FAPERJ, 2008. Pp. 223 – 249.

ALCIDES, Sérgio. Sob o signo da iconologia. Topoi: Revista de História, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2001, p. 131 – 173.

BOIS, Yve-Alains; BRETT, Guy; GALLAGHER, Ann (edition); HEISER, Jörg; HILLER, Susan; KOKOLI, Alexandra; VERWOERT, Jan. Susan Hiller. New York: Tate Publishing. 2011.

BUCHLOH, Benjamin. Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico. Em: Arte Ensaios – Revista de Pós-Graduação em Artes EBA – UFRJ. Ano XVII; número 19; Rio de Janeiro: 2009.

BURUCÚA, J. Emilio. Las tragedias y los desgarramientos de la historia. Em: Revista Carta, Madrid, nº 2, primavera – verão 2011. Disponível em: <<http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/revista#numero-2>>. Acesso em: setembro de 2014.

COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: Reflexões sobre a pintura do século XIX*. São

Paulo: Cosac Naify, 2010.

CORTÁZAR, Júlio. Después hay que llegar / Depois há que chegar. Em: Gratuita: Volume 2. Tomo I - Atlas. Org. Maria Carolina Fenati – Belo Horizonte (MG): Chão da feira, 2015. Pp. 110 – 119.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?* Madrid: Reina Sofía, 2010.

_____. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. Ao passo ligeiro da serva (Saber das imagens, saber excêntrico). Trad. R. C. Botelho e R. P. Cabral. Disponível em: <<http://cargocollective.com/ymago/Didi-Huberman-Txt-3>>. Acesso em março de 2013.

_____. Formes procesuelles: l’empreinte comme travail. Em: *La ressemblance par contact: Archéologie: anachronisme et modernité de l’empreinte*. Paris: Les éditions de minuit, 2008.

_____. *Ninfa moderna*. Saggio sul paneggio caduto. Trad. Aurelio Pino. Milano: Abscondita SRL, 2013.

_____. O que vemos, o que nos olha. Trad. Paulo Neves. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Revista Carta*, Madrid, nº 2, primavera – verão 2011. Disponível em: <<http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/revista#numero-2>>. Acesso em: setembro de 2014. Entrevista concedida a María Dolores Aguilera.

FERREIRA, Ariel. Saltos. Em: Revista Lindonéia – revista do Grupo de estudos Estratégias da Arte numa era de catástrofes. Escola de Belas Artes da UFMG. Belo Horizonte. nº 1, maio de 2012.

FREUD, Sigmund. Lembranças encobridoras. Em: *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Volume III. Rio de Janeiro: Imago editora, 1976.

GOODMAN, Jonathan. From hand to mouth to paper to art: the problems of Bruce Nauman’s drawings. Em: *Bruce Nauman*. Editado por Robert C. Morgan. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002. Pp. 28 - 35.

GUERREIRO, António. As imagens sem memória e a esterilização da cultura. Disponível em: http://www.porta33.com/eventos/content_eventos/Antonio_Guerreiro_Aby_Warburg/Seminario_Antonio_Guerreiro.html#texto_2. Acesso em: abril de 2014.

_____. Apresentação de um projecto. Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/warburg.htm#p1>>. Acesso em janeiro de 2013.

GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. Em: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Pp. 41 – 93.

_____. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. Em: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Pp. 143 – 179.

_____. *Medo, reverência, terror: Quatro ensaios de iconografia política*. Trad. Frederico Carotti; Joana Angélica d'Avila Melo, Júlio Castañon Guimarães. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GROIS, Boris. Internet, la tumba de la utopía posmoderna. Disponível em: <<http://www.revistaanfibia.com/ensayo/internet-es-una-tumba/#search>>. Acesso em: junho de 2015.

HILLER, Susan. Kurt Schwitters, WA [2004]. Em: *The provisional texture of reality: Selected talks and texts, 1977 – 2007*. Ed. Alexandra Kokoli. Zurich: JRP Ringier, 2008.

HORKHEIMER, Max e THEODOR W. O conceito de esclarecimento. Em: *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução, Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

HUYSSSEN, Andreas. Nostalgia das ruínas. Em: *Revista Serrote* n. 15. Novembro, 2013. São Paulo: Instituto Moreira Salles.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: atualidade das depressões*. São Paulo: Editora Boitempo, 2009.

KLEIN, Yves. Manifesto do Hotel Chelsea. Em: *Escritos de artistas: anos 60 / 70; seleção e comentários Glória Ferreira e Cecila Cotrim*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 2009.

KRAUSS, Rosalind. Notas sobre el índice. Em: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, pp. 209-223.

MARRAUD, Hélène. *Rodin revealing hands*. Paris: Musée Rodin, 2011.

- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editor Contraponto, 2013.
- NANCY, Jean-Luc. O vestígio da arte. Em: *Fragmentos de uma teoria da arte*. Org. S. Huchet. São Paulo: Edusp, 2012.
- PASOLINI, Pier Paolo. Traduzir a prosa de Roberto Longhi. Em: *Gratuita: Volume 2. Tomo II: caderno de leituras*. Org. Maria Carolina Fenati – Belo Horizonte (MG): Chão da feira, 2015. Pp. 28 – 31.
- PASOLINI, Pier Paolo. O destino de todo futuro de se tornar passado. Em: *Gratuita: Volume 2. Tomo II: caderno de leituras*. Org. Maria Carolina Fenati – Belo Horizonte (MG): Chão da feira, 2015. Pp. 26 – 28.
- RAMPLEY, Mathew. Aby Warburg y el cine. *Revista Carta*, Madrid, nº 2, primavera – verão 2011. Disponível em: <<http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/revista#numero-2>>. Acesso em: setembro de 2014.
- RILKE, Rainer Maria. *Auguste Rodin*. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1934.
- RECHT, Roland. A escritura da história da arte diante dos modernos (observações a partir de Riegl, Wölfflin, Warburg e Panofsky). Em: *Fragmentos de uma Teoria da Arte*. Stéphane Huchet (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- SAMUEL, Raphael. *Teatros da memória. Projetos história*, São Paulo, 14, 1997.
- SEBALD, W. G. *Os anéis de saturno: uma peregrinação inglesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SETTIS, Salvatore. *Warburg Continuatus: descripción de una biblioteca*. Barcelona: Coup de dés, 2010.
- SPERANZINI, Manlio de Medeiros. Os lugares do vazio: impressões antagônicas nos espaços de Georges Perec e Yves Klein. Em: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, nº 3, vol. 23. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais / Faculdade de Letras, 2013.
- STIMILLI, Davide. Aby Warburg's Impresa. Images Re-vues [En ligne], hors-série 4. Janeiro, 2013 - dezembro 2013. URL: <http://imagesrevues.revues.org/2883>.
- TAVANI, Elena. Orientarse en el Atlas. *Revista Carta*, Madrid, nº 2, primavera – verão 2011. Disponível em: <<http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/revista#numero-2>>.
- WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal Ediciones, 2010.

_____. *A renovação da Antiguidade Pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte. In: *Conccinitas – Revista do Instituto de Artes da UERJ*. Ano 6, volume 1, número 8, julho 2005.

_____. *Mnemosyne*. Em: *Arte Ensaios – Revista de Pós-Graduação em Artes EBA – UFRJ*. Ano XVII; número 19; Rio de Janeiro: 2009.

_____. *O nascimento de Vénus e a Primavera de Sandro Botticelli*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: KKYM, 2012.

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.

WUNDT, Wilhelm. *Völkerpsychologie eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte* 2. umgearb. Aufl. [Leipzig: Wilhelm Engelmann](#). 1904. Disponível em: <https://ia700302.us.archive.org/0/items/vlkerpsycholog11wund/vlkerpsycholog11wund_bw.pdf>. Acesso em: novembro de 2014.