A ARTE CONTEMPORÂNEA: CONTRIBUIÇÕES METODOLÓGICAS SEGUNDO ABY WARBURG

ART CONTEMPORARY: METHODOLOGICAL CONTRIBUTIONS BY ABY WARBURG

Cristina Susigan[1]

Abstract — *This article intended to establish the relationship between the formation of Mnemosyne Atlas and contemporary art. As a consequence of the democratization of art, from the twentieth century, a superabundant universe of artistic works generated a vast territory of problematizations. The need for different methodological proposals is necessary, for this reason, and if we assume that they must monitor the diversity and complexity of processes and artistic products. The relevance of this research lies in the appreciation of the methodological content in the concept of Denkraum ("thinking space"), and their contribution to scientific structures which allow the flexibility analysis and imponderables. With the thus obtained results we can determine a set of clues that this communication is intended to take, relying on considerations of Georges Didi-Huberman on Warburg , whose theoretical field multidisciplinary falls outside the boundaries of aesthetics.*

Index Terms — Aby Warburg, contemporary art, Denkraum, Mnemosyne atlas.

Resumo — *Este artigo tem o intuito de estabelecer as relações entre a constituição do Atlas Mnemosyne e a arte contemporânea. Como consequência da democratização da arte, a partir do séc. XX, um universo superabundante de obras artísticas gerou um vasto território de problematizações. A necessidade de diferentes propostas metodológicas impõe-se, por esta razão, e se admitirmos que estas devem acompanhar a diversidade e a complexificação dos processos e produtos artísticos. A pertinência desta investigação reside na valorização do teor metodológico presente no conceito de Denkraum (espaço de pensamento), e da sua contribuição para estruturas científicas que admitam a flexibilidade de análise e os imponderáveis. Com as referências assim obtidas conseguimos determinar um conjunto de pistas que a presente comunicação pretende dar conhecimento, apoiando-se nas considerações de Georges Didi-Huberman sobre Warburg, cujo campo teórico se inscreve multidisciplinarmente fora das fronteiras da estética.*

Palavras chaves – Aby Warburg, arte contemporânea, atlas Mnemosyne, Denkraum

INTRODUÇÃO

Aby Warburg (1866-1929), nasceu em Hamburgo, no seio de uma importante família de banqueiros judeus e se auto-proclamava: judeu de sangue, hamburguês de coração e florentino de alma. Iniciou a sua investigação multidisciplinar como historiador da arte e é uma figura grandiosa da primeira metade do século XX. Com ele, as ciências humanas e as chamadas "ciências da cultura" (*Kulturwissenschaft*) atingiram a dimensão de um projeto utópico. Apesar do famoso Instituto Warburg, em Londres, que detém o seu nome e onde está depositado o seu arquivo, a sua herança científica e intelectual esteve adormecida durante mais de meio século (em parte, pelas dificuldades na recepção e transmissão da sua obra), mas nos últimos anos deu-se um "renascimento" warburguiano, com efeitos bem visíveis tanto na disciplina de História da Arte como na concepção da história da cultura.

Para compreensão da grandiosidade das suas investigações, devemos ressaltar alguns aspectos da vida de Aby Warburg. Primeiro, o seu percurso biográfico pessoal, que irá determinar toda a condução de suas pesquisas teóricas e os seus contributos metodológicos e conceituais para uma diferente compreensão da historicidade da arte; segundo, a fundação de sua Biblioteca, da qual foi fundador e idealizador, conhecida como KWV (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*), ou em português, Biblioteca Warburg para a Ciência da Cultura. E, finalmente, a concepção de um "Atlas das Imagens", projeto que desenvolveu dentro do espaço da sua Biblioteca, denominado Atlas Mnemosyne (Mnemosyne era filha de Gaia e Urano e mãe das nove musas; para as gregos, era a personificação clássica da memória), projeto levado à cabo por Warburg entre 1924 e 1929, que ficou inacabado devido à morte de seu idealizador.

O Atlas em seu formato definitivo era constituído de grandes telas de tecido preto esticadas sobre chassis, com a dimensão de 1.50 m x 2.00 m, onde as imagens eram fixadas através de pequenos prendedores fáceis de manipular, mantendo-se sempre um intervalo entre cada imagem, o que

[1] Cristina Susigan, Doutoranda em Educação, Arte e História da Cultura na UPM-Mackenzie/SP-Brasil, mestre em Estudos Americanos, especialista no estudo da figura da ekphrasis e relação entre literatura e cinema, pela Universidade Aberta de Portugal. Exerceu a docência no ensino superior no Instituto Politécnico do Porto, ESMAE, na área dos estudos visuais. csusigan@gmail.com

DOI 10.14684/WCCA.8.2015.181-184
© 2015 COPEC

podemos denominar "iconologia do intervalo". É importante salientar que a iconologia dos intervalos rompe barreiras pré-estabelecidas pelos limites entre os diversos campos teóricos, e para Didi-Huberman, em *A Imagem Sobrevivente,* seria como um clandestino ao cruzar uma fronteira: "em vez de usar um caminho geograficamente definido e correr o risco de se deparar com "guardas", o forasteiro opta por abrir fendas e usar linhas de fronteira" [4]. Para Warburg, o Atlas Mnemosyne, não era apenas um resumo em imagens, mas um pensamento por imagens (*Denkraum*), uma memória do trabalho, que teve seu início em 1905 e apenas foi retomado em 1924, após sua saída da clínica de Kreuzlingen.

A história clínica de Warburg mão nos interessaria se fosse apenas uma falha no seu "espaço de pensamento", mas foi muito mais do que isso. A estadia do iminente historiador da arte e, Kreuzlingen, de 1918 a 1924, não foi apenas um período de internamento para tratar de uma patologia psíquica, mas sem uma "construção ou uma reconstrução"[1] do próprio historiador, para não ser esmagado por completo pelo caos, - da sua própria loucura e da história – dando origem ao Atlas Mnemosyne, um sintoma do próprio Warburg, para reunir a fragmentação do mundo (iniciado pela I Guerra Mundial) através de "planos de pensamento" ou "pranchas interpostas pelas mesas de orientação"[1], com o intuito de remontar um mundo desmontado. Segundo Didi-Huberman [1]:

> (…) Aby Warburg via-se incapaz de prestar atenção a uma coisa se não a ligasse a outras coisas afins, de modo a formar uma constelação que lhe permitisse reencontrar um sentido de orientação para o seu pensamento.

O ATLAS

Apesar de toda a importância do Atlas Mnemosyne para a renovação e reorganização de todo o *Denkraum* warburguiano – "espaço de pensamento"[1], não podemos deixar de salientar que o atlas de imagem era, na época de Warburg, um gênero crescente no domínio das "ciências da cultura". A título de exemplo, podemos citar alguns exemplos de atlas que constavam na Biblioteca de Warburg: *Monumentos da Arte para Sinopses do seu Desemvolvimento,* de August Voit (1847); dois *Atlas de Imagens* de Richar Engelmann, consagrados, em 1889 e 1890, a Homero e às *Metamorfoses* de Ovídio; o atlas histórico da cidade de Hamburgo composto em 1904 por E. H. Winchmann; a extradordinária análise microfotograáfica de Rembrandt por Max Lautner (1910); entre outros[1].

Em modo de elucidação, o Atlas em geral, não é, de modo algum um catálogo. O catálogo propõe uma sistematização ordenada de um universo a partir de critérios fixos previamente estabelecidos. O Atlas, pelo contrário, é por definição necessariamente incompleto, uma rede aberta de relações cruzadas, nunca fechado ou definitivo, sempre ampliável a incorporação de novos dados. A leitura de um Atlas é aberta: cada informação, cada imagem, nos leva a outras novas, por vezes de natureza muito diferente, e cujas correspondências, longe de basear-se em analogias conceituais hierarquizados, fazem com frequência, profundas relações espontâneas, difíceis de determinar *a priori.*

Nas notas introdutórias ao Atlas, Aby Warburg afirma: "(…) existe uma grande diversidade de sistemas de relações nas quais o homem se encontra comprometido" [2]. O procedimento de elaboração do Atlas consistia em um conjunto de painéis móveis, que podiam ser montados, desmontados, remontados nos quais coloca em diálogo fotografias, reproduções de imagens de obras de arte, recortes, ampliações, detalhes, selos, imagens de publicidade, etc., compondo espécies de constelações que buscam em tempos e territórios, estabelecer novas relações, um processo aberto e infinito.

É importante destacar que para Warburg, o Atlas corresponde a um projeto metodológico de exposição visual das imagens da cultura. Uma de suas vantagens é que ao invés de um argumento ser ilustrado por imagens, é a sequência de imagens que são esclarecidas por um argumento. O Atlas expõe os quadros, não com a intenção apenas de recapitular uma obra, em modo de concluí-la, mas de desdobrá-la em todos os sentidos, a fim de descobrir suas possibilidades ainda não percebidas. E por fim, o Atlas é a refutação de qualquer síntese, de qualquer estado definitivo, permitindo que o sujeito rememore cada versão; como assinala Didi-Huberman, o "Atlas expõe na montagem a capacidade de produzir, mediante encontros de imagens, um conhecimento dialético da cultura ocidental."[3]

A forma de trabalho de Warburg "embaralha" toda a metodologia usual na análise habitual da História da Arte; Warburg propõe uma metodologia que vai mais além do habitual papel de observador para tornar-se ator: sua posição constitui um ponto avançado no campo da criação do século XX. Até então, a história da arte, seguia uma sequência ordenada de eventos, de forma cronológica e linear, à maneira de Vasari e Winckelmann. Se esta forma de contar a história da arte, pode ter feito sentido no passado não tem tanta lógica no presente, pois os objetos artísticos da contemporaneidade, reside em uma possibilidade de relação com o passado não mais a modo de concluído e morto, mas operante nas imagens vivas que nos rodeiam.

Conforme observa Georges Didi-Huberman [4], em vez de expor o "tableau" (quadro), o Atlas assenta na exposição da própria "tabla" (mesa de trabalho):

> O quadro consistiria, por conseguinte, na inscrição de uma obra que pretende ser definida diante da história. A mesa é mero suporte de um trabalho que sempre se pode corrigir, modificar, quando não começar de novo. [3]

A título de exemplificação, antes de focarmos em três exposições com a curadoria de Didi-Huberman baseada na metodologia do Atlas, podemos assinalar o *Handatlas* (Atlas de bolso) dos dadaístas, em especial o *Album* de Hannah Hoch, o trabalho de Gehard Rither, em seu *Atlas*, - que pertence ao que poderíamos chamar de História da Arte, no

amplo sentido da palavra - cujas fotografias, serie e colagens existe uma presença constante – até nos recursos gráficos – das técnicas de Aby Warburg.

O OLHAR CONTEMPORÂNEO DE DIDI-HUBERMAN

Diante das inovadoras manifestações da arte contemporânea, processos artísticos que resistem permanentemente a critérios e definições de uma teoria da arte canônica, Didi-Huberman vai retornar à obra de Aby Warburg para através da disposição de imagens num "Atlas" oferecer uma interpretação complexa sobre as imagens do mundo, na qual venha à luz o carácter simbólico e patológico das mesmas, cuja força não cessa de operar na história:

> O atlas warburguiano é um objeto pensado a partir de uma aposta. Apostar que as imagens, agrupadas de certa maneira, ofereceriam a possibilidade – ou melhor, o recurso inesgotável – de uma releitura do mundo. Reler o mundo: vincular de diferente maneira seus pedaços dispares, redistribuir sua difusão, um modo de orientá-la e interpretá-la, sim, mas também de respeitá-la, de remontá-la sem pretender resumi-la e esgotá-la.[3]

Georges Didi-Huberman é filósofo, historiador de arte e curador, mas é também um dos mais ativos defensores de uma reformulação do discurso sobre a História a partir da importância das imagens. O professor da École des Hautes Études des Sciences Sociales, em Paris, sugere que a História deve deixar de se entender como uma disciplina autónoma e, seguindo os passos de Aby Warburg e Walter Benjamin, atravessar-se noutras disciplinas, como a História da Arte, a Filosofia, a Antropologia e a Psicanálise. Didi-Huberman deixa clara a preferência pelo que chama de "olhar arqueológico" sobre as imagens e o mundo. O filósofo define o "olhar arqueológico" como a capacidade de "comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido". Warburg via as imagens como objetos arqueológicos. Em cada imagem que olhamos e relacionamos com outras imagens e textos, podemos descobrir pontos de convergência de múltiplas temporalidades diferentes. Analisar imagens antigas é como andar por uma ruína. Quase tudo está destruído, mas resta algo. O importante é como nosso olhar põe esse algo em movimento. Quem não sabe olhar atravessa a ruína sem entender [5].

Para compreender a complexidade do projeto warburguiano e seu Atlas Mnemosyne, Didi-Huberman vai utilizar-se de seu método e estar a frente de curadorias que são calcadas nas pranchas de Warburg. Desse modo, pode-se inferir que Abr Warburg inaugura com seus Atlas uma forma de procedimento que só viria aparecer na arte algumas décadas depois. E é justamente por isso que as exposições como *Atlas, cómo llevar el mundo a cuestas?*, *Atlas, Suite* e *Nouvelle Histoires de fantômes* continuam presentes nos dias atuais.

Em 2011, Georges Didi-Huberman organizou para o Museu Reina Sofía, de Madri, a exposição *Atlas: cómo llevarr el mundo a cuestas?* (Nov. 2010 – Mar. 2011) inspirada em um projeto ambicioso e inacabado do historiador alemão Aby Warburg, o Atlas Mnemosyne, que explorava relações entre imagens e obras de arte de diversas épocas.

A mostra seguia um conceito de "montagem" ou *leitfossil*, da imagem como sintoma, que Warburg vai buscar em Freud, que Didi-Huberman define como uma "confrontação" de imagens, a imagem vista como um desdobramento dos modelos temporais, e defendia o formato do atlas como campo de produção de conhecimento.

Esta exposição não foi concebida para reunir pinturas maravilhosas de pintores ou trabalhos de consagrados realizadores de cinema, mas para ajudar a compreender como trabalham estes mesmos artistas – em relação com eventuais obras consagradas – e como este trabalho pode ser considerado deste ponto de vista, como um método autêntico e, inclusive, de um conhecimento transversal, de nosso mundo. Segundo Didi-Huberman [4]:

> Portanto, era preciso inventar uma nova forma de coleção e exibição. Uma forma que não fosse classificação (que consiste em pôr juntas as coisas menos possíveis, sob a autoridade de um princípio de razão totalitária) nem bricabraque (que consiste em juntar as coisas mais diferentes possíveis, sob a autoridade do arbítrio). Era preciso mostrar que os fluxos são feitos apenas de tensões, que os feixes amontoados acabam explodindo, mas também que as diferenças desenham configurações e que as dessemelhanças criam, juntas, ordens não percebidas de coerência.

Em Maio de 2012, Didi-Huberman esteve no Rio para abrir a exposição fotográfica *Atlas, suíte*, no Museu de Arte do Rio (MAR), com uma proposta diferente de Madri. A exposição inicial foi em Hamburgo, cidade natal de Aby Warburg em 2011 e teve uma versão em Fresboy, na França, em 2012.

Assim como a exposição inicial era uma espécie de "atlas de atlas", a presente montagem aparece como um novo "atlas": um ponto de vista inédito que mostra determinadas obras, certos detalhes e momentos particulares de sua aventura formando uma "sequência". Uma suite quase cinematográfica.

De modo amplo, o projeto convida a pensar a obra de arte após o advento da fotografia quando, como diz Didi-Huberman, ela se torna "inseparável de suas condições de reprodutibilidade". As montagens são impactantes, porém complexas, sobretudo quando se quer acompanhar o percurso teórico que sua curadoria propõe. Articulando o pensamento de Aby Warburg com o de Walter Benjamin, o filósofo e historiador opera aquilo que chamou de "conhecimento por imagens que é também, inevitavelmente, um conhecimento pela montagem das imagens". [6]

Benjamin sugere que a reprodutibilidade permitida pela fotografia dissolve a aura que tradicionalmente envolve as obras de arte: ao destituir a imagem de sua unicidade, o valor de culto dá então lugar a um valor de exposição. Didi-Huberman "redialetiza", isto é, dá novas tensões aos conceitos de Benjamin e pensa o modo como "o valor de exposição se tornou um valor de culto no sentido pleno: da

cisão entre culto e exposição, passamos ao culto da exposição". [6]

Esta segunda edição foi especialmente pensada para o MAR, pois uma das particularidades deste trabalho é o fato de o artista chegar ao novo local com seus arquivos digitais no bolso. A escolha dos formatos e das montagens é realizada em função do espaço e, a seguir, as imagens são impressas no próprio local; neste caso, em pranchas de madeira. É um modo de remontar e repensar o material tendo em vista a próxima ocasião, afirmando o caráter inesgotável das constelações possíveis que todo montador de imagens experimenta.

E a última exposição que vamos analisar aqui, *Nouvelle Histoires de fantômes* (Palais de Tokyo, Paris, 2014), Didi-Huberman vai revisistar o Atlas Mnemosyne de Warburg, concentrando-se na prancha de número 43, fazendo aproximações simbólicas com o que Warburg dizia compor representações do pathos da dor. Vemos na prancha 43, imagens da história da arte que retratam lamentações fúnebres e religiosas, sepultamentos, a descida de Cristo da cruz, a representação da Pietá na iconologia cristã.

Didi-Huberman relaciona a esta prancha, imagens de diferentes épocas e linguagens, algumas já presentes na pesquisa de Warburg e projeta sobre o chão 23 vídeos de fragmentos de filmes de Eisenstein, Pasolini, Goddard, Glauber Rocha, entre outras. Dispostas em diferentes escalas, as projeções transformam-se numa grande prancha que parece ter saído da biblioteca de Warburg. Ele nos convida a percorrer o silêncio dos espaços entre os quadros que se formam no chão, esse aparente vazio denso de memórias que liga uma imagem à outra, um tempo ao outro. As projeções são contornadas pelas fotografias de Arno Gisinger distribuídas em toda a extensão das paredes do espaço expositivo, trazendo registros feitos durante a montagem, exibição e desmontagem de outras exposições.

A força do projeto reside no que atravessa o tempo, naquilo que passa por Warburg, reorganiza-se com Didi-Huberman e Gisinger e chega até nós com aberturas que se multiplicam. O que fica dessa experiência não é tanto a leitura de cada imagem exibida, mas o exercício de um modo de se relacionar com a cultura e com a história que pode ser transposto para tantas outras imagens fora dessas exposições.

É uma nova forma de contar a história da arte e da cultura.

REFERENCIAS

[1] DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas ou a Gaia ciência inquieta. Lisboa: KKYM+EAUM, 2013, p. 211, 223, 227, 229.

[2] GOMBRICH, Ernst H., Aby Warburg. *Una biografia intectual.* Madrid, Alianza, 1992, p. 19

[3] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: TF Editores. Museo Reina Sofia, 2010, p. 18, 19, 20.

[4] _____. *A Imagem sobrevivente*. História da arte e tempos dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 53, 399, 418.

[5] FEYERTAG, Karoline. *The Art of Vision and the Ethics of the Gaze On the Debate on Georges Didi-Huberman's Book Images In Spite of All*. Tradução: Camilla Nielsen, 2008. Disponível em: http://eipcp.net/transversal/0408/feyertag/en Consultado em: 15 de Novembro de 2014.

[6] DIDI-HUBERMAN, Georges. Une exposition à l'époque de sa reproductibilité technique. In: *Magazine Palais 19*. 13/Fev/2014, p.186-221. Disponível em: < http://www.palaisdetokyo.com/fr/editions/magazine-palais-19>