

LENDO IMAGENS COM ABY WARBURG: CAMINHOS PARA UMA MEDIAÇÃO IMAGÉTICA

READING IMAGES WITH ABY WARBURG: PATHS TO AN IMAGETIC MEDIATION

Sonia Leni Chamon¹ – UNICAMP/OPAE

Resumo

Figura fundamental para os caminhos trilhados da história da arte do século XX, Warburg permanece atual e abrangente. Tendo a interdisciplinaridade como elemento processual, abre inúmeras possibilidades e hipóteses ao pesquisador. Na área de leitura e análise de imagens, quer das artes visuais, cinema ou fotografia, os conceitos de sobrevivência da imagem (*nachleben*) e da carga emocional contida no registro movimento (*pathosformeln*) incitam a novas abordagens. O presente texto traz uma breve apresentação deste historiador o qual subverteu o olhar sobre o Renascimento e cujos desdobramentos práticos de seus trabalhos fundamentaram curadorias como as de Didi-Huberman. De forma incipiente, apresento uma possibilidade arte educativa de mediação pela imagem, na sala de aula ou educativos museológicos.

Palavras-chave: Warburg; imagem; história da arte; arte educação.

Abstract

A central figure in the paths traversed by 20th-century art history, Warburg remains relevant and expansive. Embracing interdisciplinarity as a procedural cornerstone, he opens up numerous possibilities and hypotheses for researchers. Within the realm of image reading and analysis, spanning visual arts, film, and photography, concepts such as the survival of images (*nachleben*) and the emotional resonance inherent in the registration of movement (*pathosformeln*) inspire novel approaches. This text provides a concise introduction to this historian who revolutionized perspectives on the Renaissance and whose practical implications have underpinned curatorial practices exemplified by scholars like Didi-Huberman. In a preliminary fashion, I propose an educational art mediation possibility through imagery, applicable in classroom or museum educational contexts.

Keywords: Warburg; image; Art History; Art Education.

Introdução

¹ Arte educadora, pesquisadora e artista plástica, atua há mais de trinta anos nas mais diversas salas de aula – da educação infantil à graduação. Atualmente, desenvolve o doutorado no Instituto de Artes da Unicamp, sob orientação da profa. Dra. Selma Machado Simão e integra a diretoria da Opae.

O artigo traz uma apresentação concisa do historiador da arte Aby Warburg com foco em sua trajetória de pesquisador. Aborda o desenvolvimento de sua tese, a partir da estada em Florença; os conceitos ligados à sobrevivência da imagem em uma linha temporal da arte e como estas imagens ligam-se ao movimento e à emoção; sua viagem transformadora ao Novo México, a qual estende a linha de sobrevivência da imagem à geografia; a Biblioteca Warburg de Estudos Culturais (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*) e finalmente o Atlas de imagens Mnemosyne (*Der Bilderatlas Mnemosyne*).

A importância de Warburg não termina nele mesmo, sua influência é impactante a tantos que trabalharam e trabalham com imagem no contexto da cultura e da interdisciplinaridade, mesmo com novas abordagens. É citado aqui Didi-Huberman, grande conhecedor, autor de livros que abordam temáticas ligadas a Warburg e curador de exposições importantes que se utilizaram de conceitos warburgianos.

Finalmente esboço minha hipótese, a qual investigo neste momento em meu doutorado na Unicamp, sob orientação da prof.^a dra. Selma Machado Simão, sobre o uso da imagem na arte educação como elemento mediador de conhecimento e envolvimento de estudantes em sala de aula e visitas a museus de arte. Imagens estas que tenham sido produzidas pelos próprios estudantes e que tenham similaridades com a obra estudada. De certa forma, criar uma espécie de *moodboard* no qual elementos perceptíveis ou discursivos da obra de arte possam se reconfigurar através de uma criação coletiva.

Desenvolvimento

Ouvi falar pela primeira vez em Aby Warburg durante uma aula com o brilhante professor Etienne Samain, na pós-graduação do Instituto de Artes da Unicamp. Foi apenas uma aula dentro da disciplina intitulada *Antropologia e epistemologia da imagem visual*. Compreendi posteriormente o quanto a antropologia foi importante para a estruturação e fundamentação da teoria do historiador da arte alemão. Compreendi no mesmo momento que epistemologicamente meu olhar sobre a imagem se transformava e ainda a dimensão da responsabilidade de se tomar este autor como referência:

O nome de Warburg inspira em todo historiador da arte o respeito devido aos fundadores de disciplinas. Mas o respeito, a

‘referência – reverência’, não basta para desenhar um assentimento. Às vezes, até acaba por imobilizar, deter o movimento - ou serve para isso. Trata-se de um modo de o indivíduo se distanciar: ou ele usa as ideias de *Nachleben* e *Pathosformeln* como lugares-comuns, fórmulas vazias, generalidades sem substância teórica, ou avalia que, na era do pós-modernismo, essas expressões estão velhas, ultrapassadas, inatuais. Em ambos os casos, ele evita problematizar a invenção warburguiana como tal - uma invenção que deve ser repensada, ‘retrabalhada’ em seu próprio movimento. (Didi-Huberman. in: Michaud, 2013, p.18)

Didi-Huberman tornou-se também fonte importante de referência pessoal – ele voltará a este artigo – por ser especialista em Warburg e por suas proposições e curadorias extraordinárias. Mas aqui o cito para introduzir Warburg e, através do parágrafo desafiador citado, explicitar meu pensamento e meus medos ao pretender utilizar um teórico tão denso como guia: minha reverência não desenha um assentimento; lugares-comuns, mesmo em alemão, não substanciam um texto ou procedimento; a invenção warburguiana pode ser repensada, mas em seu próprio movimento. Submeto-me, então, à sua apreciação, cara pessoa que me lê, nesta trajetória de encontros e tropeços.

1. Sobre Warburg – estudos e conceitos

A vida de Abraham Moritz Warburg (Hamburgo, 1866 – 1929) já foi lautamente apresentada. Me contento aqui, em poucas linhas, levantar alguns fatos significativos ao seu trabalho analítico e antropológico da história da arte. Primogênito de uma próspera família de banqueiros, abdicou de dirigir os negócios da família em favor do irmão, Max – o qual lhe assegurou estabilidade para dedicar-se aos estudos. Lenda, anedota ou fato é que esta negociação aconteceu quando ainda eram crianças e o objeto do acordo foi uma renda vitalícia para compra de livros. A beleza desta historieta reside na concreta biblioteca de Warburg que, na sua morte, contava com aproximadamente 70.000 livros e, atualmente, com mais de 360.000 volumes (website The Warburg Institute - Library). Mas logo chegaremos nela.

Excepcional leitor cujas ideias revolucionaram o estudo da história e da filosofia da arte e influenciaram grandes nomes da área – de Panofsky² aos próprio Didi-Huberman - não produziu uma obra organizada em livros:

² Erwin Panofsky (1892/1968) desenvolveu a teoria da imagem ligada à iconografia e iconologia a partir da metodologia de historiador alemão quanto aos detalhes imagéticos que se repetem e as questões culturais ligadas a eles.

Ao contrário, Warburg jamais escreveu um livro, jamais obteve uma cátedra acadêmica, jamais tratou de delimitar de próprio punho o que desejava fosse publicado do vasto material composto por escritos curtos, conferências, cartas ou cursos ministrados como convidado na Universidade de Hamburgo. Os livros que se constituíram dos escritos de Warburg foram produto do interesse e da sistematização de outrem. (Fernandes, 2014, p. 338)

A maior parte de sua produção escrita permaneceu inédita até após a sua morte. Em vida, publicou de forma fragmentada em pequenos volumes editados em revistas ou pela própria biblioteca. No início da década de 30, Gertrud Bing e Fritz Saxl, assistentes de Warburg e diretores da biblioteca, empreenderam um projeto editorial, sistematizando os escritos do autor³.

Warburg dedicou uma boa parte de sua vida a estudos variados, começando por história e psicologia e chegando a estudar medicina, mas mesmo estes estudos voltaram-se à história da arte, a qual estudou primeiramente na cidade alemã de Bonn. Foi aluno do historiador das religiões e mitos gregos Hemann Usener (1834-1905), do historiador social Karl Lamprecht (1856-1915) e do historiador da cultura Carl Justi (1832-1912), importantes teóricos e acadêmicos da Alemanha de fim de século XIX (Teixeira, 2010). Em 1888, mudou-se para Florença, onde concentrou sua análise na representação do movimento, buscando corrigir a concepção de contenção serena da arte da antiguidade canonizada por Winckelmann, no XVIII. Defende sua tese de doutorado na Universidade de Estrasburgo, então parte do Império Alemão, em 8 de dezembro de 1891, sob orientação de Hubert Janitschek (1846 -1893), estudioso de Leon Battista Alberti. A partir daí, seu foco principal de estudo foi o Renascimento na Itália. Conclui seu doutorado em 5 de março de 1892, e publica, em 1893, sua tese intitulada "O Nascimento da Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli: uma investigação sobre as representações da Antiguidade no início do Renascimento italiano" foi publicada (Cantinho, 2016). Talvez em

³ Gertrud Bing conseguiu editar em 1932 a *Gesammelte Schriften* (Escritos Coletados, em tradução livre) pela editora alemã Teubner, que constituía uma parte do legado de Warburg. Em 2013, este livro foi traduzido para o português e publicado sob o título de "A renovação da Antiguidade Pagã; contribuições científico culturais para a história do Renascimento europeu", tendo a tradução de Markus Hediger, seu nome aparece como autor, ao lado de Warburg. Além deste livro, também tem, traduzido para o português, a tese de 1893, de Warburg "O nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli", publicada em 2012 pela Editora KKYM, de Lisboa (FERNANDES, 2014)

função da amplitude de seus conhecimentos, seu enfoque de história da arte já subvertia o campo tradicional da área, ainda baseada na lógica estetizante e linear e separada por estilos estanques.

1.1. Da cultura renascentista

Quando em Florença, Warburg trava contato com o historiador da arte August Schmarsow (1853 – 1936) que viria a criar um instituto de história da arte alemão na cidade. Passa a estudar as figuras mitológicas de Botticelli no contexto de Lorenzo de' Medici, o qual teria encomendado as obras sob descrição do romano Ovídio, através das poesias do renascentista Angelo Poliziano – poeta e erudito do círculo dos Médici e professor de poesia e literatura da antiguidade.

O estudo da cultura renascentista, no qual Warburg se aprofunda, vai ligá-lo ao suíço Jacob Burckhardt (1818 – 1897), autor de *A Civilização da Renascença na Itália (Die Cultur der Renaissance in Italien)*, publicada em 1860. Nesse livro, ele examina a história, a arte e a cultura da Itália durante o Renascimento com uma abordagem social e multicultural, utilizando-se de uma grande variação de documentos. Em correspondência, Burckhardt elogia a contribuição de Warburg com sua tese e ele é, de fato, um continuador de caminhos traçados por Burckhardt (Fernandes, 2014). Desse autor, Warburg dará continuidade em estudos sobre a arte do retrato, no Renascimento⁴; as relações culturais entre Florença e Flandres, no século XV⁵ e, fundamental para questões que serão tratadas daqui a pouco, o tema das festividades do Renascimento da Itália. Burckhardt tratou do tema analisando o esplendor da vida social daquela época e as festividades de ordem religiosa, moral e poética praticadas pelo povo. O interesse de Warburg se concentra, então, nos entreatos renascentistas.

1.2. *Nachleben e Pathosformeln*

Na tese publicada em 1893, Warburg já apresenta a hipótese da “sobrevivência” - o que ficaria designado como *nachleben* – das expressões gestuais da antiguidade. Como já foi dito, Warburg compara as duas pinturas de Botticelli – O nascimento de Vênus e A Primavera - com o poema *Giostra* do também já citado Poliziano e também nas descrições visuais contidas nos cantos homéricos. Lemos em Poliziano: “[...] e seus cabelos louros acariciam seu peito ao sopro da brisa; e nas suas costas ondeia seu vestido [...]” (Warburg, 2013, p.

⁴ “A arte do retrato e a burguesia florentina”, 1902

⁵ Escritos com estudos de casos entre os anos de 1899 e 1907 (Fernandes, 2014)

13) – temos ao longo da poesia a ênfase ao movimento dos cabelos e das roupas (sobre a Primavera).

Esse registro visual do movimento, tão caro a Boticelli, é percebido por Warburg como um elemento que persiste desde a antiguidade. A representação do movimento, pela sinuosidade das vestimentas, cabelos, vento e ondulações, são símbolos de emoções incontidas, agitações da alma humana narradas visualmente; o *pathos*, enfim, fundamental para criar a empatia, para sugerir a experiência.

Warburg, na verdade, procura demonstrar que o comportamento humano é sempre mediado pelo uso de símbolos. Com base nisso, sua busca não foi a de mover os símbolos para captar uma presumível verdade histórica neles submersa. Ao contrário, o movimento intelectual presente na obra de Warburg consiste em interrogar os símbolos sobre o que eles comunicam, localizando sua indagação no intervalo entre o *pathos* e o símbolo propriamente. Assim, Aby Warburg concentrou-se no intervalo pré-linguístico da experiência humana, situado entre a comoção causada pelos fundamentais sentimentos do homem, tais como a dor, a morte, o amor, e o impulso de representá-los com imagens, transformando-os em símbolos. (Fernandes, 2014, p. 345)

Warburg aponta a presença destes símbolos de movimento não apenas nos textos poéticos, mas em xilogravuras, desenhos à pena, relevos, moedas e mesmo peças teatrais históricas (Michaud, 2013). Em 1895 ele publicou uma análise minuciosa dos entreatos montados em 1589, em Florença (pequenas cenas que associavam dança, teatro, música e canto). Esse elemento, o movimento, é o cerne da análise empreendida por Philippe-Alain Michaud, o qual compreende a lógica warburguiana como própria de seu tempo: o tempo de Freud, Benjamim, Eisenstein, Vertov...:

Warburg aperfeiçoou uma verdadeira metodologia do “filme” na história da arte, desde que entendamos por filme não o dispositivo

técnico convencional de gravação e projeção, mas um conjunto de propriedades ou operações das quais o cinema constitui tão somente a aplicação material e a configuração espetacular. Desde seus primeiros textos publicados, no início da década de 1890, Warburg, centrando a atenção na representação de figuras em movimento, fez do desfile das imagens um instrumento de análise. (Michaud, 2013, p. 10)

A captura da imagem em movimento no incipiente, mas empolgante início da era do filme permanece de várias maneiras na metodologia de Warburg. É no gesto e na ação que ele subverte a noção de suave placidez da arte da antiguidade que imperava até então. É *pathos* latente no registro do ápice do movimento que ele buscará em todos os meios no qual ele transparece. É da linguagem cinematográfica que Warburg traz sua prática de “edição”. A combinação, a proximidade ou afastamento de livros, obras, documentos e figuras estabelece sua narrativa, dando sentido e significado a elementos díspares. Traz da essência própria do cinema a capacidade da imagem de permanecer na retina uma fração de tempo além de seu instante, e nos presenteia com a ação fílmica a qual se desenrola à nossa frente. *Nachleben* fotogramétrico.

1.3. Da *pathosformeln* aos indígenas Pueblos

Em 1895 Warburg viaja aos Estados Unidos e, a partir de dados etnográficos coletados no Smithsonian Institut, em Nova Iorque (Michaud, 2013), vai para o Novo México e tem contato com alguns grupos indígenas da região. Retorna em 1902 e entra em contato com os indígenas Pueblos, dos quais assiste ao “ritual da serpente” – dança animista na qual performam homens mascarados e serpente viva. Desses rituais, ele percebe a força da resposta ritualística aos fenômenos naturais inexplicáveis na qual o indígena revive o fato por si, dando visibilidade e compreensão às questões latentes (Michaud, 2013).

Tendo pesquisado e escrito sobre os entreatos florentinos renascentistas no mesmo ano de sua primeira viagem aos Estados Unidos, percebe extasiado a singularidade entre as duas expressões culturais.

Os fenômenos que ele havia estudado nos entreatos florentinos ressurgiram diante de seus olhos nas apresentações indígenas, sob uma forma eficaz, como representações de força enigmáticas que, para se exprimir, tomavam de empréstimo o registro da figura humana” (Michaud, 2013, p.37)

Relacionar as duas manifestações, interfere fortemente em sua pesquisa, trazendo a questão do deslocamento geográfico ao que era antes apenas histórico/temporal. Na apresentação dos dançarinos, que manipulavam cobras vivas, ressurgiu a linha serpenteante por meio do qual os artistas do renascimento haviam traduzido a figura em movimento. "... a forma serpenteante seria a forma patética universal da representação do movimento" (Michaud, 2013, p. 216). Essa compreensão traz também a relação com Laocoonte, criando um novo direcionamento à obra warburguiana. É a possibilidade do que poderia transformar-se a história da arte, como comentado por Didi- Huberman (in Michaud, 2013, p.19) "num saber-movimento das imagens, um saber em extensões, em relações associativas, em montagens sempre renovadas, e não mais um saber em linhas retas, em corpos fechados, em tipologias estáveis."

A forma como Warburg estabelece as semelhanças privilegiando deslocamentos e rupturas na transmissão das formas (Michaud, 2013), institui uma nova compreensão da Renascença, rompendo a ideia desta época ser como um receptáculo de influências e paráfrases da antiguidade e mostrando que muitas vezes os artistas distorceram os temas desta para inscrever a realidade florentina. A esta singular forma de desvio, Warburg chama de *Einfühlung* [empatia] (Michaud, 2013). Essa sutileza na transmissão de formas e motivos não repercutiu nas teorias de Panofsky, cuja preocupação maior é a significação destas formas que se repetem na história da arte.

Entre 1918 e 1923, Warburg ficou internado na clínica psiquiátrica de Kreuzlingen, na Suíça. Em 1923, ainda interno, profere a palestra "Imagem do território dos índios Pueblos na América do Norte". Manifesta, então, o vínculo da obra de arte com os ritos, com os cultos e com a vida – assumindo dimensões antropológicas. Como a expressão humana assume a forma de imagem?

2. A KBW

Enquanto estas teorias estavam sendo traçadas, entre 1900 e 1906, Warburg estava envolvido em talvez seu mais inquietante projeto, a Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg – KBW. O professor Samain (2011, p. 33) a explica como sendo a realização do sonho de infância do historiador: "uma biblioteca de forma elíptica que, na hora de sua morte, reunia mais de 65 mil volumes". Mais impactante que o número de livros é a concepção desta biblioteca, organizada pelo *Einfühlung* para estabelecer proximidades entre

volumes, acompanhando a mente labiríntica de seu criador e ampliando os problemas iniciais trazidos por um visitante fortuito, acrescentando-lhe os outros pensados pelo próprio Warburg, nas organizações sempre modificadas dos volumes.

Para escrever sobre a KBW, não consigo me distanciar do professor Samain e de sua aula em 2009, que com paixão explicou sobre a lógica de ter dois livros - um sobre o Laocoonte e outro sobre rituais de indígenas norte-americanos – convivendo lado a lado! A arquitetura e a disposição dos livros coincidiam como o itinerário mental de seu fundados:

Idealizada como uma biblioteca de formato elíptico, em parte em referência à Kepler, descobridor da verdadeira órbita dos planetas em formato elíptico, em parte como uma clara referência ao Teatro da Memória, de Giulio Camillo, Warburg também considerava fundamental a visão propiciada pela arena elíptica na qual ele podia observar, simultaneamente, documentos, livros e imagens. (Penido, 2022, p. 2).

Os andares da biblioteca correspondiam a categorias com lógicas próprias, ligadas ao que ele chamou de Ciência da Cultura (*Wissenschaftliche Kultur*). O primeiro andar, *Imagem (Bild)*, era iconográfico por excelência, com livros abordando imagens figurativas da antiguidade à contemporaneidade; o segundo andar, *Palavra (Wort)*, linguagem e literatura; o terceiro andar, *Orientação (Orientierung)*, ciência, religião e filosofia e no quarto andar, *Ação (Aktion)*, as decisões históricas registradas em compêndios (Samain, 2011).

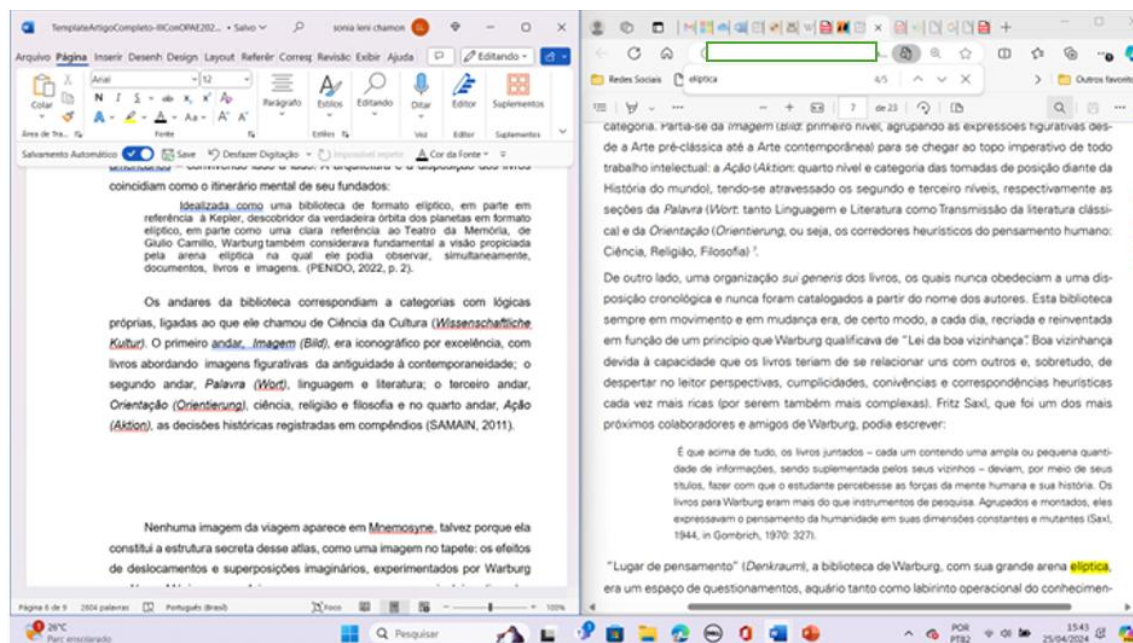


Fig. 1. Print da tela do computador da autora

fonte: a autora

Escrevo esta descrição e observo a tela do meu computador, as janelas e janelas abertas simultaneamente, entre fichamentos, artigos em PDF, sites e aplicativos, um miniuniverso warburguiano sobre o próprio, o qual vai se abrindo em sequência às minhas memórias, intenções e decisões textuais. Outrem que se sentasse em minha cadeira, com problematizações semelhantes às minhas, se perderia nos meandros de minhas escolhas pela permanência e proximidades destas janelas enfileiradas. Um exemplo miserável que vislumbra a sensação de esmagamento e desorientação que teve o filósofo Cassirer ao visitar a KBW em 1920 tendo como guia Fritz Salx (Penido, 2022).

Fritz Salx e Gertrud Bing foram importantes colaboradores de Warburg. Estiveram à frente da KBW e deram continuidade à obra warburguiana, através da transferência da biblioteca para Londres, após a morte de seu fundador. O Warburg Institute foi fundado em Londres em 1933, com Fritz Saxl como o primeiro diretor. A ascensão nazista foi a causa da mudança e hoje a Biblioteca do Instituto Warburg possui uma importante coleção nas áreas de ciências humanas, voltada principalmente para a renascença.

Os mais de 60.000 volumes que foram transportados de Hamburgo para Londres entre 1933 e 1934, formam o núcleo da coleção hoje em dia e podem ser identificados com um selo (website The Warburg Institute, About the library).

Era intenção de Warburg que a biblioteca fosse algo dinâmico, orgânico, compartilhado e instigantes. Sua vontade foi feita.

3. *Atlas de imagens. Mnemosyne [Der Bilderatlas Mnemosyne]*

Dupla referência à teogonia grega, com Atlas - o Titã que em seu martírio eterno carregava o mundo nas costas e Mnemosyne - entidade que representava a memória, a lembrança e mãe das nove musas das artes.

Com a colaboração de Saxl e Bing, Warburg elaborou cerca de sessenta painéis com imagens de reproduções de pinturas, esculturas ou artes gráficas, padrões de tapeçaria, cartografias, fotografias da época e imagens publicitárias. A maioria era em fotografia preto e branco de imagens que dialogavam com o Renascimento italiano, enfatizando as questões de *nachleben* e *pathosformeln*. Assim descreve o Samain (2011, p.36):

Warburg organizava, montava (não necessariamente numa ordem linear de leitura, mas à maneira de peças capazes de serem deslocadas a todo o momento) sobre painéis de madeira (de 1,5m x 2m), recobertos de tecido preto. Instalava, então, esses quadros de imagens nas ilhargas de sua biblioteca elíptica para que as imagens pudessem entrar em diálogo, se pensar entre si, no tempo e no espaço de uma longa história cultural ocidental; para que pudessem também ser observadas, relacionadas, confrontadas na grande arquitetura dos tempos e das memórias humanas. A história da arte tradicional transfigurava-se em uma antropologia do visual.

Nada parece aleatório nas escolhas empreendidas. A vizinhança entre as figuras, assim como possibilidade de eventuais mudanças, seguia a mesma lógica dos livros da KBW. Ocupando o térreo da biblioteca, configurava a visualidade tão cara a Warburg. A disposição das figuras e seus intervalos configuravam a lógica narrativa que se pretendia. E o uso da fotografia já havia sido elogiado por Warburg (Michaud, 2013) por permitir um aprofundamento na comparação entre imagens e pela recuperação de documentos.

A sequência das imagens cria uma referência à edição cinematográfica (tese levantada no livro de Philippe-Alain Michaud, aqui utilizado). E a Iconologia dos intervalos (os vazios materiais e temporais) se concentra não apenas nas imagens presentes, mas também nas lacunas e ausências dentro da tradição

iconográfica. A distância temporal entre as imagens e a distância física entre as figuras do Atlas. Criação de ritmos históricos, ritmos de leituras: constelações.

4. Curadorias de Georges Didi- Huberman

4.1. Levante

Entre 18 de outubro de 2017 e 28 de janeiro de 2018, o Sesc Pinheiros, na cidade de São Paulo, recebeu a exposição *Levantes*, com curadoria de Didi-Huberman. Ao todo, cinco países receberam a exposição iniciada no Centre d'art Jeu de Paume, na cidade de Paris em 2016.

Entre imagens fotográficas, textos e sons o curador evocou o gesto como manifestação humana e social de ação, revolta ou alegria. A mostra interdisciplinar contou com fotografias de Marcel Duchamp, Man Ray, Cartier Bresson, Gilles Caron, Alberto Korda, Chieh-Jen Chen, Eustachy Kossakowski, Maria Kourkouta, com textos de Marcel Foucault, Baudelaire e André Breton, instalações de Lorna Simpson, vídeos de Allan Sekula e Nuno Ramos, da poesia dos Manifestos Pau-Brasil e antropofágico de Oswald de Andrade, dos parangolés de Hélio Oiticica, entre outras obras.

Não se trata de construir uma narrativa cronológica ou de passar em revista, de maneira exaustiva, a história dos “levantes”. Existem milhares de representações do gesto “não”, do grito “basta!” ou do brado “não passarão!”. Mulheres homens e crianças sabem disso, trabalhadores, artistas e poetas sabem disso, e também o sabem os que gritam, os que se calam, os que choram e os que fazem chorar. *Levantes* é uma montagem dessas palavras, desses gestos, dessas ações que desafiam qualquer submissão a um poder absoluto.

Diz a diretora do Jeu de Paume, Marta Gili (2017, p.11), em seu texto *Basta!* que participa do catálogo da exposição brasileira, já demonstrando a dimensão histórica, ética e política da apresentação

Entre a estética e a política, Didi-Huberman (2017, p. 43) nos deixa inflamar por ambos:

Como as *imagens* frequentemente apelam às nossas memórias para dar forma a nossos desejos de emancipação? E como uma dimensão ‘*poética*’ consegue se constituir no vácuo mesmo dos gestos de levante e enquanto o gesto de *levante*?

Provavelmente, é no *pathosformeln* que se encontram as respostas. O levante, a sublevação, o grito, a ação carregada de humanidade e no impulso do movimento registram no ar a forma serpenteante da emoção incontida. Warburg permanece.

4.2. *Atlas¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*

Alguns anos antes, entre 26 de novembro de 2010 - 28 de Março 2011, no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madrid, Didi -Huberman curou outra exposição grandiosa, que tomava de empréstimo o título, o mito e muito da metodologia de Warburg.

Partindo do Atlas Mnemocyne, inclusive com reproduções fotográficas dele, aproximou o trabalho de Warburg a artistas modernos e contemporâneos – não pela similaridade imagética, mas pelos processos experimentais de novas significações:

Apesar de todas as diferenças de método e conteúdo que podem separar a investigação de um filósofo-historiador e a produção de um artista visual, ficamos espantados pelo seu comum método heurístico — ou método experimental— quando se baseia numa montagem de imagens heterogêneas. Descobrimos então que Warburg partilha com os artistas do seu tempo uma mesma paixão pela afinidade visual operatória, o que o converte em contemporâneo de artistas plásticos de vanguarda... (Didi-Huberman, 2010, sem paginação)

Não eram as obras de arte dos conceituados artistas que estavam em exposição. Eram objetos, arquivos, coleções, participantes da vida e do processo criativo de artistas como Le Corbusier, Antoni Tàpies, Max Ernst, Salvador Dalí, Man Ray, Paul Klee, Bruce Nauman, Kurt Schwitters, Robert Rauschenberg, Sol LeWitt, George Grosz , Robert Smithson. Georges Bataille, Jean Arp, Tacita Dean, Jean-Luc Godard, Gordon Matta-Clark, Laszlo Moholy-Nagy, André Breton, entre outros. Esses objetos e fac-símiles ficavam muitas vezes sobre mesas e não pendurados. Eram objetos de trabalho, os quais manuseados e invertidos, possibilitam novas compreensões.

Como disse Didi- Huberman em entrevista, há um jogo de palavras em francês entre *tableau* (quadro) e *table* (mesa). A exposição era um convite à mesa de trabalho, ao processo, ao que vem antes da imagem.

5. Da mediação pela imagem

Na mesma entrevista citada, Didi- Huberman diz que Warburg é por muitos considerado um ancestral, um antepassado histórico. Mas qual seria a utilidade de um ancestral para a atualidade? A resposta é o entendimento da nossa própria contemporaneidade.

A escolha de Warburg para desenvolver minha tese, não foi uma escolha simples, pois é uma referência gigantesca, mas é contemporânea para a arte educação. Compreendo algumas coisas como professora de Arte de estudantes de Ensino Médio: em uma visita a um museu de arte, o texto escrito em paredes ou etiquetas não causa o mesmo interesse que a nós, adultos visitantes. E isso é um elogio a eles. E nem sempre a própria obra exposta causa o interesse. Sinto que o protagonismo e a ação desafiadora são elementos instigadores para uma mediação bem sucedida.

No momento pesquiso ferramentas que possam colaborar para a organização de imagens anteriormente produzidas por grupos de estudantes e que dialoguem com obras de arte a que se estuda, principalmente em um momento de visita a um museu de arte. Que na galeria produzida por sua câmera digital de celular, o estudante possa evocar *nachleben* entre suas imagens fotográficas e as obras de uma exposição.

Utilizar-se de referências visuais aproximadas é muito comum em criação, são os *moodboards* com os quais designers e diretores de arte parametrizam obras e coleções. A partir deles, enxergamos as referências como o fazem as citações verbais, são evocações que norteiam, permanecem sem ser. Essa sutileza de conexões está expressa nos painéis do Atlas Mnemosyne – incompleto, no sentido de ser interminável seu assunto, seus meandros e conexões. É um sistema de compreensão do mundo e, sendo assim, permanente. E permanece em nós, como herança de um titã, referência de memórias: metáforas sobreviventes.

Referências

CANTINHO, M. J. **Aby Warburg e Walter Benjamin: a legibilidade da memória**. História Revista, Goiânia, v. 21, n. 2, p. 24–38, 2016. DOI: 10.5216/hr.v21i2.43380. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/historia/article/view/43380> . Acesso em: 28 abril de 2024

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas¿Cómo llevar el mundo auestas?** Entrevista, Museo Reina Sofia, Madrid – 21 de dezembro de 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WwVMni3b2Zo> . Acesso em: 17 de maio de 2024

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas¿Cómo llevar el mundo auestas?** Folheto da exposição. Madrid, 2010. Disponível em: https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/2010021-fol_es-002-Atlas.pdf . Acesso em: 16 de maio de 2014

FERNADES, C. **Legado antigo entre transferências e migrações**. Topoi (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 15, n. 28, p. 338-346, jan./jun. 2014 | www.revistatopoi.org Disponível em: scielo.br/j/topoi/a/39FTxPdP9gTMwyxGWQS5sJH/?format=pdf&lang=pt Acesso em: 06 de maio de 2024

GILI, Marta. **Basta!** in. Catálogo da exposição Levantes Curadoria: Georges Didi-Huberman. São Paulo: SESC, 23 de outubro de 2018. Disponível em: https://issuu.com/sescpinheiros/docs/levantes_completo_issu Acesso em: 15 de maio de 2024

MICHAUD, Philippe- Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Prefácio de Didi-Huberman. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013

PENIDO, A. G. **A biblioteca Warburg e a biblioteca de artista: um possível desdobramento**- ARJ–Art Research Journal| v. 9, n. 1| jun. 2022 Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/29637/15915> Acesso em: 19 abril de 2024

SAMAIN, E. **As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte** – Revista Poiésis, n.17 – p.29-51, julho de 2011 Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/27032/15733> Acesso em: 19 abril de 2024

TEIXEIRA, F.C. **Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas**. Revista História da historiografia, Ouro Preto, número 05, setembro, 2010. p.134-147. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/171/146> Acesso em: 28 abril de 2024

The Warburg Institute - School of Advanced Study University of London – Library and Collections. London, [20--?] Disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/library-collections-0/library> Acesso em: 01 de maio de 2024

WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu.** Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013