

A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?

Aby Warburg's posthumous life: why contemporary image researchers are so interested in his ideas?

Mauricio Lissovsky

Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: A fama de Aby Warburg (1866-1929) sempre superou o conhecimento de sua obra. Mas, nas últimas duas décadas, alguns dos mais importantes pensadores da estética – como Georges Didi-Huberman e Giorgio Agamben – encontram neste obscuro historiador da arte alemão um precursor de suas próprias investigações. Partindo do debate sobre o legado de Warburg nas obras de Ernst Gombrich e Erwin Panofsky, este ensaio procura historiar a trajetória deste resgate e repertoriar os conceitos e procedimentos warburgianos que mais mobilizam os teóricos contemporâneos. Sugere-se, por fim, que é devido à crescente influência de Walter Benjamin e às inquietações suscitadas pelo estatuto da imagem na contemporaneidade que os estudos de Warburg voltam a servir de referência para historiadores e estudiosos da imagem.

Palavras-chave: História da arte. Teoria da imagem. Tempo histórico. Iconologia. Iconografia.

Abstract: Aby Warburg's fame was always above the real knowledge of his work. But, in the last two decades, some of the most important philosophers of the aesthetics – such as Georges Didi-Huberman and Giorgio Agamben – have found out in this German art historian an obscure predecessor of their own inquiries. After discussing Warburg's legacy in art historians such as Ernst Gombrich and Erwin Panofsky, this essay describes the trajectory of that retrieval as well as illuminates some warburgian concepts and methodological procedures that fascinate contemporary thinkers. Finally, it suggests that is due to Walter Benjamin's crescent influence and thanks to the questions raised by the contemporary images that Warburg's work is back, playing an important role among historians and visual scholars.

Keywords: Art history. Image theory. Historical time. Iconology. Iconography.

LISSOVSKY, Mauricio. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 9, n. 2, p. 305-322, maio-ago. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1981-81222014000200004>.

Autor para correspondência: Mauricio Lissovsky. Rua General Glicério, 440/802 – Laranjeiras. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. CEP 22245-120 (mauricio.lissovsky@eco.ufrj.br).

Recebido em 14/05/2013

Aprovado em 12/07/2014



O problema capital é, ainda, a diferença entre estas duas categorias: a do quadro e a da língua (Carl Einstein, 1993, p. 27).

O LEGADO DE WARBURG

Por que Aby Warburg (1866-1929), cuja fama sempre superou o conhecimento de sua obra, está de volta? Por que alguns dos mais importantes pensadores da estética na atualidade – como o historiador da arte Georges Didi-Huberman e o filósofo Giorgio Agamben – encontram neste obscuro historiador da arte alemão um precursor de seus próprios trabalhos? A voga atual tem uma intensidade inédita, mas está longe de ser a primeira. A ‘redescoberta’ corrente foi precedida de várias ressurgências anteriores, de menor impacto, como se o próprio Warburg estivesse destinado a ser uma destas imagens ‘sobreviventes’, que atravessam as eras, e pelas quais tanto se interessou.

Fora do campo estrito da história da arte, um dos primeiros historiadores a resgatar Warburg foi Carlo Ginzburg, em “De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método”. O ensaio é de 1966 e, tal como aconteceu com outros ‘descobridores’ de Warburg, nasceu de uma temporada no instituto que leva seu nome, em Londres. É provável que tenha percebido na obra do ‘mestre de Hamburgo’ algumas inquietações similares às suas – e o mesmo desejo de transgredir os limites convencionais da disciplina, sem “medo dos guardas de fronteira” (Warburg, 1999, p. 585): lidar com aquilo que, no âmbito da vida social e da cultura, parecia “atemporal” e não podia ser abarcado por argumentos de natureza causal; não traçar linhas rígidas entre racional e irracional; investigar “semelhanças desconcertantes” entre fenômenos separados no tempo e no espaço (Ginzburg, 1990, p. 9-11).

Em larga medida, as três preocupações de Ginzburg – os limites epistemológicos das disciplinas historiográficas, o

problema da semelhança na história e o da ‘atemporalidade’ ou ‘anacronicidade’ das imagens – são centrais na recepção contemporânea da obra de Warburg. Não deve, portanto, surpreender-nos que suas notas, escritas há quase meio século, busquem enfatizar “um problema de método”. Mas, em que consistiria o método warburgiano, afinal? E junto a quem deveríamos buscar sua herança? O ensaio de Ginzburg permite inferir que, já nos 1960, quarenta anos depois da morte do mestre, quando vários de seus discípulos diretos ainda estavam vivos, estas já não eram perguntas fáceis de responder¹.

Na definição de Panofsky (1972, p. 3), a “iconografia” – disciplina cujos procedimentos sistematiza e que faz remontar a Warburg – seria o “ramo da história da arte que se preocupa com o conteúdo ou sentido das obras de arte em oposição a sua forma”. De fato, quando Warburg estava preparando sua dissertação sobre duas pinturas de Botticelli, em 1889 (“O nascimento de Vênus” e “Primavera”), teria constatado que sua análise seria fútil se considerasse apenas os aspectos formais (Agamben, 1999, p. 90). Para Ginzburg (1990, p. 42), o que se cria ali é um método para a “utilização dos testemunhos figurativos como fontes históricas”, engendrado por um pesquisador obcecado pelo problema da “influência dos antigos para a civilização artística do primeiro Renascimento”, isto é, obcecado por descobrir o que renasce na ‘Renascença’, cujo significado como período histórico deixa assim de ser autoevidente. Um pesquisador assombrado pela descoberta de um ‘sintoma’: os renascentistas constantemente recorriam nas suas figurações do movimento a fórmulas da antiguidade clássica (Ginzburg, 1990, p. 44). Diante das pinturas da Renascença, o que lhe interessava era a “vida póstuma” – *Nachleben* – das imagens, sua sobrevivência, no caso, a “vida póstuma do paganismo” (Agamben, 1999, p. 93). Em consequência, o classicismo é destituído de sua “tranquila grandeza” (Didi-Huberman,

¹ O ensaio de Ginzburg foi originalmente publicado em uma edição especial da revista *Studi Medievali*, onde Omar Calabrese também comparece com um importante artigo de revisão. Ginzburg louva a publicação, em italiano, dos principais estudos de Warburg (“O renascimento do paganismo antigo”, tradução da edição póstuma alemã, de 1932), das conferências de F. Saxl (secretário do mestre e fundador do Instituto Warburg) e do clássico de E. H. Gombrich, “Arte e ilusão”, diretor do Instituto nos anos 1960. Mas recorre a uma expressão curiosa ao assinalar que tais edições se deveram a um “grupo de estudiosos que reivindicam seu nome” (Ginzburg, 1990, p. 41).

2007, p. 15): à visão “apolínea” da herança da Antiguidade, Warburg contrapunha outra, influenciado por Nietzsche, “embebida em *pathos* dionisíaco” (Ginzburg, 1990, p. 45)². As “fórmulas do patético”, inspiradas na Antiguidade clássica e incluídas nas obras da Renascença para dar feição à paixão e ao movimento, forneceriam “testemunhos de estados de espírito transformados em imagem”, nas quais “as gerações posteriores... procuravam os traços permanentes das emoções mais profundas da existência humana” (Ginzburg, 1990, p. 45). Designariam, como tais, um laço indissolúvel entre carga emocional e fórmula iconográfica (Agamben, 1999, p. 90).

Já não se trata mais da arte, em sentido estrito, mas, conforme preconizado anteriormente pelo eminente historiador suíço Jacob Burckhardt, de “uma história da imagem do ponto de vista de uma história da cultura” (Ginzburg, 1990, p. 46). Warburg distancia-se aqui dos historiadores da arte de seu tempo, para os quais uma ligação mais forte entre história da arte e história da cultura era uma ameaça à autonomia da arte como instância de criação. Warburg valeu-se, em suas análises, de uma variedade de documentos de arquivo como nenhum outro historiador da arte antes dele, mas sua novidade não se resume ao alargamento das fontes. O Renascimento, a Antiguidade pagã, os gestos, isso tudo a que Warburg dedicou sua vida, seriam apenas meios para enfrentar um problema bem mais ambicioso: “a função da criação figurativa na vida da civilização”. Por que criamos imagens? O que esperamos delas? E de que nos têm servido ao longo da história? A despeito de ter nos legado uma obra historiográfica fragmentária e rarefeita, a persistência destas perguntas, sua fidelidade a estes problemas de fundo, confere-lhe uma peculiar unidade. Nesse sentido, o “homem do primeiro Renascimento”, tal como o concebe Warburg, não é apenas um indivíduo historicamente determinado, mas, na sua psicologia histórica – como Ginzburg (1990, p. 49) chama a atenção –,

também um ‘tipo’ constituído pelas encruzilhadas das mais poderosas forças de conformação da civilização ocidental: Apolo x Dionísio; Alexandria x Atenas; coerção x liberdade. E se as fontes escritas eram cruciais para a ‘reconstrução histórica’ destas tensões, elas eram ainda mais essenciais porque expressavam, na sua relação com o figurativo, uma tensão civilizacional profunda entre imagem e texto.

Para boa parte dos leitores contemporâneos de Warburg, na tensão entre texto e imagem reside o próprio coração do método, seu núcleo problemático. É natural que Ginzburg ressalte que aí repousa também todo o seu risco. Risco da leitura “fisionômica” dos documentos, na qual “o historiador lê neles o que já sabe, ou crê saber, por outras vias” (Ginzburg, 1990, p. 63): risco da “circularidade” das interpretações. No entanto, como se trata de imagens, este risco talvez deva ser obrigatoriamente corrido. Mesmo Panofsky já o admitia: “as informações que se tenta obter com o auxílio de um documento deveriam ser pressupostas, para interpretar adequadamente este último” (Ginzburg, 1990, p. 64). A despeito disso, o problema crucial do método nunca teria sido reforçar as precauções e os procedimentos críticos, mas o de admitir, como sublinhará Agamben, que o ‘círculo hermenêutico’ é inerente à produção do conhecimento nas ciências sociais. Nesse sentido, como veremos adiante, a circularidade talvez não devesse ser colocada do lado dos embaraços, mas das soluções.

Para Ginzburg, a resposta fornecida por Gombrich a esta questão é claramente insatisfatória. Diante de proposições como a de Panofsky, em “A perspectiva como forma simbólica”, Gombrich receava que passássemos a olhar para as obras de determinadas épocas como se formassem uma “super-obra”, realizada por um “super-artista”, do qual os artistas individuais seriam meros prepostos (Ginzburg, 1990, p. 74). A objeção seria justa, mas poderia nos levar a jogar fora o bebê junto com a água do banho. Isto é, a recusa

² *Pathos*, palavra grega que remete a ‘paixão’, ‘sofrimento’, a um padecer: o que sucede ao corpo e ao espírito em um acontecimento. Em sentido filosófico estrito, não se confunde com ‘passividade’, isto é, a sujeição aos agentes do acontecimento, mas a uma ‘paciência’, a uma potência passiva (capacidade de mudança, de afecção de um ente determinado). Em trabalhos de Nietzsche, como em produções de Warburg, também diz respeito a isto que ‘se repete’, independente das circunstâncias históricas.

radical do 'historicismo' acabaria por excluir quaisquer vínculos entre fenômenos artísticos e história. Problemas como o do 'espírito do tempo', enquanto tentativa de estabelecer as conexões entre as várias facetas da realidade histórica, seriam injustamente descartados (Ginzburg, 1990, p. 75).

De fato, em Gombrich, a obra de arte deixaria de ser pensada como 'sintoma', seja da época, seja do artista (ou expressão da sua personalidade), e passa a ser entendida como uma 'mensagem particular', que pode ser compreendida pelo espectador a partir de seu contexto linguístico e de seu repertório. Enquanto Panofsky ainda insistia na ideia de que as imagens faziam parte de uma cultura total e não poderiam ser lidas fora dela (Burke, 2001, p. 46), Gombrich favorecia a apreciação da obra de arte sob o viés da informação, da comunicação e da recepção (Ginzburg, 1990, p. 76). No polo do emissor, do artista, exigências de todo tipo, inclusive estéticas. No polo do receptor, "as atitudes e expectativas que influenciam as nossas percepções e vão nos dispor a ver ou ouvir uma coisa em vez de outra" (Ginzburg, 1990, p. 91). No final do longo processo de domesticação acadêmica do pensamento de Warburg por seus sucessores, encontramos a redução pragmática da arte a uma mensagem transmitida como na brincadeira infantil do 'telefone sem fio', em que o último ouvinte não é capaz de reproduzir a informação original. Nesse contexto, a tarefa do historiador da arte seria apenas a de redesenhar a linha deste fio desaparecido. Ignora-se a expressão profunda das emoções humanas, diluem-se as sombras irracionais do mito, a dimensão inconsciente das imagens desaparece.

PANOFSKY E A ICONOGRAFIA

No livro que Peter Burke dedica ao "uso da imagem como documento histórico", o capítulo relativo à Iconografia e à

Iconologia tem uma epígrafe de Panofsky. Uma evidência do quanto este nome está associado à ideia de que a 'ciência da arte' tem um método e que ele resulta, em larga medida, da sistematização do legado warburgiano. Panofsky publica seus "Estudos de Iconologia" em 1939. Escrito nos primeiros anos do exílio, o livro tem uma importância estratégica para os herdeiros de Warburg, da Biblioteca e do Instituto. É um esforço para fazer uma apresentação sistemática do método e fornecer alguns exemplos de sua aplicação, ainda que, a rigor, os estudos incluídos no volume sejam mais 'iconográficos' do que 'iconológicos'. Na introdução, Panofsky expõe o método em três passos: dois analíticos e um sintético (pré-iconográfico, iconográfico e iconológico). O nível primário ou natural apresenta apenas 'motivos' (por isso, alguns autores vão chamá-lo de 'análise dos motivos'), o secundário articula os 'temas' ou 'conceitos' (outrora chamados 'imagens' ou 'alegorias'). Este segundo nível é sempre lido como intencional, dando conta do que o artista pretendeu efetivamente comunicar, enquanto o nível expressivo primário não é necessariamente consciente, uma vez que a empatia nem sempre o é (Panofsky, 1972, p. 7). O terceiro nível – iconológico – seria constituído pelos 'elementos subjacentes' aos motivos, imagens, histórias e alegorias. São 'valores simbólicos' (a referência fundamental aqui é o filósofo alemão Ernst Cassirer, amigo de Warburg e frequentador assíduo de sua biblioteca)³. Nesse nível, Panofsky argumenta que o afresco da Santa Ceia, por exemplo, torna-se um "documento" da "personalidade de Leonardo" ou da "civilização da Alta Renascença italiana" (Panofsky, 1972, p. 8). O 'sintoma cultural' do qual agora a obra é portadora não é ignorado pelo artista, mas distingue-se daquilo que intencionalmente

³ Assim, quando Panofsky discute a perspectiva como "forma simbólica", pretende, com Cassirer, estar em busca do significado autêntico de um fenômeno cultural. Nesse caso, ela seria um mecanismo capaz de gerar dois resultados distintos: um meio de dar aos corpos a possibilidade de desenvolverem-se no espaço e um modo de permitir que a luz se difunda neste espaço, decompondo pictoricamente os corpos. Em virtude desta dupla atribuição, ela cria uma distância entre homens e coisas e elimina esta mesma distância, absorvendo no olho humano as formas que ocorrem diante dele. Marcaria, portanto, tanto o triunfo da objetivação como essa vontade no homem de anular a distância das coisas com relação a ele mesmo. Essa condição humana que a perspectiva instala tem um duplo significado: o objetivismo assinala o fim da visão teocrática e, ao mesmo tempo, marca o início de visão antropocêntrica, portanto subjetivista. Este é o paradoxo que esconde a geometria da perspectiva. Estes, portanto, são os significados simbólicos que a forma geral da perspectiva transmite (Panofsky, 1993).



deseja mostrar⁴. Trata-se agora de 'síntese' e não mais de 'análise': 'iconografia' em sentido profundo, baseada em uma "intuição sintética" (p. 15). Mas os três níveis seriam aspectos do "mesmo fenômeno", e não "esferas independentes". São "operações de pesquisa" que se combinam em um só "processo indivisível e orgânico" (p. 17).

Em uma conferência de 1948, publicada em 1951, Panofsky (1991, p. 2) debruça-se sobre o tema das analogias entre arquitetura gótica e escolástica, pois haveria algo de comum entre ambas, "que dificilmente pode ser considerado casual". Tais analogias, segundo ele, não poderiam ser explicadas por "influências individuais" de conselheiros (p. 14), mas apenas por uma difusão genérica que ele atribui a um "hábito mental". Toda cultura teria hábitos mentais (a cultura ocidental de seu tempo, por exemplo, estaria impregnada do hábito de "evolução"), e a condição de possibilidade deste hábito nos séculos XII e XIII era o "monopólio da formação intelectual" detido pela escolástica. Não que os arquitetos tivessem necessariamente lido os filósofos, mas entraram em contato com o seu 'ideário' e com os programas litúrgicos e iconográficos inspirados nessa filosofia, assim como assistido aos 'debates', os quais eram eventos populares nas escolas que frequentaram.

O que torna este ensaio de Panofsky uma peça notável de interpretação e imaginação históricas é que as analogias que discute não são parte daquilo que ordinariamente chamamos 'representações' – isto é, noções e categorias que estão no lugar de outra coisa ou fenômeno cuja complexidade dificulta sua apreensão imediata –, mas relações subordinadas a uma homologia que é, antes, de natureza lógica e estética. Assim, por exemplo, não faria sentido opor funcionalidade a ilusionismo na construção das catedrais, do mesmo modo que, na filosofia escolástica, não se poderia opor "busca da verdade" a "jogo retórico" (Panofsky, 1991, p. 41):

(...) a ornamentação faustosa de colunas adossadas, nervuras e arcobotantes, rendilhados, pináculos e florões, eram a auto-análise e a auto-representação da arquitetura, assim como o notório sistema de

partes, distinctiones, quaestiones e articuli significava auto-análise e auto-representação da razão (Panofsky, 1991, p. 42).

Em resumo, os arquitetos sentiam-se obrigados a atender o mesmo padrão de exigências que os filósofos em seus tratados: a divisão e subdivisão do conteúdo, organizado segundo um sistema de partes e subpartes claramente hierarquizado, e conforme ao princípio da 'dedutibilidade recíproca'. Igualmente, não podiam esquecer os paralelismos, as rimas e as superfluidades em nome da simetria (Panofsky, 1991, p. 35). Quando surgiam dúvidas em torno de qual partido tomar, os dilemas seriam dirimidos consultando-se a autoridade das catedrais mais antigas ou pela *disputatio*: o debate escolástico entre duas proposições contraditórias. Isto é, não apenas a arquitetura gótica seria concebida como um *tractatus*, como o próprio estilo gótico evoluía conforme uma disputa teológica (p. 61-62).

Este argumento final – um salto para além das homologias estruturais –, que procurava dar conta da história do gótico e não apenas da arquitetura de suas catedrais, talvez tenha sido ousado demais. Panofsky apoiava-se em um raro registro do "Livro da Corporação dos Mestres-Pedreiros", de Villard de Honnecourt, onde se podia ler que dois mestres conceberam um coro "inter se disputando". O historiador concluiu daí que, em dúvida a respeito de que rumo dar a seu projeto, os construtores encontraram uma solução 'disputando' como filósofos. A crítica filológica objetará que os pedreiros não 'disputaram' como os filósofos, mas resolveram o que fazer em uma rele 'discussão conjunta'. Já os filósofos, por sua vez, acusariam Panofsky de ter aproximado a disputa escolástica de um modelo hegeliano de tese, antítese e síntese, quando ela conhecia muitas formas além desta (Frangenberg, 1991, p. 114-116). Foi preciso esperar 40 anos até que o sociólogo francês Pierre Bourdieu relesse o argumento de Panofsky por um viés marxista-estruturalista. No posfácio à edição francesa do ensaio, as 'analogias'

⁴ Para uma discussão das noções de 'sintoma' em Freud e Panofsky, ver Didi-Huberman (2005, p. 155-183).

entre escolástica e arquitetura gótica se tornam “afinidades estruturais”, e o hábito mental se torna *habitus*. E, em resposta aos críticos de Panofsky, Bourdieu (2005) dirá que, como via de acesso às estruturas inconscientes, a iconologia não precisaria de nenhuma prova além de si própria. Para o sociólogo, Panofsky teria mostrado que o *habitus*

não é só um código comum, nem mesmo um repertório comum de respostas a problemas comuns ou um grupo de esquemas de pensamento particulares e particularizados: é sobretudo um conjunto de esquemas fundamentais precisamente assimilados, a partir dos quais se engendram, segundo uma arte da invenção semelhante à da escrita musical, uma infinidade de esquemas particulares, diretamente aplicados a situações particulares (Bourdieu, 2005, p. 349).

Mas, no ensaio sobre o gótico, Panofsky esforça-se sempre em demonstrar que as analogias são, em larga medida, conscientes (não como tal, é claro). A afirmação do sociólogo de que a iconologia prescinde de evidências comprobatórias não seria endossada pelo historiador da arte com tranquilidade.

Apesar de algumas objeções, a iconografia teria, enfim, convencido a todos de que era necessário ‘ler’ as imagens, não apenas contemplá-las. Mas a iconologia estava sempre a mercê do risco das ilações indevidas, das atribuições infundadas, da superinterpretação. Por isso, para Panofsky, as análises iconográficas e pré-iconográficas funcionariam como freio aos devaneios iconológicos. Um caso notório é a polêmica em torno da pintura holandesa, cuja ênfase no cotidiano, no realismo, pareceu aos iconólogos um “simbolismo disfarçado” (Burke, 2001, p. 44). Polêmica marcada pela incisão profunda que Svetlana Alpers fez na narrativa canônica da história da arte.

De fato, talvez não tenha havido uma obra monográfica de maior impacto no campo da história da arte, na segunda metade do século XX, que sua “A arte de descrever”, publicada em 1983. O argumento desenvolvido por Alpers (1999, p. 26-27) é bastante simples: desde que os estudos iconográficos se tornaram hegemônicos, tendo por referência a tradição italiana, a experiência visual havia se tornado tributária da experiência verbal. O mundo para o qual se abria a perspectiva albertiana “era um palco no qual as figuras humanas praticam ações significativas baseadas nos textos dos poetas”, e nesta arte, predominantemente “narrativa”, as imagens eram explicadas e legitimadas por “textos prévios e consagrados” (p. 27). No entanto, a arte holandesa era de natureza ‘não albertiana’, e o estudo deste tipo de imagem, antes descritivo do que narrativo, deveria ser feito na sua singularidade (p. 29). A história da arte estaria repleta de tentativas de refazer a história da pintura do Norte ‘à imagem do Sul’. Assim teria procedido Panofsky em relação a Dürer, por exemplo. Para este, a pintura holandesa era a “manifestação de simbolismo disfarçado, oculto sobre superfícies realistas”, mas, ainda assim, suas análises seriam equilibradas – depois veio o surto intolerável das “interpretações emblemáticas” (p. 36).

Segundo Alpers (1999, p. 32), no entanto, se as pinturas holandesas do século XVII são tão devotadas às “cenas de gênero”, dando a impressão de ser um “longo domingo” em que as narrativas foram “suspensas”, era por serem parte de uma cultura especificamente visual, em contraste com uma cultura predominantemente textual. Sua ênfase estaria no olhar e no conhecimento do mundo que toda uma tecnologia, inclusive ótica, favorecia. Assim, a pintura seria, antes, superfície, espelho ou mapa, mas não janela (p. 38)⁵. Porém, o decisivo aqui é a mudança

⁵ Esta oposição entre narrativo e descritivo será relativizada mais tarde por Martin Jay (1988), quando este procura fornecer um quadro geral dos “regimes escópicos da modernidade”. Assim, segundo Edgerton, os negociantes florentinos que haviam inventado o sistema de contabilidade de dupla entrada estavam mais propensos a aceitar um modelo visual (a perspectiva), que refletia, na sua geometria, os mesmos princípios matemáticos; no mesmo sentido, John Berger escreverá que a perspectiva albertiana era menos uma janela do que um cofre onde o visível era depositado. Assim, a perspectiva cartográfica dos holandeses refletiria uma vontade de dominar e controlar o mundo não muito diferente da perspectiva albertiana (Jay, 1994, p. 57-69). Na mesma medida em que o quadro italiano era pensado como uma janela, a pintura holandesa poderia nos oferecer vitrines: em vez dos cofres que acumulam riquezas, o fetiche da mercadoria.

de ponto de vista que permitiu a Alpers (1999, p. 39-41), finalmente, 'ver' os holandeses: sua renúncia em fazer a "história da arte" holandesa, mas voltar-se para a sua "cultura visual" – uma cultura na qual outra visão da história estaria implicada: não mais a primazia dos "momentos únicos", mas a tessitura comum dos dias.

O RETORNO DO RECALCADO

É neste momento em que a arte se transforma em cultura, em que a história da arte começa a se tornar história da imagem – momento em que a iconologia paga o preço de seus exageros (afinal, 'às vezes um charuto é apenas um charuto') – que o espectro de Warburg começa a agitar-se com mais vigor no fundo da cena a que havia sido confinado. Suas teorias e seus procedimentos permaneceram em circulação e, distorcidos ou não, influenciaram o modo de se fazer história da arte nas décadas que se seguiram à sua morte. Mas seu 'nome' foi se esvanecendo. Nos anos 1980, em plena "virada pictórica", como a designa Mitchell (1994), o campo dos estudos visuais já está atravessado por tantas teorias, perspectivas e metodologias, complementares e concorrentes, que a filiação a princípios e métodos warburgianos não parece mais necessária ou pertinente. Seus herdeiros mais famosos, como Panofsky e Gombrich, assim como os respectivos discípulos, parecem estar do lado 'conservador', 'erudito' da história da arte, imune às necessidades e urgências da atualidade⁶.

Warburg havia se tornado uma entidade arqueológica. Por isso, sua evocação, por Agamben, em 1984, revendo um texto originalmente escrito em 1975, tem o impacto de uma escavação que descobre uma cidade soterrada, destruída em alguma guerra antiga, e cujo nome havia sido praticamente apagado da memória. O pequeno ensaio de Agamben (1999) faz referência a este apagamento, pois é dedicado a Warburg e sua "ciência sem nome": a disciplina existe, mas não tem nome – argumenta ele –, e só mergulhando

diretamente em Warburg seria possível atribuir-lhe um nome. O acesso ao verdadeiro Warburg dependeria de uma recusa da tradição e de uma volta às origens, pois a fama alcançada pelo Instituto havia obliterado seu fundador (os escritos inéditos e fragmentos do patrono não haviam sido publicados até aquela data). Para Agamben (1999, p. 92), seria fundamental compreender que, em Warburg, a Iconografia nunca fora um fim em si mesma e seu objetivo era similar ao que Karl Kraus atribuiu ao artista: "transformar uma solução em um enigma".

Faltava um nome à disciplina de Warburg, porque ela estaria sempre prestes a explodir as fronteiras do campo onde surgiu. A história da arte não podia tolerar seu próprio fundador, que precisava ser escondido como o anão no relato do autômato enxadrista evocado por Benjamin em suas teses sobre a história (Benjamin, 1985, p. 222). Menos do que o "espírito guardião da história da arte", Warburg era, antes, o "demônio de uma ciência sem nome cujos contornos só agora começamos a vislumbrar" (Agamben, 1999, p. 90). No prefácio à edição inglesa de seu livro dedicado a Panofsky, Didi-Huberman relaciona Warburg ao *dibuk* – espírito de um morto capaz de tomar posse de uma pessoa viva, segundo misticismo judaico da Europa Oriental. Uma destas lendas, a respeito de um jovem cabalista que morre fulminado ao evocar poderes muito superiores ao seu conhecimento, cujo espírito então toma posse de sua amada, virou conto, peça de teatro (em 1917) e um filme polonês (em 1937). Para Didi-Huberman (2005, p. XVIII-XXI), Panofsky está lá, no papel de rabino-exorcista, expulsando o fantasma de Warburg da jovem história da arte, diante de uma piedosa assembleia, conhecida como 'comunidade científica'. Tal como Azriel, o estudante de cabala, Warburg havia procurado "entender as imagens, não apenas interpretá-las". E, tal como ele, acabou por enlouquecer, em meio a seus livros, amargando cinco anos em um hospital psiquiátrico.

⁶ Pense-se, por exemplo, na New History of Art inglesa, nos anos 1970, que retoma, sob o thatcherismo ("There is no society"), o projeto de uma história social da arte, com a tentativa vã de "manter as coisas juntas por meio de hifens": "marxismo-feminismo-psicanálise-semiótica" (Tagg, 2009, p. 7-12).

Um demônio ou um louco? Em que momento, afinal, a disciplina de Warburg é fundada? Na dissertação sobre Botticelli, como Ginzburg havia sugerido? Ou três décadas depois, em um episódio que ilumina retrospectivamente toda a obra e a vida de Warburg? Nesse caso, provoca Didi-Huberman (2007, p. 14), estaria a história da arte “preparada para eleger como seu fundador um sujeito que, entre um surto e outro, passava horas falando com as borboletas?”⁷. Em 1923, Warburg estava internado no manicômio, longe de sua biblioteca há quase meia década. Combina, então, com seu médico – o célebre Dr. Binswanger – que o ‘libertasse’ se curasse a si mesmo pronunciando uma palestra aos pacientes. O texto, chamado “O ritual da serpente”, narra seu encontro com os povos Navajo e Pueblo, no Novo México, em 1895-1896⁸. Nesta conferência, a história da arte deixa definitivamente de ser uma “disciplina especializada”. Não se visa mais à arte, mas à imagem, e, nas notas que tomou para a palestra, o objetivo último de sua biblioteca é explicitado: uma “coleção de documentos acerca da psicologia da expressão humana” (Agamben, 1999, p. 91).

A intenção dessa psicologia – psicologia histórica, inquestionavelmente – era realizar o “diagnóstico do homem ocidental” em sua batalha para superar suas próprias contradições (Agamben, 1999, p. 93). Os símbolos seriam os veículos, na memória social, da carga energética vinculada à experiência emocional das gerações passadas. São, nos termos de Warburg, “dinamogramas”, transmitidos pelos artistas “em estado de grande tensão”, em virtude desta “tremenda energia armazenada nas imagens” (Agamben, 1999, p. 94). Constituído como impressão visual de um trauma primevo, o símbolo “preserva uma memória da experiência que deu origem a ele” (Rampley, 1999, p. 105). Os historiadores das imagens seriam como sismógrafos extremamente

sensíveis que captam estes terremotos distantes ou, então, como necromantes que, conscientemente, “invocam os espectros que os assombram” (Agamben, 1999, p. 94).

Os símbolos pertenceriam a este domínio intermediário entre a consciência e as reações primitivas. Uma espécie de “intervalo” (*Zwischenraum*): “uma terra de ninguém no centro do humano” (Agamben, 1999, p. 94). Desta noção, decorre um dos últimos nomes que pretendeu atribuir a sua ‘ciência’: “iconologia do intervalo”. Em virtude de seu *status* intermediário, o símbolo nunca seria meramente convencional e, em virtude de sua posição, teria uma capacidade curativa, pois a humanidade, anotou Warburg uma vez, é “eternamente e todo o tempo esquizofrênica” (Agamben, 1999, p. 95). Para Warburg, a “metamorfose do universo inanimado é uma contrapartida da própria metamorfose do homem primitivo” (Warburg, 2007, p. 325). No ponto de partida antropogênico da última fase de sua obra está a suposição de que “o homem é um animal que manobra e manipula e cuja atividade consiste em juntar e separar”. É desse modo que ele “perde seu autossentimento orgânico, especialmente porque a mão permite que ele se aposses de coisas materiais que não possuem aparelho nervoso, uma vez que são inorgânicos, mas que, a despeito disso, estendem o seu ego inorganicamente”; “este é o aspecto trágico do homem, que, ao manobrar e manipular coisas, coloca-se além de seus limites orgânicos”; “ele se encontra em seu próprio corpo como uma telefonista durante uma tempestade ou sob fogo de artilharia” (Warburg, 2007, p. 312-313).

Agora, depois de uma longa internação, as questões se tornam mais claras do que nunca, pois delas depende sua própria sanidade: “Qual é a gênese das expressões verbais e pictóricas, a partir de qual sentimento ou ponto de vista, consciente ou inconsciente, são preservadas

⁷ Para este autor, nesta conferência, “Warburg faz uma ‘regressão’ ou uma ‘invenção’: retorna aos deslumbramentos de seu périplo no território hopi para dar-se – *através da loucura* – as condições de uma renovação e um aprofundamento de toda sua investigação” (Didi-Huberman, 2009, p. 332, grifo original do autor).

⁸ A ‘libertação’, de fato, só acontece cerca de um ano após a conferência, mas o próprio médico de Warburg aquiesceu que a conferência cumpriu um papel decisivo na recuperação de seu paciente.

no arquivo da memória, e existem leis pelas quais são recalçadas e forçadas a reaparecer novamente?” (Warburg, 2007, p. 313). Quando morre, em 1929, deixa inacabado o grande projeto de sua vida: “Mnemosine” – um atlas histórico da expressão visual na região do Mediterrâneo. Em algum momento lhe pareceu que esta obra conteria tais revelações que compensaria todos os investimentos em sua vultosa biblioteca de 60 mil volumes. Agamben vê, ali, a pretensão de compor uma cartografia iniciática da cultura ocidental. Mas não é improvável que Warburg tenha optado por um modelo de pesquisa compatível com sua proverbial dificuldade de escrever (Agamben, 1999, p. 95).

O símbolo inaugural deste atlas, ainda que não aquele do qual se ocupe no primeiro painel – espectro que o atormenta e seduz desde o seu doutoramento – é a ‘ninfa’. No círculo mais amplo da espiral hermenêutica que o atlas coloca em movimento, a ninfa se torna a cifra de uma “polaridade perene na cultura ocidental”:

Às vezes, parece como se no meu papel de psico-historiador, eu tentasse diagnosticar a esquizofrenia da civilização Ocidental a partir de suas imagens em um reflexo autobiográfico. A “Ninfa” extática (maníaca) por um lado e o deus-rio melancólico (depressivo) do outro (*apud* Agamben, 1999, p. 97).

A Renascença, que viria a ser cultuada como a luz que se opõe às trevas da Idade Média, seria, na verdade, um sintoma da bipolaridade maníaco-depressiva do Ocidente moderno. A Iconologia, caso houvesse se formalizado como disciplina pelo próprio Warburg, deveria ter sido colocada neste lugar, no lugar de uma espectrologia, de uma ciência dos fantasmas que assombram o Ocidente. Mas, nas décadas que se seguiram, o termo ‘iconologia’ associou-se muito mais a Panofsky que a Warburg, e os objetivos de ambos

eram bem diferentes. Panofsky oscila entre considerar os “valores simbólicos” como “documentos de um senso unitário de concepção do mundo” ou “sintomas de uma personalidade artística”. Isso enviava a ‘iconologia’ de volta ao domínio tradicional da estética, com a qual Warburg pretendia romper. Uma estética da qual não apenas ele, mas também Worringer (1958, p. 16-19), desde 1911, desconfiava: “o que chamamos estética científica não é, no fundo, outra coisa que uma interpretação psicológica do estilo clássico”, pois a expressão “estética” está sempre atravessada pela “representação da beleza”, e o gótico “nada tem a ver com a beleza”⁹. Para Warburg, a personalidade de um artista jamais seria o sentido profundo de uma imagem. Os símbolos eram, antes, os intermediários que permitiam superar a oposição entre história, como estudo da “expressão consciente”, e a antropologia, como estudo das “condições inconscientes” (Agamben, 1999, p. 99).

HISTÓRIA DA IMAGEM: VERTIGEM DA IMAGEM

Na nota que Agamben (1999, p. 103) redigiu em 1983, acrescentada ao ensaio original, a ‘antropologia’ é abandonada como projeto, e postula-se que o verdadeiro legado de Warburg estaria em pesquisas ‘heterodoxas’, como a teorização de Walter Benjamin acerca da imagem dialética¹⁰. De fato, não pode haver uma perspectiva histórica mais distante de Benjamin do que a do último Panofsky e, principalmente, de Gombrich. Enquanto este se recusa a ver na fisionomia de uma obra de arte o espírito de uma época – com base no argumento, em si verdadeiro, de que os estilos do passado não podem ser apenas expressão “de época, raça ou situação de classe” (Ginzburg, 1990, p. 78) –, Benjamin (1999, p. 476) busca na “imagem dialética” um modo de dar “às datas sua fisionomia”.

⁹ Wilhelm Worringer (1881-1965), historiador e teórico da arte, procurava elaborar uma psicologia dos estilos artísticos, liberta da noção de belo proveniente da estética clássica, que fosse capaz de abarcar experiências artísticas como o gótico, a egípcia antiga e a arte primitiva.

¹⁰ Algumas décadas depois, Didi-Huberman (2008, p. 12-13) irá constituir, com Warburg, Benjamin e Carl Einstein, uma família de anacronistas no âmbito da história da arte: em Warburg, a “Renascença” é lugar de impureza, de sobrevivência, de cunhagens; em Benjamin, a imagem dialética torna as obras de arte “legíveis” pela história como uma “constelação”, uma “configuração dialética de tempos heterogêneos”; em Einstein, a história da escultura africana é colocada em relação atual com o cubismo, arrancando-a, por assim dizer, de seu estatuto de documento etnográfico.

Quando Panofsky sistematiza o 'método' de Warburg para uso próprio, estabelecendo os três níveis de análise das imagens (pré-iconográfico, iconográfico e iconológico), ele tem consciência, como bem observa Ginzburg, da natureza "subjetiva e irracional" da abordagem do iconólogo:

(...) nós precisamos de uma faculdade similar àquela de um diagnóstico – uma faculdade que não posso descrever melhor a não ser pelo desacreditado termo de intuição sintética, que talvez esteja mais bem desenvolvida no leigo talentoso que no erudito especialista (Panofsky, 1972, p. 15, grifo original do autor).

Na última fase de sua carreira, Panofsky começa a desconfiar de seus resultados. O trabalho com os documentos deixa de ser parte do núcleo problemático do método, tornando-se predominantemente uma forma de minimizar e controlar o risco inerente a este. Em 1955, uma nova versão da "Introdução" aos "Estudos de Iconologia" é publicada em "Significado das artes visuais". É a esta versão, traduzida para o italiano, que Ginzburg tem acesso. Nela, uma nota do tradutor parece-lhe reveladora (Ginzburg, 1990, p. 70). Entre uma versão e outra, uma palavra – entre colchetes na citação a seguir – desapareceu do texto que definia o objeto da iconologia: "princípios de fundo que revelam a atitude fundamental de uma nação, um período, uma classe, uma concepção religiosa ou filosófica, [inconscientemente] qualificada por uma personalidade e condensada em uma obra" (Panofsky, 1972, p. 7). Pela mesma razão, Omar Calabrese (1987, p. 38) irá referir-se a esta segunda versão como "mais dogmática".

O 'inconsciente' tornara-se a porta de entrada da subjetividade e da irracionalidade no domínio da história da arte, projetando sobre os pesquisadores a sombra do fracasso¹¹. Em Gombrich (1995, p. 71-78), a questão do *pathos*, tão cara a Warburg, se torna a questão de uma

patologia da representação, que será relacionada à ideia de um 'esquema' que o artista projeta sobre a realidade. O problema primordial da imagem seria o da sua ambiguidade para o observador, da qual decorre, em larga medida, a variabilidade dos estilos (sua estabilidade ou instabilidade), isto é, a própria história da arte (Gombrich, 1995, p. 213-254). A noção de fórmula pática passaria, então, a ser lida a partir deste paradigma: fórmulas emprestadas dos antigos. Assim, como resume Ginzburg (1990, p. 86-87), os quadros passam a dever mais a outros quadros do que à natureza. Não seriam mais 'expressões' de uma época, como em Panofsky, mas "anéis de uma tradição".

É exatamente contra esta tradição – a tradição da história da arte – que Didi-Huberman se insurgiu. Sua monografia sobre Warburg só foi publicada em 2002, mas o mestre alemão está presente em seus cursos desde o início dos anos 1990. O prefácio ao livro de um ex-aluno, Philippe-Alain Michaud, de 1998 (surpreendentemente, o primeiro livro sobre Warburg publicado em francês), soa como um manifesto warburgiano. O silêncio em torno de sua obra, na França, devia-se, segundo Didi-Huberman (2007, p. 7), ao fato de o pensamento de Warburg não simplificar em nada a vida dos historiadores da arte. Mesmo no mundo anglo-saxônico, onde era respeitado como fundador de uma disciplina, ocupava o lugar totêmico de "referência-reverência" (p. 9). Conceitos como os de "fórmulas do patético" (*Pathosformel*) e "sobrevivências" (*Nachleben*) haviam se tornado lugares-comuns, fórmulas vazias ou generalidades sem substância teórica. O essencial do método de Warburg, que passava pela animação e montagem das imagens, teria se perdido, pois era perigoso

para a própria história, para a sua prática e para seus modelos temporais: pois o sintoma difrata a história (...), uma vez que é em si mesmo uma conjunção, uma conjunção de temporalidade heterogênea (tempo da estrutura e tempo da produção da estrutura) (p. 12).

¹¹ Didi-Huberman (2005, p. XXV) comenta que Panofsky, "apoiado em seu contexto, queria que o inconsciente não fosse nada além de um engano".

Para que este conhecimento-montagem fosse possível, era preciso rejeitar as matrizes da inteligibilidade causal e criar a possibilidade de uma vertigem. Aceitar que a imagem não é um campo de conhecimento fechado, mas é centrífuga, vertiginosa. Vertigem a que Warburg nos convida, não apenas por meio de seus escritos, mas, sobretudo, por meio de seus silêncios: vertigem do arquivo (Didi-Huberman, 2007, p. 13). Para Gertrud Bing, assistente de Warburg, as fórmulas do patético deveriam ser consideradas “expressões visíveis de estados psíquicos que se tornaram fossilizados” nas imagens (Didi-Huberman, 2007, p. 16). Por isso, Didi-Huberman propõe ler Warburg a partir de Freud, de modo a entender o fundamento metafísico de sua “psico-história”, com seus anacronismos, seus retornos, suas ressurgências e seus esquecimentos. Warburg opera com um modelo novo de temporalidade – um modelo próximo daquele criado por Freud, na mesma época – um modelo complexo que se denomina “sobrevivência” (*Nachleben*), cujas afinidades com o tempo do inconsciente, do retorno do recaiado e a forma do *a posteriori* são evidentes (Didi-Huberman, 2008, p. 13).

O movimento, a animação que Warburg coloca em jogo, não é apenas o deslocamento de um ponto a outro, mas salto, montagem, repetição e diferença, na confluência entre memória e corpo, diante de coisas que são, ao mesmo tempo, arqueológicas (fósseis, sobrevivências) e correntes (gestos, experiências). Isto é, diante de imagens: “é uma questão não apenas de encarnar as sobrevivências, mas também de criar uma reciprocidade ‘viva’ entre o ato de conhecer e o objeto do conhecimento” (Didi-Huberman, 2007, p. 18). Esta concepção impura da imagem obriga o historiador a complexificar seus próprios modelos evolucionistas a respeito do progresso na arte (Didi-Huberman, 2008, p. 13). Com raras exceções – Didi-Huberman ressalva Meyer Schapiro e Leo Steinberg –, a história da arte não teria sido capaz de assimilar como

disciplina a lição de Warburg de um passado capaz de fazer emergir os objetos originários no presente (p. 21).

WARBURG, BENJAMIN, FOUCAULT

Um acompanhamento fino da ascensão e queda das referências teóricas no campo da estética e da história da arte, nas últimas décadas do século XX e primeiras do XXI, certamente revelaria que o ‘retorno’ de Warburg está estreitamente relacionado à crescente influência de Walter Benjamin. Os dois pensadores praticamente não tiveram contato. E é bastante improvável que, entre seus contemporâneos, fossem relacionados um ao outro do ponto de vista teórico e, menos ainda, ideológico. Benjamin, no entanto, cita Warburg em “Origem do drama barroco alemão” e sabe-se que ele tentou, sem êxito, entrar para o ‘círculo’ do historiador¹². Um amigo de Benjamin mandou um exemplar deste livro para Panofsky, e Saxl, sucessor de Warburg na Biblioteca, comprou um volume para ela. A afinidade entre estes dois autores parece-nos um ponto decisivo para compreendermos o crescente interesse por Warburg na atualidade. De fato, em ambos, a visão da história como um progresso linear é contestada, mas Mathew Rampley (1999, p. 98) observa que os projetos de ambos eram bastante distintos. Enquanto Benjamin pretendia “visualizar a dialética da história”, por meio de um processo em que se combinavam o marxismo e a montagem surrealista, Warburg, por sua vez, visava “contrair a história” por meio da psicologia, em particular, a partir da noção nietzscheana de persistência do ‘primitivo’ e do ‘irracional’.

Sob o signo da montagem – aquele privilegiado por Didi-Huberman –, o paralelo entre os dois se fortalece, em particular quando confrontamos suas obras inacabadas: o atlas “Mnemosine” e o projeto das “Passagens”. Em uma anotação hoje famosa, Benjamin (1999, p. 460) enuncia: “Método de trabalho: montagem literária. Não tenho nada

¹² As passagens citadas são provenientes de “A antiga profecia pagã em palavras e imagens no tempo de Lutero”, de 1920. Benjamin interessava-se, sobretudo, pelo modo como o tema da sobrevivência da astrologia e dos deuses pagãos ocorre neste texto de Warburg, revelando a “dupla face” da modernidade (Benjamin, 1984, p. 173-175; 248-249).

a dizer. Só a mostrar”. Mostrar o quê? Rampley (1999, p. 101) sugere: mostrar “o processo de transformação do capitalismo parisiense em espetáculo”. Mas nunca se tratou apenas disso. Desde a “Origem do drama barroco”, Benjamin estava interessado em métodos que superassem o problema da ‘representação’. O que o levava a operar seu gesto historiográfico ao modo de um curto circuito, gesto que era em si também uma resposta à crise da narração e da experiência: “enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação daquilo-que-foi com o agora é dialética: não é progressão, mas imagem, que subitamente emerge” (Benjamin, 1999, p. 462). Superação que supunha um mergulho em um universo de semelhanças que a modernidade pretendia sufocar: “só um observador que não pensa pode negar que existem correspondências em jogo entre o mundo da tecnologia moderna e o arcaico mundo simbólico da mitologia” (p. 461).

O projeto historiográfico de Benjamin visaria, portanto, “reproduzir a temporalidade da experiência subjetiva, na qual a memória apaga a distância entre passado e presente” (Rampley, 1999, p. 105). O método de montagem de Warburg, por sua vez, “refletiria seu entendimento da cultura como espaço de memória, no qual símbolos visuais e outros funcionam como um arquivo de memórias justapostas” (Rampley, 1999, p. 112). A expressão do movimento, que tanto o fascinava como problema, viria a tornar-se procedimento essencial de seu próprio método, que colocava as imagens, elas mesmas, em movimento, aproximando-as e, frequentemente, colapsando-as umas nas outras (Didi-Huberman, 2007, p. 10). Movimento que, como se sabe, contaminava a própria biblioteca, cuja ordenação mudava frequentemente conforme os interesses de Warburg e de acordo com as afinidades, mais ou menos duradouras, dos livros entre si.

Em Warburg, tal como em Foucault, a superação da linearidade dos processos históricos resulta em uma espacialização da história e da cultura. Para Agamben, o panóptico, emblema maior do procedimento espacializante

de Foucault – como “diagrama de um mecanismo de poder levado a sua forma ideal” – guardaria afinidade com a maneira como Warburg articulava as imagens em torno das “fórmulas do patético”, pois o panóptico funciona como um paradigma, “um objeto singular que, valendo por todos os outros da mesma classe, define a inteligibilidade do conjunto do qual faz parte e que, ao mesmo tempo, constitui” (Agamben, 2009, p. 23-24). Ao trilhar caminhos que haviam sido inaugurados por historiadores da Escola dos Anais, como Marc Bloch (“Os reis taumaturgos”), Ernst Kantorowicz (“Os dois corpos do rei”) e Lucien Febvre (“O problema da incredulidade”), Foucault procurava liberar a historiografia dos contextos metonímicos (época, lugar), restituindo a primazia dos contextos metafóricos, onde a imagem joga um papel decisivo (Agamben, 2009, p. 25). Deslocamento necessário – não muito distante das inquietações que levaram Ginzburg a interessar-se por Warburg nos anos 1960 – para produzir um entendimento que desse conta de singularidades que não podiam ser reduzidas a um dos dois termos da dicotomia universal/particular:

A regra (se ainda se pode falar aqui de regra) não é uma generalidade que pré-existe aos casos singulares e se aplica a eles, nem algo que resulta da enumeração exaustiva dos casos particulares. É antes a mera exibição do caso paradigmático a que constitui uma regra, que como tal, não pode ser aplicada nem enunciada (Agamben, 2009, p. 29).

Porém, para além das transfigurações espaciais dos saberes e poderes, é na discussão que faz Foucault da episteme clássica, em “As palavras e as coisas”, que outro aspecto do símbolo warburgiano delinea-se claramente. Ali, onde as formas da natureza não são apenas “representação” que uma interpretação pode decifrar, mas “marcas”, sinais ou índices de uma semelhança que “se vê ou não se vê”: “a semelhança não disporia (...) de nenhum critério se por cima ou ao lado dela não houvesse um elemento de decisão que transforma a sua frouxa cintilação em clara certeza” (Foucault, 1968, p. 46). A marca é isso que, na superfície do mundo, permite ver a semelhança:



O sistema de marcas inverte a relação do visível com o invisível. A semelhança era a forma invisível do que, lá do fundo do Mundo, tornava as coisas visíveis; mas para que essa forma, por seu turno, venha até a luz, é necessária uma figura visível que a tire da sua profunda invisibilidade. É por isso que a face do mundo está coberta de brasões, de caracteres, de cifras... (Foucault, 1968, p. 47).

No século XVI, tal como na “Mnemosine” warburgiana, a hermenêutica (fazer falar os signos e descobrir-lhes o sentido) e a semiologia (que permite localizar e distinguir os signos, conhecer seus liames e suas ligações) estavam sobrepostas: “procurar o sentido é trazer à luz o que se assemelha” e “procurar a lei dos signos é descobrir as coisas que são semelhantes” (Foucault, 1968, p. 50). O sistema da linguagem, na Renascença, era “ternário”, argumenta Foucault (1968, p. 66-67), tornando-se binário (significante/significado) na modernidade. Nos sistemas ternários, há o significante, o significado e algo que junta os dois: este terceiro elemento é a marca. Uma das características da modernidade teria sido a perda deste terceiro elemento. A língua, como sistema, torna-se mais estável, mas uma nova pergunta emerge com esta perda: “como podemos ter certeza de que a certo significante corresponde certo significado”? Assim, a ‘representação’ é colocada em questão, transformando-se, no século XX, no problema da significação e do sentido.

UMA ICONOLOGIA DAS MARCAS

Nas pranchas de “Mnemosine”, onde se trata antes de mostrar, de montar, de animar, colocar em movimento, não será novamente das ‘marcas’ que se trata? No retorno de Warburg, que autores como Agamben e Didi-Huberman promovem, a iconologia é deslocada da missão de decifrar os simbolismos mais profundos que se ocultam (mas ainda assim se manifestam) nas obras de arte (uma iconologia, digamos, dos conteúdos por trás das formas), para se tornar uma iconologia das marcas, ali onde estas

distinções ainda não são possíveis – no próprio lugar em que se distinguem. Didi-Huberman (2008, p. 232-325) irá remeter tal iconologia à descoberta dos primeiros fósseis, em 1802, que foram chamados de “iconofósseis” – e a disciplina que os estudava, “iconologia”: um conhecimento dos vestígios. Pensadas como marcas, como vestígios, as formas visuais passam a ser ‘processos’ e não ‘resultados de processos’. Enquanto a iconologia da iconografia estaria ainda demasiadamente presa ao conteúdo e a um “desejo de expressão mimética”, a iconologia das marcas e dos vestígios não tem a ingenuidade de situar o que vê como um ponto único, intangível, da história. Ela é obrigada a reconhecer a complexidade de tempos que opera no interior das matérias visuais, por meio dos traços da “tomada de forma” que corresponde à sua “fossilização”¹³.

No atlas “Mnemosine”, a marca aparece inicialmente como distância, premissa da psicologia cuja história o atlas espacializa: distância entre ‘eu’ e ‘mundo’ – condição da linguagem e do conhecimento. Se existe arte, argumenta Warburg (2009, p. 125), é porque esta distância se tornou uma “função social duradoura”. A historicidade do atlas decorre daí, pois, se essa diferença é uma distância, então não pode ser reduzida a uma ontologia, possuindo sua própria dinâmica, tanto individual quanto cultural e histórica. A arte sobrevém como “sintoma” do problema desta distância, da dor e do entusiasmo dessa experiência – e da “alternância rítmica” entre a “serena contemplação” e o “abandono orgiástico”, que constitui sua dinâmica. O “compasso” desta alternância – nos dois sentidos que essa palavra adquire, “bússola” e “ritmo” – marca o “andamento” e orienta o “destino” da cultura. A biblioteca de Warburg, com sua disposição ovalada, seu modo peculiar de organização, seus sucessivos rearranjos, é a transfiguração deste compasso. Ela turbilhona e rodopia como as pranchas do atlas penduradas lado a lado, pendendo das estantes, e seu criador ao centro: “Trata-se de andamento circular

¹³ A noção de ‘processo’ e ‘tomada de forma’ em Didi-Huberman é largamente devedora da filosofia da individuação de Gilbert Simondon (2009). Para uma relação entre o pensamento de Simondon, a imagem e a fotografia em particular, ver Lissovsky (2009, p. 201-211).

cujo funcionamento mais ou menos preciso, enquanto instrumento espiritual de orientação, acaba por determinar o destino da cultura humana” (Warburg, 2009, p. 125).

As imagens, as criações figurativas, as ‘obras de arte’, são testemunhos desta história, desta destinação, pois o percurso deixa traços na memória individual e coletiva que Warburg (2009, p. 125) imagina “indestrutíveis”, como “impressões fóbicas” que a memória carrega consigo, de modo latente, mas em toda sua vitalidade. Entre estas imagens, aquelas que procuram dar expressão aos movimentos são as mais cruciais, pois no “correr”, “caçar”, “combater”, “agarrar” estamos mais perto do orgiástico. Por meio das imagens entendemos que a humanidade, a civilização, estaria sempre à beira da loucura, da selvageria, da brutalidade, assim como do gozo irrefreado. Mas o espectador das obras de arte ignora as forças que estão agindo ali. A tarefa iluminista de uma “ciência da cultura”, de uma “história psicológica por imagens”, visaria trazer à luz estas forças, “desdemonizar” essa herança. Se o público as ignora, é porque os “estetas hedonistas” conquistaram o “consenso do público amante de arte”, atribuindo as mudanças nos estilos, por exemplo, às necessidades de ordem “decorativa” (Warburg, 2009, p. 126). Se persiste nesta ignorância, é porque lhes foi ensinado que o retorno do antigo é apenas um ato de vontade de artistas humanistas, e não o “eterno retorno”:

Caracterizar a restituição do antigo como resultado de consciência factual emergente e historicizante, mas também de empatia artística conscientemente livre, significa limitar-se a um evolucionismo descritivo inadequado, a menos que se procure, ao mesmo tempo, descer na profundidade do entrelaçamento instintual que une o espírito humano à matéria estratificada de modo acronológico. Com efeito, só aqui é possível vislumbrar a matriz cunhadora dos valores expressivos da exaltação pagã que brotam da experiência originária orgiástica: o tiaso trágico (Warburg, 2009, p. 127).

Na prancha 79 do atlas, a última confeccionada por Warburg antes de sua morte, em 1929, convivem a “Última comunhão de São Jerônimo” (Botticelli), reproduções do

trono de São Pedro, gravuras relativas à profanação da hóstia pelos judeus, flagrantes fotográficos esportivos e da concordata do Vaticano, assinada entre o Papa Pio XI e Benito Mussolini. A Europa estava a ponto de sucumbir ao mito e à barbárie que a emergência dos fascismos evidenciou. Isso determinava toda a urgência da tarefa de desdemonização a que Warburg se propunha: uma cura pela imagem, que faria ver a psicose coletiva em que mergulhava a cultura ocidental.

A IMAGEM: NEM SINGULAR, NEM UNIVERSAL

Ainda que muitos autores procurem aproximar as formas da temporalidade warburgiana à noção de inconsciente em Freud, nunca esteve em questão valer-se das obras para psicanalisar os artistas. Didi-Huberman (2008, p. 312) chama a atenção, indicando que o que está em jogo na ‘sobrevivência’ é, antes de tudo, um modelo para o “inconsciente histórico”: a possibilidade de uma história-sintoma e uma história-montagem, na contramão de toda tradição vasariana – tradição que acabou sendo continuamente reatualizada e reapropriada por universos conceituais kantianos ou hegelianos, como em Panofsky. O modo de apreendê-la não pode mais ser metonímico (subordinado ao tempo e ao espaço); nem indutivo (inferida dos fatos); menos ainda deduzida de leis universais. O método de tal história, propõe Agamben, deve ser necessariamente ‘paradigmático’ – tal como foi paradigmática a fotografia para a epistemologia da história em Benjamin, e a impressão, para Didi-Huberman –, pois o paradigma não é um atributo ou parte de um fenômeno, mas, desde Platão, uma ‘relação’ entre sensível e mental: “A relação paradigmática não se dá tão somente entre objetos singulares sensíveis, nem entre estes e uma regra geral, mas sim, antes de tudo, entre singularidade (que se torna assim paradigma) e sua apresentação (quer dizer, sua inteligibilidade)” (Agamben, 2009, p. 32). Nesse sentido, as ideias platônicas não são exatamente o que pensamos que elas fossem, isto é, não o que Aristóteles nos disse que elas eram: “A ideia não é outro ente pressuposto ao sensível nem coincide com este; é o sensível considerado

como paradigma, quer dizer, no meio de sua inteligibilidade” (Agamben, 2009, p. 35). Em larga medida, o mesmo movimento havia sido realizado por Walter Benjamin (1984, p. 56) nas “Questões introdutórias”, de “Origem do drama barroco alemão”, onde afirma que “as ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas”. A circularidade temida por Panofsky e Gombrich seria, na realidade, o círculo hermenêutico, o círculo paradigmático, onde a singularidade de uma coisa não vem antes da inteligibilidade: no paradigma, a inteligibilidade não precede o fenômeno, mas está, por assim dizer, ‘ao lado’ deste:

O fenômeno, exposto no meio de sua cognoscibilidade, mostra a totalidade da qual é paradigma. E este, com respeito aos fenômenos, não é um pressuposto (uma ‘hipótese’): como ‘princípio não pressuposto’, não está nem no passado, nem no presente, mas em sua constelação exemplar (Agamben, 2009, p. 38).

Esta seria a chave para se compreenderem as pranchas do atlas “Mnemosine”. Considere-se o painel 46, relativo à “Ninfa”. Warburg se referia a ela, ‘na intimidade’, como *Fräulein Schnellbring* (‘senhorita Leva-Rápido’). São 26 imagens, todas elas de algum modo relacionadas ao tema – de um afresco de Domenico Ghirlandaio à fotografia de uma camponesa, tirada pelo próprio Warburg. Mas, pergunta-se Agamben: “Qual é a relação que mantém unidas as imagens singulares? Em outras palavras, onde está a ninfa?”:

A ninfa, ela mesma, não é arcaica nem contemporânea, é um indecível de diacronia e sincronia, unicidade e multiplicidade. Mas isso significa que a ninfa é o paradigma do qual as ninfas singulares são os exemplares ou que, mais exatamente, segundo a ambiguidade constitutiva da dialética platônica, a ninfa é o paradigma das imagens singulares e as imagens singulares são os paradigmas da ninfa (Agamben, 2009, 39-40).

Não se trata, portanto, apenas da história de um tema iconográfico (‘figura feminina em movimento’)¹⁴, pois

nenhuma imagem precede as demais. É impossível distinguir ali entre criação e performance, entre original e cópia. As fórmulas do patético de Warburg seriam paradigmáticas, pois são “híbridos de arquétipo e fenômeno”, de “primeira vez” e “repetição” (Agamben, 2009, p. 39). Nesse sentido, as fotografias nas pranchas do atlas não são reproduções de obras de arte, elas valem por si. São imagens “nas quais foi fixada a assinatura dos objetos que parecem reproduzir”. É por meio dessa assinatura que sua semelhança está ‘marcada’. “Mnemosine”, propõe Agamben (2009, p. 79), é um atlas de assinaturas – um ‘manual de marcas’ – para o pesquisador lidar com a questão da memória histórica do Ocidente.

Segundo Agamben (2009, p. 98), foi Benjamin quem formulou, pela primeira vez, a “verdadeira filosofia da assinatura” em seus textos sobre a “faculdade mimética”, onde ela aparece na forma de semelhanças “imateriais” ou “extra-sensíveis”. Em “A doutrina das semelhanças”, de 1933, Benjamin (1985, p. 110) escreveu:

Sua percepção, em todos os casos, dá-se num relampejar. Ela perpassa veloz, e, embora talvez possa ser recuperada, não pode ser fixada, ao contrário de outras percepções. Ela se oferece ao olhar de modo tão efêmero e transitório como uma constelação de astros.

Isso não deve ser compreendido como um poder latente – mágico –, oculto nas ‘coisas’, mas como um poder das imagens. Neste sentido, a questão da semelhança é um dos caminhos para se entender o que ‘querem’, o que ‘fazem’ e o que ‘sonham’ as imagens. Mas não é uma exclusividade destas: “a faculdade mimética (...) foi extremamente importante para o ato de escrever nos tempos recuados em que a escrita se originou” (Benjamin, 1985, p. 109-111). É todo um fundo mimético da cultura, todo um mundo de correspondências e semelhanças às quais não damos mais atenção. A língua é o arquivo imemorial de semelhanças, mas, como praticamente perdemos o dom de percebê-las, precisamos do auxílio

¹⁴ Para uma discussão mais extensa do tema da ninfa e sua relação com o movimento e a temporalidade, ver Agamben (2007).

dos poetas para despertá-las. Na similitude que, como marca, habita a linguagem está a condição da poesia; e na poesia reside, agora, o “fundamento da clarividência” (Benjamin, 1985, p. 112).

NO TEMPO DA MIGRAÇÃO DAS IMAGENS

À poesia (e à tradução, como Benjamin formulou em mais de um texto) cabe a tarefa de redimir a linguagem de seus fins comunicacionais, mas é no domínio da história que sua teoria das semelhanças nos interessa. Benjamin busca pelas assinaturas da história em sua obra “Passagens”, busca pelos sinais, pelas imagens portadoras deste “índice secreto” que impele o passado à “redenção”: “A verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (Benjamin, 1985, p. 224). Em outras palavras, é por meio deste índice ou assinatura que o objeto histórico “se constitui como imagem que determina e condiciona temporalmente sua legibilidade”. O historiador não age ao arbítrio: “segue o fio sutil e inaparente das assinaturas, que exigem aqui e agora sua leitura” (Agamben, 2009, p. 101).

Em Warburg, como em Benjamin, todo objeto histórico é uma bifurcação: bifurcação entre consciente e inconsciente, entre vivido e não vivido: “Todo presente contém, neste sentido, uma parte de não vivido; isto é, levado ao limite, o que resta de não vivido em toda a vida”:

Isso significa que nem só e nem tanto o vivido, mas também, e antes de tudo o não vivido é que dá forma e consistência à trama da personalidade psíquica e da tradição histórica, o que assegura sua continuidade e sua consistência. E o faz na forma dos fantasmas, dos desejos e das pulsões obsessivas que assediam sem cessar o umbral da consciência (individual e coletiva). Parafraseando uma expressão de Nietzsche, poderia dizer-se que quem não viveu algo (seja um indivíduo, seja um povo) faz sempre a mesma experiência (Agamben, 2009, p. 140).

Tal semelhança jamais nos ocorre quando comparamos às coisas que ‘foram’, aquelas que hoje ‘são’

ou as que ainda ‘serão’ um dia. Trata-se, ao contrário, da semelhança que subsiste na ausência destas coisas, na falta que elas fazem, e que preserva na memória coletiva, como condição da sua legibilidade, as imagens do que “poderia ter sido” (Lissovsky, 2005, p. 143). História do não vivido, história do que “poderia ter sido”, história de fantasmas. Assim definiu Warburg em seu atlas, em uma passagem exaustivamente citada: “uma história de fantasmas para pessoas verdadeiramente adultas”. Essa é a história da qual as imagens são os vestígios. História metafórica e anacrônica, que se faz na vizinhança da poesia, conjugada no futuro do pretérito. Por que essa história se torna agora possível? Por que ela se torna necessária? Por que Warburg?

Em um adendo conclusivo à sua conferência sobre a astrologia, no Palazzo Schifanoia, em 1912, Warburg dirige-se a seus “caros alunos” e esclarece que “este experimento isolado e altamente provisório” que acaba de empreender pretendeu ser um pleito a favor da “extensão das fronteiras metodológicas do nosso estudo da arte, tanto em termos materiais quanto espaciais”. E conclui propondo um epíteto peculiar ao objeto preferencial de suas pesquisas, isto que “um pouco misticamente chamamos Renascença”: “era da migração internacional das imagens” (Warburg, 1999, p. 586). De seu observatório privilegiado no interior da elipse de Kepler, que serviu de modelo para a construção de sua biblioteca, Warburg observa as imagens que, como astros errantes, se movem do Oriente para o Ocidente, da Antiguidade clássica para a Europa moderna.

Imagens, não de obras de arte. Warburg as fazia fotografar e só depois de transferidas a este novo corpo (o papel fotográfico) eram aninhadas e reaninhadas, conforme suas afinidades, nos painéis de feltro preto de seu atlas. A fotografia foi a última e mais poderosa das tecnologias de reprodução impressa que favoreceram a migração de imagens, cuja difusão só fez multiplicar-se desde a Renascença. Por intermédio dela, Warburg criava à sua volta um universo cósmico onde todas as imagens-astros se equivaliam, independente de seu tamanho, distância e natureza, agrupando-se contra o fundo escuro do céu

zodiacal, como constelações cintilantes em torno destes estranhos atratores, que denominava fórmulas do patético.

Desde a década de 1990, uma nova era global de migração das imagens teve início. A tecnologia e os meios digitais propiciaram uma expansão exponencial dos recursos de manipulação, processamento e distribuição. Elevaram ao infinito as possibilidades de apropriação, hibridação e transformação das imagens produzidas hoje e, junto com elas, de todas aquelas produzidas outrora. Somos tomados pela estranha vertigem de que tudo que alguma vez se fez imagem está agora à nossa disposição:

Essa montanha de imagens que se acumula infinitamente sob os nossos pés, e que não pára de crescer, nos interroga desde o mais fundo dos estratos sedimentados pela tradição, até a poeira imperceptível das milhões de fotografias que estão sendo realizadas por aparelhos celulares, neste exato momento. Os recursos tecnológicos colocaram ao alcance de qualquer criança e da intuição do artista mais ingênuo a possibilidade de liberar sonhos que as imagens mantinham adormecidos em seu ventre com uma velocidade e numa escala jamais vistas (Lissovsky, 2012, p. 22).

Em toda parte, artistas e pesquisadores já se deram conta de que as imagens estão vivas. De fato, deram-se conta de que sempre estiveram vivas, como Aby Warburg havia constatado em seu observatório; e nunca cessaram de se mover. Definitivamente desencarnadas, agora não é mais aceitável analisar imagens como se fosse possível distinguir – e, portanto, separar – o que nelas é razão e desrazão, claro e escuro, consciente e inconsciente, vivido e não vivido. Em contraposição ao programa iluminista da “ciência da arte”, chegou a hora do “racionalismo trágico” da história das imagens (Didi-Huberman, 2005, p. XXV). Neste Novo Mundo, formado por redes de imagens errantes, mundo do qual, em larga medida, já nos tornamos cidadãos, interpretá-las talvez não seja mais imprescindível. A despeito de todos os riscos que isto implica, riscos que Warburg correu até o limite, a interpretação deve dar vez ao entendimento. É hora de entender as imagens e, sobretudo, entender-se com elas.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Signatura rerum**: sobre el método. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfe**. Turim: Bollati Boringhieri, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Aby Warburg and the nameless science*. In: AGAMBEN, Giorgio. **Potentialities**. Stanford: Stanford University Press, 1999. p. 89-103.

ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever**: a arte holandesa no século XVII. São Paulo: EDUSP, 1999.

BENJAMIN, Walter. **The Arcades Project**. Cambridge: Belknap Press, 1999.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOURDIEU, Pierre. *Estrutura, habitus e prática*. In: BOURDIEU, Pierre. **Economia das trocas simbólicas**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 337-361.

BURKE, Peter. **Visto y no visto**: el uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.

CALABRESE, Omar. **A linguagem da arte**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **La imagen superviviente**: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Madri: Abada Editores, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **La ressemblance par contact**. Paris: Éditions de Minuit, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Knowledge: movement (The man who spoke to butterflies)*. In: MICHAUD, Philippe-Alain (Ed.). **Aby Warburg and the image in motion**. New York: Zone Books, 2007. p. 7-19.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Confronting images**: questioning the ends of a certain History of Art. Philadelphia: Pennsylvania University Press, 2005.

EINSTEIN, Carl. **Ethnologie de l'art moderne**. Marseille: André Dimanche, 1993.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Lisboa: Portugalia, 1968.

FRANGENBERG, Thomas. *Posfácio*. In: PANOFSKY, Erwin (Ed.). **Arquitetura gótica e escolástica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 111-127.



- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais:** morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- JAY, Martin. **Downcast eyes:** the denigration of vision in Twentieth-Century French thought. Los Angeles: University of California Press, 1994.
- JAY, Martin. Scopic regimes of modernity. In: FOSTER, Hal (Ed.). **Vision and visibility.** Seattle: Bay Press, 1988. p. 3-23.
- LISSOVSKY, Mauricio. Os fotógrafos do futuro e o futuro da fotografia. In: MONTAÑO, Sonia; FISCHER, Gustavo; KILPP, Suzana (Orgs.). **Impacto das novas mídias no estatuto da imagem.** Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 13-27.
- LISSOVSKY, Mauricio. **A máquina de esperar:** origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.
- LISSOVSKY, Mauricio. A memória e as condições poéticas do acontecimento. In: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera (Orgs.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Unirio/Contracapa, 2005. p. 133-143.
- MITCHELL, W. J. T. The pictorial turn. In: MITCHELL, W. J. T. **Picture Theory:** essays on verbal and visual representation. Chicago: University of Chicago Press, 1994. p. 11-35.
- PANOFSKY, Erwin. **A perspectiva como forma simbólica.** Lisboa: Edições 70, 1993.
- PANOFSKY, Erwin. **Arquitetura gótica e escolástica.** São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- PANOFSKY, Erwin. **Studies in Iconology:** humanistic themes in the art of the Renaissance. New York: Icon Editions, 1972.
- RAMPLEY, Mathew. Archives of memory: Walter Benjamin's Arcades Project and Aby Warburg's Atlas Mnemosyne. In: COLES, Alex (Ed.). **The optic of Walter Benjamin.** Londres: Black Dog, 1999. p. 94-117.
- SIMONDON, Gilbert. **La individuación a la luz de las nociones de forma y de información.** Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2009.
- TAGG, John. **The disciplinary frame:** photographic truths and the capture of meaning. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- WARBURG, Aby. Mnemosyne. **Revista Arte & Ensaios**, n. 19, p. 125-131, 2009. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_dossie_Cezar-Bartholomeu_Aby-Warburg_Giorgio-Agamben1.pdf>. Acesso em: 25 janeiro 2013.
- WARBURG, Aby. Memories of a journey through the Pueblo region. In: MICHAUD, Philippe-Alain (Ed.). **Aby Warburg and the image in motion.** New York: Zone Books, 2007. p. 293-330.
- WARBURG, Aby. Italian art and international astrology in the Palazzo Schifanoia. In: WARBURG, Aby. **The renewal of pagan Antiquity:** contributions to the cultural history of the European Renaissance. Los Angeles: Getty Research Institute, 1999. p. 563-592.
- WORRINGER, Wilhelm. **La esencia del estilo gótico.** Buenos Aires: Nueva Visión, 1958.