

Munique Rossoni dos Santos

Cartografia do Estranhamento:  
Imagem, Montagem e o Mapeamento da Informação  
a partir de Warburg

*Dissertação de Mestrado*  
*em Ciências da Comunicação - Comunicação e Artes*

Lisboa, Abril de 2020

# Cartografia do estranhamento: imagem, montagem e o mapeamento da informação a partir de Warburg

Munique Rossoni dos Santos

## R e s u m o

Este trabalho tem como objetivo dissertar sobre a metodologia usada por Aby Warburg em seu trabalho, *Bilderatlas "Mnemosyne"*. Herança essa que rompe com o formalismo ou até com formas automáticas de pensar através de uma montagem que usa uma redução, a experiência do estranhamento e possibilita o mapeamento de informações antes impensadas e cria novos tipos de saber. Com base nos textos de autores como Agamben, Didi-Huberman, Lev Manovich entre outros objetiva-se mostrar aqui como essa montagem transbordou da arte para o digital. **Palavras-chave:** Aby Warburg, Bilderatlas, Mnemosyne, imagem, montagem, arte, digital, Manovich, Didi-Huberman

## A b s t r a c t

This paper aims to discuss the methodology used by Aby Warburg in his work *Bilderatlas "Mnemosyne"*. An inheritance that breaks with the formalism or even the automatic forms of thinking through a reduction, an assembly that enables the creation of strangeness experience and the possibility of mapping a different kind of information to create a new type of knowledge. Based on the texts of authors such as Agamben, Didi-Huberman, Lev Manovich and others, the intention is to show as this assembly overflows from art to the digital. **Keywords:** Aby Warburg, Bilderatlas, Mnemosyne, image, assembly, art, digital, Manovich, Didi-Huberman

## R e s u m e n

Este trabajo tiene como objetivo disertar sobre la metodología usada por Aby Warburg en su trabajo el *Bilderatlas "Mnemosyne"*. Herencia esta, que rompe con el formalismo o incluso con las formas automáticas de pensar a través de un montaje que usa de la reducción, de la experiencia del extrañamiento y posibilita el mapeo de informaciones antes impensadas para crear nuevo tipo de saber. Con base en los textos de autores como Agamben, Didi-Huberman, Lev Manovich y otros se intenta mostrar aquí como ese montaje desborda del arte a lo digital. **Palabras clave:** Aby Warburg, Bilderatlas, Mnemosyne, imagen, montaje, arte, digital, Manovich, Didi-Huberman

## Índice

<i>Introdução</i>	5
<i>Agradecimentos</i>	9
1. Uma visita a Aby Warburg e a Mnemosyne	10
1.1. Situado no tempo	14
1.2. A K. B. W.	17
1.3. O ritual da serpente	20
1.4. O Atlas	21
1.5. Linguagem mental	23
2. Mnemosyne em detalhes	28
2.1. A prancha 39	30
2.2. A prancha 79	34
3. Mapeamento da informação	38
4. Da arte ao digital	42
4.1. Fragmentos de Warburg na arte	43
4.2. Fragmentos de Warbourg no digital	46
5. A herança deixada	63
Conclusão	67
<i>Referências</i>	70
<i>Índice onomástico</i>	72

## Índice das figuras

Retrato de Aby Warburg (1886) em sua época de estudante	10
Desenho do cérebro humano feito por Warburg na época em que estudou medicina em Berlin	11
Fachada da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, em Hamburgo. Sobre a fachada, em alto relevo, as iniciais KBW	18
Sobre a porta de entrada para a biblioteca, MNHMOEYNH: a palavra grega Mnemosyne	18
A forma elíptica da Biblioteca para as Ciências da Cultura	19
Aby Warburg fotografado junto à um dos nativos da tribo que estudou nos EUA	21

O Atlas em construção permanente (K.B.W., Hamburg, 1927)	23
A prancha 39	30
À esquerda: Baccio Baldini (atribuído), <i>O Castigo do Cupido</i> gravura em cobre, c. 1465-80.	
À direita: Sandro Botticelli, <i>Primavera</i> , 1477-82	31
A prancha 39 em detalhes	32
A prancha 39 legendada	32
A prancha 79, deixada incompleta	34
A prancha 79 legendada	36
André Malraux montando seu museu imaginário (1947-53)	44
Atlas de Gerhard Richter (1962–2013)	45
<i>Kulturgeschichte 1880–1983</i> , de Hanne Darboven	45
Visualização em alta resolução de todas as 4535 capas da <i>Time</i> (1923-2009) criada com <i>software</i> personalizado. Lev Manovich e Jeremy Douglass.	51
As mesmas capas da revista <i>Times</i> vistas pela lombada, na vertical	52
Cinema Redux <i>Vertigo</i> de Alfred Hitchcock (1958) por Brendon Dawes	53
Parte do projeto phototrails.net que comparou 2,3 milhões de imagens do Instagram de 13 cidades globais. Nadav Hochman, Lev Manovich, Jay Chow	56
Plote a visualização por hora do dia por usuário	57
Plote a visualização de 33 292 fotos de Tel-Aviv entre 20 e 26 de abril, classificadas por hora e matiz	57
<i>Print screen</i> da interface do Dollar Street, projecto de Anna Rosling Rönnlund	59
O T_Visionarium I de Neil Brown, Dennis Del Favero, Jeffrey Shaw e Peter Weibel em duas perspectivas (primeira versão, 2003)	60
O T_Visionarium I de Neil Brown, Dennis Del Favero, Jeffrey Shaw e Peter Weibel em duas perspectivas (segunda versão, 2008)	62
<i>Tweet</i> de Manovich. «Warburg avô dos metadados actuais?»	66
Retrato de Aby Warburg em 1928	69

## Introdução

Aby Warburg (1866-1929) pensou a imagem e a arte como lugares pulsantes como nunca até então. Quase exige um vasculhar de nossas mais diversas constelações de conhecimentos, para conseguir começar a entendê-lo. Mais ainda: compreender sua proposta nos coloca exatamente no epicentro de sua teoria; e ao mesmo tempo em que a enfrentamos na procura por esse entendimento, somos desafiados a vivê-la de imediato.

Ele nos convida a abandonarmos hábitos mentais, programações de toda uma vida, para conseguir ver anomalias no que já nos era bastante familiar. O estranhamento inevitável e imprescindível que nasce dessa nova percepção ajuda-nos a questionar o invisível das imagens, possibilitando que tomem forma e corpo. Trazemos então para o aqui e agora da nossa dimensão um objeto que sai do silêncio, da ausência de discurso, para se tornar gritante diante daqueles que querem *realmente ver* uma imagem e seu potencial.

Chegar a um conhecimento empírico do passado investigando as ações por lá tomadas é uma forma de nos aproximar das forças do presente e possivelmente antecipar aquilo que está por vir.

No mundo das imagens isso se torna ainda mais interessante, uma vez que deve ser pensada como a construção da memória, independentemente do tempo em que essa imagem é originária, pois, diante dela tanto passado como presente estão em constante alteração, reconfigurando-se (Didi-Huberman, 2013b).

Este trabalho sugere exatamente a evocação dessa perspectiva temporal, o tempo da memória. Investigando como a retórica e a estética da mesma permitiria produzir uma nova forma de encarar e pensar a história da arte. Transbordando para um novo tipo de saber, que propõe um contato inicial com o estranhamento para que se faça possível uma releitura do mundo pela montagem.

Esse elemento mostra não ser um exclusivo do cinema, onde o recurso ao estranhamento pela montagem já era usado para criar uma narrativa na qual o espectador se torna parte dela, ao interpretar suas lacunas, ainda que recente, uma clara influência na cultura em que Warburg

vivia. Bem como o “efeito de choque” associado às vanguardas dessa viragem do século XX, o dadaísmo e o surrealismo, que exploraram e anteciparam esse efeito em suas estéticas, e que, como afirma Walter Benjamin, “paralisa o mecanismo associativo do espectador.”<sup>1</sup>

Ao renunciar à formalidade e ao impor estranhamento, o espectador tem de ir além das associações racionais simples, ele se vê obrigado a entrar no novo, em outras formas de ver aquelas imagens. Isso também é observado em o “efeito Kouleshov”<sup>2</sup>, que experimenta como a mente interpreta e assimila a montagem. Para Sergei Mihailovitch Eisenstein (1898-1948), “a cinematografia é, em primeiro lugar e antes de tudo, montagem”<sup>3</sup>. Mas o cineasta e teórico russo não se refere apenas à conexão de fragmentos; argumenta que “da colisão de dois fatores determinados nasce um conceito”<sup>4</sup>.

Warburg usa a «montagem estranha», esse confronto entre fatores distintos, para criar novas concepções que quase não cabiam em seu tempo — e é isso o que o faz tão intrigante. E no entanto devemos tentar entender quão prognóstica era sua metodologia, para este nosso tempo do digital, onde a totalidade viria a ser quase que puramente visual.

Um meio tão infinito como o das imagens digitais não aceita uma formalidade metodológica ou uma cronologia temporal e isolada que nos permita investigá-lo. O próprio meio nos pede um outro olhar analítico e imersivo, que comporte e corresponda à sua própria existência, original, confrontadora e irregular. Investigar como as propostas warburguinas se relacionam com a cultura digital atual, não apenas nos ajuda a perceber sua origem, mas também como devemos encará-lo. E como bem mostrou Didi-Huberman, o que nós vemos também nos olha.

---

<sup>1</sup> (Benjamin, 1994, p. 107).

<sup>2</sup> O cineasta russo Lev Kuleshov provou em 1921 através da montagem cinematográfica que o sentido de uma imagem depende da imagem seguinte. Em seus experimentos realizou uma série de justaposições de planos. Inicialmente vemos a imagem de um homem que olha algo, o segundo plano tem 3 variações que levaram as pessoas interpretar de maneiras diferentes as emoções do ator do primeiro plano, ainda que curiosamente sua expressão fosse a mesma em todas as variações. Por tanto,  $a+b = c$ . A primeira variação mostra o homem, em seguida uma mulher em um caixão, e as pessoas significavam sua expressão como a de tristeza. Em outra variação a mesma cena do homem é seguida de um prato de comida, e os espectadores dessa vez interpretaram que o homem expressava fome. Na terceira variação a cena que segue à do homem é uma mulher jovem deitada, o que significou para as pessoas que o ator expressava desejo. Veja o experimento no link: <https://www.youtube.com/watch?v=DwHzKS5NCRc>

<sup>3</sup> (Eisenstein, 2002: 35).

<sup>4</sup> (Eisenstein, 2002: 42).

Este trabalho foi elaborado por meio de revisão bibliográfica de fontes primárias e secundárias, publicações científicas e projetos aplicados. Imagens ocorrem aqui para ilustrar projetos citados e fazer comparações. A pesquisa tem cunho qualitativo e recorre aos principais autores associados aos estudos da imagem e montagem em Warburg, como os contemporâneos Georges Didi-Huberman (1953-), Giorgio Agamben (1945-) e Lev Manovich (1960-). Os dois primeiros são dos mais relevantes estudiosos de Warburg na atualidade, e Manovich é um dos mais instigantes teóricos sobre cultura, imagens e montagem no digital, e também um dos pesquisadores que mais se aproxima do que seria o método warburgiano no digital.

O objetivo é desenvolver uma linha de pesquisa que permita a reflexão e a análise visual combinada aos objetos empíricos. Como tal, foram selecionados trabalhos que se aproximam da obra warburgiana, como exemplo o Museu Imaginário (1947) de André Malraux, o atlas (1972) de Gerhard Richter, alguns projetos digitais desenvolvidos por Manovich na sua busca por entender o digital e até mesmo o Dolar Street, um projeto desenvolvido desde 2016 pela pesquisadora e designer sueca Anna Rosling Rönnlund (1975-). Partindo dos conceitos apresentados pelos autores aqui investigados, uma análise desses objetos nos ajuda a compreender como se desenvolveu a herança deixada pela metodologia de Warburg e como ela influencia a forma como informação e conhecimento são criados na era digital.

Para melhor compreendermos a grandiosidade dessa herança, faz-se importante uma breve visita à vida do pesquisador vanguardista. Conhecer a origem de Warburg nos ajuda na familiarização com o curso da evolução de seus trabalhos, veremos aqui portanto: a KBW, o ritual da serpente, o atlas, entre outros projetos e estudos apresentados como subcapítulos desta primeira parte que explora os seus feitos.

Essa visita limita-se a aproximar-se de alguns de seus trabalhos mais pertinentes, para debater o seu contributo no desenvolvimento de lógicas visuais que se tornaram essenciais na atual cultura digital. Ela é imprescindível para entender como Warburg é muito mais que seu atlas (ainda que este seja um dos objetos principais nessa pesquisa, e os projetos prévios sejam o caminho que levou Warburg até ele, verdadeiros guias para o conceito que o faz histórico). É também perceptível através dessa exploração, como Warburg sempre teve a preocupação de investigar a cultura humana sob diferentes perspectivas, mas ainda tendo a montagem como base em seus mais diversos momentos de vida.

No segundo capítulo exploramos como principalmente Mnemosyne se traduz em informação. Defendemos que esse objeto — que aparentemente parece entregar sua totalidade

— na realidade guarda em seu mapa um acumulado de conhecimentos a serem percebidos a partir de métodos nada lineares. Além de sua superfície, existe o convite individualizado de uma experiência especulativa de percepção do mundo através das imagens e pelo intervalo que vai além do sensorial.

No terceiro capítulo, transitamos empiricamente entre artistas que viram na teoria de Warburg uma oportunidade de explorar a totalidade, a memória e a interpretação dos intervalos, usando seu método como inspiração, aproximando-se do que poderia ser a continuação do que Aby iniciara até chegarmos ao digital.

Nos capítulos 4 e 5, aprofundamos as técnicas dos meios digitais e como elas se relacionam como a teoria deixada incompleta pelo pesquisador. Com base nos estudos de Manovich mergulhamos no que significa a recusa completa dos símbolos para fazer a leitura de uma imagem, chegando ainda muito perto de exigirem uma enunciação para serem percebidas. Dados e metadados são aqui entendidos como acúmulos da imagem, o que nos leva a discutir a herança deixada por Warburg no capítulo 6.

## *Agradecimentos*

Voltar a vida acadêmica requer muita força de vontade, principalmente quando a tarefa de escrever a dissertação é feita à distância e após uma jornada de trabalho completa. Confesso que no início me pareceu um trabalho para Hércules.

O curso que escolhi foi desafiador em muitas formas, entre elas o desvendar e descobrir de um universo antes tão distante de minhas experiências acadêmicas, as artes. Desde o início meu objetivo era o de ampliar meus conhecimentos, para me tornar uma pessoa mais capaz e competente. Mal sabia eu que, junto disso, nasceria também um novo olhar menos linear e literal. Esse trabalho transformou minha perspectiva sobre as imagens para realmente poder vê-las, e o mundo que eu conhecia jamais será o mesmo.

Aqui estou, escrevendo as últimas linhas de um trabalho que me enche de orgulho e marca o fim de mais uma jornada. Mas nunca estive sozinha durante o caminho.

Agradeço ao ex-coordenador do curso Jorge Martins Rosa e à atual coordenadora Carla Batista, por sempre responderem aos meus *email* tão prontamente e com tanta dedicação para solucionar dúvidas e problemas, assim como toda a equipe da secretaria dos mestrados que também sempre me atenderam *online* com tanta eficácia.

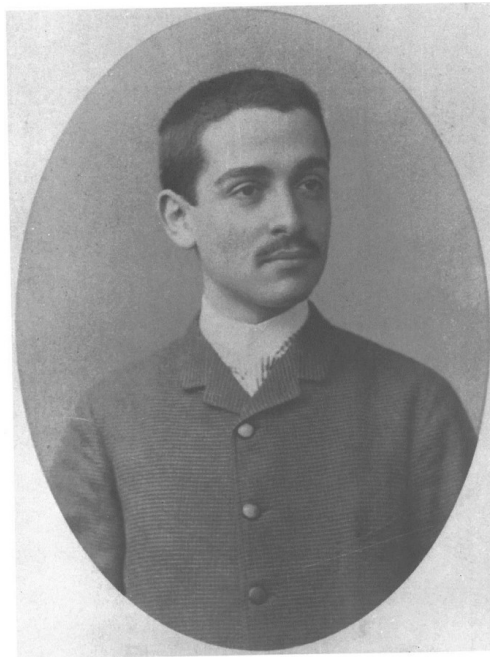
Agradeço a meus pais, Adriana V. Rossoni e Ernildo dos Santos, por me ensinarem o valor da vida acadêmica e o incentivo aos meus estudos desde que nasci.

Também sou grata ao meu marido Moritz Hahl por apoiar-me com tanto carinho desde o momento em que decidi voltar a estudar e me animar com palavras motivadoras sempre que necessário.

E, por fim, fico especialmente grata à minha orientadora Teresa Mendes Flores, que confiou em minha capacidade e assumiu essa responsabilidade ao meu lado, sempre tão positiva, paciente e incrivelmente inteligente em sua orientação — sem ela, este trabalho não seria possível. Obrigada!

# 1

## Uma visita a Aby Warburg e a Mnemosyne



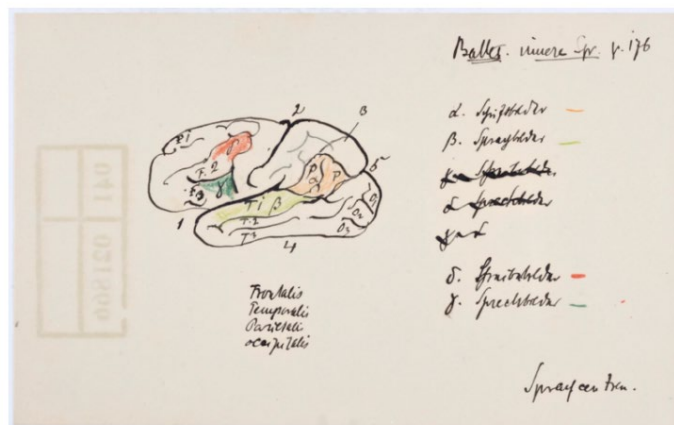
Aby Warburg (1886) em sua época de estudante.

© The Warburg Institute, London.

< <http://www.warburg-haus.de/aby-warburg/> > (acessado em abril de 2020)

Conhecido atualmente como o pai da iconologia moderna, o historiador da arte e antropólogo Abraham Moritz (“Aby”) Warburg foi o primogênito de uma família alemã judia e tradicional de banqueiros. Aby demonstra-se muito curioso desde a infância. Especula-se que aos treze anos tenha acordado com seu irmão mais novo de que abdicaria de todo seu dinheiro e de seu trabalho nos negócios da família (que era na época um direito seu por ser o primogênito) se o caçula lhe permitisse comprar todos os livros que quisesse; o irmão aceita e o acordo foi cumprido durante toda a vida de Warburg.

Aby estudou História da Arte em Bona, Munique, Estrasburgo e Florença. Depois de viajar para os EUA para estudar os índios, voltou a Florença onde se demorou. Por volta de 1890 dá-se um rastreio por parte de grandes centros de toda a produção artística pela fotografia —criando-se o que hoje conhecemos como base de dados e arquivos, que nos ajudam a construir um pensamento visual, para entender a arte e sua história. Warburg percebe esse movimento e a possibilidade que daí resulta: a de *pensar a história da arte pela montagem*.



Desenho do cérebro humano feito por Warburg na época em que estudou medicina em Berlim.  
Warburg Institute Archive, ZK 41/021866. © The Warburg Institute, London.

Em 1892 vai a Berlim estudar medicina por apenas um semestre, com o principal objetivo de entender os contributos da pesquisa neurológica contemporânea para a neurociência, incluindo a localização cerebral. Warburg se esforça inicialmente para traçar a passagem das imagens através do “espaço” da memória, conversação que toma corpo em 1893, em sua investigação de doutorado *O Nascimento da Vênus e a Primavera de Sandro Boticelli*, onde critica a história da arte abrindo-a para antropologia, psicologia social, filosofia, etc., criando uma zona interdisciplinar, uma iconologia dos saberes.

Em seus estudos, Warburg se volta ao Renascimento artístico, período que ele considerava bastante inconsistente, por conta do reacendimento do paganismo greco-romano — que o intriga e que, na sua opinião, nunca foi recusado pela Igreja católica. Esse reaparecer fastasmático da cultura pagã vem com um certo recalque, apresentando impurezas e aspectos sintomais.

Warburg reconstruiu o discurso da Antiguidade corrente na Renascença florentina, desenhando em uma variedade de documentos culturais daquele tempo, incluindo poesia de escritores como Agnolo Poliziani [1454-94] e Zanobi Acciaiuoli [1461-1519], certas passagens de *De Pictura* de Alberti [1435], uma representação de Vênus e Aéneas, ou uma medalha de Niccolò Fiorentino [1418-1506] para Lorenzo Tornabuoni [1468-97]. (Rampléy, 2012)

Com olhar afinado e um sentido investigatório obsessivo, Warburg consegue notar nas obras renascentistas um transitar das imagens no tempo e no espaço que não acompanham o tempo cronológico ou evolutivo. Aparecem anacronicamente quando menos esperamos; na sua concepção, elas nunca teriam desaparecido de fato.

Instiga, portanto, uma tensão sobre a história da arte como disciplina, difícil de ser encarada pelos historiadores seus contemporâneos. Podemos até arriscar a dizer que essa foi uma das razões para que suas teorias ficassem quase adormecidas por algumas décadas após sua morte, até que foram tão bem re-apresentadas por pesquisadores como Didi-Huberman e Giorgio Agamben.

Aby perturba esse projecto disciplinar que pretende acalmar todos os fenômenos históricos que oferecem coerência evolutiva. As suas inquiuições sacodem os limites da história da arte formal, que ressalta o estético. A sua abordagem progressista e fora da ordem terá em seu atlas Mnemosine uma tentativa de síntese.

A essência do ensinamento e do método de Warburg [...] identifica-se na recusa do método estilístico-formal que domina a história da arte no final do século XIX e no deslocamento do ponto central da investigação: da história dos estilos e da avaliação estética aos aspectos programáticos e iconográficos da obra de arte, tal como eles resultam do estudo das fontes literárias e do exame da tradição cultural. (Agamben, 2006, p. 107)

O próprio Warburg está consciente da novidade do seu método e vê a necessidade de lhe dar um nome: “iconologia do intervalo” surge em uma nota de 1929: “Uma iconologia do

intervalo, ou uma psicologia do movimento pendular entre a posição das causas como imagens e a sua posição como signos.”<sup>5</sup>

O Renascimento o instiga porque apresenta essa característica forte da reaparição ou sobrevivência do antigo. Existe um longo trânsito cultural e a ausência de uma religião ou deus absoluto, portanto o homem renascentista resgata da cultura greco-romana práticas pagãs — astrologia, adivinhação e magia — como suporte alternativo, e o principal elemento desse suporte vinha de um mapeamento do céu pela observação do cosmos na busca de orientação, entendimento e conhecimento. Warburg discute a resignificação desses aspectos da cultura greco-romana pelo Renascimento.

Warburg rejeita os vieses puramente formalistas ou estetizantes de compreensão da arte, porque procura compreendê-la como parte de uma psicologia social mais ampla. Não tem sentido para Warburg abordar as composições do pintor florentino a partir de uma hermenêutica puramente formal, em que os registros pictóricos do passado são interpretados a partir de chaves analíticas encontradas exclusivamente nas pinturas e/ou na subjetividade do analista. (Teixeira, 2010)

Analisa o movimento nas obras do artista renascentista focando o “gesto como cristal de memória histórica”<sup>6</sup>, como fórmulas de *pathos* (sofrer, paixão, afeto), “gestos de amor, e gestos de combate, de triunfo e de servidão, de elevação e queda, de histeria e melancolia, de graça e feiúra, de desejo em movimento e de terror patricado”<sup>7</sup>. E identifica que esses tomam para si elementos do mundo antigo de uma forma seletiva, enquanto reformulação sujeita a influências de suas fontes e meio social. Para Aby Warburg o Renascimento não é o começo de um novo, mas um grande período transitório de adaptação e reaparição do mundo antigo, com uma vitalidade desconhecida onde antigo, tradicional e novo operam juntos, criando tensões e a ideia de renovação.

Seu método era abertamente contextualista, sem ceder a uma teoria do reflexo — Warburg recusava terminantemente tendências interpretativas que concebiam os fenômenos artísticos como simples retratos passivos da cultura ou das estruturas socioeconômicas. Seu interesse

---

<sup>5</sup> (Agamben, 2006, p. 115-16).

<sup>6</sup> (Agamben, 2008).

<sup>7</sup> (Didi-Huberman, 2010).

analítico voltava-se precisamente para as relações complexas entre artista e seu meio, com destaque para o papel do comitente na produção artística e a relação dos artistas com modelos literários circulantes, especialmente no que diz respeito ao exame dos mecanismos de transmissão e sobrevivência da memória cultural da Antiguidade (Teixeira, 2010).

É nesse estudo que Warburg apresenta oficialmente pela primeira vez a ideia de um pós-vida das imagens (*Nachleben*) e como elas sobrevivem. Ele ainda discursa sobre a forma que a retomada de uma cultura se dá como forças psíquicas ativadas pela memória. No século XIX a cultura era sobretudo vista historicamente em termos genéticos. Mas, a partir do começo do século XX, o aumento de formações culturais chega a ser classificado como conexões sincrônicas de sinais e símbolos.<sup>8</sup>

### 1.1. Situado no tempo

Devemos manter em perspectiva que à época de Warburg o romantismo alemão — um movimento já quase centenário — era ainda dominante na sociedade acadêmica.

[...] o romantismo não foi apenas um fenômeno relativo à esfera da literatura, das artes, do gosto e da estética, afinal, mas uma tendência que abrangeu e modificou radicalmente toda a cultura europeia. Religião, política, ciência foram igualmente influenciadas pela revolução romântica. No campo filosófico não houve apenas uma estética romântica, mas também uma filosofia da história, uma filosofia da natureza, uma ética e uma filosofia da religião orientadas pelo romantismo, que penetrou profundamente nas disciplinas históricas nascentes, acompanhando e condicionando radicalmente o estudo histórico da linguagem, do direito, das religiões e das mitologias. (D'Angelo, 1998, p.13)

Obviamente Warburg herdou essa inquietude em seus estudos e na sua busca pela leitura irregular das imagens. Pois assim como o Romantismo, Aby questiona a racionalidade, rompe como a modernidade, valorizando aspectos irracionais, rejeitando a plenitude na busca pelo entendimento dos fenômenos da cultura humana como ciência.

Warburg propõe ir além da maneira como percebíamos a função de um historiador de arte, bem como a posição daqueles que a apreciam. É interessante pensar como a ideia da possibilidade de coexistência é tão fluída na proposta de Warburg. Ele não se preocupa com a

---

<sup>8</sup> (Rampley, 2012).

ordem, o equilíbrio ou o pleno. Aceita a transitoriedade e a não fórmula, abrindo para que diferentes pontos de vista e ideias coexistam em um mesmo objeto. Pensamento esse já explorado por Schopenhauer (1788-1860), Kierkegaard (1813-55) e outros intelectuais românticos.

Gloria Georgina Seddon (2008) ressalta que abrir e fundir diferentes campos de experiência da arte já existia desde o romantismo. E que foi “retomando essa idéia romântica de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), que Warburg vai além dela, rompendo as fronteiras de seus campos de ação, ultrapassando os limites estabelecidos na época para a história da arte, tornando esse território, um mundo maior de significações.” E de maneira progressista consegue que o espectador esteja em uma posição ativa diante da arte, causando-lhe estranhamento.

Por outro lado, a relação entre historiador da arte-espectador — que de certa maneira já estava posta desde o Romantismo, através do conceito de artista-crítico em Goethe, entre outros autores, sofre profunda mudança com Warburg: o espectador passa a ser incorporado ao mundo da arte como co-criador e também como crítico. (Seddon, 2008)

O próprio Warburg fala entrelinhas dessa influência quando explica a sua admiração por Nietzsche e Burckhardt. Ele os via como verdadeiros historiadores, não porque estavam preocupados em explicar a história, mas porque agiam como receptores (*Auffänger*) da vida histórica, como “sismógrafos”.<sup>9</sup>

Devemos reconhecer em Burckhardt e em Nietzsche os receptores de ondas mnemônicas (*als Auffänger der mnemischen Wellen*) e compreender como a consciência do mundo (*Weltbewusstsein*) afeta cada um deles numa maneira diferente. Devemos tentar fazer de maneira a que cada um ilumine o outro e que esta reflexão nos ajude a compreender Burckhardt como sofrendo a prova (*Erleider*) da sua própria profissão. Ambos são sismógrafos sensibílimos, que tremem até às fundações quando recebem e devem transmitir as ondas. (Didi-Huberman, 2013b)

O legado de Warburg foi possível através da colaboração de seus alunos, que reforçaram sua teoria com publicações próprias. Fritz Saxl (1890-1948), Edgar Wind (1900-71), Ernst Gombrich (1909-2001) como Erwin Panofsky (1892-1968) apresentaram-se como seguidores

---

<sup>9</sup> (Didi-Huberman, 2013b).

assíduos, o que influenciou a consagração de seu método de interpretar a história da arte.<sup>10</sup> A iconologia do intervalo, trabalhada especialmente por Panofsky com algumas reservas de sua parte, preconizou estudos que envolveram a análise de imagens.

[...] de diversas maneiras, antecipou a subseqüente posições teóricas em particular, a análise semiológica das imagens. (Rampley, 2001, p. 303)

Ainda que sua interpretação seja diferente, é possível encontrar vestígios de seu trabalho nos textos de Warburg. A precursora teoria que Warburg — a “iconologia do intervalo” — conceptualiza questões muito próximas da representação, percepção como espectador e memória cultural. Ele a entende como método de análise da história da arte a partir de um desenvolvimento psicológico da oscilação entre teoria e causa, uma baseada nas imagens e uma nos sinais. Já o sistema de Panofsky consiste em uma tríade primária – convencional – níveis intrínsecos (ideológicos) de interpretação.<sup>11</sup>

Para Warburg a arte é um indicador fiel do contexto e perfil psicológico dominante de uma determinada época. A iconologia resulta da interação entre forma e conteúdo e o estilo seria um índice da mentalidade de cada época. Ele questiona o conteúdo das representações focando o interesse no significado da obra e a estuda como transportadora de informação cultural.

---

<sup>10</sup> (Rampley, 2001, p. 303).

<sup>11</sup> Como exemplo, usa um homem que oferece uma saudação com seu chapéu. Panofsky distingue entre o reconhecimento supostamente natural de quem está levantando o chapéu, o significado socialmente incorporado, ou iconografia, do gesto de levantar o chapéu em meados do século XX. A Europa e o significado iconológico do gesto, no qual ele se baseia em um pano de fundo de valores e suposições implícitos, incluindo o conhecimento do caráter do homem em questão. Em termos de representações visuais, esses três níveis de interpretação correspondem a três estratos de significado ou conteúdo dentro da representação, a saber, assunto primário ou natural, assunto secundário ou convencional e significado intrínseco. Os estudos de Panofsky tendem a se concentrar no uso artístico consciente de símbolos e convenções. Apesar de tais fraquezas, o método de Panofsky ofereceu uma visão histórica da arte crucial, a saber, o reconhecimento da mediação social do significado pictórico. (Rampley, 2001, p.306).

## 1.2. A Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (K.B.W.)

Após sua formação, o intelectual apaixonado pela investigação volta a Hamburgo e retoma a construção de sua icônica biblioteca<sup>12</sup> elíptica, para dar forma a um de seus projetos mais profundos, o de reunir, fomentar e possibilitar uma Ciência da Cultura. À biblioteca chamou, precisamente, Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg - K.B.W. (Biblioteca para as Ciências da Cultura), e sobre a porta de entrada mandou inscrever em caracteres gregos a palavra *Mnemosyne*, uma referência a personificação da Memória na mitologia grega. (Mnemosyne era filha de Gaia e Urano e mãe das nove musas.)

A biblioteca de Warburg foi organizada em quatro andares: o primeiro reservava as secções da imagem (*Bild*) contendo obras de arte figurativas desde pré-clássicas até contemporâneas; o segundo e o terceiro eram dedicados a guardar a palavra (*Wort*), com literatura clássica e obras de referência ou orientação (*Orientierung*), livros de Ciência, Religião e Filosofia; e o quarto consagrado à ação (*Aktion*), com volumes sobre a história do mundo. A KBW não era uma biblioteca estática, mas um laboratório onde Warburg testava continuamente seu campo conceitual.

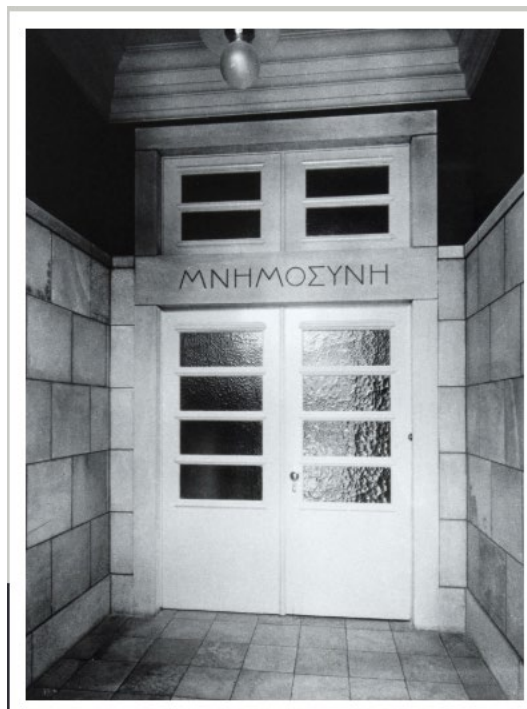
Cada progresso em seu sistema de pensamento, cada nova ideia sobre a interrelação dos fatos, o impelia a mudar a disposição dos livros correspondentes. [...] Era uma biblioteca pequena, porém com uma vida intensa, sempre remodelada a fim de expressar as ideias de Warburg sobre a história do homem. (Saxl citado por Settis, 2010, p. 38; em Costa Souza, 2015)

---

<sup>12</sup> Warburg nunca deixou de aumentar sua biblioteca. No momento de sua morte a KBW continha mais de 60 mil volumes, que foram transferidos para Londres em 1933 e pertencem hoje à University of London.



Fachada da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, em Hamburgo. Sobre a fachada, em alto relevo, as iniciais KBW. Fotografia de fevereiro de 2020. © Acervo pessoal da autora



Sobre a porta de entrada para a biblioteca, ΜΝΗΜΟΣΥΝΗ: a palavra grega Mnemosyne. Acervo Warburg-haus < <http://www.warburg-haus.de/kulturwissenschaftliche-bibliothek-warburg/> > (acessado em agosto de 2019)

Ele a recriava diariamente. Sua organização não obedecia à rigidez formal de conceitos biblioteconômicos, seus livros não seguiam uma ordem alfabética, cronológica ou por autor, mas por substancialidade ou “boa vizinhança”. Warburg entendia que cada livro era capaz de despertar conhecimento no estudante, a capacidade que uma montagem teria de revelar a totalidade de conhecimento sobre um tema que um título teria ao lado de outro.

Desse modo, ele fez da biblioteca uma imagem labiríntica de si mesmo, cujo poder de fascinação era enorme. Como verdadeiro labirinto, a biblioteca conduzia o leitor a seu destino desviando-o, de um “bom vizinho” para outro, em uma série de *détours* no fim dos quais ele encontrava fatalmente o Minotauro que o esperava desde o início e que era, em certo sentido, o próprio Warburg. (Agamben, 2006, em 2015, p. 114)



A forma elíptica da Biblioteca para as Ciências da Cultura. © KBW arquivo do instituto de Warburg < <https://warburg.sas.ac.uk/> > (acessado em agosto de 2019).

Saxl trabalhou na biblioteca e testemunhou como a montagem estranha do pensamento e cultura humana concebida por Warburg se materializava:

É que, acima de tudo, os livros juntados — cada um contendo uma ampla ou pequena quantidade de informações, sendo suplementada pelos seus vizinhos — deviam, por meio de seus títulos, fazer com que o estudante percebesse as forças da mente humana e sua história. Os livros para Warburg eram mais do que instrumentos de pesquisa. Agrupados e montados, expressavam

o pensamento da humanidade em suas dimensões constantes e mutantes. (Saxl, 1944, em Gombrich, 1972, p. 327)

Essas montagens traziam consigo um outro problema. Havia uma recusa na organização de Warburg, esclarece Agamben:

Nas notas para a conferência de Kreuzlingen sobre o ritual da serpente [1923], ele define o objetivo de sua biblioteca como “coleção de documentos que se referem à psicologia da expressão humana”. Nas mesmas notas, confirma sua aversão a uma abordagem formal da imagem em que esteja ausente a “compreensão de sua necessidade biológica como produto entre religião e prática artística”. Essa situação da imagem entre a religião e a arte é importante para delimitar o horizonte de sua investigação, cujo objeto é a imagem, mais do que a obra de arte. E isso a coloca decisivamente fora dos confins da estética. (Agamben, 2006, p. 114)

Em *A Imagem Sobrevivente*, Didi-Huberman diz ainda sobre a biblioteca: “se convertia em um receptáculo visual de todos os sintomas e tremores do tempo, dos quais tratava pacientemente de restituir tanto saber quanto possível.” (Didi-Huberman, 2002)

### 1.3. O ritual da serpente

Há quem diga que no final do século XIX Aby Warburg se “cansa” da história da arte e de toda sua estetização, deixa-a de lado por um tempo, viaja aos Estados Unidos a pretexto de um casamento e aí decide estudar uma comunidade indígena, onde persistiam rituais pagãos, tema tão trabalhado por ele nas investigações sobre o Renascimento. É uma grande oportunidade para observar como e porquê o homem constitui processos simbólicos e cria mecanismos de representação simbólica. O resultado desse estudo de campo seria apresentado em condições deveras originais. Algum tempo depois da sua viagem à América do Norte, Warburg foi diagnosticado com uma enfermidade psicológica, e internado em uma clínica na cidade suíça de Kreuzlingen, de 1918 a 1924. Não era a primeira vez em que o historiador foi submetido a ajuda psiquiátrica, mas seu especial caráter de investigador — que jamais o abandonou mesmo durante seu internamento — ficou demonstrado na conferência para os demais pacientes que lhe valeu como prova de sanidade, segundo acordo que teria feito com

seu médico para deixar a clínica. Em “O ritual da serpente”, hoje transcrita em livro,<sup>13</sup> Warburg coloca-se sem intenção na posição de antropólogo quando recorre a nativos do Novo México para pensar a cultura ocidental tendo como contraponto uma cultura incomparável.



Aby Warburg fotografado junto à um dos nativos da tribo que estudou nos EUA. Acervo Warburg-Haus < <http://www.warburg-haus.de/kulturwissenschaftliche-bibliothek-warburg/> > (acessado em agosto de 2019).

#### 1.4. O Altas

E em seu regresso à Alemanha — e esses seriam seus últimos cinco anos de vida — ainda na busca de um entendimento das culturas humanas, Aby Warburg inicia o *Atlas Mnemosyne*, pelo qual ficaria famoso: “uma história da arte sem palavras” ou uma “história de fantasmas para adultos”, onde organizou e rearranjou imagens sobre painéis.<sup>14</sup>

[...] uma imagem sobrevivente é uma imagem que, ao perder seu valor e sentido originais, volta como fantasma em um momento histórico particular: o momento de “crise”, o momento em que demonstra sua latência, tenacidade, vivacidade e adesão antropológica. (Didi-Huberman, 2005)

---

<sup>13</sup> Aby M. Warburg, *Schlangenritual*, 2011. ISBN 978-3-8031-2672-6.

<sup>14</sup> (Warburg, 2000).

As imagens do Atlas são uma cartela variada que Warburg agrupou por temáticas e vão desde fotografias ou gravuras de pinturas, esculturas, monumentos, edifícios, de gravuras, mas também recortes de jornais, selos postais, fotografias de sua autoria, moedas com efigies, páginas de revistas contendo imagens — que dispõe sem linha de leitura e fixação permanente. Warburg faz dos elementos desse arquivo visual diversificado peças de um quebra-cabeça que a qualquer momento podem ser deslocadas, formando novas figuras. Enquanto isso, investiga como as fórmulas e os sintomas de paixão, sofrimento e afeto (*pathos*) dessas imagens conversam entre si.

Didi-Huberman, investigador assíduo do Atlas de Warburg, escreveu:

Aby Warburg transformou o modo de compreender as imagens. Ele está para a história da arte como Freud, seu contemporâneo, para a psicologia: incorporou questões radicalmente novas para a compreensão da arte e, em particular, a da memória inconsciente. *Mnemosyne* foi sua paradoxal obra mestra e seu testamento metodológico: reúne todos os objetos de sua investigação em um dispositivo de “painéis móveis” constantemente montados, desmontados, remontados. (Didi-Huberman, 2010, p. 2)

Seu Atlas da Memória é composto por mais de 70 grandes painéis de madeira forrados com tecido preto, onde afixou cerca de 1000 imagens — a maioria a preto e branco — que podiam ser rearranjadas livremente, sempre deixando um hiato entre elas e tendo cuidado para que os detalhes jamais ficassem ocultos nas ilustrações. Era importante para Warburg que tudo se mantivesse visível.

Devido a sua repentina morte em 1929, o Atlas ficou um trabalho incompleto. Um objeto inacabado é algo que — em princípio — não pode ser tocado, pois não tem razão e utilidade para tanto, algo que não gera questionamentos uma vez que ainda não tem uma conclusão. Mas é justamente essa inconclusiva sustância, que até hoje fez dele um convite para discussões entre historiadores da arte e também entre os próprios artistas.

Na atualidade são cada vez menos predominantes as leituras dos painéis isoladamente e o desvendar de seus signos. Em contrapartida, são cada vez mais frequentes as dissertações que colocam o Atlas *Mnemosyne* como objeto visual único para ajudar a entender com as imagens se relacionam, exibindo intrincadas reflexões. É exatamente nesse caminho que seguirei com esta pesquisa.



O Atlas em construção permanente (K.B.W., Hamburgo, 1927). © Acervo Instituto Warburg, em Londres, < <http://www.artnoise.it/wp-content/uploads/2015/01/Fig.-2.jpg> > (acessado em fevereiro de 2020).

## 1.5 Linguagem mental

As imagens são verdades históricas que resistem ao tempo e se renovam no presente. Podem ser registro de presença, prova da fisicalidade de um local e de culturas que não sobrevivem ao tempo. Cartas geográficas, por exemplo, contam uma história, falam do tempo, da vida que ali existia. As imagens são detentoras de informações e criadoras de um saber que não precisa de ser cronológico, linear ou visível. Aby Warburg com seus trabalhos, e especialmente em o Atlas Mnemosyne, chama nossa atenção para essa característica móvel e intrincada que pode ser a percepção do mundo através das imagens e da montagem.

Com base em seus precedentes estudos sobre astrologia renascentista e os esforços da humanidade no *Orientierung* (orientação) em um cosmos hostil, ele toma emprestado o “atlas”

das práticas científicas e pedagógicas contemporâneas, de modo a explorar a cartografia no intuito de integrar cosmografia e história da arte.<sup>15</sup>

*Mnemosyne* é, como bem esclarece Agamben,

mais do que uma orquestração, mais ou menos orgânica, dos motivos que tinham guiado a investigação de Warburg ao longo dos anos. [...] Seu atlas era uma espécie de gigantesco condensador em que se reuniam todas as correntes energéticas que tinham animado e ainda continuavam a animar a memória da Europa tomando corpo em seus “fantasmas”. O nome *Mnemosyne* encontra aqui sua razão profunda. [...] O autor tinha procurado nele “a natureza de todas as coisas que podem ser expressas na palavra”, de tal modo que quem entrasse no admirável edifício dominaria imediatamente a ciência. A *mnemosyne* de Warburg é esse atlas mnemotécnico-iniciático da cultura ocidental, que permitiria ao “bom europeu” (como ele gostava de dizer, servindo-se das palavras de Nietzsche), olhando-o, tomar consciência do caráter problemático de sua tradição cultural e talvez conseguir, desse modo, curar sua “esquizofrenia” e “autoeducar-se”. (Agamben, 2006, p. 121-22)

O *Bilderatlas*, ou atlas das imagens de Warburg, nos empurra para uma análise externa às bases cronológicas e formais, método este que se tornaria referência na leitura heurística no mundo das imagens. Aprendemos não apenas a fixar o olhar nas imagens presentes, mas a dar espaço para a mente nos guiar pelas lacunas que ele cria. Como disserta a escritora e antropóloga Georgina Quintas,

[...] constituía num sopro poético a dinâmica das constelações, da espacialidade possível de desfiar novos significados, infinitas repercussões para reflexão” de maneira que nos faz entender que um arquivo como meio assume um protagonismo pois trata de juntar e conservar um tempo que opera não por cronologia mas pelos espaços que “da expressividade artística. São germinados, assim, espaços para a imaginação. (Quintas, 2018)

Como memória histórica, o *Bilderatlas* aponta para que os temas de suas imagens se originam na Antiguidade, sobrevivem e prosperam no Renascimento, e em seguida mudariam para resistir ao tempo. Warburg propõe uma metodologia puramente holística: uma imagem desencadeia outras sem se fixarem em sua especificidade; muito pelo contrário, trata-se de expandi-las e não de fechá-las em uma única categoria. Para isso, negocia o excesso discursivo

---

<sup>15</sup> (Christopher D., 1964).

para as metonímias mais imediatas produzidas por imagens justapostas e diagramas heurísticos. Revive a sincronia de ver e rebaixa a diacronia da leitura.<sup>16</sup> Diz Warburg:

[...] esses arranjos de diversos tipos de imagens tentaram produzir “em primeiro lugar, um inventário de formas clássicas pré-cozinhadas que tiveram impacto no desenvolvimento estilístico da representação da vida em movimento na era da Renascença”. (Warburg, 2009)

Essa metodologia de Warburg nos leva à ideia de que a produção de conhecimento se afasta do linear, avançando não por deduções causais, mas por um processo de montagem espacial das imagens que nos guia até um novo diálogo, porquanto um embate dialético de polaridades reactiva seus significados particulares. Parecendo combinar tudo aquilo que é contraditório, devolve-o ao observador causando-lhe uma sensação de estranhamento, sendo este, um sintoma de natureza temporal, conceituada como o *Nachleben*<sup>17</sup> das imagens. Essa estranheza marca a percepção do observador de forma emotiva, como se cada imagem, ainda que singular, possuísse em sua origem uma conexão comum, que transcende sua singularidade. Essa relação seria parte do que ele definiu como a lógica do *Pathosformel* (fórmula de pathos).

As imagens têm uma sobrevida: a imagem do passado está encerrada, e contudo a forma dela vive, o objeto está presente mas não de forma histórica. É o mnemônico que funciona naquela forma, e à medida que ela transita em temporalidades e espacialidades é aí que consegue acontecer, pois esse tempo e espaço são os configuradores dessa parte mnemônica. A memória é, então, uma corporeidade que se resolve dessa maneira, ou seja: uma dimensão que acontece nela mesma.

Para Quintas, Warburg usa

elementos visuais para a compreensão estética e criadora da percepção do homem a respeito do mundo, assim como da mente humana ao desencadear-se por associações imagéticas. Aby Warburg coloca a complexidade do saber por imagens que dialogam diretamente com a memória (individual ou coletiva) como centro, o lugar onde ocorre o processo de criação e, por

---

<sup>16</sup> (Christopher D., 1964, p. 12).

<sup>17</sup> *Nachleben* é um termo da língua alemã de complexa tradução. Agamben nos alerta que alguns sinônimos como “renascimento” ou “sobrevivência” não são totalmente adequados. Já Didi-Huberman assume a expressão *l’image survivante* no subtítulo de seu livro (o que recebeu em português a tradução de “sobrevivência”). Baitello (2012, p. 85) sugere *pós-vida*. A maioria dos autores que tocam o tema, mantém a expressão alemã original para se referir a esse conceito.

consequente, o pensamento. Para ele, a imagem da memória tem certa fase de guarda consciente nas representações, que se pode definir como “o modo simbólico do pensamento”. (Quintas, 2018)

Por seu lado, Didi-Huberman argumenta que uma imagem deve ser pensada como a construção da memória, independentemente da época de que essa imagem é originária, pois, diante dela tanto passado como presente estão em constante reconfiguração. Assim sendo, ao sermos confrontados com ela evocaríamos o tempo da memória e não o tempo do passado.

Ficamos diante da imagem como diante de um tempo complexo, o tempo provisoriamente configurado, dinâmico. A consequência desse “alargamento metódico das fronteiras” não é outra senão uma desterritorialização da imagem e do tempo que exprime sua historicidade. Isso significa, claramente, que o tempo da imagem não é o tempo da história em geral. (Didi-Huberman, 2013b, p. 35).

Warburg propõe uma espécie de arte da memória, retórica e estética, que permitiria produzir uma nova forma de ver e pensar a história da arte, um novo tipo de saber que coloca em voga uma releitura do mundo, preconizando um tempo onde a totalidade viria a ser visual. Agamben articula que Warburg nunca consideraria a essência da personalidade de um artista como o conteúdo mais profundo de uma imagem. Os símbolos como esfera intermediária entre consciência e identificação primitiva, pareciam-lhe significativos não tanto para a reconstrução de uma personalidade, mas porque, não sendo nem conscientes nem inconscientes, ofereciam o espaço ideal para uma abordagem unitária da cultura que superasse a oposição entre história como estudo das “expressões conscientes” e antropologia como estudo das “condições inconscientes”<sup>18</sup>. Antes questionava-se como certa imagem conversava com outra imagem, pois sem suporte factual científico tal diálogo não seria possível, mas Warburg mostrou-lhe como camadas subterrâneas dessas imagens o fazem. Camadas presentes em um mesmo corpo e conseguimos entender quais são essas fontes e que elas não necessariamente são lineares, cronológicas ou nem sequer foram percebidas umas pelas outras, mas dividem uma certa vizinhança e vão constituindo uma afinidade entre elas que está no ténue do *Pathosformel* operando.

[...] a imagem se mostra como um elemento histórico, como o próprio lugar do cognitivo humano em seu confronto vital com o passado. O que emergia à luz não era, porém, nem uma diacronia nem uma sincronia, mas o ponto em que, na ruptura dessa

---

<sup>18</sup> (Agamben, 2006, p. 127).

oposição se produzia o sujeito humano. [...] De fato, a imagem (poderia ser esse o fruto supremo do ensinamento de Warburg) é o lugar onde o sujeito se despoja da mítica consistência psicossomática que, perante um igualmente mítico objeto, lhe foi conferida por uma teoria do conhecimento que era, na verdade, uma metafísica travestida, para reencontrar sua pureza original e — em sentido etimológico — especulativa. [...] O que atraía Warburg nesse consciente e arriscado jogo de alienação mental era precisamente a possibilidade de apreender algo como a pura matéria histórica. (Agamben, 2006, p. 131)

2

## Mnemosyne em detalhes

Primeiramente, diante de nossos olhos uma infinidade de informações — como uma única imagem — o todo, *Altas Mnemosyne*. Em seguida começamos a perceber uma separação, ou uma subcategoria das informações, que são as diferentes pranchas. Por sua vez, elas nos transmitem o estranho repetir de percepções, já que, novamente, cada prancha é uma imagem total, um grande mosaico que revela aos poucos seu interior. Observamos uma infinidade de informações novas a serem acessadas.

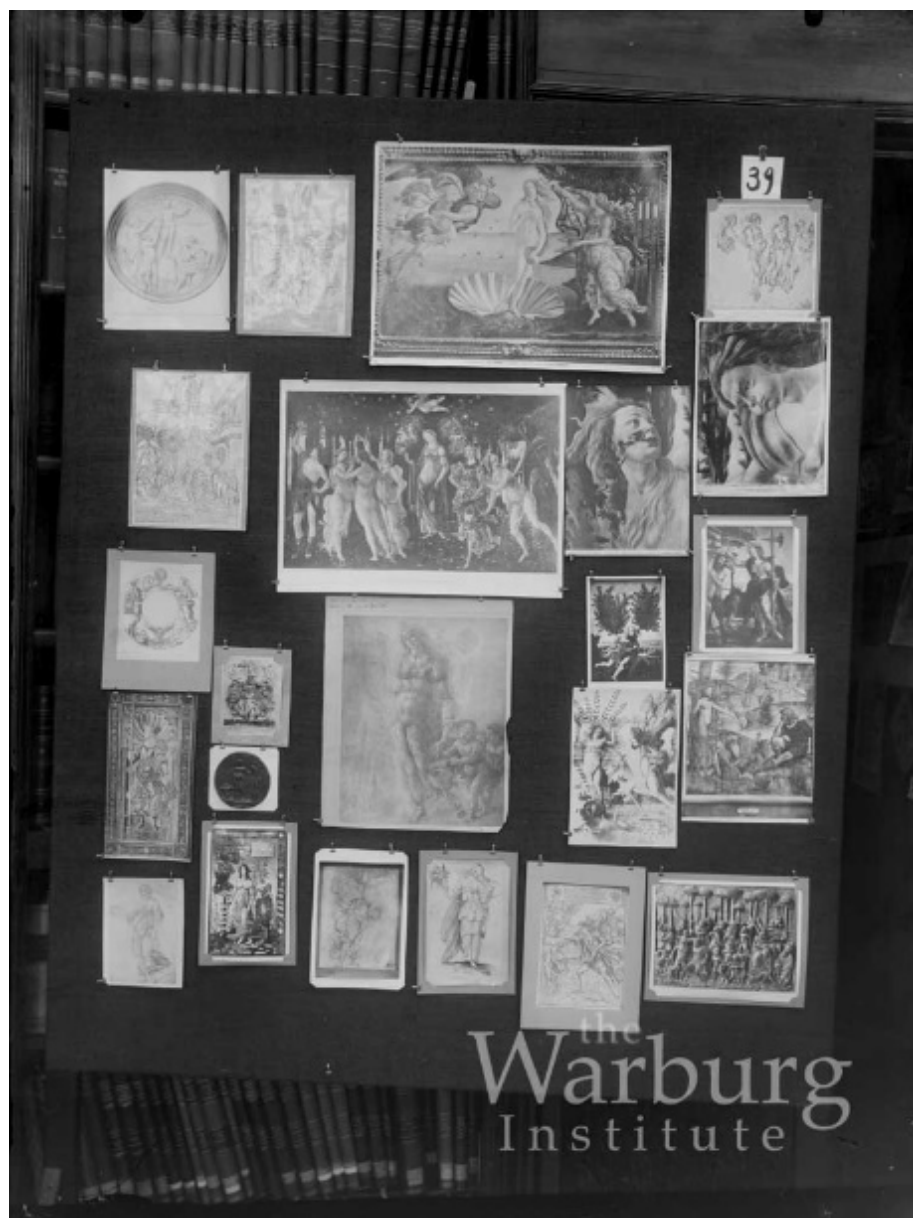
Apostar que as imagens, agrupadas de certa maneira, ofereciam a possibilidade — ou, melhor, o recurso inesgotável — de uma releitura do mundo. Reler o mundo: vincular de maneira diferente seus pedaços díspares, redistribuir sua disseminação, um modo de orientá-la e interpretá-la, sim, mas também de remontá-la sem pretender resumir e esgotá-la. (Didi-Huberman, 2010)

Experimentamos uma edição pela montagem que podemos associar ao já citado efeito Kouleshov, onde o espectador é quem interpreta seus signos. Sua liberdade — ainda que restrita e afetada pelas associações que o realizador já preparou na montagem — prova que o agrupamento de imagens pode levar a uma releitura dos significados. Em *Mnemosyne* a liberdade do observador é maior que no experimento de Kuleshov, de fato existe a delimitação da base que são as pranchas e a seleção prévia de suas imagens. No entanto, em uma posição mais ativa diante das pranchas o observador decide por onde começar e como continuar, pois nelas não existe uma ordem hierárquica, numérica ou nenhum tipo de guia formal que indique como as deveríamos ver. Warburg não deixa pistas, a não ser o efeito de estranhar, que nos aparece dos fantasmas que conversam entre si, da repetição, das similaridades, de *pathos*, de *Nachleben* e de *Mnemosyne*.

Se oferece a história em que se vive, a qual sobrevive, o passado: é a história inquieta — e mais inquietante — do filósofo genealogista, do “psicólogo da cultura”, do antropólogo das singularidades fecundas. Seu objeto é uma força: sobrevivente, metamórfica, e portanto, o historiador experimentará fatalmente a onda de choque, se não o contato, o próprio choque. (Didi-Huberman, 2002, p.150)

## 2.1 A prancha 39

Warburg retorna aos aspectos estudados para sua tese de doutorado e apresenta nessa prancha figuras de movimento nas imagens: a *Vênus* de Botticelli centralizada no topo e outras obras com afinidades iconológicas. Podemos imaginar que ele volta aos elementos



A prancha 39. Acervo Instituto Warburg, Londres. < <https://warburg.sas.ac.uk/collections/warburg-institute-archive/bilderatlas-mnemosyne/mnemosyne-atlas-october-1929> > (acessado em março de 2020).

esvoaçantes de textura fina, que remetem ao toque da brisa, tanto nas roupas como nos cabelos dos personagens, mas também da forma como os corpos são representados: pés que não tocam o chão por completo, pernas e troncos curvos que aludem a algo que já não está inerte. Além de elementos que atuam exatamente da mesma forma, como é o caso do cupido em Botticelli e Baldini (1436-87) , ambos com olhos vendados.



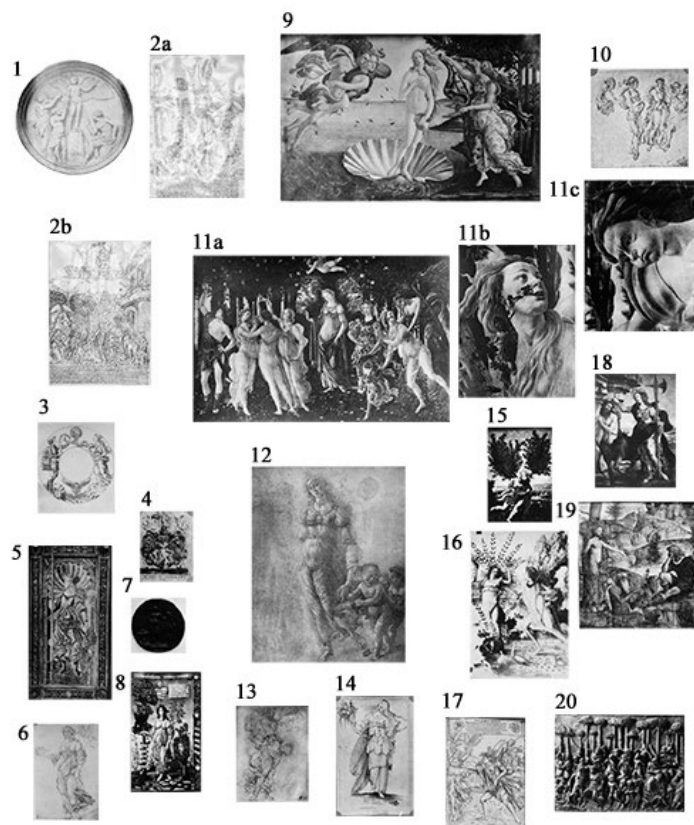
À esquerda: Baccio Baldini (atribuído), *O Castigo do Cupido*, gravura em cobre, c. 1465-80.  
À direita: Sandro Botticelli, *Primavera*, 1477-82. Pesquisado em  
<[http://www.engramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=1550](http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1550)> (acessado em março de 2020).

Mas o que é mais interessante notarmos aqui é a forma como ele analisa os detalhes da obra *Primavera*, montando ao lado imagem integral do quadro, com detalhes aumentados das faces de Chloris e de Flora. É quase como se “emprestasse” a ferramenta zoom das tecnologias atuais para averiguar com um olhar mais aproximado o que aquela imagem nos dizia.

De maneira geral, a forma como Warburg monta seu atlas lhe permitia fazer esse afastamento (físico) para ver o todo, uma visão periférica. E de seguida a aproximação, para entrar nos detalhes dos detalhes. Manipula sua perspectiva da obra, ora como todo, ora em partícula. Como se víssemos um universo “onde imagens-astros se equivaliam, independentemente do seu tamanho, distância e natureza, agrupando-se contra o fundo escuro do céu zodiacal, como constelações em torno destes estranhos atratores”. (Michaud, 2007, p. 257)



A prancha 39 em detalhes. Pesquisado em < [https://www.hkw.de/en/programm/projekte/2020/aby\\_warburg/bilderatlas\\_mnemosyne\\_start.php](https://www.hkw.de/en/programm/projekte/2020/aby_warburg/bilderatlas_mnemosyne_start.php) > (acessado em fevereiro de 2020).



A prancha 39 numerada. Pesquisado em: < [http://www.egramma.it/eOS/core/frontend/eos\\_atlas\\_index.php?id\\_tavola=1039](http://www.egramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1039) > (acessado em março de 2020).

Legenda pesquisada em: < [http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos\\_atlas\\_index.php?id\\_tavola=1039](http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1039) > (acessado em março de 2020).

1. Escola de Donatello, atribuída a Bertoldo di Giovanni, Ícaro e Dedalo, mármore tondo, 1465, Florença, Palazzo Medici-Riccardi, pátio.
- 2a. Os filhos do planeta Vênus, gravados em cobre, do chamado Calendário Baldini, primeira edição, c. 1460.
- 2b. Os filhos do planeta Vênus, gravados em cobre, do chamado Calendário Baldini, segunda edição, 1465.
3. Lorenzo de Médici e Lucrezia Donati, “Amor vuol fe”, gravura em cobre, 1465-80, Paris, Biblioteca Nacional.
4. A casta Pallas como deusa protetora na justa amorosa de Giuliano [legenda KBW], empreendimento de Giuliano de Médici, Florença, último quartel do século XV.
5. Pallas, Tarsia, 1476, Palazzo Ducale de Urbino.
6. Escola Botticelli, Pallas Athena, desenho à caneta, Florença, Galerias Uffizi.
7. Francesco Laurana, mulher com ramo de oliveira (*Minerva Pacifera*), medalha do rei Renato D’Angiò e Giovanna Laval, 1463-64.
8. De Botticelli, Pallas Athena, de uma tapeçaria produzida em 1491 para a coleção do conde Guy de Baudreuil, Favelles, coleção Vicomte de Baudreuil.
9. Sandro Botticelli, Nascimento de Vênus, têmpera sobre tela, 1482-85, Florença, Galerias Uffizi.
10. Círculo de Botticelli, Aquiles em Sciro descoberto por Ulisses, desenho à caneta de um sarcófago romano, por volta de 250-260 d.C. (atualmente na abadia de Woburn, Bradfordshire), Chantilly, Museu Condé.
- 11a. Sandro Botticelli, Primavera (segundo Warburg, o reinado de Vênus), têmpera no painel, 1477-1482, Florença, Galerias Uffizi .
- 11b. Sandro Botticelli, Chloris, detalhe da figura 11a.
- 11c. Sandro Botticelli, Zefiro, detalhe da figura 11a.
12. Sandro Botticelli, Ninfa de Acheloo (Alegoria da Abundância), desenho, 1470-1480, Londres, Museu Britânico, Departamento de Gravuras e Desenhos.
13. Bernardino Pinturicchio, Figura feminina com cornucópia (*Abundantia*), desenho à caneta, c. 1490, Florença, Galerias Uffizi, Gabinete de Desenhos e Gravuras.
14. Bernardo Buontalenti, A Fortuna, desenho, 1589, Londres, coleção Oppenheimer.
15. Antonio Pollaiuolo, Apolo e Daphne, têmpera no painel, 1472-73, Londres, Galeria Nacional.
16. Atribuído a Giovanni Pietro Birago, Apolo e Daphne, miniatura do manuscrito, último terço do século XV, Wolfenbüttel, Biblioteca Herzog-August.
17. Hans von Kulmbach, Apolo e Daphne, xilogravura de *Quattuor libri amorum*, 1502, Nürnberg.
18. Sandro Botticelli, Pallas e o centauro, têmpera no painel, 1482, Florença, Galerias Uffizi.
19. Bernardino Luini, Apolo e Daphne (história de Mirra?), afresco fragmentário de Villa Pelucca, perto de Monza, 1520-23, Milão, Pinacoteca di Brera.
20. Andrea Riccio, Homens Famosos nos Champs-Élysées, baixo-relevo de bronze do monumento fúnebre Della Torre, c. 1520, Paris, Museu do Louvre.

## 2.2 A prancha 79



A prancha 79, deixada incompleta. Acervo Instituto Warburg, Londres. <  
<https://warburg.sas.ac.uk/collections/warburg-institute-archive/bilderatlas-mnemosyne/mnemosyne-atlas-october-1929> > (acessado em março de 2020).

Essa prancha foi a última que Warburg construiu; e como vimos, o projeto ficou inacabado por conta de sua morte repentina. Aqui ele trabalha a temporalidade das imagens dum modo ainda mais explícito, confrontando figuras antigas com fotos retiradas de jornais do ano 1929. Sua montagem revela aspectos fundamentais de seus estudos. O tema central é a sublimação do sacrifício do corpo em ritual: nas palavras de Warburg, “a expulsão da parte

grosseiramente material dos atos de sacrifício.” Na abertura de sua fala em 30 de julho de 1929 explicou especificamente a figura 9:

O suplemento ilustrado de um jornal não foi projetado apenas para animar uma conversa um pouco estagnada; tem um objetivo muito mais ambicioso: nesta noite festiva, servirá para fundar a missão da KBW. (Warburg, 1929<sup>19</sup>).

Explica que o que lhe chamou a atenção foi “o estilo de linguagem e dispositivos usados para compor um evento atual ilustrado”. Define a folha de jornal como “uma salada de imagens”,

a página ilustrada é resgatada do caos do não-significado e é ativada pelas imagens que a cercam [...] À luz da teoria dos símbolos de Warburg e das polaridades de sua significação, portanto, as imagens dispostas na folha de jornal tornam-se partes de um esquema complexo único, carregado de significados conflitantes [...] Como um todo, a prancha 79 pode ser lida como a tradução de um ato de violência em um ato simbólico.<sup>20</sup>

A intenção de Warburg era revelar um conflito entre os eventos de sua atualidade. Mesmo quando fala de “degradação”, o que ele realmente está preocupado (e coloca no centro de seu discurso figurativo e raciocínio teórico) é a sobrevivência de fórmulas posturais e poderosas unidades temáticas. O que resta e persiste é importante, não o que se perde na transmissão — não há nostalgia, não há desejo de recuperar o passado. Não há senso de violação — como Pichler e Swoboda observam — nas migrações dos eventos atuais para temas religiosos, dos profanos e pagãos para a arena do que é sagrado.<sup>21</sup>

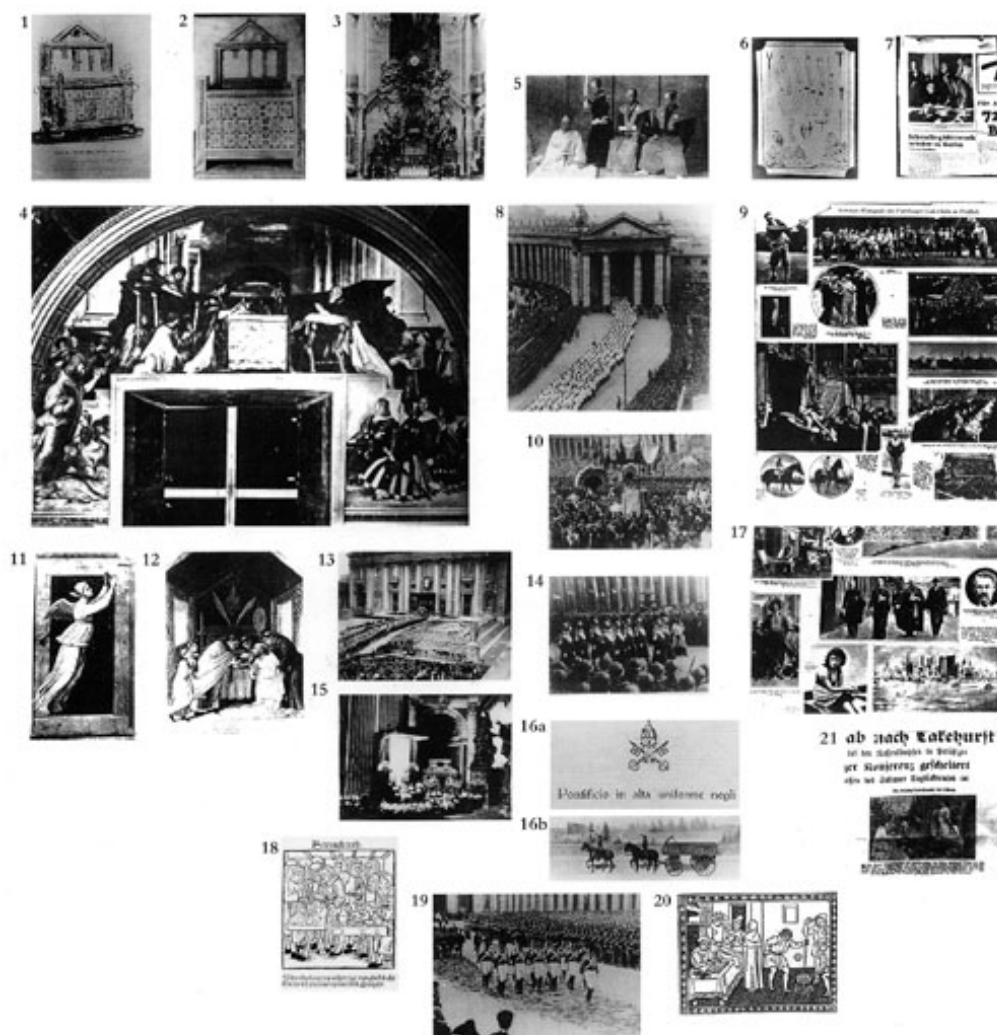
Didi-Huberman diz que a montagem da prancha 79 apresenta-se tão emblemática quanto transtornante pois sua organização produz um “clarão magistral de uma interpretação cultural e histórica, retrospectiva e prospectiva.”<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Pesquisado em: <[http://www.engramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=2497](http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2497)> (acessado em março de 2020).

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Ibid.



A prancha 79 numerada. Pesquisado em Acervo Instituto Warburg, Londres. <  
[http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos\\_atlas\\_index.php?id\\_tavola=1079](http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1079)> (acessado em março de  
 2020).

Legenda pesquisada em <[http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos\\_atlas\\_index.php?id\\_tavola=1079](http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1079) >  
 (acessado em março de 2020).

1. Catedral de São Pedro, século IX, Roma, São Pedro.
2. Desenho da Catedral de São Pedro, Roma, São Pedro.
3. Gianlorenzo Bernini, Catedral de São Pedro, 1657-56, Roma, São Pedro.
4. Rafael, A Missa de Bolsena, fresco, 1512, Roma, Vaticano, Sala de Heliodoro.
5. Cena de *seppuku* da era Tokugawa, Londres, Instituto Warburg.
6. Penas e execuções, ilustração de Philipp Franz von Siebold, Nippon. Archiv zur Beschreibung von Japan (...), 2. ed., vol. 1, Würzburg-Leipzig 1897.

<sup>22</sup> (Didi-Huberman, 2012, p. 212).

7. Gustav Stresemann assina o protocolo final do Tratado de Locarno; Schmeling de volta a Berlim na quarta-feira [manchetes na página], recorte do *Berliner Zeitung* II, n.º 204, edição da manhã de 3 de setembro de 1929.
8. Fotografia da procissão eucarística do Papa Pio XI na Praça de São Pedro em Roma: procissão eucarística do Papa Pio XI, vista aérea com a colunata de São Pedro, 25 de julho de 1929, Instituto L.U.C.E., Londres, Instituto Warburg.
9. Página do suplemento ilustrado do *Hamburger Fremdenblatt*, n.º 208, edição noturna de 29 de julho de 1929, p. 9.
10. Fotografia da procissão eucarística do Papa Pio XI na Praça de São Pedro em Roma: Ostensão, 25 de julho de 1929, Instituto L.U.C.E. Londres, Instituto Warburg.
11. Giotto, A Esperança, fresco (grisaille), c. 1305, Pádua, Capela Scrovegni.
12. Sandro Botticelli, A Última Comunhão de São Jerônimo, pintura, 1495-1500, Nova York, Museu Metropolitano.
13. A multidão na Praça de São Pedro, em Roma. Fotografia da procissão eucarística do Papa Pio XI na Praça São Pedro em Roma, 25 de julho de 1929, Instituto L.U.C.E., G. Felici Pontifical Photographic Agency, Londres, Instituto Warburg.
14. Fotografia da procissão eucarística do Papa Pio XI na Praça de São Pedro em Roma: Guardas Suíços e Militares Estaduais, 25 de julho de 1929, Instituto L.U.C.E., Londres, Instituto Warburg.
15. Missa solene do Papa Pio XI na Basílica de São Pedro, fotografia da procissão eucarística do Papa Pio XI na Praça de São Pedro em Roma, 25 de julho de 1929, Instituto L.U.C.E., Londres, Instituto Warburg.
- 16a. Camillo Viviani, O Exército Papal em alto uniforme nos últimos anos antes de 1870: capa, Bergamo, 1918.
- 16b. Camillo Viviani, L'esercito Pontificio in alta uniforme negli ultimi anni prima del 1870: ilustração (Carro delle ammunizioni), Bergamo, 1918.
17. Página do suplemento ilustrado do *Hamburger Fremdenblatt*, n.º 209, edição noturna de 30 de julho de 1929, p. 9.
18. Representação de uma alegada profanação de anfitriões por judeus em Sternberg no ano 1492, xilografia, Lübeck (Matthäus Brandis) 1492, *Jüdisches Lexicon. Ein enzyklopädisches Handbuch des jüdischen Wissen in vier Bänden*, Berlin, 1928, vol. 2, *Hostienschändung*.
19. Soldados que guardam a procissão eucarística, fotografias da procissão eucarística do Papa Pio XI na Praça de São Pedro em Roma, 25 de julho de 1929, Instituto L.U.C.E., Londres, Instituto Warburg.
20. Profanação do anfitrião, usurários judeus roubam o anfitrião, judeus cozinham o anfitrião, xilografia da Representação de um milagre do Corpo de Jesus, Florença, c. 1498.
21. Desastre ferroviário perto de Düren: um homem moribundo recebe os últimos ritos. Recorte de *Hamburger Mittags-Blatt*, XXXIII, n.º 199, 27 de agosto de 1929, p. 1.

3

## Mapeamento da informação

O *Bilderatlas* apresenta-se como um mapeamento da *Wanderstraßen der Kultur* (Ruas Itinerantes da Cultura), moldando o espaço e a dinâmica temporal da mobilidade cultural. Ele mapeia o *translatio* de temas e estilos nos seus extremos, entre leste e oeste, norte e sul.<sup>23</sup> Também podemos dizer que esse veículo de estudo é qualquer coisa próxima da interface de um gigantesco banco de dados, onde as relações que as imagens propiciam fazem parte de um conhecimento a ser desvendado. Um arquivo nu de suas categorias e ficheiros, sem anotações prévias de seu criador ou mesmo de outros estudiosos, ou observadores.

Se analisarmos bem, um mapa nos traz a princípio duas imagens, o ponto de partida (que reconhecemos), a outra seria o ponto de chegada, o objetivo final. Entre esses temos o percurso, um caminho no entanto desconhecido, ou invisível. Para chegar no objetivo final, abandonamos o foco das imagens que conhecemos para interpretar a lacuna entre elas, ou o trajeto. O trabalho de Warburg nos coloca diante de inúmeras lacunas como essas, disponível apenas está a condição espacial das imagens que nos servem como pista de um caminho, livre de direções, a ser explorado. O próprio Warburg disse em suas notas introdutórias ao *Bilderatlas*, que “existe uma grande diversidade de sistemas de relações nas quais o homem se encontra comprometido.”<sup>24</sup> Ele rejeitava ser guiado, como sucede quando abrimos um catálogo, com começo e fim em ordem numérica, ou alfabética. Um atlas é por natureza algo incompleto, interminável, não é um corpo definitivo. Sempre aberto, espera novas conexões e dados. E um Atlas de imagens, livres dos códigos da escrita, permite ao observador a experiência de usar o argumento para ilustrar uma imagem, e não o contrário.

Warburg chama nossa atenção para outras formas de exprimir tipos de conhecimento ou mesmo, o não conhecimento. A ideia de que há qualquer coisa que aparece e que não pode ser completamente objetivável, mas também não pode ser completamente vista, por não ser domínio do visível, mas que, ainda assim, participa da formação do saber. Entramos aqui na iconologia do intervalo, que age de forma neutra — mesmo o que o observador não pode ver, pode entender. É no intervalo das imagens de Mnemosyne que a imaginação trabalha para relacioná-las, pois diferente de um dicionário de imagens não há união do legível e do visível. O que há é uma antítese dessa metodologia, que recusa qualquer arrumação dentro de sua própria, expondo o todo que toma lugar da partícula.

---

<sup>23</sup> (Christopher D., 1964, p. 11).

<sup>24</sup> (Gombrich, 1992, p. 19).

Marshal McLuhan (1989) e Bruce R. Powers articulam, em “The resonating Interval”, como a quebra de metodologias e a criação de novos meios são influencias essenciais no que diz respeito as transformações da sociedade, da mesma forma que a luz elétrica mudou completamente como vivemos, gerando novas máquinas que por sua vez nos moldam outra vez como civilização, os meios mudam a percepção das pessoas sobre o conteúdo como todo, não apenas a mensagem que esse meio carrega no momento. Seguindo Warburg, é preciso emergir em análises de cunho mais emocional e entender o todo pela parte:

Todos os modelos científicos ocidentais de comunicação são — como o modelo de Shannon-Weaver — lineares, sequenciais e lógico como reflexo da ênfase medieval tardia na noção grega de causalidade eficiente. As teorias científicas modernas abstraem as figuras (*figure*) a partir de seu fundamento (*ground*)<sup>25</sup>. Para uso na era elétrica, é necessário um modelo de comunicação do cérebro direito para demonstrar o caráter de *all-at-onceness* que se move à velocidade da luz. Enquanto voz, impressão, imagem e dados sensoriais prosseguem simultaneamente, figura e fundamento estão frequentemente em oposição e não numa relação sequencial. (McLuhan, 1989, p. 3)

Também argumenta que, uma vez que isso está claro, chegamos a consciência do intervalo entre figura e fundamento, vê-se de uma forma não sensorial que uma relação é definida entre os mesmos. Esse intervalo ressonante pode ser considerado uma fronteira invisível, que apenas enxergar de forma literal já não seria mais o suficiente. O fundamento estaria a fornecer a estrutura ou o estilo da consciência da forma de ver ou dos termos em que uma figura é percebida. Mas sem a figura não seria possível existir um estudo sobre o fundamento, por tanto, para que esta seja percebida, é preciso criar um anti-ambiente (*anti-environment*) comum das práticas de artistas que atuam na reciclagem e atualização da sensibilidade<sup>26</sup>, nos convidando mais explicitamente para entender que o meio é a mensagem.

Na ordem das coisas, o fundamento vem primeiro. As figuras chegam depois, os acontecimentos que se avizinham lançam as suas sombras diante deles. O fundamento de qualquer tecnologia é tanto a situação que lhe dá origem como todo o ambiente (meio) de serviços

---

<sup>25</sup> Figura e fundamento são termos emprestados da psicologia da forma (*Gestalt*) pelo crítico de arte dinamarquês Edgar Rubin (1886-1951), que por volta do ano 1915 começou a usá-los para discutir os parâmetros da percepção visual. No Centro de Cultura e Tecnologia, incentivamos o uso de Rubin para absorver toda a percepção e consciência. Todas as situações culturais são compostas por uma área de atenção (figura) e uma área muito maior de desatenção (fundamento). (McLuhan, 1989, p. 5)

<sup>26</sup> (McLuhan, 1989).

e desserviços que a tecnologia traz consigo. Há os efeitos colaterais, e eles se impõem ao acaso como uma nova forma de cultura. O meio é a mensagem, Como uma base antiga é deslocada pelo conteúdo de uma nova situação, ele se torna disponível à atenção comum como figura. Ao mesmo tempo, nasce uma nova nostalgia. (Mcluhan, 1989, p. 6)

Podemos dizer que essa é uma das exigências nos trabalhos de Warburg. O atlas assim como sua biblioteca podem ser considerados objetos que causam estranheza, um “anti-ambiente”, pois exigem muito mais do que existem, ao mesmo tempo que entregam muito mais do que pode ser visto. O observador é confrontado com um enigma ou o desafio individualizado da experiência especulativa da percepção do mundo pelas imagens e pelo intervalo que vai além do sensorial.

O fundamento que Warburg usa para esculpir os intervalos em seu atlas são as pranchas que logo vem a povoar com as figuras que deixa sobre elas, não afixadas permanentemente, permitem o dançar sensorial e intuitivo entre uma e outra, é ali mesmo que a consciência aparece e faz surgir um novo objeto, o conteúdo de suas conexões.

Atualmente fica claro que o mundo em que Warburg se encontrava exigia que essa nova metodologia fosse criada, tornando colateral o desfavorecer de técnicas mais tradicionais na análise das imagens. A nostalgia em Warburg dá-se no *pathosformel*, e a resignificação que questões de cunho temporal agregam a elas faz de *Mnemosyne* a comprovação viva da transmissão coletiva da memória. As imagens trabalham com temporalidades, isto é, com sincronia, anacronia e duração. Essas imagens encontram-se em constante confronto e criando constelações<sup>27</sup>, são imagens em movimento, imagens se fazendo acompanhadas do “poder da montagem por descobertas... Ideais que representados transcendem a realidade através da imaginação, dos signos e dos significados. Esta foi a magia epistêmica de Aby Warburg: um atlas para ser mais horizonte do que significado”. (Quintas, 2018)

---

<sup>27</sup> Termo emprestado de Walter Benjamin por autores que discursam sobre Warburg.

4

Da arte ao digital

#### 4.1. Fragmentos de Warburg na arte

Didi-Huberman diz que um atlas aparece como um trabalho incessante de recomposição do mundo, pois sofreria constantes decomposições, umas após a outra. Mas não seria o único a entender essa perpetuação trágica que pode ser a história da cultura humana, o que levaria diversos outros artistas a também usarem a montagem em seus trabalhos.

Aby Warburg, por outro lado, viu a história cultural como um verdadeiro campo de conflitos, uma “psicomaquia”, uma “titanomaquia”, uma perpetuação “trágica”. Pode-se dizer que muitos artistas adotaram este ponto de vista reagindo às tragédias históricas do seu tempo com uma obra em que, mais uma vez, a montagem ocupa o papel central. (Didi-Huberman, 2010, p. 5)

Principalmente nas últimas décadas, o mundo da arte envolve-se mais literalmente nessa exposição total das imagens, da iconologia do intervalo, do confronto entre visível e invisível, da montagem que intriga e revela ao mesmo tempo, que é e não é explícita. Outros artistas compartilham dessa técnica “warburguiana” de desarrumar as familiaridades semânticas que o espectador está acostumado usando o especificamente o atlas como veículo dessa montagem. Dos que mais se aproximam do que Warburg começou, um dos mais conhecidos é o trabalho do francês filósofo e historiador da arte André Malraux (1947-53). Malraux investiga como o museu chegou ao estatuto de “lar adequado” da arte: é dentro do museu, diz ele, que obras de diferentes estilos podem ser comparadas, e seria através dessa comparação que a natureza e a qualidade de uma obra de arte se apresentaria, algo que foi ampliado pela concepção de arte do século XX, beneficiada por um diálogo extremamente abrangente em torno da história da arte.

Essa noção inclusiva e relacional de arte impunha, no entanto, questões ligadas à sua praticidade e execução. Em termos espaciais, seria impossível reunir todos os objetos da arte em um mesmo local e em exposição comum que possibilitasse essas comparações. Com isso,



André Malraux montando seu museu imaginário (1947-53). © Maurice Jarnoux.

Malraux chega à conclusão de que esse museu só poderia existir em nossas mentes, onde não há limites espaciais. Para descrever isso ele usa o termo francês *musée imaginaire* ou “museu sem paredes”. É nesse imaginário que caberia uma coleção de todas as principais obras de arte, que vão muito além das capacidades de qualquer museu físico. Além disso, essa coleção poderia variar entre os indivíduos. Mais uma vez, e assim como em Warburg, o espectador tem uma posição ativa diante da obra.

Nós, no entanto, temos muito mais obras incríveis disponíveis para refrescar as nossas memórias do que aquelas que até o maior dos museus poderia reunir. (Malraux, 1978, p. 16)

Malraux encontra na reprodução fotográfica um meio de representar (ainda que nunca idêntico) o museu imaginário. As imagens reunidas das obras de arte espalhadas pelo mundo possibilitariam um alcance geográfico e temporal impraticável por qualquer outro meio em seu tempo. E assim como Warburg, Malraux exercita de forma consciente o desmontar e remontar de elementos dotados de historicidade, que resulta nessa nova forma de pensar a imagem. Onde valoriza-se essa ideia de coexistência anacrônica, uma maneira de lidar com os fantasmas da história, mas na procura daquilo que remete na sobrevivência. Mesmo a estranheza causada pela montagem e a relação temporal das imagens são transformadas em potência de criação de conhecimento. Pois, o pensamento não é um modo para procurarmos formas definitivas, mas transformadoras, como as coisas se movimentam, nesta relação entre a razão e a irracionalidade.

Hanne Darboven (1941-2009) e Gerhard Richter (1932-) são artistas subsequentes a Warburg intrigados pela montagem e exposição total das imagens. Os dois emolduram seus atlas e rompem com o tradicional “aprisionar” das páginas de um livro. O atlas de Gerhard Richter (1962-2013) contém uma grande seleção de fotografias, recortes de jornais e esboços que o artista vinha montando desde meados da década de 1960. O trabalho de Hanne Darboven *Cultural History* (1980-83) une fontes culturais, sociais e históricas numa tão grande quantidade de informação e trabalho que a experiência de encontrá-la só pode ser ter sido vertiginosa. Perto de 1600 colagens emolduradas são penduradas borda a borda, chão a tecto, e agrupadas de acordo com categorias amplamente definidas.



Atlas de Gerhard Richter (1962–2013). Acervo < <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas/atlas-17677/?p=1> > (acessado em março de 2020)



*Kulturgeschichte 1880–1983*, de Hanne Darboven. Acervo © 2016 Fundação Hanne Darboven, Hamburg/Artists Rights Society (ARS), Nova York. foto: Bill Jacobson Studio, Nova York. Cortesia do Dia Art Foundation, New York.

Como em *Mnimosyne* vemos nesses dois atlas o impulso à descoberta das relações pelo espanto, a montagem multifacetada de inter-relações de vida e arte no inesperado. No Atlas de Richter encontramos assuntos banais e rasteiros ao lado de elementos mais elevados e importantes, como um rolo de papel higiênico justaposto com imagens do Holocausto; fotos de paisagem em série alinhadas com fotografias familiares íntimas. Em *História Cultural*, Darboven combina materiais encontrados e elaborados, documentos autobiográficos e representações populares de figuras icônicas, com referência a realidades mundanas e eventos históricos fundamentais, como as I e II Guerras Mundiais. As colagens contêm elementos autobiográficos como fotografias e correspondência pessoal, ao lado de postais de paisagens tipicamente alemãs e recortes de revistas de notícias, incluindo retratos fotográficos de artistas e resenhas de música e cinema.

Essa construção é o que possibilita a busca por um novo saber através do invisível da imagem; experimenta-se então, de forma primária, inédita, tentar perceber, não o que as imagens são, mas *o que mais podem ser*. Abandonamos o saber prévio, a imagem conhecida e possivelmente estereotipada, para seguir em uma via desconhecida, invisível, abrindo caminho para a associação, para *mnimosynes*.

## 4.2. Fragmentos de Warburg no digital

Lev Manovich (1960-), um pesquisador russo, estabelecido nos EUA, dedica-se profundamente na análise das novas mídias, mídias digitais e estudos sobre *software*. O também crítico de cinema e professor universitário bem argumentou em seu texto “A vanguarda como software”<sup>28</sup> que já há um século não há nada de novo quando falamos de comunicação visual moderna. Ele afirma que entre a década 10 e final dos anos 20 todas as técnicas-chave estariam expostas, tais como: a montagem fotográfica e cinematográfica, a colagem, a linguagem do cinema clássico, o surrealismo, o uso do *sex appeal* na publicidade, o design gráfico moderno, a tipografia moderna.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Último acesso em março de 2020.

<sup>29</sup> Manovich, Lev. “A vanguarda como software”, em *Tendências da Cultura Contemporânea*, 2000, p. 422.

[...] sobre a legitimidade de uma tal comparação entre a revolução tecnológica e a revolução da arte. Olhando retrospectivamente para os anos 20 apercebemo-nos hoje que as inovações artísticas desta década situavam-se todas em relação ao que eram então os “novos média”. (...) <sup>30</sup>

Ainda que exista uma evolução dos média que vemos hoje, como a conversão tecnológica nos anos 90 onde o digital torna-se cultura da comunicação, temos o paradoxo de que “a revolução dos computadores” não acompanha as evolução das técnicas de comunicação. O que existe é uma remediação, o conteúdo de um, sempre será o outro (McLuhan, 1989). Um meio incorpora elementos de outro na ideia de melhora si mesmo, gerando uma interação dinâmica das mais diferentes mídias.

Se por um lado confiamos nos computadores para criar, armazenar, distribuir e aceder à cultura, por outro continuamos a usar as mesmas técnicas desenvolvidas na década de 20. [...] Em suma, os novos média continuam a ser os velhos média. <sup>31</sup>

A tecnologia digital mudou em grande escala a forma como procedemos com a informação e a investigação, avançando em métodos e na atualização constante de dados e de conhecimento. Há poucas décadas ainda havia a barreira da forma e da fisicalidade tomando, literalmente, espaço no ambiente e demandando mais tempo do investigador. O que antes pedia presença física, hoje é acessível de qualquer lugar do mundo por qualquer pessoa. O conhecimento se torna mais democrático, mas não necessariamente linear.

Com a internet a computação torna-se cada vez mais invisível, mas paradoxalmente sua posição como suporte torna-se gritante. Existe a troca de informação entre pessoas e grupos usando o computador como meio, sem exigir que se compute qualquer coisa. E como a história demonstra, os média modernos (fotografia, vídeo, etc.) foram criados para serem utilizados por profissionais, reproduzidos maciçamente e distribuídos e reproduzidos em massa. <sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> (Ibid.).

<sup>31</sup> (Ibid., p. 423).

<sup>32</sup> (Ibid., p. 424).

No digital as imagens do mundo, da cultura humana, se acumulam em extensões e formas inimagináveis. Mesmo com o fácil acesso, não é realista pensar que é possível investigar uma a uma como em um catálogo. Warburg nos ensina que ver uma imagem significa visualizar seu invisível, e no digital isso se torna ainda mais explícito, pois para literalmente ver uma imagem digital é preciso, antes de mais nada, acessar o que não se vê, nesse caso seus *links*, e hipertexto<sup>33</sup> que a fazem surgir, seu mapa de informações ainda que ocultado do sensível.

Trata-se de imagens sintéticas, projeções irrealis, mas que simulam algo existente — e usamos mediadores para que isso seja possível. Os computadores são nossos painéis que asseguram a sustentação da visualização que procuramos. Por meio de uma análise automática que corresponde a uma espécie de mapeamento organizacional e hierarquização dessa informação se faz emergir a partir dela uma figura e, portanto, um sentido.

Quando o utilizador de um computador interage com um *website*, navega num espaço virtual ou examina uma imagem digital, está a concretizar as mais extravagantes fantasias de Kandinsky, Rodchenko, Lissitzky, Eisenstein e outros “atomísticos” dos anos 20. A imagem digital é feita de *pixels* e camadas; o espaço virtual 3D é feito a partir de simples polígonos; página da web é constituída a partir de objetos separados representados através de frases em HTML; os objetos na rede estão conectados através de hiperligações. (Manovich, 2000, p. 427)

Lev Manovich torna central a discussão da consciência de um certo devir do universo visual que antes chamávamos imagens, e que neste momento será tomado pela questão do mapeamento, ou seja, a maior parte dos objetos visuais que ainda vamos receber como imagens são antes de mais nada informação e um mapeamento dela. Em seu texto “O que é visualização” ele aponta o crescimento dessa conversão entre informação e visualização: o conhecimento seria nesse contexto uma forma de visualizar a informação, e a qual podemos mudar a qualquer momento.

independentemente de você estar olhando para uma visualização impressa em papel ou uma disposição dinâmica de elementos gráficos na tela do seu computador que você gerou usando um *software* interativo e que você pode mudar a qualquer momento, em ambos os casos a imagem com que você está trabalhando é o resultado de um mapeamento. (Manovich, 2010)

---

<sup>33</sup> Forma de apresentação de informações em um monitor de vídeo, na qual algum elemento (palavra, expressão ou imagem) é destacado e, quando acionado (geralmente mediante um clique de mouse/rato), provoca a exibição de um novo hipertexto com informações relativas ao referido elemento; hipermídia.

O que está em causa é a passagem direta da análise de informação, seu mapeamento e a formação que já está a ser organizada na junção de um conjunto de valores que aparece visualmente como se dissemos claramente entrar em uma outra idade da cultura visual — onde a noção de imagem se perde mais ainda e a noção de informação toma conta cada vez mais do domínio da visualidade.

Ao entendermos que a cultural visual é, na verdade, uma cultura de dados e de seu mapeamento, e a possibilidade de apresentar os dados dessa análise visualmente, podemos constatar de que isso parece, antes de mais nada, servir uma cultura científica, a mesma cultura com a qual a técnica de Warburg relaciona-se quase que permitindo fundir arte e ciência. Com Mnemosyne, Warburg propõe uma arte da memória, completamente imprevisível. E ainda que apoiada na racionalidade a ciência aproxima-se da arte no confronto que seu trabalho apresenta, entre o racional e o sensível, inteligível e emoção, e que produziria uma nova forma de encarar e pensar a história. Com seu atlas, Warburg mapeia a dinâmica da memória histórica, ao mesmo tempo que idealiza o que chamava de “distância metafórica”. E se a sua justaposição de imagens e painéis conscientemente flerta com o anacronismo, então é porque Warburg acreditava que a humanidade estava para sempre oscilando entre os extremos da emoção e da razão. A tarefa de sua *Kulturwissenschaft* era representar graficamente essas oscilações.<sup>34</sup> Portanto, podemos dizer que esse mapeamento, resultando do atlas das imagens, é o devir visual da informação na busca por novos conhecimentos.

Como meio, o atlas é a forma que Warburg encontra de propor uma legibilidade mais aberta, aventureira, menos conclusiva e assertiva, mas que ainda quer manter o valor da experiência. Não se trata de expor uma “verdade” total da história da arte, mas de utilizar objetos e temas da história da arte para descrever uma memória impensável de si mesma. Existe aqui uma estratégia para transformar uma enorme quantidade de informação em conhecimento, uma redução que, no entanto, não significa perda e que se justifica no seu devir. Essa redução é o recorte, a figura, o sentido e, portanto, uma ligação entre informação e visualização.

Warburg se apoia na cultura artística pelo papel da arte como campo privilegiado da imaginação e reconhece que através dessa qualidade particular e do valor intrínseco das obras,

---

<sup>34</sup> (Christopher D., 1964, p. 10).

é incitada uma experiência do pensamento na procura de formas mais transversais de produzir conhecimento.

Manovich também vai buscar a arte para explicar o que é a visualização hoje, como base para aquilo que ele entende como estratégia distinta que faz entender os novos aspectos que o digital nos impõe em relação as imagens. E é através da montagem que se percebe que podemos manter as características particulares de algo, assim como na cultura artística, tão interessada nesse conceito de particular e original no sentido de preservarmos aquilo que torna o objeto único.

Em *Language of Tomorrow: Lev Manovich para a TEDxReset* (2010), Manovich<sup>35</sup> nos convida a entender seu trabalho “Análises culturais”, e uma série de pesquisas que usam imagens e seus dados para chegar a uma compreensão da cultura atual e seus processos. A visualização é usada como metodologia de pesquisa, e ressalta que com isso pode caracterizar a variabilidade da diversidade na cultura humana da mesma forma que biólogos estão fazendo em relação ao mundo biológico.

não devemos pensar em visualização no digital como oposição para a representação ou da fotografia, mas como um tipo de continuação do objeto original transformado em um diagrama, uma representação abstrata da sua própria estrutura. (Manovich TedX Reset, 2010, min. 8:48)

Ele aponta que podemos chegar a um esclarecimento da cultura humana ao analisarmos suas imagens, caracterizando variabilidade e versatilidade dos meios da cultura humana demarcando mudanças históricas e como o estado sensível e o estilo transmutam pelo tempo. Além disso, justifica que essa pesquisa pode identificar dimensões sociais como ritmo e outras dimensões invisíveis e não nomeadas até o momento.

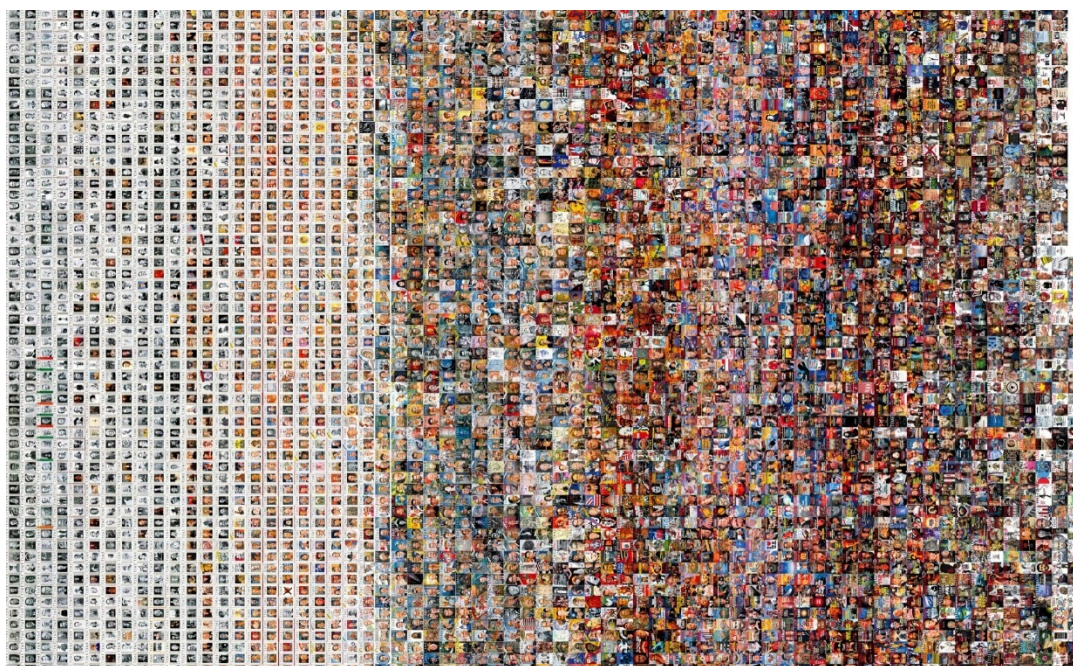
Warburg usa seus painéis de madeira como forma mais acessível para a justaposição das imagens, eles são engrenagem que facilitam seu objetivo, o de entender a visualização. Manovich por sua vez, e em tempos mais tecnológicos, conta com o auxílio de um *software* especial para visualização de um gigantesco número de imagens, seu enorme painel digital tem capacidade de resolução de 36 mil por 8 mil pixels. As ferramentas que os dois pesquisadores usam não podiam ser mais diferentes, estão separadas por quase um século de evolução

---

<sup>35</sup> Fala disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=tnZkeXCmvrM> > (acessado em agosto de 2019).

tecnológica, mas a entrega é a mesma. Assim como Warburg, Manovich seleciona, organiza e monta suas imagens justapostas para entender como vê-las.

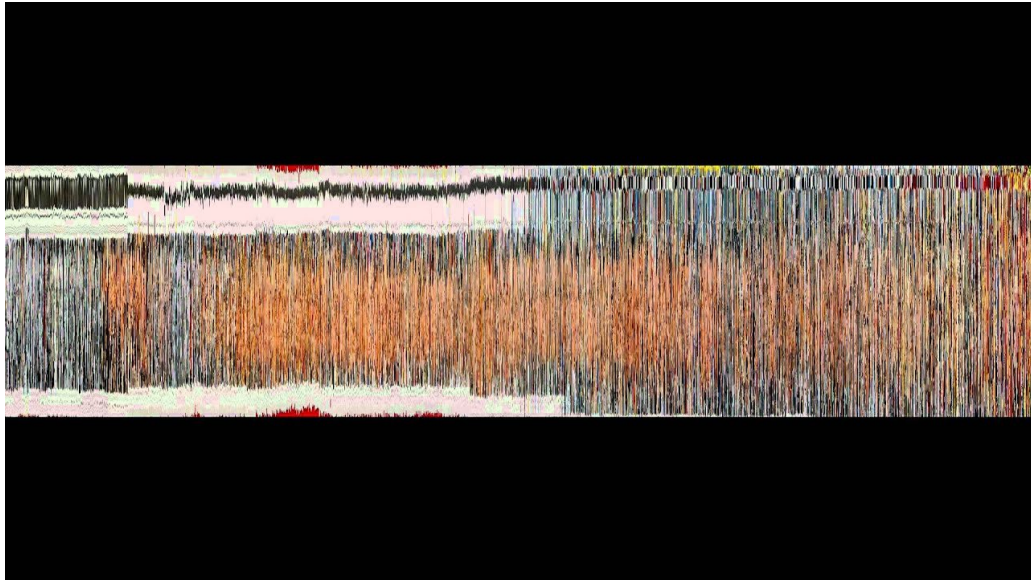
Em uma das técnicas, Manovich reuniu em um único painel a capas de todas as edições publicadas da revista *Time* de 1923 a 2009: cerca de 4500 capas<sup>36</sup>. Quando visualizadas juntas, as imagens revelam padrões. Por exemplo, é possível perceber que as capas em cores não tomaram o lugar das em preto e branco de imediato; houve uma longa adaptabilidade. Também reconhece alterações em padrões de estilos, tendências de cor e, ao contrário do que se podia imaginar por conta de uma cultura consumista que Manovich associa a tendência das capas precisarem ser maiores e mais chamativas com a ajuda da saturação das cores, inesperadamente nos últimos anos há uma crescente adoção do monocromático.



Visualização em alta resolução de todas as 4535 capas da revista *Time* (1923-2009) criada com *software* personalizado. Juntamente com Jeremy Douglass. © Cultural Analytics Lab. Disponível em <http://manovich.net/index.php/exhibitions/timeline> (acessado em abril de 2020).

---

36 4535 Time magazine covers, 1923-2009. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=d\\_OceOpCmf8](https://www.youtube.com/watch?v=d_OceOpCmf8) (acessado em agosto de 2019).



As mesmas capas da revista Times vistas pela lombada, na vertical. © Cultural Analytics Lab.  
(<https://www.flickr.com/photos/culturevis/albums/72157622525012841>)

Assim como Warburg, Manovich recusa o uso dos signos da linguagem e dos números, mas adere a montagem para descobrir novas informações. Portanto, ele não analisa somente as imagens sobrepostas lado a lado em uma ordem cronológica, brinca também com um reorganizar das imagens através de cruzamento de dados, como, por exemplo, quando confronta a data da publicação das revistas com o nível de contraste, tamanho e luz ou ainda cada capa representada por uma única linha fragmentada do centro de sua imagem.

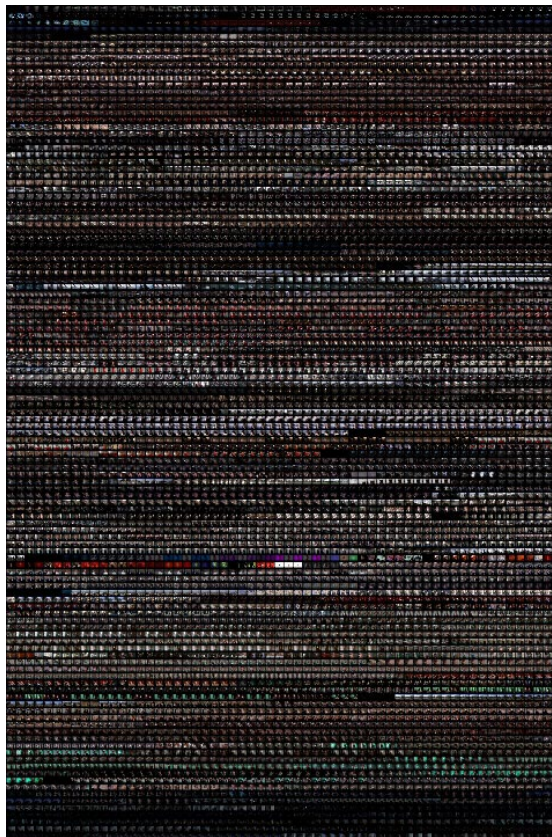
Em *Menmosyne* esse experimento apresenta o “efeito de estranheza” fazendo a análise das imagens por perspectivas antes não pensadas, uma “nova visão” como argumentado em “A vanguarda do *software*”, já citado, está seria mais um exemplo de como como a cultura digital herdara métodos da análise de informação desenvolvidas pela vanguarda europeia dos anos 20.

Ao concretizarem a noção de “desfamiliarização” ou “efeito de estranheza” (em russo *ostrainenie*) do crítico russo Victor Schklovsky [1893-1984], originalmente avança em relação à literatura, vários fotógrafos dos anos 20 começaram a usar pontos de vista não ortodoxos nas suas fotografias: vistas aéreas e do ponto de vista dos animais, posições diagonais de câmera, eliminação da linha do horizonte, close-up exagerados.” (Manovich, 2000, p. 430)

O que vemos no experimento de Manovich é a estranheza pela montagem; ele não foca necessariamente em como a foto foi tirada, mas na forma como vemos as imagens em uma organização extraordinária. A prática da “desfamiliarização” na era digital justifica-se na ideia

de uma epistemologia visual. Com imagens 3D o utilizador pode ver a imagem sob qualquer aspecto.

Outro interessante exemplo disso é o trabalho do designer interativo britânico Brendan Dawes realizado em 2004, também objeto de estudo de Manovich (2010) no que diz respeito à visualização. Dawes desenvolveu um programa informático que amostrou um filme em um esquema de um *frame* por segundo, dimensionando cada quadro em 8 x 6 pixels. Esses quadros minúsculos organizam-se em um formato retangular onde cada fileira de sua grade representaria um único minuto do filme em sua escala original.



Cinema Redux *Vertigo* de Alfred Hitchcock (1958) por Brendon Dawes. *Snapshots* tirados do filme em intervalos de 1 segundo e “costurados” como quadros de 8 × 6 pixels em uma única imagem. (<https://transcinemaexpress.ro/digital-archive/film-data/>)

A visualização resultante representa um compromisso entre os dois extremos possíveis: preservar todos os detalhes do artefato original e abstrair completamente a sua estrutura. Um maior grau de abstração pode tornar mais visíveis os padrões da cinematografia e da narrativa, mas também afastaria ainda mais o espectador da experiência do filme. (Manovich, 2010, p. 14)

Diferente do cinema convencional, no trabalho de Dawes não temos que esperar pelo filme, pois sua totalidade está ali: é possível ver tudo ao mesmo tempo, ainda que alienados a experiência do filme em si nos aproximamos ainda mais da visibilidade do filme. Vemos um mapeamento em que há a análise de toda a informação. Em uma montagem improvável fora do digital, sem perder o que lhe é original, Manovich nos apresenta com esse exemplo uma estratégia que beneficia a análise do todo pela parte, permitindo uma visualização direta (*direct visualization / visualization without reduction*) mas que reorganiza seus dados em uma nova forma, uma nova representação visual sem perder sua forma original e, assim como em *Mnemosyne*, Dawes possibilita a reinterpretação no modo como vemos as imagens.

“visualização sem redução” refere-se a esta preservação de um conjunto muito mais rico de propriedades dos objectos de dados quando criamos visualizações directamente a partir deles... O que é importante no contexto da nossa discussão não são os parâmetros particulares que Dawes utilizou para o Cinema Redux, mas que ele reinterpreto a constante anterior da prática da visualização como variável. (Manovich, 2010, p. 12-14)

Manovich já definiu a visualização como “a transformação de um dado quantificado que não é visual mas que se torna em uma representação visual.”<sup>37</sup> Em outro momento usa a formulação “o re-mapeamento vindo de outros códigos para um código que é visual”<sup>38</sup>. E, ainda que usando terminologias diferentes afirma que as duas definições expressam a mesma ideia (Manovich 2010). Visualisar seria o devir da informação por um método auxiliado por uma outra forma, código ou meio. E essa informação é o que conhecemos como dado, sendo que este deriva em metadados, que são informações sobre as informações ou dados dos dados. O que mudaria do *offline* para o digital seria apenas o desenvolvimento da técnica.

Quando trocamos de lápis para computadores, isso não afetou a ideia central da visualização — mapear algumas propriedades dos dados em uma representação visual. Da mesma forma, a disponibilidade dos computadores levou ao desenvolvimento de novas técnicas de visualização (matriz de plotagem de dispersão, mapas de árvores, etc.) (Manovich, 2010, p. 5).

---

<sup>37</sup> (Manovich, 2010, p. 20).

<sup>38</sup> (Ibid.).

Em uma outra argumentação, aprofunda a compreensão de dados e metadados:

Em humanidades, geralmente nos referimos a características que já estão disponíveis como parte dos dados (porque alguém já os gravou) e características que adicionamos (por exemplo, por marcação) como metadados. Nas ciências sociais, o processo de adição manual de descrições de dados é chamado de codificação. Na ciência de dados, as pessoas normalmente usam algoritmos para extrair automaticamente características adicionais dos objetos, e elas são chamadas de características (este processo é chamado de “extração de características”). Por exemplo, os nomes dos artistas são um exemplo de metadados. (Manovich, 2015, p. 16, 17)

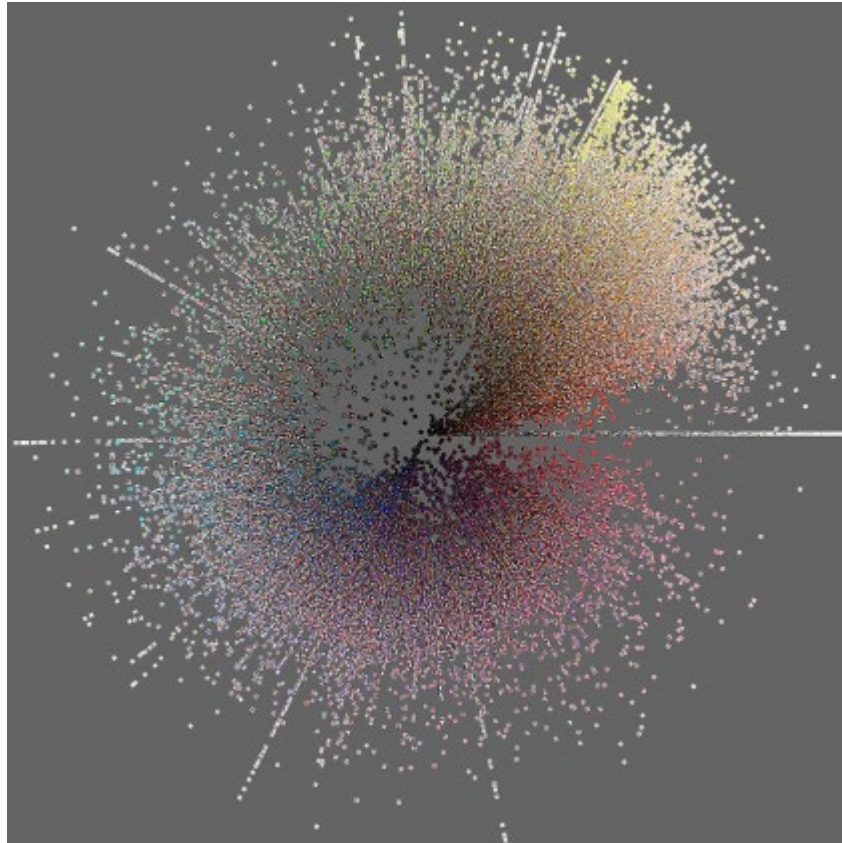
Johannes von Müller chama nossa atenção para a recente definição proposta por Richard Gartner, que afirma que os metadados são construções humanas e não podem ser encontrados na natureza. Seu papel é o de cumprir um propósito específico, resolver um problema. É ainda bem claro ao afirmar que não há nada de objetivo em metadados: “faz sempre uma declaração sobre o mundo, e esta declaração é subjetiva no que inclui, no que omite, onde traça seus limites e nos termos que usa para descrevê-lo”.<sup>39</sup>

Com base nesse pensamento, Manovich desenvolve outros estudos que nos mostram como as imagens digitais resultando de um mapeamento de dados geram novos conhecimentos. Em seu livro *Instagram e as imagens contemporâneas* (Manovich, 2016), ele analisa como as imagens do aplicativo podem ter origem em influências culturais demográficas. Um simples perfil pessoal no Instagram, por exemplo, diz muito mais sobre quem o controla. Se aumentarmos essa análise para um universo maior de usuários, permitindo definir categorias e identificar padrões de comportamento que nos ajudam na compreensão da cultura humana.

Generalizando os resultados de vários de nossos estudos qualitativos em larga escala que analisaram mais de 15 milhões de imagens Instagram compartilhadas durante 2012-2015 em dezesseis cidades globais, e levando em conta os resultados de vários estudos de outros laboratórios, acreditamos que pelo menos durante esse período a maioria das imagens do Instagram compartilhadas publicamente mostram momentos na vida “comum” de centenas de milhões de pessoas usando a rede globalmente. Nossa análise do Instagram sugere que os temas e estilos de fotografias são fortemente influenciados pelos valores sociais, culturais e estéticos de um determinado local ou contexto demográfico. (Manovich, 2016, p. 26)

---

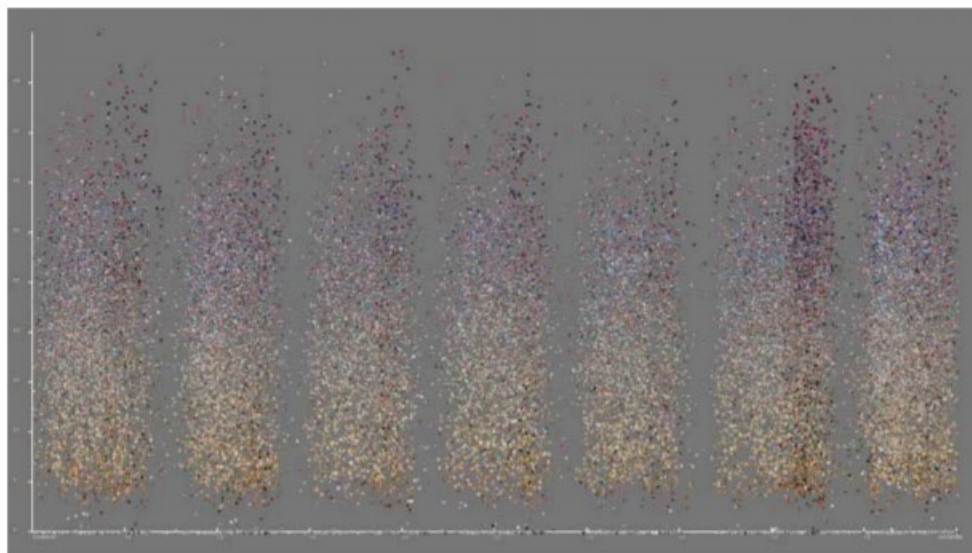
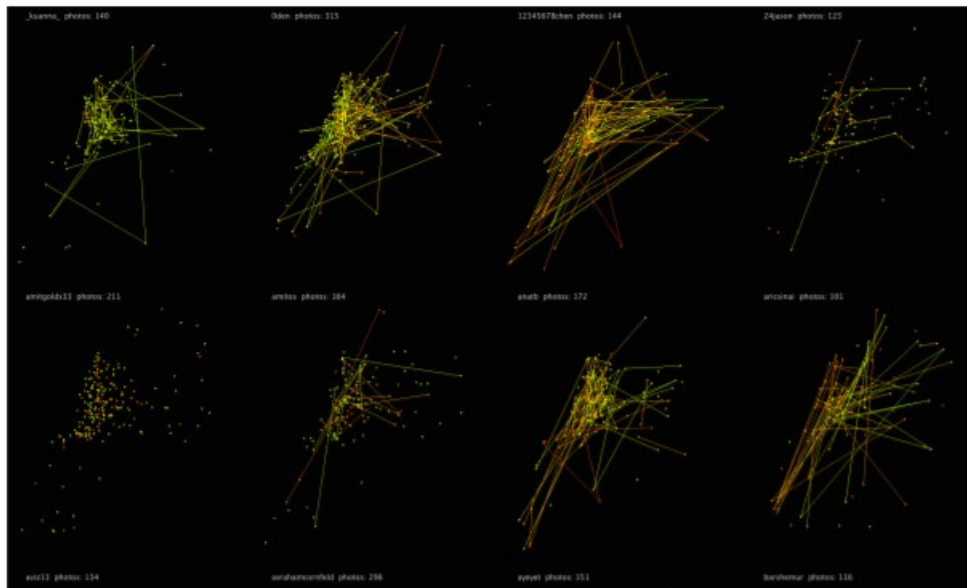
<sup>39</sup> (Gartner 2016, p. 4, citado em von Müller, 2017 p. 174).



Parte do projeto phototrails.net que comparou 2,3 milhões de imagens do Instagram de 13 cidades globais. Equipe do projeto: Nadav Hochman, Lev Manovich, Jay Chow. Essa visualização compara 50 mil imagens compartilhadas no centro de Bangkok (à esquerda) e 50 mil imagens compartilhadas no centro de Tóquio (à direita). As imagens foram compartilhadas na primavera de 2012. (Manovich, *Instagram Book*. Escrito em dezembro de 2015 - janeiro de 2016)

É interessante observar que, ainda que o objetivo principal de Lev Manovich seja entender a visualização dessas imagens digitais, elas carregam inevitavelmente traços do comportamento humano — informações que quase exigem uma enunciação e esbarram na ciência tão cultuada por Warburg, a da cultura humana. Procurando revelar as imagens, ele encontra informação não apenas acerca das technicalidades que o digital lhes confere, mas também entende que na visualização o processo da imagem é apenas uma parte de suas condições invisíveis.

Ao contrário das visualizações anteriores que exibem proximidades sociais e espaciais em formas agregadas — que produzem mapas singulares onde as diferentes origens dos pontos de dados são apagadas, nossas visualizações espaço-temporais nos permitem comparar padrões entre dias, horas e usuários particulares [...] Desta forma, exemplificamos como o estatuto social e a função de um lugar mudam ao longo de tempos “regulares” e excepcionais. (Hochmann e Manovich: Visualizing Spatio-Temporal Social Patterns in Instagram Photos [https://www-users.cs.umn.edu/~bhecht/geohci2013ps/paper\\_56.pdf](https://www-users.cs.umn.edu/~bhecht/geohci2013ps/paper_56.pdf))



Em cima: Plote a visualização por hora do dia por usuário. É traçada uma linha entre duas fotos /pontos que foram tirados na mesma hora (manhã verde, tarde amarela, tarde vermelha). < [https://www-users.cs.umn.edu/~bhecht/geohci2013ps/paper\\_56.pdf](https://www-users.cs.umn.edu/~bhecht/geohci2013ps/paper_56.pdf)> (acessado em abril de 2020).

Em baixo: Plote a visualização de 33 292 fotos de Tel-Aviv entre 20 e 26 de abril, classificadas por hora e matiz. < [https://www-users.cs.umn.edu/~bhecht/geohci2013ps/paper\\_56.pdf](https://www-users.cs.umn.edu/~bhecht/geohci2013ps/paper_56.pdf)> (acessado em abril de 2020).

Von Müller argumenta que quando aplicamos uma seleção de parâmetros ou categorias que consideramos metadados, é possível fazer visível informações e experiências sobre um determinado corpo de dados que sem isso iria continuar incompreensível (von Müller, 2017):

[m]etadados existem por uma razão e essa razão reside fundamentalmente nas limitações do cérebro humano. Por incrível que seja em muitos aspectos, o cérebro é restrito na quantidade de informação que pode armazenar e recuperar com precisão. [...] Uma vez que passamos dos limites de um único cérebro, a necessidade de metadados rapidamente se torna mais premente. (Gartner 2016, p. 4-6, em von Müller, 2017, p. 175)

Para von Müller, Gartner refere-se aqui às comunidades e gerações que sucederam por causa da organização e manutenção dos sistemas de informação criados para serem passados de uma geração a outra. Para isso os metadados são indispensáveis, mas não apenas pelo fato de que uma informação guardada pode ser encontrada a qualquer momento, mas também porque possibilita a conexão de uma com a outra para formação de novos conhecimentos, que uma vez consolidados transformam-se no que entendemos por cultura.

A cultura está sempre em evolução, mas esta evolução depende da preservação e transmissão das suas manifestações anteriores [...]. Para que isso aconteça, uma cultura tem de ser curada [...]. A cura envolve encontrar os constituintes da cultura, escolher quais são importantes, fazer ligações entre eles, descrever e acrescentar contexto para que possam ser compreendidos e partilhados. (Gartner, 2016, p. 13-14 citado *ibid.*).

Em um projeto contemporâneo a pesquisadora Anna Rosling Rönnlund (1975-) desenvolveu uma forma de “curadoria” para os aspectos da cultura humana a partir de imagens e da visualização. O repto de Dolar Street<sup>40</sup> chega muito próximo do argumento que von Müller nos apresenta.

Através de um atlas digital de imagens, o Dolar Street nos permite entender como vivem as pessoas ao redor do mundo por meio das imagens de suas casas. Foram documentadas com fotografias mais de 264 casas em 50 países até o momento, sendo este um projeto em continuidade. Em cada casa, um fotógrafo passa o dia tirando fotos de até 135 objetos, como as escovas de dentes ou o par de sapatos favorito de cada elemento da família. As fotos vão para o site acompanhadas do registo do país em que a família vive e o seu rendimento. O objetivo é entender como as pessoas vivem, suas similaridades e diferenças. Podemos ver a

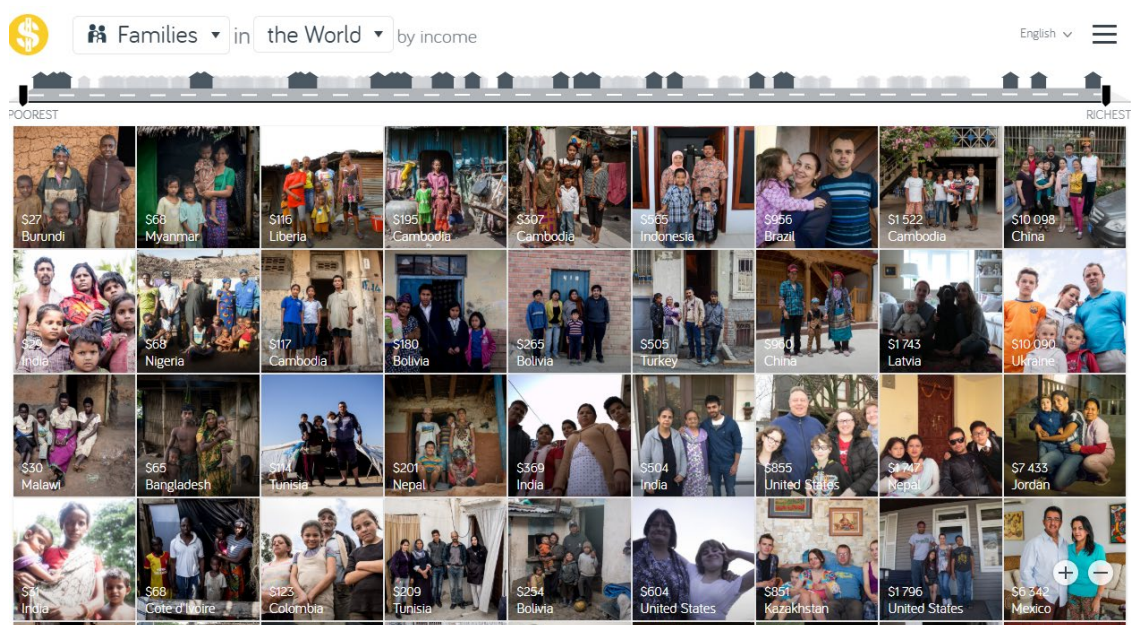
---

<sup>40</sup> Dollar Street é desenvolvido pela Gapminder. A Gapminder é uma fundação independente da Suécia, sem afiliações políticas, religiosas ou econômicas. Combate conceitos errôneos devastadores sobre o desenvolvimento global com uma visão de mundo baseada em fatos que todos possam entender. Produz recursos didáticos gratuitos baseados em estatísticas confiáveis. Colabora com universidades, organizações da ONU, agências públicas e organizações não-governamentais < [www.gapminder.org](http://www.gapminder.org) >.

população mundial como um enorme corpo saturado de dados, tão complexos que se tornam impossível de compreender diante de sua dimensão. Para se fazer acessível é preciso fazer uso de objetos abstratos e subjetivos que nós mesmos criamos; no caso do projeto Dollar Street, os pesquisadores escolheram o fator econômico sustentados por dados e metadados.

Ainda que mais distante da arte que os outros trabalhos aqui apresentados, o Dollar Street serve de exemplo de como imagens relacionadas podem nos levar a novos conhecimentos. Em uma palestra para o TED talks<sup>41</sup>, Rosling explica que o projeto tem mostrado que no geral as pessoas não entendem sua real posição financeira em relação ao resto do mundo, com tendência a acharem que são mais pobres do que realmente são. E que existe um padrão de estilo e comportamento comum nos lares dos mais diversos países, informação essa que a população desconhece e ainda que nos fosse dada em texto não permitiria as interpretações que as imagens do projeto possibilitam.

A organização desse projeto aproxima-se da proposta de Warburg e das argumentações de Manovich. Diante de um meio plano, uma coleção de imagens gerada por dados e metadados estão expostas com o intuito de revelar a totalidade de um objeto de estudo. A possibilidade de rearranjá-las para um confronto nos oferece uma infinidade de intervalos a serem interpretados, que resultaram em nova informação.



Print screen da interface do Dollar Street. Pesquisado em <<https://www.gapminder.org/dollar-street/matrix>> último acesso em abril de 2020.

<sup>41</sup> Vídeos podem ser visualizados em < <https://www.gapminder.org/dollar-street/about> >



O T\_Visionarium I de Neil Brown, Dennis del Favero, Jeffrey Shaw e Peter Weibel em duas perspectivas (primeira versão, 2003). Acervo <[https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/t\\_visionarium-ii/](https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/t_visionarium-ii/)>

Indo além do trabalho de Brendon Dawes, acima referido, as imagens em movimento também encontram uma forma de atlas na instalação T\_Visionarium<sup>42</sup> de Neil Brown, Dennis

---

<sup>42</sup> Desenvolvida através do Centro iCinema de Pesquisa em Cinema Interativo da Universidade de New South Wales, em cooperação com o ZKM Center for Art and Media, em Karlsruhe.

Del Favero, Jeffrey Shaw e Peter Weibel. Imagens em movimentos podem ser arranjadas em atlas sem perder o que lhe é original. Esse projeto, assim como Cinema Redux, rompem com a convencionalidade linear de uma história e com a passividade do espectador diante do cinema convencional, permitindo uma exploração e até mesmo a edição de uma infinidade de histórias, em 3D usando uma disposição elíptica semelhante à do *Bilderatlas* de Warburg. O público pode vaguear à vontade através do espaço de projeção sem ter que sentar-se em um local fixo, como em uma sala de cinema convencional, interagindo com as informações projetadas como se elas realmente estivessem lá, arranjando-as e desarranjando-as a seu gosto.

A instalação contou com duas versões. Na primeira<sup>43</sup>, realizada em 2003, ficava inserida em uma cúpula inflável, denominada EVE ou o Ambiente Virtual Ampliado, com 12 m de largura e 9 m de altura. Esse ambiente imersivo foi inventado por Shaw em 1993. Uma vez dentro do EVE, os espectadores usam um dispositivo de rastreamento de posição montado na cabeça e fones de ouvido e entram em uma plataforma de controle no meio da cúpula. Este interface permite ao espectador controlar o movimento do sistema de projeção com o rodar da sua própria cabeça. Ao mover a direção de sua cabeça e, portanto, seu olhar, os espectadores navegam em torno das imagens projetadas no interior da cúpula.

Já na segunda versão, realizada em 2008, espectadores usando óculos tridimensionais entram em uma tela de cinema cilíndrica medindo 4 m de altura e 10 m de diâmetro. Doze projetores digitais criam nesta tela uma imagem 3D estereoscópica de 360 graus em alta resolução, e o áudio é aprimorado espacialmente através de um sistema *surround* de 24 canais. De novo, o público vagueia à vontade através do espaço de projeção sem ter que sentar-se em um local fixo, ou ficar em uma plataforma de controle como na primeira versão.

Quando refletimos brevemente sobre a disposição dos trabalhos aqui vistos podemos dizer que tudo organiza-se sutilmente em uma espécie de atlas digital de imagens das mais diversas especificidades. É claro que há uma distinção expositiva e de meios em relação ao trabalho centenário de Warburg: de um lado temos painéis e recortes de imagens afixados manualmente, e de outro o resultado de um referencial matemático, algoritmos que proporcionam inteligibilidade visual. Mas assim como a forma com a qual abordava Warburg

---

<sup>43</sup> Podemos ver como funciona a instalação no vídeo: <https://vimeo.com/2832411>



O T\_Visionarium I de Neil Brown, Dennis Del Favero, Jeffrey Shaw e Peter Weibel em duas perspectivas (segunda versão, 2008). Acervo <[https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/t\\_visionarium-ii/](https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/t_visionarium-ii/)>

ao enxergar os fenômenos da humanidade aproximam-se aos das ciências antropológicas, estes projetos se apoiam na imagem e na montagem para se afastar do linear das formalidade e encarar uma nova forma de visualização, na busca por informação que lidere o entendimento da cultura humana.

5

## A herança deixada

A metodologia usada por Warburg aparece na atualidade quase como Mnemosyne, resiste ao tempo e transforma-se, adapta-se e ganha um novo significado no contemporâneo. Warburg fez o que fez com seus painéis e sua biblioteca porque era o que seu tempo lhe permitia em termos tecnológicos. Recortar, coletar e afixar manualmente as figuras que ele selecionou e então fotografá-las era a forma mais atual que ele conhecia para aplicar sua ciência. Mas, e se ele estivesse vivo em tempos modernos e familiarizado com a tecnologia atual, limitar-se-ia a selecionar apenas as quase 1000 imagens ou iria muito além disso, reunindo milhares de imagens para então visualizar suas informações?

Não fosse sua morte repentina, que deixou seu projeto inacabado, talvez não teríamos nem mesmo que nos questionar sobre isso. Mas há uma incontestável pista de que essa indagação seria ao final afirmativa, se julgarmos seu caráter de pesquisador incessante e considerarmos como ele trabalhou com a K.B.W. sempre incrementando-a com mais e mais livros e testando, com sua montagem, um trabalho que durou quase sua vida inteira, que teve início na infância (com o acordo feito com o irmão) e que não teria fim até o seu próprio. Era o seu laboratório, mas também uma obra em execução e expansão.

A Biblioteca também deveria ser um projeto para continuar a existir, dessa forma, Salvatore Settis usa a expressão *Warburg continuatus* (do latim: contínuo, eterno) para referir-se à grandiosa obra que se tornou instituto com a colaboração essencial de Fritz Saxl e Gertrud Bing [1892-1964] — tidos após a sua morte mais do que como seus seguidores, seus intérpretes — entre outros nomes. (Costa Souza, 2015)<sup>44</sup>

Após uma visita a K.B.W. em Hamburgo, também conhecido como a Casa de Warburg, os pesquisadores Mick Finch and Martin Westwood afirmaram em um artigo que sua biblioteca é um complexo aparato desenhado para servir a metodologia de Warburg:

Chegamos à conclusão de que a Warburg Haus era um aparelho técnico altamente complexo e sofisticado concebido para servir a metodologia particular de Warburg e que, no fundo, era um local complexo de produção.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Costa Souza, 2015 < [http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/viewFile/8546/pdf\\_1](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/viewFile/8546/pdf_1) > (acessado em janeiro de 2020).

<sup>45</sup> (acessado em agosto de 2019).

Von Müller nos lembra que quando Warburg introduz a iconologia em sua fala em Ferrara o faz informado da facilidade tecnologia que a sustenta e que nas palavras de Warburg lhe permitia “lançar luz sobre processos evolutivos grandes e universais”<sup>46</sup>. Warburg não só estava atento aos avanços tecnológicos como os usava para avançar ao máximo com sua ciência das formas mais evolucionárias possíveis. As imagens fotográficas são sua principal ferramenta e representam o caso mais óbvio de metadados em seu trabalho.

Warburg não lidou com frescos, pinturas, esculturas e outros produtos materiais dos muitos ramos das artes visuais. Eles não eram o assunto de seu interesse principal. Ele lidou com os dados pictóricos transportados por essas obras de arte e outros tipos de mídia. [...] Ele não interagiu com obras de arte, mas com imagens. Apenas sob a forma das suas reproduções fotográficas é que as primeiras se tornaram realmente acessíveis ao exame de Warburg. [...] A expressão de um estado assumidamente universal da psique humana a ser dividida entre o envolvimento emocional e intelectual com o mundo não era para ele especificamente artístico, mas geralmente visual, trazido à luz por um processo obrigatório de externalização. Assim, já produto de um movimento em si mesmo, os dados pictóricos continuaram então a avançar, viajando por “caminhos”, como Warburg os chamou, através do espaço e do tempo, através de: história cultural. (Von Müller, 2017, p. 178)

E foi somente através da fotografia que ele conseguia montar e desmontar, reunindo dados que lhe permitiu acessar novas informações.

A operação de Warburg de incluir ou omitir imagens foi, portanto, baseada em metadados e realizada como um algoritmo binário concebido por Warburg em frente aos dados a serem examinados, tomando uma decisão positiva ou negativa. No entanto, a formulação dos critérios não antecipou a análise. A criação dos metadados que descreveram os dados e permitiram a sua localização ainda não revelou a dinâmica que Warburg acabou por descobrir. Elas só se tornaram evidentes quando imagens selecionadas foram reunidas em subconjuntos nos quais puderam interagir umas com as outras, de modo que o espaço entre elas surgiu e pôde, portanto, ser estudado.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> (Warburg 1999a p. 585-586 em von Müller, 2017, p. 176-177).

<sup>47</sup> (Ibid.).



Tweet de Manovich. «Warburg avô dos metadados actuais?»

Em 2016 o próprio Manovich questionava a possibilidade de Warburg ser o precursor da ciência que estuda hoje a visualização de dados. Ele escreve: “Aby Warburg’s Mnemosyne Atlas—“grandfather” of today’s #datavis?”<sup>48</sup> e publica a frase acompanhada de uma imagem de um dos painéis de Mnemosyne.

É intrigante pensar que um dos maiores pesquisadores da atualidade nesse ramo iria considerar essa questão pertinente. Isso mostra que a teoria de Warburg permanece válida no tempo, mesmo que em fragmentos, traços e amostras do que veio antes — e que sem ela não seríamos os mesmos.

Warburg nos legou a concepção dupla de que o tradicional pode ser “tanto uma repetição amnésica do passado bem como uma construção memorial, e é através da atenção às continuidades e descontinuidades dessa construção que sua iconologia do intervalo encontra seu lugar apropriado”. (Rampley, 2001, p. 234) Herdamos, portanto, o pensar das imagens como a construção incessante da memória cultural da humanidade. Warburg foi capaz de voltar-se para uma representação do visual muito mais próxima do nosso tempo do que o dele próprio.

---

<sup>48</sup> <https://twitter.com/manovich/status/720268639035920384>

## Conclusão

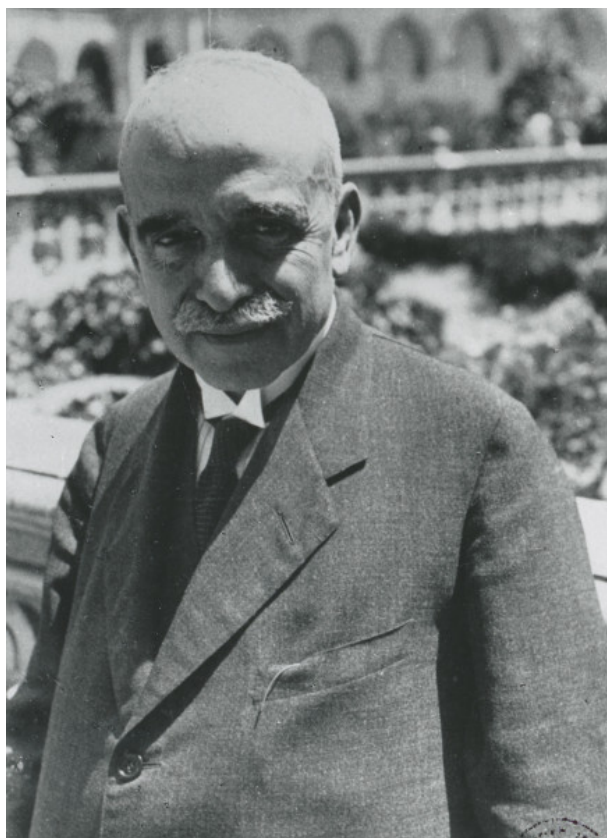
Aby Warburg no seu atlas da memória apresenta um método autêntico que inclui um conhecimento transversal, não estandardizado, do mundo. Uma metodologia que nos ajuda a compreender o saber pela imagem e que vai além da arte e sua história. Na idade em que vivemos, com uma tendência em ver a totalidade das coisas, resgatamos a herança que nos deixou, para entender a imagem e suas relações também no digital. Sua técnica prova ser possível a percepção do mundo ou de uma entidade a partir do fragmento, preservando e reduzindo sem perder o original. Mostrando e ocultando. Fazendo customizável a memória de uma totalidade que vive no presente.

Com a tecnologia, estamos em condições de fazer isso de forma mais abrangente, mas foi Warburg quem iniciou uma mudança epistemológica, hoje potencializada no digital onde tudo pode ser associado, analisado, comparado, montado e desmontado, sendo ela estranho ou não. Na busca pelo saber, na possibilidade de definição e apresentação do que é ou pode ser.

Não é possível parar essa mudança de paradigmas da relação entre conhecimento da universalidade e a dimensão analisável dessa verdade. E apoiado pelos autores contemporâneos aqui citados, principalmente Lev Manovich, fica claro que isso é compatível com a sobrevivência da cultura artística.

A imagem que nos é dada hoje já é fruto de um mapeamento de dados. A técnica de montagem do *Bilderatlas* de Warburg inspirou aquilo que Manovich chama de «a vanguarda do software», levando a cultura dos média para uma nova vanguarda, que nos permite criar um mapeamento próprio de informação, que inclui “técnicas de informáticas de acesso, geração, manipulação e análise dos meios. As formas permanecem as mesmas mas o modo como elas podem ser trabalhadas, utilizadas, muda radicalmente” (Manovich, 2000, p. 437). Sob o efeito da Mnemosyne nos tornamos, junto ao seu idealizador, criadores de uma cartografia estranha, justificada no devir de seu sentido, o saber.

Sua metodologia não é para uso exclusivo da história da arte, mas para o estudo de sua tão desejada ciência da cultura humana.



Aby Warburg (1928)

© The Warburg Institute, London.

< <http://www.warburg-haus.de/aby-warburg/> > (acessado em abril de 2020)

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio.** (2008): “Nota sobre o gesto”. *Artfilosofia* 4 9-14.
- (2006): “A ciência sem nome” em “A potência do pensamento”: ensaios e conferências /Giorgio Agamben; Tradução de Antônio Guerreiro – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. – (filo Agamben).
- BAITELLO, Norval.** (2012): *O pensamento sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens*. São Leopoldo: Editora Unisinos.
- CHRISTOPHER, D. Johnson.** (2012): “Memory\_Metaphor and Aby Warburg's Bilderatlas”. Cornell University Press e Cornell University Library, 1964.
- COSTA SOUZA, Alice.** (2015): *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*. Belo Horizonte, v. 9, n. 16, maio 2015. (Biblioteca Warburg: uma “coleção de problemas” e memórias  
[http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/viewFile/8546/pdf\\_1](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/viewFile/8546/pdf_1), consultado em agosto de 2019.
- D’ANGELO, P.** (1998): *Estética do Romantismo*. Lisboa: Editorial Estampa, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges.** (2013b): *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- (2012): “Quando as imagens tocam o real”, *Pós: Belo Horizonte*, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.
- (2010): “Atlas, como llevar el mundo a cuestras”. Texto retirado do Prospecto de apresentação da exposição no Museu Reina Sophia, Madrid.
- (2005): “Confronting images: questioning the end of a certain History of Art” (Philadelphia: The Pennsylvania State University Press, 2005).
- EISENSTEIN, Sergei.** (2002): *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FINCH, Mick e WESTWOOD, Martin.** (2017): “The Warburg Haus: Apparatus, inscription, data, speculation”, *Philosophy of Photography*, 8 (1-2). pp. 3-7.
- GARTNER, Richard.** (2016): *From Information to Knowledge: A beginner's Guide to Metadata*, Heidelberg: Springer.
- GOMBRICH, Ernst H.** (1992): *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid, Alianza.
- HOCHMAN, Nadav e MANOVICH, Lev.** (2013): “Visualizing spatio-temporal social patterns in instagram photos,” in *Proceedings of the GeoHCI 2013 Workshop (in conjunction with ACM CHI 2013)*.
- MALRAUX, André.** (1978): *Museum without walls*. In: *\_The voices of silence*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1978.

**MANOVICH, Lev.** (2016): “Instagram and Contemporary Image”. Written December, 2015 – January, 2016.

— (2015): “Data Science and Digital Art History”. *International Journal for Digital Art History*, no. 1 (June). <https://doi.org/10.11588/dah.2015.1.21631>

— (2010): “What is Visualization?” publicado em < <http://manovich.net/index.php/projects/what-is-visualization>>.

— (2000): “A vanguarda como software” em *Tendências da Cultura Contemporânea*, 2000.

**MCLUHAN, Marshall.** (1989): *The global village: Transformation in world life and media in the 21st century*. Oxford University Press, Inc.

**MICHAUD, Philippe-Alain.** (2007): *Aby Warburg and the Image in Motion*. New York: Zone Books.

**QUINTAS, Georgia.** (2018): *Atlas Mnemosyne – Busca infinita por arquivar imagens e pensamentos*. Revista Amarello, edição Arquivo #29, 2018.

**RAMPLEY, Matthewa.** (2001): “Iconology of the interval: Aby Warburg’s legacy, *Word & Image*”, 17:4, 303-324, DOI: 10.1080/2666286.2001.10435723.

**SEDDON, Gloria Georgina.** (2008): *ABY WARBURG E A POETIZAÇÃO DA HISTÓRIA DA ARTE UM ENSAIO. IV ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – IFCH / UNICAMP*, 2008.

**TEIXEIRA, Felipe Charbel.** (2010): *Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas*. Revista História e Historiografia, 5ª edição, setembro de 2010.

**VON MÜLLER, Johannes.** (2017): “Metadata: new perspectives on Aby Warburg’s ‘critical iconology’”, *Philosophy of Photography*, 8:1+2, doi: 10.1386/pop.81-2.171-1.

**WARBURG, Aby.** (2009): “The Absorption of the Expressive Values of the Past.” Trans. Matthew Rampley. *Art In Translation* 1.2 (July 2009). P. 227-8.

**Hoc est corpus - Readings of Mnemosyne Atlas, Plate 79.** Edited by Seminario di Tradizione classica, coordinated by Monica Centanni and Katia Mazzucco; translated by Elisabeth Thompson. 11 | ottobre 2001 - "La Rivista di Engramma (online)" ISSN 1826-901X Engramma.

< [http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=2497](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2497)>. (acessado em março de 2020).

## Índice onomástico

Acciaiuolli, Zanobi, 12  
Alberti, Leon Battista, 12  
Agamben, Giorgio, 7, 12, 13 e n., 19, 20, 23-24, 25n., 26 e n., 27, 70

Baitello, Norval, 25n.  
Baldini, Baccio, 30-31, 33  
Baudreuil, Guy de, 33  
Benjamin, Walter, 6 e n., 41n.  
Bernini, Gianlorenzo, 36  
Bertoldo di Giovanni, 33  
Bing, Gertrud, 64  
Birago, Giovanni Puetro, 33  
Boticcelli, Sandro, 11, 29, 30-31, 33, 37  
Brandis, Mathäus, 37  
Brown, Neil, 60, 62  
Buontalenti, Bernardo, 33  
Burkhardt, Heinrich, 15

Centanni, Monica, 71  
Christopher, D. Johnson, 23n., 39n., 49n.  
Chow, Jat, 56  
Costa Souza, Alice, 18, 64 e n.

D'Angelo, P., 14 e n.  
Darboven, Hanne, 45  
Dawes, Brendan, 53-54  
Didi-Huberman, Georges, 5, 6, 7, 12, 13n., 15n., 16, 20, 21, 22, 25 e n., 26, 29, 35, 36n., 43, 70  
Donati, Lucrezia, 33

Eisenstein, Sergei Mihailovitch, 6 e n., 48, 70

Favero, Dennis del, 60, 62  
Finch, Mick, 64-65  
Fiorentino, Niccolò, 12  
Freud, Sigmund, 22

Gartner, Richard, 55 e n., 58

Giotto, 37  
Goethe, J. W., 15  
Gombrich, Ernst, 16, 20

Hochman, Nadav, 56

Kandinsky, Wassily, 48  
Kierkegaard, Søren, 15  
Kouleshov, Lev, 6 e n., 29  
Kulmbach, Hans von, 33

Jarnoux, Maurice, 44

Laval, Giovana, 33  
Liuni, Bernardino, 33

Malraux, André, 7, 43-44, 70  
Manovich, Lev, 6, 7, 8, 46 e n., 48, 50-54, 55, 56 e n., 59, 66, 68, 70-71  
Mazzucco, Katia, 71  
McLuhan, Marshall, 40 e n., 41 e n., 47  
Médici, Giuliano de, 33  
Médici, Lorenzo de, 33  
Michaud, Philippe-Alain, 31

Nietzsche, F., 15, 24

Panofsky, Erwin, 16 e n.  
Pichler, Wolfram, 35  
Pinturicchio, Bernardino, 33  
Pio XI, papa, 36, 37  
Poliziani, Agnolo, 12  
Pollaiuolo, Antonio, 33  
Powers, Bruce R., 40

Quintas, Georgina, 24, 25, 41

Rafael, 36  
Rampley, Mathewa, 12, 16 e n., 66  
Richter, Gerhard, 7, 45, 46  
Riccio, Andrea, 33  
Rodchenko, Alexander, 48

Rönnlund, Anna Rosling, 7, 58 e n., 59  
Rubin, Edgar, 40n.

Saxl, Fritz, 16, 20, 64  
Schmeling, Maximilian, 36  
Schklovsky, Victor, 52  
Schopenhauer, Arthur, 15  
Seddon, Gloria Georgina, 14  
Settis, Salvatore, 18, 64  
Shannon-Weaver, modelo, 40  
Shaw, Jeffrey, 60, 61, 62  
Siebold, Philipp Franz von, 36  
Stresemann, Gustav, 36  
Swoboda, Gudrun, 35

Teixeira, Felipe Charbel, 13  
Tornabuoni, Loorenzo, 12

Viviani, Camillo, 37  
Von Müller, Johannes, 55, 57, 58, 65 e n.

Warburg, Aby, 5, 6, 7, 8, 11-27, 29-37, 39, 40, 41 e n., 43, 44, 45, 48, 49, 50, 51, 52, 56, 59,  
61, 64-66, 68, 70, 71  
Weibel, Peter, 60, 62  
Westwood, Martin, 64-65  
Wind, Edgar, 16

ZKM Center for Art and Media, 60n.