

Atlas mnemosyne e saber visual: atualidade de Aby Warburg diante das imagens, mídias e redes

Jane Cleide de Sousa Maciel

Universidade Federal do Maranhão

Resumo

A compreensão das imagens engendrada por uma observação atenciosa aos detalhes expressivos ao mesmo tempo em que considera sua inscrição dentro das situações socioculturais e de historicidade dos meios é um legado inspirador deixado por Abraham Warburg para a teoria da imagem. Neste artigo, iremos apresentar de maneira concisa as singularidades de sua ciência da cultura, considerando em particular sua paradigmática e derradeira obra, o Atlas de Imagens Mnemosyne, que será debatido como forma de pensamento e de expressão que possui múltiplas linhas de convergência com as imagens, mídias e redes da atualidade. A partir da teoria de Warburg e também de autores (AGAMBEN, 2012; DIDI-HUBERMAN, 2013a, 2013b; GUINZBURG, 1989; SIEREK, 2009) que comentam e atualizam esse arcabouço analítico, veremos como a “Forma Atlas” pode ser entendida como instrumento de orientação, de escrita e de leitura das imagens, pertinente aos estudos sobre a cultura visual contemporânea.

Palavras-chave:

Atlas Mnemosyne. Aby Warburg. Saber Visual. Sobrevivência. Fotografia.

Introdução

As imagens deslocam-se por diferentes circuitos culturais, às vezes se repelindo, em outras situações agrupando-se mesmo sem motivos aparentemente evidentes. A movimentação dessas rotas difusas e nossos próprios movimentos através delas podem ser mediados por instrumentos de orientação, de escrita e de leitura que estabelecem relações no mundo de imagens. Conexões formuladas por usuários de redes sociais, por algoritmos de plataformas digitais, por artistas em suas obras ou curadores em exposições, por pesquisas científicas ou intervenções políticas. Estas ferramentas e estratégias são fundamentais nas navegações pela cultura visual, ao passo que as próprias imagens auxiliam nossa territorialização no mundo em processos inteligíveis e afetivos.

Neste sentido, propomos abordar neste artigo a Forma Atlas, norteadada pela obra de Aby Warburg, especialmente em seu Atlas Mnemosyne, como condutora possível para incur-



Revista Ícone (ISSN 2175-215X)

Recife, Vol. 16, N. 2, 191–209, © 2018 PPGCOM/UFPE.

Artigo recebido em 31 ago. 2018 e aprovado em 23 set. 2018.



sões no *imago mundi* contemporâneo, em especial nas redes digitais. Esta abordagem aparenta em si mesma estranha, já que, por um lado, estaremos tratando de noções propostas por um historiador da arte e da imagem com um desejo constante de transgressão das fronteiras disciplinares rumo a uma ciência da cultura. Por outro, pensaremos como ela pode manifestar seu caráter contemporâneo, permitindo-nos estabelecer modos para relacionar e abrir as imagens atualmente circuladas em redes sociais e armazenadas em banco de dados tão amplos como difíceis de serem explorados, especialmente quando intentamos ralentar a temporalidade tão frenética dos fluxos, trabalhar de maneira rasteira com o constante acúmulo e dispersão, e por fim, criar estratégias para a produção de conhecimento com/nas imagens, que neste trabalho serão discutidas em especial pelo prisma das imagens técnicas e da fotografia.

Sendo assim, o pensamento “warburguiano” parece evocar uma espécie de paradigma que conflui com as visibilidades contemporâneas do nosso *imago mundi*: uma imagem expressa seus sentidos em relação a outras imagens, o que implica um *modus operandi* para entender e mesmo ter uma experiência com as dinâmicas imagéticas. O *Atlas Mnemosyne* serviu como ponto de partida de nossa pesquisa, pois o consideramos como um objeto de estudo que, atrelado ao pensamento de Warburg aqui resumidamente apresentado, incita-nos a refletir sobre as imagens dinamicamente em relação, valendo-se de dispositivos que servem para ampliar tais movimentos ao passo que se constrói um gênero de conhecimento cujo vetor é a imaginação.

Aby Warburg e a história das imagens como ciência da cultura

Entre o final do século XIX e o início do século XX, o pesquisador alemão Aby Warburg (1826-1929) propôs em seus estudos uma reconfiguração da disciplina da história da arte em favor de uma “ciência da cultura” (*Kulturwissenschaft*): uma história das imagens marcada pela transversalidade do saber, que reuniria aspectos da história, filosofia, psicologia, antropologia, arte e estética. É justamente no final de seu percurso crítico que Warburg demonstra de modo mais enfático essa tendência à transversalidade epistêmica e à percepção associativa entre as variáveis que compõem uma imagem. Através do leque conceitual formulado pelo autor, entre os quais podemos destacar os conceitos de *pathosformel* (fórmula de pathos ou fórmulas do patético), *nachleben* (sobrevivência ou vida póstuma) e *dynamogramm* (dinamograma, que se refere às forças contidas nas imagens), Warburg elaborou um modo de produção de saber cujos argumentos são formulados e desenvolvidos pelas próprias imagens quando relacionadas, visando promover a ativação das forças nelas contidas. Uma “psicologia histórica da expressão humana”, usando uma das muitas definições para a “ciência impura” que este autor buscava praticar e que culminou com a elaboração do *Atlas Mnemosyne*, aqui compreendido como verdadeira expressão de uma história da imagem contada imageticamente através das 63 pranchas concluídas no projeto da última série inacabada (que ao todo deveria conter 79 pranchas), composta por 971 imagens (WARNKE in WARBURG, p.VI, 2010). Estas eram dispostas através de reproduções fotográficas fixadas por pinças em painéis pretos, estandartes monocromáticos de fragmentos visuais, analogia do fundo negro e abissal da memória.

A expansão técnica no campo da cultura visual moderna não é diretamente um tema warburguiano, mas certamente influenciou a constituição deste saber como uma atualidade que incide sobre o modo de percepção dos movimentos imagéticos. Se para

Warburg o processo de conversão do mundo em imagem puxa fios milenares e conexões longínquas, o ambiente moderno apenas remarca a aceleração e expansão deste continuum de relações simbólicas do homem com inscrições históricas, arranjos expressivos e atos performativos, que escapam das fronteiras rígidas de disciplinas e de gêneros artísticos. Tais separações já eram encaradas como entraves para o historiador das imagens dedicado ao estudo de obras de arte do Renascimento, período segundo ele marcado pela “intensa migração internacional de imagens entre o Norte e o Sul” (WARBURG, 2009, p.129), e observador atento de fenômenos visuais em sua gênese e consolidação, como a reproduzibilidade técnica e a mídia massiva.

A obra de Warburg vem sendo recuperada e discutida não somente por importantes pensadores no meio acadêmico, mas também em proposições curatoriais. Supomos que esse interesse contemporâneo tem de algum modo ligação com as atuais tecnologias e redes digitais de comunicação que fazem circular das mais diferentes maneiras imagens de todos os tempos e espaços, exigindo que sejam propostos novos mapas conceituais para estudá-las. Imagens como pássaros migratórios, como afirma Karl Sierek (2009) ao retomar um trecho onde Warburg diz que “[...] a impressão das imagens dava asas à representação iconográfica, cuja linguagem era, além do mais, internacional; e do Norte ao Sul, esses pássaros de mau presságio semeavam por todo lugar a emoção [...]” (WARBURG apud SIEREK, 2009, p.197), considerando com isso a abrangência da migração (*Bilderwanderung*) não apenas centrada no aspecto técnico – seja da revolução da imprensa ou do digital – mas também “[...] o valor agregado que considera a imagem em movimento como dispositivo energético” (SIEREK, 2009, p.198). Sem dúvidas, vivemos hoje uma nova e intensa migração internacional de imagens, tal como condensa Mauricio Lissovsky (2014, p.321, grifo nosso):

Desde a década de 1990, uma nova era global de migração das imagens teve início. A tecnologia e os meios digitais propiciaram uma expansão exponencial dos recursos de manipulação, processamento e distribuição. Elevaram ao infinito as possibilidades de apropriação, hibridação e transformação das imagens produzidas hoje e, junto com elas, de todas aquelas produzidas outrora. Somos tomados pela estranha vertigem de que tudo que alguma vez se fez imagem está agora à nossa disposição [...] Neste Novo Mundo, formado por redes de imagens errantes, mundo do qual, em larga medida, já nos tornamos cidadãos, interpretá-las talvez não seja mais imprescindível. A despeito de todos os riscos que isto implica, riscos que Warburg correu até o limite, a interpretação deve dar vez ao entendimento. É hora de entender as imagens e, sobretudo, entender-se com elas.

Para Warburg, “se concebemos a formação do estilo do ponto de vista da troca desses valores expressivos, então surge a necessidade imprescindível de indagar a dinâmica de tal processo com relação à técnica de seus meios de difusão.” (WARBURG,



Figura 1 - Pranchas do Atlas Mnemosyne dispostas na sala de leitura da KBW. *Google Imagens.*



OFFERTANZ

OFFERTANZ

KLAGE

2009, p.129). Tal afirmação parece extremamente atual e pertinente diante da nossa cultura visual que ratifica ainda mais que os fenômenos estéticos devem ser debatidos através da elaboração de modos de observação, de montagem e de relatos que possam fluir ao longo de seus aparecimentos e reaparecimentos por fluxos migratórios, através dos quais as imagens constroem-se de maneira híbrida nos cruzamentos expressivos.

Ao negar os imperativos categóricos de beleza, a recepção via contemplação, o bom gosto como critério, as supostas calma e serenidade gregas que deveriam ser imitadas, o historiador da cultura concentrava-se no pathos anteriormente rejeitado, e com ele, na existência humana nas imagens, em tensões e movimentos. Toda esta configuração permitia propor um “modelo cultural da história, modelo fantasmal, psíquico e sintomal, que perturba a história da arte e que restaria por muito tempo recalçado no século XX” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 25). Resumidamente, Warburg não se limita a uma iconografia organizada em cronologia, períodos, hierarquias e tipologias. A “concretude e precisão filológica, aderência às coisas (e concomitantemente recusa dos pressupostos e generalizações teóricas abstratas), postura interdisciplinar, ruptura com as separações acadêmicas ou simplesmente ditadas pela tradição” (GARIN citado por GUINZBURG, 2007, p.51) são apontadas como características de seu método que se esforça em investigar tudo aquilo que faz das imagens guardiãs das forças energéticas do humano no mundo. Essa acepção antropológica das imagens é assim complementar ao estudo dos processos de produção de subjetividades engendrados por elas e das transformações nas coletividades.

Mnemosyne: Atlas de sobrevivências e fórmulas de pathos

É deste modo que, seguindo tal inclinação à impureza da imagem, as pranchas do “Atlas de Imagens” Mnemosyne (Mnemosyne Bilderatlas) configuravam instrumentos de visibilidade de sua “ciência da cultura” (Kulturwissenschaft), complementar ao projeto de sua biblioteca, Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (KBW), inaugurada em 1926, que antecede e converge com o Atlas. Nela, os livros eram reunidos conforme o critério da “boa vizinhança”, que “significa uma estreita relação entre um elemento epistêmico e o próximo, através de um campo de forças que movem uns nos outros, que os explicam uns pelos outros” e onde “cada uma dessas unidades energéticas ilumina os objetos vizinhos, dos quais absorvem em contrapartida as forças” (SIEREK, 2009, p.44). Biblioteca rizomática, onde as relações entre as imagens correspondiam às afinidades entre os campos de saber, em um momento em que os purismos disciplinares estabeleciam rígidas e castradoras separações.

As pranchas de Mnemosyne, vistas como imagens, carregam a impureza que a modernidade recalrava, nas produções acadêmicas em suas buscas por categorizar em grupos e historicizar linearmente, nas vanguardas modernas que ansiavam especificar em um conceito norteador suas práticas, nas linguagens artísticas e midiáticas que procuravam incessantemente por sua essência. Estas pranchas mantêm a ênfase das inquietações de Aby Warburg pelos estudos sobre o Renascimento ao passo que torna visíveis traços da cultura visual do momento histórico quando são construídas, com

fragmentos de notícias de jornais, anúncios publicitários, suas próprias fotografias etc, considerando que “[...] a palavra Bild em alemão denota um campo muito mais largo que abarca o universo englobado pelas palavras inglesas image, picture, figure e illustration, ou seja, imagem, quadro, figura e ilustração” (KNAUSS, 2008, p.162).

Se toda imagem carrega em si um devir, podemos dizer que essas pranchas assumem o híbrido como linguagem e como forma de pensamento em uma transdisciplinaridade que remete ao *imago mundi* contemporâneo. Aby Warburg parece-nos atual ao romper com concepções rígidas da imagem, tanto como núcleo sólido de sentido como também da estabilidade de seus usos. Todo tempo é impuro, no vai e vem das sobras do passado e de projeções futuras, e é neste modo temporal da impureza que se chega ao conceito de *nachleben*, a sobrevivência ou vida póstuma das imagens. Se a questão da sobrevivência surge em seus estudos sobre o Renascimento – quando Warburg se perguntava sobre como os homens daquele período significavam a Antiguidade e eram influenciados por ela a ponto de expressarem artisticamente resquícios e retomadas desta cultura – nas pranchas do Atlas a *nachleben* toma forma e ganha vida nas imagens que ali pousavam. Para tratar deste modelo temporal, Didi-Huberman (2013a) recorre constantemente à noção de anacronismo, ressaltando que a sobrevivência elabora outra concepção de história ao passo que ela própria anacroniza a história, pois se pergunta sobre os retornos descontínuos de fórmulas visuais e com elas, cargas emocionais.

Ora, Warburg afirma que, “antes de mais nada, Mnemosyne deseja, com sua base de material visual, ser um inventário de pré-cunhagens documentáveis que propuseram a cada artista o problema da rejeição ou então da assimilação dessa massa compressora de impressões” (WARBURG, 2009, p. 128). Segundo essa linha de pensamento, cabe ao criador de um objeto expressivo assimilar ou rejeitar as referências do passado na sua produção, na qual intenta incluir sua marca pessoal, sua assinatura. No entanto, o que Warburg remarca é que esta escolha não é de todo consciente, que os substratos mais sensíveis da memória podem fazer emergir determinadas fórmulas que sobrevivem ao longo da história.

Para tanto, propunha reterritorializar fragmentos visuais em modos de exposição que problematizavam a descontinuidade temporal da memória, inicialmente através de quadros comparativos duplos e triplos, propostos entre os anos 1905 e 1911, mas que se expandiram em montagens de muitas imagens, como foi ilustrado na conferência sobre Los Pueblos em 1923, encaminhando-se aos projetos finais de sua episteme para a história da imagem desenvolvidos entre os anos de 1924 e 1929 (DIDI-HUBERMAN, 2013a, 2013b). Neste período, primeiramente, foram realizadas exposições temáticas com imagens fotográficas coladas em papéis pretos, dispostas umas ao lado das outras no interior elíptico de sua KBW. Posteriormente, o formato Atlas Mnemosyne foi concebido com telas de tecido preto de 1,5 x 2,0 metros, onde imagens eram fixadas, movidas, registradas fotograficamente e refixadas, fazendo deste um dispositivo para relacioná-las e com elas, suas memórias. Os fluxos e deslocamentos das imagens desdobravam-se nas pranchas multifacetadas, onde as imagens em conjunto e em relação permitiam expor sua “iconologia do intervalo”, nome dado pelo historiador para

sua ciência em 1929.

Karl Sierek (2009, p.20) propõe abordar esse sistema de pensamento como uma “teoria cultural da imagem em movimento” empreendida através de dispositivos de montagem – da biblioteca, do atlas, do pensamento –, que possibilitam a “análise comparativa dos movimentos significantes” (id., ib., p.32) que necessitava, por sua vez, um agenciamento hipertextual de imagens e livros. Assim, através da constituição do Atlas Mnemosyne, Aby Warburg põe as imagens em movimento sobre os painéis, superfícies operacionais e energéticas onde um clique fotográfico permite a paralisação de um instante dessa movimentação, como em uma “constelação”, conceito de Walter Benjamin constantemente associado ao Atlas Mnemosyne (AGAMBEN, 2012; DIDI-HUBERMAN, 2013; LISSOVSKY, 2014).

Uma constelação não é necessariamente um conjunto de astros, nem propriamente seu movimento, mas a percepção do olhar humano que, em seu ponto de vista, paralisa tal dinâmica para ligar os pontos celestes, apreendê-los em um instante e concebê-los em um desenho que comporta um saber. Um saber-imagem que corresponde a diversas outras dinâmicas simultâneas por semelhança (BENJAMIN, 2010), desde as configurações históricas e sociais, aos níveis mais sutis da experiência simbólica, psicológica e mnemônica.

As constelações, por outro lado, consistem em verdadeiras operações de navegação, orientação e projeção, analogia que nos permite refletir sobre as questões relativas à orientação do homem entre as imagens do mundo e o mundo das imagens, fenômeno este cuja intensificação Warburg experimentou entre os séculos XIX e XX, de modo que “esclarece estas ligações entre aquilo que poderíamos chamar de vontade de orientação científica e a necessidade cultural de um relato universal em imagens” (SIEREK, 2009, p.136). Imagens como instâncias energéticas de orientação no mundo, como afirmava Warburg nas primeiras palavras da introdução ao Atlas Mnemosyne:

A criação consciente da distância entre o eu e o mundo exterior é aquilo que podemos designar como ato fundamental da civilização humana. Quando o espaço intermediário entre o eu e o mundo exterior se torna o substrato da criação artística são satisfeitas as premissas graças às quais a consciência dessa distância pode tornar-se uma função social duradoura que, através da alternância rítmica da identificação com o objeto e o retorno à *sophrosyne*, indica o ciclo entre a cosmologia das imagens e aquela dos signos. Trata-se de andamento circular cujo funcionamento mais ou menos preciso, enquanto instrumento espiritual de orientação, acaba por determinar o destino da cultura humana. (WARBURG, p.125, grifo nosso)

Orientar-se por um diagrama conceitual feito com e sobre imagens é a culminação de uma ciência da cultura em busca incessante pelo problema do “poder criador de estilo da vida em movimento e sua significação para as artes plásticas” (WARBURG,

2010, p.179), que ao longo dos trinta anos que antecedem o projeto inconcluso do Atlas foi marcada tanto por deslocamentos tangíveis (como a viagem de Warburg ao Novo México) como intangíveis, nos cruzamentos teóricos elaborados para embasar suas noções chaves. As constelações expressas nas pranchas warburguanas eram arranjos entre muitos outros possíveis, como afirma Martin Warnkens (2010, p.VI) nas “advertências editoriais” da edição espanhola do livro ilustrado Atlas Mnemosyne: “[...] a constante remodelação que dispõem as imagens em novas configurações [...] indica bem que Warburg não via cada imagem permanentemente fixada a um determinado contexto, mas que em cada nova constelação a confiava um novo significado”.

Esta alternância aparece nas reconfigurações dos “painéis de exposições” que antecedem ao Atlas Mnemosyne (tais como os dedicados a Rembrandt e Ovidio, em 1926 e 1927, respectivamente) e nas variadas versões das pranchas do atlas inacabado para uma possível publicação. “Tal como ficou, o legendário atlas constitui um laboratório de imagens, uma fase documentada do trabalho, porém de modo algum uma obra concluída. Nela faltam textos acabados até no esboço de uma introdução; planejaram ‘dois volumes de textos’” (WARNKE in WARBURG, 2010, p.V). Compreendemos, portanto, o desejo experimental do dispositivo em sua elaboração e naquilo que dele escapa pois, como o próprio autor afirmara na Conferência na Biblioteca Hertziana de Roma (primeira apresentação pública do Atlas) “este ensaio iconológico apenas pode aspirar ser um precursor de outros” (WARBURG, 2010, p.179).

Antes da formatação da última versão do Atlas, existiu uma série de 43 pranchas que data de 1928, um conjunto de nove pranchas apresentadas na Biblioteca Hertziana em 1929, e ainda a penúltima série com 69 pranchas, constando mil objetos (WARNKE in WARBURG, 2010, p.VI). A variabilidade desses arranjos é complementar à fixação do movimento por intermédio de uma imagem técnica que naquele momento espalhava-se progressivamente no cotidiano moderno, sendo inclusive apropriada pelo próprio pensador que já se valia, em 1886, de uma câmera fotográfica portátil, uma Kodak nº2 Bull’s-Eye, para registrar a vivência junto aos índios Los Pueblos. A fotografia, como técnica de conversão do mundo em imagem e das imagens de diferentes suportes na equivalência plana de sua visualidade, apresenta-se como uma possibilidade de escrita da história das expressões humanas almejada pelo pensador através do estudo das fórmulas de pathos. Junto às reproduções fotográficas presas em passepartouts (geralmente com legenda na parte inferior da imagem) haviam etiquetas acima constando o “tema” dos conjuntos de seu atlas da cultura ocidental, heranças mnemônicas organizadas em núcleos de um saber visual e cultural.

Mesmo que tenhamos acesso a uma determinada numeração, como aquela empregada na parte superior dos painéis, que por sua vez aparece em livros e nas versões disponíveis na internet, é importante remarcar que se trata apenas de uma possibilidade de ordem de apresentação. A orientação por este mapa de imagens considera a variabilidade de sua escrita e também de sua leitura, cuja sucessão entre as imagens pode modificar conforme a recepção. É o que indica, por exemplo, as advertências editoriais da publicação espanhola do Atlas Mnemosyne, que mesmo numerando e identificando as imagens o faz de maneira não linear, considerando que “é difícil estabelecer uma

ordem, pois diversas disposições podem ter seu sentido particular”, de maneira que nesta referida edição os organizadores oferecem apenas “uma proposta de interpretação do pensamento de Warburg em constantes temáticas e motivos, em oposições e em associações e ocorrências” (WARNKE in WARBURG, 2010, p.VII).

Os espaços pretos entre as imagens funcionam como canais por onde escapa o olhar do observador e circulam os sentidos das imagens, que nestas montagens experimentais nunca são fechados em uma unidade estável, ao contrário, mostram-se apenas nas relações e trânsitos dos elementos que configuram seu campo de força cultural. É através desse trabalho com foco no “entre” imagens que Warburg “[...] visava ativar as propriedades dinâmicas que a consideração isolada delas teria deixado latentes” (MICHAUD, 2013, p.296). Um trabalho sobre o símbolo e seu movimento pendular, conforme explicita Giorgio Agamben (2009) que o compreende como uma “[...] esfera intermediária entre a consciência e a reação primitiva e trazia em si tanto a possibilidade de regressão como a de conhecimento mais elevado; ele é um *Zwischenraum*, um “intervalo”, uma espécie de *no man’s land* no centro do humano”. Entretanto, não é apenas a observação sobre o símbolo como um intervalo na cultura e psicologia humana que constitui o cerne dessa iconologia, porém toda uma rede de intervalos de tempos e sentidos, entre-imagens e nelas mesmas. Alargar o espaço do “entre” constitui uma operação crítica que visa explorar a atualização da imagem que acontece nestas lacunas, onde verdades e certezas não estão no cerne das questões fundamentais colocadas diante dela. Ao contrário, o que ela permitiu imaginar? E desta imaginação, o que foi possível mobilizar, subjetiva e coletivamente? A montagem visual do atlas é uma faceta desta operação intervalar, descontínua e impura.

Em sua maioria eram reproduções fotográficas de obras de arte, contudo no positivo elas se desprendiam do nível dos estilos para assumirem plenamente sua realidade imagética e cultural, sendo aproximadas de imagens “não artísticas”. Por outro lado, o próprio conceito de obra “original” é questionado através da construção de relações entre as imagens pela conexão dos “valores expressivos que são conservados na memória” (WARBURG, 2009, p.126). Para o autor:

[...] faz-se necessário buscar a matriz que imprime na memória as formas expressivas da máxima exaltação interior, expressa na linguagem gestual com tal intensidade, que esses engramas da experiência emotiva sobrevivem como patrimônio hereditário da memória, determinando de modo exemplar o contorno criado pela mão do artista no momento em que os valores mais altos da linguagem gestual desejam emergir na criação por sua mão. (WARBURG, 2009, p.126)

Segundo este esquema que consta no texto sobre Mnemosyne, podemos perceber a dupla interrogação do teórico, que demonstra a intrínseca complementaridade de seus conceitos: como são impressas no corpo e na memória determinadas emoções extremas, e como elas retornam ou sobrevivem como fórmulas de pathos através do ato criativo. Trata-se de algo de difícil apreensão, já que se dedica à percepção de uma

passagem sutil, das experiências interiores e subjetivas ao exterior do mundo cultural, de maneira que “o próprio conceito de *Pa-thosformeln* – fórmulas estilísticas arcaizantes, impostas, por assim dizer, pelos temas e situações particularmente emotivos – estabelecia na análise uma estreita ligação entre forma e conteúdo” (GUINZBURG, 1989, p.65). Warburg ressalta a importância da linguagem figurativa do gesto na cultura, ou como afirma Agamben (2008, p.11), “gesto como cristal de memória histórica”, pois avalia o “[...] ímpeto indestrutível de sua cunhagem expressiva, forçada a reviver [...] experiências de comoção humana em toda a sua polaridade trágica: do sofrimento trágico à atitude vitoriosa ativa” (WARBURG, 2009, p. 130), o que faz de *Mnemosyne*

[...] um atlas das ‘fórmulas-de-pathos’ (*Pathosformeln*), gestos fundamentais transmitidos e transformados – até nós desde a Antiguidade: gestos de amor e gestos de combate, gestos de triunfo e de servidão, de elevação e de queda, de histeria e de melancolia, de graça e de fealdade, de desejo em movimento e de terror petrificado... O homem encontra-se, pois, no centro do atlas *Mnemosyne*, pela energia contrastada dos seus pensamentos, dos seus gestos, das suas paixões. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.22)

Assim sendo, o *Atlas Mnemosyne* é ao mesmo tempo um atlas das fórmulas de *pathos* recorrentes nas investigações de Warburg e também um atlas das sobrevivências. “*Atlas da memória errática*” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.206), onde as imagens são dinamogramas, campos de forças sociais e culturais. A conexão entre esses três conceitos fundamentais para a ciência da cultura de Warburg – *Sobrevivência*, *Fórmula de Pathos* e *Dinamograma* – condensam seu entendimento sobre a imagem como fenômeno transversal entre memória e ação, sejam elas subjetivas e coletivas. Nesta perspectiva, os estudos das formas (ou das fórmulas) tendem a direcionar a análises sobre os conteúdos de maneira distinta das investigações com ênfase nas representações, pois a forma é sempre apreendida como uma “re-presença” mutante, seja inscrita ou corporificada.

Esses resquícios mnemônicos de formas expressivas materializadas em inscrições são reanimados nas ocasiões de recepção, entre as quais o próprio *Atlas Mnemosyne* funciona decisivamente como instrumento de reativação e descarga energética das imagens, sendo possível saltar de uma imagem à outra, reforçando que não existe imagem precípua. Sua leitura dificilmente é linear, apesar da publicação no formato livro induzir a passagens contínuas das páginas. O conjunto de pranchas suscita a descontinuidade e a errância própria à forma atlas, de maneira que “[...] começamos por abri-lo à procura de uma informação concreta, mas, uma vez obtida essa informação, não é forçoso que o abandonemos, continuando então a calcorrear as suas bifurcações em todos os sentidos [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.11). Se pensarmos na apresentação das pranchas dentro do formato elipse da KBW, podemos imaginar uma observação ainda mais dinâmica, onde o observador poderia reger sua leitura pelo ir e vir na biblioteca, trazendo à tona argumentos, hipóteses, dúvidas e afetos.

A “estética do dinamograma” (WARBURG citado por DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.157) mostra-se central neste projeto, sendo este um conceito que se coloca entre as fórmulas de pathos e a sobrevivência. Karl Sierek (2009) condensa a perspectiva multifacetada de estudo das imagens como “campos de forças” e o interesse de Warburg pelas imagens a partir de “sua capacidade de transformar, de por em movimento, de dinamizar os valores e conteúdos culturais.” (id., ib., p.54).

Mnemosyne, deusa da memória e mãe das artes, e Atlas, titã que carrega o mundo nas costas, fazem convergir anseios e emoções entre as ações de lembrar, criar, acumular e transportar, tarefa exaustiva que se converte em um verdadeiro projeto epistêmico e estético. A tecnologia fotográfica tem um papel crucial, pois é justamente através de sua reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 2010) que as imagens encontram-se livres de seus suportes materiais originais (pinturas, esculturas, afrescos, desenhos, mapas, manuscritos, objetos de cunho antropológico etc), em um dispositivo que planifica visualmente estas expressões em um espaço heterotópico regido por um tempo anacrônico. O preto e branco das fotografias contribui para a conquista desta planaridade do visível, que não implica em estabilidade de seus efeitos associativos, mas ao contrário, na constituição de um modo de ver onde as imagens e seus detalhes possam ser assimilados para além de hierarquias e categorizações.

Forma Atlas: saber dos intervalos e da imaginação

Mnemosyne é a deusa da memória. Podemos agora compreender que o atlas das imagens homônimo é a forma visual, a forma operatória de uma memória inquieta – ou mesmo de um medo – que nasce da colisão do Agora com o Outrora, do desastre presente com a longa duração “psicossomática”, essa “história de fantasmas para adultos” que sobrevive e se reatualiza sem cessar na nossa história. O atlas seria, mais exatamente, o compêndio visual de uma memória inquieta transformada em saber, seja no plano do pensamento histórico, da atividade artística ou do espaço público e político. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.263, grifos do autor)

Neste ponto, consideramos a configuração de uma possível “Forma Atlas” preconizada em Mnemosyne, através da qual podemos estudar e experimentar a ideia de imagem em rede. Georges Didi-Huberman em seu livro “Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta” (que deriva do catálogo de sua exposição “Atlas ?Cómo llevar el mundo a cuestas?”), fala de uma “forma visual do saber” ou uma “forma sábia do ver”, um dispositivo que faz convergir dois paradigmas, o estético e o epistêmico: “Contra toda a pureza epistêmica, o atlas introduz no saber a dimensão sensível, o diverso, o caráter lacunar de cada imagem. Contra toda pureza estética, introduz o múltiplo, o diverso, a hibridez de toda montagem.” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.12).

Contudo, diante deste cenário precisamos considerar algumas premissas. Primeiramente é importante frisar que este saber não é apenas imagético. Lembremos que aos modos expositivos de seu arquivo/fototeca soma-se uma série de anotações

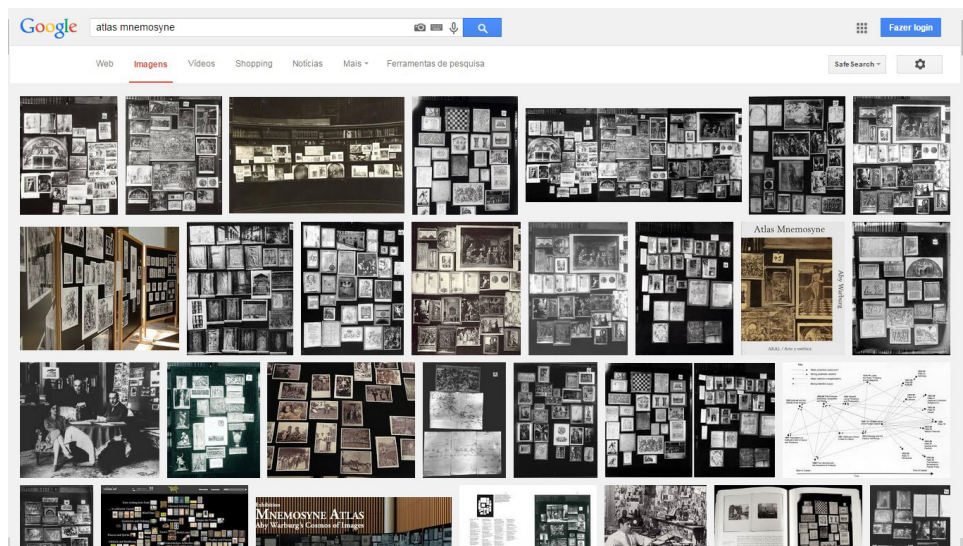


Figura 2 - Efeito *Mise en abyme*. Captura de tela da pesquisa por “Atlas Mnemosyne” no Google Imagem.



Figura 3 - Atlas Mnemosyne no ZKM Center for Art and Media, 2016.
ZKM Center for Art and Media.

aforísticas e autobiográficas, cartas, tratados e conferências realizados concomitantemente ao período de elaboração de *Mnemosyne*. Suas “notas fugidias” (WARBURG apud DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.393), escritas entre 1927 e 1929, funcionavam como um diário de campo de um antropólogo da imagem atento aos deslocamentos constantes das formas expressivas que sobrevivem e agem na memória como forças que as atravessam. Também é provável que Warburg tenha desejado que as pranchas do Atlas fossem acompanhadas de textos em uma possível publicação (WARNKE in WARBURG, 2010), tal como foi realizado na versão póstuma organizada por Gertrud Bing e Ernst Gombrich.

No caso das conferências, a concomitância da exposição das imagens à explanação sobre e com elas, ratifica a formulação de um relato deste saber visual, uma narrativa inventiva que instiga no observador/interlocutor outras maneiras de conectar os pontos destas tramas de imagens. É o caso da conferência sobre os índios *Los Pueblos* e das apresentações públicas do Atlas, como a realizada na Biblioteca Hertziana de Roma. Em outra ocasião o autor afirmara: “Quisera a KBW fosse um posto de captação. Promover a compreensão do mundo recordado em suas palavras e imagens” (WARBURG, 2010, p.181).

Fritz Saxl, por sua vez, escreveu em 1930 na carta enviada à editora onde visava publicar o Atlas *Mnemosyne* e um conjunto de textos póstumos de Warburg que “[...] somente sua palavra [...] está em condições de dar significado às pranchas, de fazer com que cada uma produza o efeito que a corresponde” (SAXL in WARBURG, 2010, p. XVII), ao passo que se refere ao trabalho do atlas como “um rico legado de materiais não publicados que, dispostos como em um mosaico, sem dúvida refletirão graficamente aquele texto” (idem, grifo nosso). Gertrud Bing (citada por GUINZBURG, p.47) também aponta como problemas principais da obra de Warburg a “função da criação figurativa na vida da civilização [e a] relação da variável que existe entre expressão figurativa e linguagem falada”, o que reforça o duplo palavra-imagem. Percebemos então como seus colaboradores mais diretos realçavam a impossibilidade de separação dos dois âmbitos do legado do historiador da cultura que, entre a palavra e a imagem, formulou seus “espaços de pensamento” (*denksraum*).

No Atlas, esta relação é percebida também na dimensão histórica entre texto escrito e o mundo das imagens, ao observarmos, por exemplo, variados fragmentos de manuscritos, gravuras e códices ilustrados, páginas de jornais e de livros, publicidades, ou mesmo a árvore genealógica esboçada pelo próprio Warburg na prancha A. Entre a cultura oriental e ocidental, antiga, medieval ou moderna, estes dois modos de inteligibilidade e expressão são complementares e inseparáveis, como também percebemos nas fotografias que exprimem o modo de apresentação do Atlas, onde podemos ver as estantes de livros na KBW ao fundo das pranchas, o que evidencia a coexistência dessas duas lógicas. Sendo assim, este saber visual não é estabelecido numa suposta dependência das imagens em relação ao texto escrito, nem tampouco numa suposta autonomia das imagens, mas justamente na quebra de uma lógica hierárquica que considera o conhecimento histórico, lógico e linear superior à heterogeneidade estética das imagens.

Sua existência como saber distancia-se de uma tradição que anseia decodificar em uma fala a mensagem críptica das imagens. Entendemos que o saber visual contido nesta Forma Atlas é menos um instrumento de decifração de imagens e mais instrumento de orientação no *imago mundi*, algo metaforicamente expresso na escultura do Atlas Farnésio que carrega nas costas o globo celeste com seu mapa de constelações. Orientação diante do excesso e de seu peso incomensurável, que ocasiona aquilo que Didi-Huberman (2013b) vai abordar como uma “inquietude” manifesta na postura do titã: a glória de sua potência é concomitante ao sofrimento do poder suportar. Tal figura, que aparece na prancha 2 de *Mnemosyne*, ressalta o pathos de quem suporta o acúmulo e o peso do mundo, considerando que em sua própria etimologia a palavra grega *atlas* significa em sentido literal o portante ou o portador (id., ib., p.78). No caso de um atlas de imagens, portar tal acúmulo coincide com a dificuldade em produzir a partir dele algum saber que não seja somente interpretativo, mas que considere os vetores energéticos aqui elencados. Saber constelar como paradigma fundamental para qualquer conhecimento que procure extrair o inteligível a partir do sensível (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.24).

Se os arranjos maquínicos permitem-nos hoje ter acesso ao acúmulo de imagens com extrema facilidade (a exemplo do Google Images, ferramenta fundamental nesta pesquisa), gerando impactos na imaginação e na memória, navegar por elas e compreendê-las através de montagens visuais, de formas de escrita e de leitura continua sendo um fardo laborioso, inclusive devido à extensão deste excesso. Temos hoje como desafio lidar com novos mapas através dos quais é possível mover-se na imaginação ou elaborar cartografias possíveis para localizar-se nela, nas incertezas dos seus múltiplos caminhos rizomáticos, nas particularidades de cada território expressivo.

Didi-Huberman (2013b, p. 15) considera que o atlas de imagens é uma máquina de leitura que é ao mesmo tempo uma “leitura antes de tudo”, elementar e contemplativa, e uma “leitura depois de tudo”, que surge quando as ciências humanas são perturbadas pela necessidade de extrapolação de seus próprios limites. Um conhecimento e uma leitura guiados pela imaginação, que “[...] aceita o múltiplo e renova-o sem cessar, a fim de aí detectar novas ‘relações íntimas e secretas, novas ‘correspondências e analogias’, que serão por seu turno inesgotáveis, como inesgotável é todo pensamento das relações [...]” (id., ib., p.14). Sendo assim, a Forma Atlas deve permitir detectar essas relações como possibilitar a ligação de vestígios visuais em um plano comum.

Mas como isso pode ocorrer? Primeiramente é preciso ter de onde partir. Ao invés de argumentos generalizantes, advindos de estruturas de pensamento como teorias culturais, sociais, políticas ou históricas, é da exploração ao máximo das peculiaridades expressivas que se pode chegar a manifestar suas relações nesses âmbitos. Por isso, Karl Sierek (2009, p.144) comenta que é necessário ter uma reserva cética em relação à possibilidade de argumentar uma “teoria global das mídias” ou “teoria midiática da globalidade” inspirada em Aby Warburg, considerando todo seu cuidado em observar cada detalhe ínfimo, o que pode ser expresso em sua máxima “Deus está nos detalhes”. Didi-Huberman (2013a, p.174) também reforça que “Warburg foi um historiador das singularidades, não um pesquisador de universalidades abstratas; a seu ver, os ‘proble-



Figura 4 - Detalhe da Prancha 2 do Atlas Mnemosyne. *Atlas Mnemosyne* (2010).

mas fundamentais, as forças, não estavam ‘atrás’, mas diretamente nas formas, ainda que elas estivessem determinadas ou limitadas num minúsculo objeto singular”.

Percebemos uma tendência à planaridade tanto nessa postura analítica (em certa medida “anti-hermenêutica”) como no próprio Atlas Mnemosyne, objeto que problematiza as maneiras de expor em um plano a fragmentação e disparidade das imagens. Didi-Huberman (2013b) compara o “campo operatório” desta Forma Atlas a ideia de uma “mesa” (em oposição ao “quadro”, que tende à concepção de uma inscrição histórica e definitiva). A planaridade da mesa de montagem rompe com categorias estruturais e a intenção de decodificação de mensagens crípticas. Além do verdadeiro e do falso, a legibilidade do imago mundi é possível na sua relação intrínseca com o mundo, através de um modo de observação inerente a este lócus heterotópico.

É uma ‘mesa’ onde se decide colocar, em conjunto, várias coisas díspares, cujas múltiplas ‘relações íntimas e secretas’ se procura estabelecer, uma área que possua as suas próprias regras de disposição e de transformação para ligar várias coisas cujos vínculos não são evidentes. E para fazer destes vínculos, uma vez encontrados, os paradigmas de uma releitura do mundo. (id., ib., p.47)

Considerações Finais

Consideraremos que a Forma Atlas estimula um saber entre-imagens (em vez de um saber sobre as imagens como núcleos de uma inteligibilidade estável), saber dos

intervalos, que problematiza as inquietações e as contestações que elas provocam, as releituras do mundo e também os mundos possíveis de serem criados a partir delas. Desde a busca pelas imagens e outros vestígios que nos permitam compreender seus usos, à montagem da prancha e construção de um texto que a expanda, em vez de buscarmos por interpretações corretas, a questão é antes perceber como os sentidos colocam-se em disputa.

Carlo Guinzburg (1989) em seu texto “notas sobre um problema de método” discorre sobre o método warburgiano e seus desdobramentos na obra de seguidores como Saxl, Panofsky e Gombrich pelo prisma da utilização dos testemunhos figurativos como fontes históricas. Warburg ao inserir a imagem no cerne da ciência da cultura utilizava documentações variadas – “testamentos, cartas de mercadores, aventuras amorosas, tapeçarias, quadros famosos e obscuros” (GUINZBURG, 1989, p.45), para facilitar a compreensão de uma obra e o estabelecimento de relações entre seu aspecto formal e as características de uma sociedade: “[...] esclarecer as alusões veladas numa pintura (se as há), indicar as evocações de um texto literário (se existem), indagar onde for possível a existência de clientes que a encomendaram, suas posições sociais, eventualmente seus gostos artísticos” (GUINZBURG, 1989, p.56-57). Por outro lado, considerava as figurações como fontes históricas, o que o permitiu investigar pelas imagens as mudanças de mentalidade do homem do Renascimento e como este compreendia a Antiguidade. Em suma, os significados oscilantes de uma imagem são compreendidos em meio a sua cultura, enquanto o estudo da cultura e da história pode ser desenvolvido por meio de imagens.

Contudo, Guinzburg adverte para os riscos do método iconológico, de ler nos testemunhos figurativos e nos documentos a eles associados (considerados como “provas”) aquilo que se pressupõe da imagem, “[...] lê neles o que já sabe, ou crê saber, por outras vias” (GUINZBURG, 1989, p.63, grifo do autor). Leituras arbitrárias, mesmo que coerentes, ou aquilo que Guinzburg insistirá como o problema da “circularidade” da interpretação e dos argumentos calcados na empatia do historiador, podem ser entraves para o estudo da imagem que é “inevitavelmente mais ambígua, aberta a diferentes interpretações – e suas nuances [...] não são transponíveis para o plano articulado, racional [...] se não a preço de se forçar um pouco” (id., ib., p.59).

Essa abertura para diferentes interpretações e sua posterior contraposição, ou seja, a manifestação das significações contraditórias, pode ser um exercício base para lidar com esse risco, ao passo que se considera o texto como um relato possível para cada “mosaico”. É necessário levar em conta a instabilidade e dinamicidade intrínsecas a esse saber visual, de maneira que a intenção de “dar significado” às imagens e de extrair delas conhecimentos interaja dialeticamente com um efeito reflexivo que jamais poderia ser totalizante. As imagens, que para Warburg migram em corpos, memórias e rastros, alargam cada vez mais seus trânsitos, e junto a isso, suas experiências e episódios, para além de um campo social e analítico restrito.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: Dossiê Aby Warburg. Organização Cezar Bartholomeu. *Revista Arte e Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19, 2009.
- _____. Notas sobre o gesto. *Artefilosofia: Revista do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura*. Ouro Preto. n° 04, p.09-14, jan. 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.
- _____. *Atlas ou a gaia ciência inquieta*. Lisboa: KKYM, 2013b
- GUINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E.H.Gombrich: Notas sobre um problema de método. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- KNAUSS, Paulo. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. *Anos 90: Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre. v. 15, n° 28, p.151-168, dez. 2008.
- LISSOVSKY, Mauricio. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*. Belém. v. 9, n° 2, p. 305-322, maio-ago. 2014.
- MEDIALAB.UFRJ. *Atlas #ProtestosBR*. Disponível em: < <http://medialabufrj.net/mnemopolis/atlas/>>. Acesso em 31 de ago 2018.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- SIEREK, Karl. *Images oiseux: Aby Warburg et la théorie des médias*. Paris: Klincksiek, 2009.
- WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madri: Akal, 2010
- _____. *Mnemosyne*. In: Dossiê Aby Warburg. Organização Cezar Bartholomeu. *Revista Arte e Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19, 2009.
- _____. Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte. In: *Concinnitas*. Revista do Instituto de Artes da UERJ. Ano 6, v. 1, n° 8, julho 2005.

Sobre a autora

Jane Cleide de Sousa Maciel é doutora e mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, professora do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão. Pesquisadora do Núcleo de Pesquisa e Produção de Imagem (NUPPI).
janmaciel@gmail.com

Atlas Mnemosyne and Visual Knowing: Aby Warburg's presentness of images, media and networks**Abstract**

The understanding of images engendered by attentive observation to expressive detail while considering its inscription within sociocultural situations and media historicity is an inspiring legacy left by Abraham Warburg for image theory. In this article, we will present in a concise way the singularities of his science of culture, considering in particular his paradigmatic and ultimate work, the Mnemosyne Image Atlas, which will be debated as a form of thought and expression that has multiple lines of convergence with the images, media and networks of the present time. From Warburg's theory and from authors (AGAMBEN, 2012; DIDI-HUBERMAN, 2013a, 2013b; GUINZBURG, 1989; MICHAUD, 2013) who comment and update this analytical framework, can be understood as an instrument of orientation, writing and reading of images, pertinent to studies on contemporary visual culture.

Keywords

Atlas Mnemosyne. Aby Warburg. Visual Knowledge. Survival. Photography.