



## Biblioteca Warburg: uma “coleção de problemas” e memórias

Warburg Library: a “Collection of Problems” and Memories

Alice Costa Souza \*

**Resumo:** Aby Warburg é um nome que evoca mais que um homem, evoca uma biblioteca: a *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (KBW) em Hamburgo. O artigo discorre sobre a “ciência sem nome” criada por Warburg para ordenação de sua coleção pessoal que se tornou pública, refletindo seu entusiasmo pela memória coletiva. A biblioteca abriga também o *Atlas Mnemosyne* (1924-1929), formado por lâminas que contam uma versão alternativa da História da Arte, uma coleção de imagens organizada, bem como a biblioteca, por critérios de “boa vizinhança”. A KBW – que sobrevivera a duas guerras, mudança para Londres, aos colapsos mentais de seu criador – eternizou-se por meio de sua abertura ao público em 1926 e reverbera ainda pelos inúmeros trabalhos de arte contemporânea.

**Palavras-chave:** Aby Warburg. Memória. Coleção.

**Abstract:** Aby Warburg was a name that evoked more than a man, a library: the *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (KBW) in Hamburg. The article discusses the “unnamed science” created by Warburg to sort his personal collection that became public, reflecting his enthusiasm for collective memory. The library also hosts the *Atlas Mnemosyne* (1924 - 1929), which is made up of blades portraying an alternative version of the History of Art, a collection of organized images, in the same way as the library, by criteria of “good neighbor”. The KBW – which survived two wars, a move to London, the mental breakdowns of its creator – became eternal after its opening to the public in 1926 and still reverberates through the numerous works of contemporary art.

**Keywords:** Aby Warburg. Memory. Collection.

### 1 Biblioteca e Atlas *Continuatus*

Para mim, a memória é a mais alta forma  
de imaginação humana e não tão somente



a capacidade de recordar. Se a memória se dissolve, o homem se dissolve.

Octávio Paz

O nome de Aby Warburg, para muitos, evoca mais do que um homem, mas a uma biblioteca. É o que sugeria o elogio póstumo feito por seu amigo Giorgio Pasquali, o qual afirmava que o historiador já em vida “desaparecia detrás da instituição que havia criado” (PASQUALI, 1930, p. 484 citado por DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 27, tradução nossa<sup>1</sup>). A *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (KBW, Biblioteca Warburg de Ciência da Cultura) localizada em Hamburgo, Alemanha, tem uma curiosa história fundadora: aos treze anos (1879), Warburg, primogênito de uma família judia de banqueiros daquela cidade, propôs ao seu irmão Max (um ano mais jovem que ele), ceder-lhe todos os privilégios da primogenitura em troca da promessa de comprar-lhe sempre todos os livros que necessitasse. Aos vinte anos (1886), Warburg começou a tomar nota sobre suas aquisições e três anos depois obteve de seu pai fundos para formar uma biblioteca centrada inicialmente em História da Arte (SETTIS, 2010, p. 34).



Figura 1. Biblioteca Warburg de Ciência da Cultura – Sala de Leitura, Hamburgo, 1926. (Foto: The Warburg Institute, disponível em: <<http://warburg.sas.ac.uk/archive/>> Acesso em: 10 março 2015).



Essa arena do conhecimento, não por acaso em formato oval, pretendia deixar os livros acessíveis, fazia um intercâmbio entre religião, arte e ciência, e oferecia um espaço para cursos e conferências (Figura 1). A infraestrutura da biblioteca contava com a tecnologia de ponta da época para o transporte dos livros de um lugar para outro, incluindo esteiras especiais. Havia 26 ligações telefônicas, um tubo pneumático e um elevador para os livros e para os funcionários.<sup>2</sup> No informe anual da Biblioteca de 1925, o próprio Warburg explicava seu objetivo:

A Biblioteca Warburg para as Ciências da Cultura não está concebida como uma câmara do tesouro para raridades bibliográficas. Ao contrário, sua ideia fundamental nasce, faz mais de vinte anos, do sentimento da miséria espiritual da comunidade científica que ao fundador parecia inexoravelmente clara em uma época em que esta só se queria ouvir falar dos temas que interessavam à ciência alemã (WARBURG citado por CHECA em SETTIS, 2010, p. 8, tradução nossa<sup>3</sup>).

A Biblioteca abriga ainda o *Atlas Mnemosyne* (1924-1929) formado por um conjunto de painéis, no qual o historiador afixava reproduções de pinturas, marcos arquitetônicos, retratos, diagramas, mapas, enfim, uma coleção de imagens que ele considerava afins (Figura 2). As lâminas contam uma versão alternativa da História da Arte, determinada não por estilos ou períodos, mas por aproximações entre formas e temas de diferentes épocas. Esse projeto foi interrompido pela sua morte em 1929, mas, segundo o historiador da arte Ernst Gombrich, estava destinado a ser inconcluso, devido à sua enorme ambição e abrangência temporal, tendo em vista que o deixou inacabado já com algumas dezenas de painéis<sup>4</sup> e cerca de 1.300 imagens.



Figura 2. Aby Warburg. Uma prancha do *Atlas Mnemosyne*. (Foto: The Warburg Institute, disponível em: <<http://warburg.sas.ac.uk/archive/>> Acesso em: 10 mar 2015).

A proximidade com uma biblioteca se dá não apenas pela Biblioteca abrigar o *Atlas*, mas pela semelhança metodológica pela qual Warburg organizava a ambos. Curiosamente, a palavra *Mnemosyne*, nome da deusa grega da memória, aparece gravada na fachada da KBW em Hamburgo. 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 – tidos após a sua morte mais do que como seus seguidores, seus intérpretes – entre outros nomes.

Persistiu em existir: a biblioteca – que inicia efetivamente sua formação em 1901 e que desde 1905 iniciou sua organização já contando com funcionários – sobrevivera a duas guerras, mudança de país, aos colapsos mentais de seu criador esquizofrênico, tornar-se-ia, de certa forma, infinita, como “O livro de areia” do conto de Jorge Luis Borges. O personagem que adquire o livro de areia a princípio o guarda só para si, mas, posteriormente, o perde propositalmente em uma biblioteca pública. Traçando um paralelo, Warburg – que em 1911 já possuía uma biblioteca particular com aproximadamente 15 mil livros (SETTIS, 2010, p. 38) – desejava-a pública e, assim ela se torna eterna por meio de sua abertura oficialmente em 1926 em Hamburgo, onde permaneceu até 1929.





Com a ascensão do nazismo ao poder na Alemanha e sob a ameaça da Segunda Guerra, já após a morte de Warburg, o jovem historiador da arte Saxl, que ajudou na organização do Instituto desde 1913, conseguiu com o apoio do governo britânico transportar os 60.000 volumes da biblioteca até sua sede atual em Londres. Isso ocorreu após tensas negociações com o governo nazista, que sugeria, entre outras soluções, o desmembramento da biblioteca para “instituições culturais” nazistas. Com a mudança, a KBW certamente escapou à queima de 25.000 livros escritos por autores considerados inimigos do Terceiro Reich, ocorrida em 34 cidades universitárias alemãs em 1933. A primeira sede da biblioteca em Hamburgo, hoje sem os livros, é chamada Casa Warburg, um centro de estudos dedicado, entre outras atividades, a coordenar a edição das obras completas do autor em alemão, dando continuidade aos trabalhos de seu idealizador.

## 2 Arquivos da memória pessoal e da memória coletiva

Para o colecionador autêntico a posse é a mais íntima relação que se pode ter com as coisas: não que elas estejam vivas dentro dele; é ele que vive dentro delas.

Walter Benjamin



Figura 3. Arquivos de catalogação de Aby Warburg. Atualmente no Instituto Warburg em Londres. (Fonte: The Warburg Institute)

Sabemos que “a memória coletiva tomou, no século XIX, um volume tal que se tornou impossível pedir à memória individual que recebesse o conteúdo das bibliotecas” (LEROI-GOURHAN, 1964-1965, p. 72 citado por LE GOFF, 2003, p.



461). Porém, essa memória se organizaria efetivamente, por meio de cadernos de notas, catálogos e fichas, apenas no início do século 20. Os atlas de imagens também se desenvolveram consideravelmente nos séculos 19 e 20. A organização e classificação com um caráter totalizante é a tarefa-síntese da modernidade por meio de instituições que colecionam, conservam, organizam e classificam todo tipo de coisa e até pessoas. A esse fenômeno, Derrida (2001, p. 118) denominou “mal de arquivo”.

Warburg, no entanto, parecia abominar a ideia de sua biblioteca como um mero arquivo, recusando-se àqueles métodos usuais de seu tempo, os quais tendiam a ordenar os livros de um modo “mais prático”, padronizado com localização por sistemas alfabéticos e numéricos. A imagem de Warburg constantemente ocupado em remodelar o próprio sistema de *Aufstetung*, mostra a mais antiga queixa contra toda forma de ordenação sistemática das bibliotecas (Figura 3). Com um “valor pedagógico” (CHECA em SETTIS, 2010, p.15) pretendido por Warburg, a sua biblioteca era viva:

Cada progresso em seu sistema de pensamento, cada nova ideia sobre a inter-relação 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, tradução nossa<sup>5</sup>).

Em 1914, Warburg decidiu tornar sua instituição semipública, mas devido à I Guerra não foi viável e, tampouco em 1920, por razão de sua internação, sendo possível inaugurá-la ao público somente em 1926, como vimos. A partir disso, Warburg compartilha do que seria parte de sua memória pessoal, tornando-a também coletiva.

Seu trabalho, em contínua evolução, o situa não só no âmbito das bibliotecas privadas, como também das públicas: “todo sistema de classificação dos livros reflete – de um modo mais ou menos explícito – um sistema de ordenação do conhecimento” (RICHARDSON citado por SETTIS, 2010, p. 39). Mas, o método de ordenação da KBW não se encontra ligado à tendência dominante na Alemanha dos anos 1900-1920, provavelmente pelo seu caráter inicialmente privado, mas, inclusive quando se torna pública, se situa fora da tendência



dominante (SETTIS, 2010, p. 44). É preciso ressaltar que as organizações do atlas e da biblioteca obedecem a um critério de “boa vizinhança”, semelhante ao movimento da memória.

Sabemos que Warburg estudava a sobrevivência da cultura e das imagens da Antiguidade, nos domínios culturais europeus e do Oriente Próximo, e que a KBW intenta atrair a atenção acerca da função da memória coletiva europeia como força capaz de criar um estilo que toma por constante a Antiguidade pagã (CHECA em SETTIS, 2010, p. 23). É pela sua viagem através do tempo que ele chega ao conceito de “memória coletiva”, razão pela qual colocou a palavra *Mnemosyne* na entrada da Biblioteca.

Entretanto, quando o termo “memória coletiva” é usado no contexto de Warburg, não deve ser lido exatamente da forma pela qual Maurice Halbwachs o conceituou em *A memória coletiva*, uma vez que o livro foi escrito na década de 1920, mas publicado apenas postumamente, em 1950. Além disso, só veio a ser mais prestigiado décadas após seu lançamento como informa Paul Ricœur (2007, p. 130). É no reconhecimento do grupo que Halbwachs encontra a memória coletiva, passando da ideia de intersubjetividades que se encontram, formando uma memória comum, para a de que a memória do meio interfere mais no sujeito do que o contrário. Mas a primeira é, aparentemente, ainda muito presente no pensamento de Warburg (2010, p. 179), uma vez que termos como “autoconsciência” e “mundo de impressões” são proferidos em suas conferências. Halbwachs (2004, p. 42) vê como impossível uma memória estritamente individual. Em uma época dominada pela reflexão sobre a memória e a lembrança, os conhecimentos científico, literário e artístico coincidiam em sua preocupação em atingir as mesmas regiões da experiência coletiva e individual.

O pensamento de ambos parece mais próximo quando Halbwachs (2004, p. 113) ressalta que memória coletiva, é uma corrente de pensamento contínuo, não tem em seu desenvolvimento linhas nitidamente marcadas, mas limites irregulares e incertos: o presente não se opõe ao passado, como dois períodos históricos vizinhos. Vejamos que isso é característico de quando Warburg desenvolve o conceito de *nachleben*. Na concepção warburguiana, as imagens são sobrevivências (*nachleben*), reaparições, de formas patéticas (*pathosformeln*) da história e da memória humana individual e coletiva.

Para Halbwachs, a história,<sup>6</sup> diferentemente da memória coletiva, divide a sequência dos acontecimentos cronologicamente, com períodos determinados de acordo com interesses em jogo, obedecendo a uma necessidade didática de



esquematisação. Acreditamos que Warburg se situa nesse intervalo entre a memória coletiva e a história praticada em seu tempo, pois se interessa pelas culturas pagãs e a chamada pequena história, mas está muito envolvido – ainda que de forma a renová-la – com uma forma de sistematização. Warburg estava imerso na questão das funções da memória individual e social.

Entendemos que a aproximação entre Warburg e Halbwachs é possível ainda na medida em que ambos se mostravam insatisfeitos com a história da forma como vinha sendo feita, ou seja, uma história morta que ignorava o meio social até então. Ambos estavam envolvidos com outras formas de documentações para se contar a história.

### 3 Uma abordagem não tradicional

Para o colecionador, o mundo está presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo organizado. Organizado, porém, segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para a mente profana.

Walter Benjamin

Warburg não estava interessado em uma abordagem puramente estética para a história da arte. A essência de sua estratégia pode ser caracterizada geralmente por sua recusa ao método estilístico-formal dominante na história da arte no fim do século 19 e como um deslocamento do foco da investigação da história dos estilos e da valorização estética aos aspectos programáticos e iconográficos da obra de arte tal como resultam do estudo das fontes literárias e do exame da tradição cultural (AGAMBEN, 2007, p. 158). A saber, incerto de que pudessem tratar de metodologias, em 1964, Robert Klein escrevia a propósito de Warburg: “criou uma disciplina que, ao contrário de tantas outras, existe, porém não tem nome” (KLEIN, 1970, p. 224 citado por DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 29, tradução nossa), ponto de vista corroborado mais tarde por Giorgio Agamben.

O foco pessoal de Warburg foi o debate sobre o legado da Antiguidade, quando aproximava obras de arte e profecias pagãs com documentos escritos ou visuais. O relato a seguir demonstra seu interesse por esses outros tipos de documentos ainda não usuais na forma de fazer história na época:





“Um dia, eu estava sentado na sala de leitura da biblioteca com um jornal de 1915”, disse Rene Drommert, um bibliotecário estudante na *Casa Warburg* em 1920. De repente, Aby Warburg apareceu e disse: “O que você está fazendo aí, Sr. Drommert?” E eu disse: “Eu estou interessado na era da Primeira Guerra Mundial.” Warburg, então, inclinou-se sobre a mesa e apontou para um anúncio que oferecia farinha e batatas em troca de um tapete. E ele disse: “Naturalmente, você tem que incluir coisas como esta para ter uma boa noção da vida cultural e social da época”. (MAREK, 2009, tradução nossa.<sup>7</sup>)

A metodologia da obra warburgiana fez com que o historiador Carlo Ginzburg (1989, p. 47) a descrevesse como:

por um lado, exteriormente fragmentária e incompleta e, por outro, para além de uma aparente dispersão temática, ligada organicamente a um núcleo de problemas muito preciso, lembrando que o seu lema predileto era: “Deus está no particular (WARBURG citado por GINZBURG, 1989, p. 47).

Ginzburg comenta a análise de Saxl sobre a metodologia de Warburg assim resumida em: “sair dos limites estreitos de uma ‘leitura’ puramente formalista e considerar a obra de arte singular como uma reação complexa e ativa de (*sui generis*, bem entendido) aos acontecimentos da história circundante” (GINZBURG, 1989, p. 62), mas, que apesar de correta para ele, também causa danos que podem redundar em uma leitura “fisiognômica” dos documentos figurados. O que Ginzburg quer dizer mais claramente é que “uma pesquisa puramente iconográfica não tinha sentido para Warburg” (GINZBURG, 1989, p. 65), ou seja, deveria haver uma estreita ligação entre forma e conteúdo, iconologia e iconografia, algo também caro às obras de Gombrich e de Erwin Panofsky.

Embora a metodologia proposta por Warburg fosse inovadora e detivesse um grande conhecimento das chamadas Ciências Humanas, talvez seja precipitado



dizer que ela é um equivalente da chamada “História Comparada”. O adjetivo “comparado (a)” foi acrescentado a quase todas as ciências sociais ou campos afins na época (história, antropologia, direito, linguística, política, psicologia, sociologia) desempenhando um papel secundário e sendo redundante, uma vez que toda pesquisa social envolve necessariamente uma comparação entre casos de algumas variáveis. Mas o método comparativo tende a se referir ao estudo de macronível (que cobrem grandes áreas do mundo abrangendo muitos séculos), se mostrando ineficaz na maioria dos casos: “As convocações a uma ‘história comparada’ (como as feitas por Marc Bloch) caíam em ouvidos ainda mais surdos do que os apelos em prol da ‘sociologia comparada’.” (OUTHWAITE, 1996, p. 738). A história comparada padece de um desprestígio hoje no meio em contraposição ao crescente reconhecimento da obra de Warburg.

É possível que a Biblioteca Warburg, embora inaugurada relativamente em data próxima (em 1926) da primeira publicação dos *Annales*<sup>8</sup> (em 1929), tenha chamado a atenção dos membros da Escola dos *Annales* no sentido de buscarem metodologias novas, que apontem para coisas cotidianas para se contar a História. No entanto, o texto *Warburg Continuatus, descripción de una biblioteca*, de Settis, que está entre os mais completos sobre a Biblioteca Warburg, não dá indícios de que haja alguma ligação direta entre a *Escola dos Analles* e a Biblioteca Warburg.

Tampouco há relatos sobre uma proximidade entre Marc Bloch e Lucien Febvre, fundadores dos *Analles* e Warburg, mas é inegável a proximidade do pensamento de Warburg e a Nova História, fundada por aqueles e elogiada por Walter Benjamin, no sentido de que recolhem pedaços dispersos do mundo, fazem com que se encontrem coisas fora das classificações habituais e nos despertem para aspectos do mundo ainda impensados.

Sabemos, entretanto, que sempre há o “espírito dos tempos” (GOETHE citado por WARBURG, 2010, p.173), que paira sobre o pensamento de todas as épocas. Então, obviamente, tanto os pensadores da escola dos *Annales* quanto Warburg estavam comprometidos com uma nova forma de pensar a história, mais próxima da vida cultural como um todo, mas isso era um pensamento que se espalhava na época: abordagens inovadoras sobre a memória surgiam já desde o final do século 19, com expansão considerável desses conceitos, conforme demonstra o grande número de pesquisas em campos diversos que mostram trocas recíprocas com as ciências humanas e sociais. Essas aproximações são evidenciadas inicialmente pelo interesse pela memória pessoal, e posteriormente, pelas coletividades e a vida cotidiana.



Isso pode ser demonstrado desde a variedade de temas e organização dos quatro andares da Biblioteca pelos quais os termos *Dromenon* (ação), *Wort* (palavra), *Bild* (imagem) e *Orientierung* (orientação), que nomeiam cada um dos andares se intercalaram ao longo dos anos pelo menos quatro vezes desde a sua primeira instalação em Hamburgo em 1926. O próprio idealizador da biblioteca descrevia a História da Arte como “parte da Ciência da Cultura”, “a qual combina os mais diversos saberes científicos” (WARBURG, 2010, p. 179).

Muitos estudiosos de renome trabalharam na sala de leitura da biblioteca, incluindo Ernst Cassirer, Erwin Panofsky e Albert Einstein. De acordo com Charles Hope, historiador de arte e diretor do Instituto Warburg, em Londres, o que se destaca é a prevalência de estudiosos judeus na biblioteca (MAREK, 2009).

Conforme concluiu Giorgio Agamben: o “bom Deus” que, segundo sua célebre frase, “se esconde nos detalhes” não foi para ele a divindade tutelar da história da arte, mas o demônio obscuro de uma ciência inominada cujas características só hoje começamos a entrever (AGAMBEN, 2007, p. 160). Warburg sempre elevou a imagem (do campo artístico ou não) ao *status* de documento, tão relevantes como os escritos. Outro pensador contemporâneo, Georges Didi-Hubermann (2010) destaca que “Warburg transformou o modo de compreender as imagens. Ele é para a história da arte o equivalente ao que Freud, seu contemporâneo, foi para a psicologia: incorporou questões radicalmente novas para a compreensão da arte, e em particular a de memória inconsciente”.

#### 4 Aproximações com a arte contemporânea

[...] a questão do arquivo não é, repetimos, uma questão do passado. [...] Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã. O arquivo, se queremos saber o que isto teria querido dizer, nós só o saberemos num tempo por vir. Talvez. Não amanhã, mas num tempo por vir, daqui a pouco ou talvez nunca.

Jacques Derrida

A biblioteca reflete de modo substancial o trabalho de seu fundador e foi concebida como um *itinerarium mentis* que conduza o leitor por caminhos



determinados (os problemas de Warburg) embora não necessariamente a conclusões pré-determinadas e, além disso, o “itinerário” foi concebido de tal modo que o passo de uma seção a outra seja natural (SETTIS, 2010, p. 54). Na sequência, Settis salienta que essa naturalidade é que transforma o “labirinto” (conforme supôs Cassirer em sua primeira visita à biblioteca) em uma “prisão”, no sentido que captura a atenção do leitor: “[...] esta não é uma mera coleção de livros, mas uma coleção de problemas” (CASSIRER citado por SETTIS, p. 31, tradução nossa<sup>9</sup>).

Sabemos que a arte contemporânea (bem como a história alternativa das décadas iniciais do século 20), se emancipa das questões metalinguísticas que a envolveram na modernidade e dialoga com outros campos. Ela utiliza uma “saída por um estado de mal-estar” (PERNIOLA, 2000, p. 10): não mais se preocupa em procurar respostas e sim em lançar questões. Igualmente, a biblioteca do historiador da arte, já no início do século 20, em pleno modernismo, sugeria uma forma ampliada do pensamento, interdisciplinar:

Para [o bibliotecário Eduard] Rosenbaum, a instituição era a materialização de uma proposta geral de tipo intelectual, e ainda vital, que não se dirigia tanto à resolução dos problemas de uma determinada disciplina, como a História da Arte, como no sentido de que as imagens puderam ter na explicação da evolução da cultura desde sua liberação das forças do irracional (CHECA em SETTIS, 2010, p. 13, tradução nossa.)

Além disso, Warburg faz parte de um século 20 caracterizado por conciliar os opostos: quebra dos limites entre a palavra e a imagem, entre a memória pessoal e a coletiva, entre o visível e o invisível. Warburg substituiu o modelo natural dos ciclos “vida e morte” e “grandeza e decadência” por um modelo resolutamente não natural e simbólico, um modelo cultural da história em que os tempos se expressavam por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 24).



Figura 4. Aby Warburg. *Atlas Mnemosyne*, 1924 – 1929. Pranchas da Conferência sobre Rembrandt, 1926. (Fonte: Media Art, Disponível em: <<http://www.mediaartnet.org/works/mnemosyne/#reiter>> Acesso em: 10 mar. 2015).

O próprio historiador da cultura encerra a *Conferência sobre Rembrandt* (maio de 1926; Figura 4) com as seguintes palavras: “[...] espero ter esclarecido hoje uma coisa: se pode indagar à Antiguidade como ‘classicamente serena’ ou ‘demoniacamente excitada’, mas sem colocar no peito a arma do ‘ou um, ou outro’.”<sup>10</sup> (WARBURG, 2010, p. 178). Essa troca do ou pelo e permitiu juntar, em um mesmo plano, questões antes postas em dicotomia e permitiu um olhar voltado para as exceções, algo muito usual hoje na arte contemporânea. Conforme Agamben (2007, p. 170, tradução nossa<sup>11</sup>) bem observou: “a ‘ciência sem nome’ que Warburg perseguiu é, como se lê em uma nota de 1929, uma ‘iconologia do intervalo’ ou uma psicologia do ‘movimento pendular entre a posição das causas como imagens e como signos’”.

O idealizador da biblioteca a desejava como “[...] um posto de captação. Promover a compreensão do mundo recordado em suas palavras e imagens e fazer dela [a KBW], com caráter e empenho, um bem mental comum na Alemanha: tal é o desejo da KBW, que espero que vocês compartilhem. ‘De ninguém inimigo, nem tampouco escravo’.” (WARBURG, 2010, p. 181, tradução nossa.<sup>12</sup>)





Warburg é um historiador que merece todo o prestígio que finalmente vem alcançando nos últimos anos por sua metodologia – presente no *Atlas* e na *Biblioteca* – ter se tornado, ela mesma, uma *naschleben*, ressurgida em diversos campos da cultura, desde as ferramentas de busca da Internet (se o leitor nos permite a releitura e comparação) até em obras de arte contemporâneas.

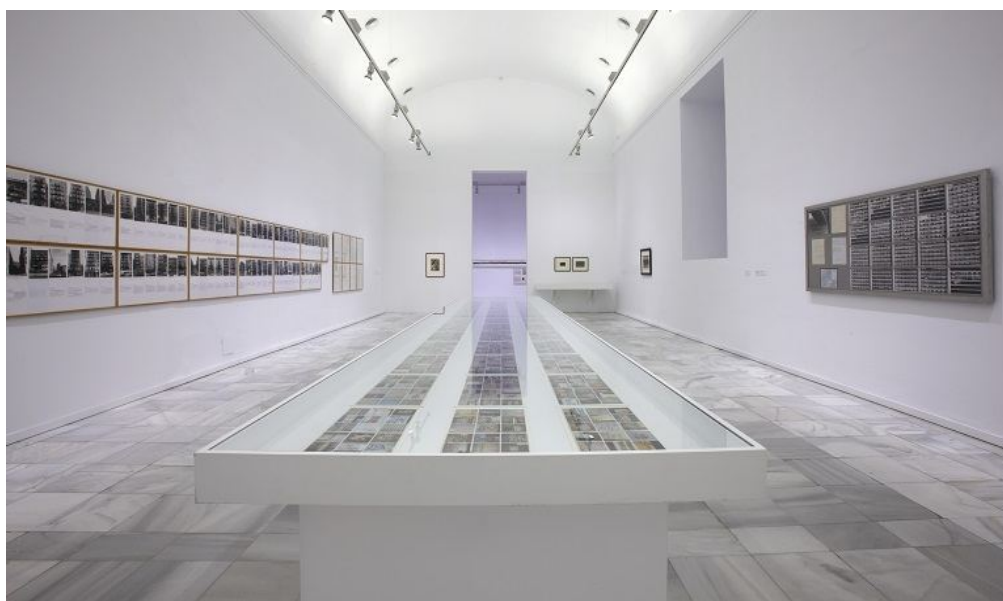


Figura 5. Georges Didi-Huberman (curadoria). Vista da exposição *Atlas ¿Cómo Llevar el Mundo a Cuestas?* (2010 - 2011), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.

Dentre os mais respeitáveis exemplares da metodologia warburguiana, pode ser citada a exposição *Atlas ¿Cómo Llevar el Mundo a Cuestas?* (26 de Novembro de 2010 a 28 de Março 2011) com curadoria de Didi-Huberman, realizada no *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid* (Figura 5). A exposição é interdisciplinar e percorre os séculos 20 e 21. Guiada pelo método associativo do *Atlas Mnemosyne*, a mostra reunia cerca de 400 obras, dentre as quais estavam inclusive pranchas de Warburg e mais 120 artistas que colecionam.

Didi-Huberman (2010) explica que Warburg partilha com os artistas do seu tempo uma mesma paixão pela afinidade visual operatória, o que o converte em contemporâneo de artistas plásticos de vanguarda (Kurt Schwitters ou László Moholy-Nagy), de fotógrafos de “estilo documental” (August Sander ou Karl Blossfeldt), de cineastas de vanguarda (Dziga Vertov ou Sergei Eisenstein), de escritores que ensaiavam a montagem literária (Walter Benjamin ou Benjamin Fondane), de poetas e artistas surrealistas (Georges Bataille ou Man Ray).



O texto de apresentação de Didi-Huberman elucidava ainda que, no âmbito das artes visuais, o *Atlas Mnemosyne* constitui para qualquer historiador da arte – e para qualquer artista contemporâneo – uma obra de referência e um caso absolutamente fascinante. Nesta exposição não se veem, por exemplo, as belas aquarelas de Paul Klee, mas o seu modesto herbário e as ideias gráficas ou teóricas que brotaram dele; ou seja, as mais diversas e mundanas formas de coleções dos artistas.



Figura 6. Gerhard Richter. *Atlas*. 1962-2013. Papel. Dimensões variáveis. (Foto: Disponível em: <<https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas/atlas-17677/?&p=1&sp=32>> Acesso em: 10 mar 2015).

Dentre os nomes exibidos na mostra com curadoria de Didi Huberman constava o artista Gerhard Richter, que possui uma coleção de fotografias de família, recortes de jornais e esboços que o artista vem reunindo desde meados dos anos 1960, organizadas inicialmente em folhas soltas de papel (Figura 6). Atualmente, seu *Atlas* (1962-2013) é composto por cerca de 800 folhas, abrangendo um período de quase quatro décadas, que refletem diferentes fases de sua vida e obra, dentre as quais estão extensas séries de paisagens, naturezas mortas e retratos de família, fotos de obras e montagens de exposições meticulosamente arranjados nas folhas até assuntos banais, como um rolo de papel higiênico justaposto com imagens horripilantes da Shoah. Com base na



sua complexidade e diversidade, a importância do *Atlas* excede a simples documentação ou coleção, sendo considerada como uma obra de arte independente.

Como exemplo do método warburguiano, podemos citar ainda o último livro editado pela Casa Warburg em 2012, dedicado às séries fotográficas e exposições preparadas pelo autor ao longo da vida para suas conferências, quando costumava falar diante de painéis semelhantes aos do *Atlas Mnemosyne*. Parte importante do trabalho editorial do historiador Uwe Fleckner (diretor daquela instituição e um dos responsáveis pelas publicações), foi interpretar essas composições, vendo nelas o trabalho de um pensador que recusava distinções entre obras de arte e imagens do cotidiano, entre História e “atualidade”, entre arte ocidental e “não ocidental”: “Warburg oferece um modelo para repensarmos nossos métodos. Não devemos transformar sua obra em monumento. Podemos pensar nele como um contemporâneo, um colega com quem continuamos a trabalhar” (FREITAS, 2013).

A obra de Warburg, que pareceu esquecida durante grande parte do século 20, voltou a ser debatida nos últimos anos por pensadores que buscam novos olhares sobre a História da Arte e a filosofia da imagem, inclusive no Brasil, onde o nome do alemão é cada vez mais frequente, recebendo uma série de eventos e publicações que reforçam a atualidade de suas reflexões. No Brasil, a mostra *Atlas, suite* levou ao Museu de Arte do Rio (MAR), Rio de Janeiro, um ensaio do fotógrafo austríaco Arno Gisinger feito a partir da exposição de Didi-Huberman. Ambas trabalham com “o pensamento teórico — epistemológico, estético, antropológico, político — da imagem” delineado por Warburg, disse Didi-Huberman (FREITAS, 2013).



Figura 7. Lina Bo Bardi. Cavaletes de vidro para expor pinturas do MASP (Foto: Folha de S. Paulo, disponível em <<http://f.i.uol.com.br/folha/ilustrada/images/14282520.jpeg>> Acesso em: 10 mar. 2015).

Dessa forma, podemos ver no Brasil pelo menos dois trabalhos que aqui citaremos que parecem tomar de empréstimo a sua “ciência sem nome”. Entre eles, está o original trabalho de organização de uma coleção: os cavaletes de vidro desenhados pela arquiteta Lina Bo Bardi para expor as pinturas do acervo permanente do Museu de Arte de São Paulo-MASP em 1968 (Figura 7). A transparência dos suportes e da fachada do MASP buscava a diluição dos limites entre interior e exterior, cultura e arte, natureza e cidade, estabelecendo a continuidade espacial.

As estruturas de vidro com base de concreto apenas próxima do chão davam a sensação de que as obras flutuavam, em diálogo com as obras circundantes. Aposentados na década de 1990, os cavaletes estão em processo de retornar ao museu sob a curadoria do diretor artístico Adriano Pedrosa. Ao não tratar arquitetura como disciplina autônoma, Bo Bardi viu-a como pertencente a um sistema cultural: então, fez incursões pelo design, crítica cultural, cenografia, curadoria, museologia, entre outras. Ela também propôs grandes painéis sobre design e cultura do cotidiano no SESC Pompeia, na capital paulista.





Figura 8. Rosângela Rennó. *Bibliotheca* (vista parcial), 2002. Vitrines em alumínio pintado e acrílico, contendo fotografia digital, caixas de slide, negativos e Álbuns de fotografias, e mapa impresso em processo Iris. Dimensões variáveis. Museu de Arte da Pampulha-MAP, Belo Horizonte.

Outro trabalho que pode ser lido em proximidade com o *Atlas Mnemosyne* ou a biblioteca warburguiana é a instalação *Bibliotheca* (2002) de Rosângela Rennó (Figura 8). É notório na obra da artista um fascínio pelas coleções e arquivos desde imagens, textos jornalísticos e objetos, visíveis em diversos trabalhos<sup>13</sup> nos quais trabalha no resgate das memórias dos esquecidos, dos relegados à amnésia social. A obra se iniciou em 1992 com a compra nos mercados de pulgas do Rio de Janeiro de álbuns de fotografias e, em 2002, o material adquirido foi organizado por Rennó para a montagem.

Na *Bibliotheca*, um conjunto de 37 vitrines contém 100 álbuns de família, uma fotografia restante sobre uma estante com livros, coleções de diapositivos, um mapa-múndi na parede com marcações de locais do mundo onde foram adquiridos os álbuns ao longo de dez anos e um arquivo de aço negro com as fichas que descrevem os álbuns em uma classificação que ela mesma criou. Completa a instalação um pequeno livro-objeto contendo cerca de 350 fotografias que pertencem aos 100 álbuns colecionados.

A obra se aproxima da estratégia warburguiana de organização de sua coleção de álbuns por meio dos critérios de agrupamentos que Rennó cria por assuntos: arquivos, biblioteca, esquecimento, memória, museu, citação, fotografia, álbum de família. Também evoca outros tempos, não só aqueles das fotografias como





ao da *Bibliotheca* de Fócio (século 9), livro que se encontra naquela estante junto a outros. Também poderia referenciar a obra de Warburg o mapa na parede, um atlas planejado. Diferem-se, entre outras coisas, pela inacessibilidade, pois os álbuns fotografados são fechados para sempre pela artista.

Toda biblioteca é, por princípio, um espaço destinado a uma coleção de informações, um grande arquivo que conta a história da humanidade. Mas a *Biblioteca Warburg*, ressurgida em diversos campos da cultura e na arte contemporânea, demonstra a qualidade de seu trabalho inovador, graças também aos esforços de colaboradores pela sobrevivência da biblioteca e de uma metodologia ante o desejo do regime totalitário nazista da destruição de judeus, sua cultura, suas bibliotecas, uma vez que são conhecidos como “povo do livro”. Perdê-la significaria ferir o princípio judaico de contar as experiências vividas para as gerações que sucedem.

-----

\***Alice Costa Souza** é mestre em Artes, doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA-UFMG) e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

---

## Notas

<sup>1</sup> “[...] *desaparecía detrás de la institución que había creado*”.

<sup>2</sup> “*The library’s infrastructure included the most modern technology of the time for transporting the books from one place to another, including special conveyor belts. There were 26 telephone connections, a pneumatic tube, and an elevator for books and for staff.*” Deutsche Welle (DW).

<sup>3</sup> “*La Biblioteca Warburg para las Ciencias de la Cultura no está concebida como una cámara del tesoro para rarezas bibliográficas. Al contrario, su idea fundamental nace, hace más de veinte años, desde el sentimiento de la miseria espiritual de la comunidad científica que al fundador le había parecido inexorablemente clara em una época en la que ésta sólo quería oír hablar de los temas que interesaban a la ciencia alemana*”.

<sup>4</sup> Agamben (2007, p. 172) informa sobre cerca de 40 placas negras de pano sobre as quais estão pregadas cerca de 1000 fotografias. Os dados variam, alguns considerando que há cerca de 80 no total da Biblioteca e especificamente 40 no *Atlas Mnemosyne*.



<sup>5</sup> *“Cada progreso en su sistema de pensamiento, cada nueva idea sobre a interrelación de los hechos, lo empujaba a cambiar la disposición de los libros correspondientes. [...] Era una biblioteca pequeña, pero con una vida intensa, siempre remodelada a fin de expresar las ideas de Warburg sobre a historia del hombre.”*

<sup>6</sup> Faz-se necessário alertamos que os conceitos de memória coletiva e quadros sociais da memória – desenvolvidos a partir dos anos de 1920 – e de história, para Halbwachs, nos remetem ao contexto da primeira metade do século 20, antes do término da Segunda Guerra. Por isso sua crítica contundente é direcionada precisamente à “velha história” e não à “nova história”, da qual foi incentivador.

<sup>7</sup> *“One day, I’m sitting in the library’s lecture room with a newspaper from 1915,” said Rene Drommert, a student librarian at the Warburg House in the 1920s. “Suddenly, Aby Warburg appears and says, ‘What are you doing there, Mr Drommert?’ And I say: ‘I’m interested in the World War I era.’ Warburg then bends over the desk and points to an advertisement offering flour and potatoes in exchange for a carpet. And he says: ‘Naturally, you have to include things like this to get a good idea of the cultural and social life at the time.’”*

<sup>8</sup> Considera-se a fundação da revista *Annales (Annales d’Histoire Économique et Sociale* em 1929 e *Annales: Économies, Sociétés, Civilisations* em 1945), obra de Marc Bloch e Lucien Febvre, um ato que fez nascer a nova história (Revel e Chartier, 1978; Allegra e Torre, 1977, Cedronio et al., 1977). As ideias da revista inspiraram a fundação, em 1947, por Lucien Febvre (morto em 1956), de uma instituição de investigação e de ensino de investigação em ciências humanas e sociais” (LE GOFF, 2003, p. 129).

<sup>9</sup> *“[...] ésta no es una mera colección de libros, sino una colección de problemas”.*

<sup>10</sup> *“[...] espero haber clarificado hoy una cosa: se puede preguntar a la Antigüedad si ‘clásicamente serena’ o ‘demoniacamente excitada’, pero sin ponerle en el pecho la pistola de atracador del ‘o lo uno, o lo outro’.”*

<sup>11</sup> *“la ‘ciencia sin nombre’ que Warburg persiguió es, como se lee en una nota de 1929, una ‘iconología del intervalo’ o una psicología del ‘movimiento pendular entre a posición de las causas como imágenes y como signos”.*

<sup>12</sup> *“De nadie enemigo, pero tampoco esclavo.”*

<sup>13</sup> Como em “Cicatriz” (1996), “Museu Penitenciário/Cicatriz” (1997/98) e “Vulgo” (1998), na “Série Vermelha” (2000), “Menos Valia” (2005), “Cerimônia do Adeus” (1997/2003), ou “Bibliotheca” (2002), ou a coleção de 133 Rosângelas de “Espelho Diário” (2001) entre outros trabalhos.



---

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg y la ciencia sin nombre. In: \_\_\_\_\_. *La potencia del pensamiento*. Trad. Flavia Costa e Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente*. Historia del Arte y Tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Madrid. Les Editions de Minuit, 2002.

DIDI-HUBERMANN, Georges. *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Texto de apresentação de Georges Didi-Huberman da exposição homônima no Museu Reina Sofía, em Madrid, até 28 de Março de 2011. Folheto de exposição.

FREITAS, Guilherme. *A arte de Warburg*. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/05/18/a-arte-de-warburg-497082.asp>> Acesso em: 30 nov. 2013.

GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E.H.Gombrich – Notas sobre um problema de método. In: \_\_\_\_\_. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. 544p.

LEROI-GOURHAN, A. *Le geste et la parole*. Paris: Michel, 1964-1965, 2v., p. 72, citado por LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

MAREK, Michael. *Jewish scholar challenged tradition with creation of unique library*. Editor: Kate Bowen. Disponível em: Também disponível em: <<http://www.dw.de/jewish-scholar-challenged-tradition-with-creation-of-unique-library/a-4819428>> Acesso em 24/10/2009.



---

OUTHWAITE, William. *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo*. Trad. Maria do Rosário Toschi. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

RICHTER, Gerhard. Disponível em: <<https://www.gerhard-richter.com>> Acesso em: 10 mar. 2015.

RICCEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007. 536p.

SETTIS, Salvatore. *Warburg Continuatus, descripción de una biblioteca*. Barcelona: La Central, 2010.

The Warburg Institute. Disponível em: <<http://warburg.sas.ac.uk/home/>> Acesso em: 10 mar. 2015.

WARBURG, Aby. Aby Warburg, Conferencia en la Hertziana (enero de 1929). In: \_\_\_\_\_. *Atlas Mnemosyne*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke Madrid: Ediciones Akal, 2010. p. 179-180.

WARBURG, Aby. Aby Warburg, Conferencia sobre Rembrandt (mayo de 1926). In: \_\_\_\_\_. *Atlas Mnemosyne*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Ediciones Akal, 2010. p. 173-178.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Ediciones Akal, 2010.