

O ATLAS COMO CIÊNCIA DAS IMAGENS: HISTÓRIA DA ARTE E HISTÓRIA DA CULTURA EM GERHARD RICHTER E ABY WARBURG¹

THE ATLAS AS A SCIENCE OF IMAGES: ART HISTORY AND CULTURAL HISTORY IN GERHARD RICHTER AND ABY WARBURG

Miguel Mesquita Duarte^{1,a} 

¹ Universidade Nova de Lisboa, Portugal

 amduarte@fcsb.unl.pt

Recibido: 15/02/2022; Aceptado: 06/09/2022

Resumen

Este artículo busca demostrar que es posible establecer importantes paralelismos entre el *Atlas* de Gerhard Richter (1962.2013) y el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg (1924.29), pese a las diferencias históricas y temáticas que separan los dos proyectos. Partiendo de la amplia relación entre archivo, memoria e imagen, el artículo se centra en el análisis de tres aspectos fundamentales: el montaje-saber cómo base para la constitución de un relato sin texto; la importancia del componente autobiográfico y ficcional en los proyectos historiográficos de estos dos autores; y la centralidad de los procesos de inscripción, transformación y supervivencia de las imágenes, así como la respectiva correlación con el espacio de la memoria cultural, abordada aquí en su multiplicidad de saberes y objetos, pero también como principio ético-científico de construcción simbólica e interpretación del saber histórico. Aportando pistas para posteriores estudios comparativos entre Richter y Warburg, —hasta la fecha prácticamente inexistente en la literatura especializada (el texto de Buchloh sobre el archivo anónimo, de 1999, toca sólo superficialmente esta relación)— el artículo pretende también contribuir a la reevaluación epistemológica de algunos de los significados, valencias y conceptos inherentes a los atlas de estos dos “historiadores-artistas” alemanes.

Palabras clave: Gerhard Richter; Aby Warburg; Atlas; memoria histórica; historia y religión.

Abstract

While acknowledging their historical and thematic differences, this article seeks to draw parallels between Gerhard Richter's *Atlas* (1962–2013) and Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas* (1924–29). The article commences by exploring the broader relationship between archives, memory, and images, subsequently delving into the analysis of three key aspects: the concept of montage-knowledge as the basis for constructing a history without text; the significance of auto(biographical) and fictional components in the projects of both authors; and the central role played by the processes of inscription, transformation and survival of images in shaping cultural memory. Here, cultural memory is comprehended as a conglomeration of knowledge and objects, serving as an ethical-scientific framework for constructing and symbolically interpreting historical knowledge. By shedding light on the comparative potential between Richter and Warburg, a topic scarcely covered in existing specialized literature (aside from sporadic references in Buchloh's 1999 text on the anomic archive), the article aims to contribute to an epistemological reevaluation of some of the most relevant meanings, valences and concepts permeating the atlases of these two influential German "historian-artists".

Keywords: Gerhard Richter; Aby Warburg; Atlas; historical memory; history and religion.

Exibido pela primeira vez em 1972 e ainda em progresso, o *Atlas* de Gerhard Richter é um dispositivo mnemónico sustentado nos processos de colecção e de acumulação de imagens. O projecto, que desde 1972 contou com a adição de novos e variadíssimos painéis, inclui esboços de projectos artísticos, colagens, reproduções de imagens dos *media* e fotografias apropriadas ou tiradas pelo próprio artista. Richter convoca as diferentes formas e significados do registo fotográfico, desde o registo íntimo e familiar, até à sua significação estética, cultural e política. Fotografias a preto e branco de álbuns familiares são combinadas com imagens de revistas alemãs como a *Stern*, a *Bunte Illustrierte*, ou a *Quick*; imagens do Holocausto retiradas de livros justapõem-se a recortes de jornais e a imagens de pornografia *softcore*; auto-retratos e *snapshots* das mulheres e filhos do artista são encadeados com séries de paisagens, naturezas mortas e diversas experiências fotográficas. Estas imagens são organizadas em conjuntos de painéis justapostos, formando constelações móveis de ideias e formas visuais.

Todo o arquivo, público ou privado, tem como característica preservar traços do passado. Por esse motivo, é-lhe inerente uma historicidade própria. Mas o que está em causa no *Atlas* de Richter é a afirmação de um espaço de reserva e de virtualidade, um espaço que torna possível imaginar a história como tecido de associações inéditas e inesperadas entre materiais e eventos díspares.

Com efeito, mais do que um espaço de representação e de descrição, em Richter o sistema de arquivo é explorado na sua potência ficcional e imaginativa. Ao intersectar os campos do arquivo e da arte, o *Atlas* confere às imagens aquilo que Jacques Rancière descrevia, a partir do cinema de Godard, como uma potência de conectividade e de contacto (Rancière 2001). Jogando com a justaposição de fragmentos de imagens, temas e motivos, o *Atlas* de Richter reflecte igualmente sobre algumas das mais importantes motivações e processos que estão por detrás do seu trabalho pictórico.

Nesta situação, o conceito de história, — que integra, na sua acepção ampla, a componente individual e colectiva, — passa a referir-se a uma nova forma de "conhecimento por montagem", noção que havia sido já explorada por Didi-Huberman na sua análise aos projectos historiográficos de Walter Benjamin, Aby Warburg e Carl Einstein (Didi-Huberman 2000).

De entre estes três historiadores alemães das primeiras décadas do século XX, o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, um dos mais fascinantes e enigmáticos projectos da história da

arte contemporânea alguma vez construídos, é aquele que estabelece maiores afinidades com o *Atlas* de Richter. Desde logo porque, tal como em Richter, o projecto de Warburg constitui uma *história sem texto*, sustentada no poder sensorial, intuitivo e metafórico das imagens. Em ambos os projectos, a metáfora e a metonímia tornam-se, como defendido por Christopher D. Johnson, numa nova potência do processo histórico e epistemológico (Johnson 2012, x.xi). Fazendo uso da concisão, da ambiguidade e da heterogeneidade da imagem, o atlas opõe-se à componente explicativa e autónoma da iconografia ortodoxa, fundada nos critérios de descrição formalista e simbólica. Se, em Richter, a relação entre as imagens se faz através dos vários painéis que compõe o *Atlas*, em Warburg a montagem é fundamentalmente interna às pranchas de *Mnemosyne*. Todavia, em ambos, a nova iconologia associada ao atlas, fundada nos intervalos e nos movimentos entre as imagens, potencia decisivamente, como iremos aprofundar, uma nova abordagem imaginativa e visual da composição da história.

Iniciado em 1925 e deixado inacabado em 1929, devido à morte de Warburg, o *Atlas Mnemosyne* (que passou por diferentes versões ao longo do seu desenvolvimento) consiste numa série de pranchas compostas por reproduções fotográficas de objectos da arte e da cultura Ocidental, pertencentes a diferentes épocas, origens e tradições.² *Mnemosyne* intersecta materiais tão díspares quanto postais timbrados e medalhas do início do séc. XX; pinturas dos mestres do primeiro Renascimento; xilogravuras do séc. XV; sarcófagos e esculturas antigas; imagens da ciência e da publicidade; recortes de jornais e registos de eventos da actualidade.

Um dos eixos centrais da investigação de Warburg prendia-se com a análise dos valores expressivos das imagens da Antiguidade Clássica. Segundo Warburg, as obras da Antiguidade inscrevem toda a gama das emoções da humanidade, desde a melancolia mais profunda até ao excesso e violência do frenesim orgiástico, sendo detectadas nas representações artísticas das acções de andar, correr, lutar, dançar e atrair, ressurgentes na arte do primeiro Renascimento (Warburg 2009, 279). Ao preservar a inscrição de uma energia primitiva, relacionada com os grandes desejos e paixões da humanidade, a imagem preserva também a memória de uma experiência que sobrevive ao longo da história, levando à migração histórica e geográfica de certos traços expressivos, também designados, por Warburg, como fórmulas de pathos, ou *Pathosformeln*.

Como observado por Ernst Cassirer, Warburg “perseguiu a continuada existência e mutação, os estatismos e as dinâmicas das fórmulas de pathos ao longo da história da arte” (Didi-Huberman 2000, 118). Ao situar-se num espaço cultural de transição (Rampley 1999, 106), a arte do Renascimento capta o interesse de Warburg por revelar tendências contraditórias entre, de um lado, a integração personalizada e empática dos valores expressivos do Antigo (território antes proibido ao sentimento religioso não-pagão), e, do outro, a afirmação da “função anti-caótica”, associada à ponderação e à racionalidade exterior, marcando uma distância que torna as imagens significativas para o intelecto e para análise da cultura num dado momento. Assim, segundo Warburg,

Através das suas imagens, o Atlas Mnemosyne pretende ilustrar esse processo, que pode ser definido como a tentativa de absorver valores expressivos pré-cunhados por meio da representação da vida em movimento (Warburg 2009, 277).

Em *Mnemosyne*, a distribuição comparativa das imagens reflecte um novo método historiográfico baseado na “especialização do tempo” (Rampley 1999, 97), tornando visíveis

as rupturas, inversões e descontinuidades operadas pelas imagens da história da arte e da cultura, normalmente subsumidas à linearidade do tempo cronológico. Warburg privilegia a simultaneidade e a montagem sincrónica como processos visuais que permitem aceder ao conhecimento do passado e à identificação das contradições da cultura ocidental, não apenas no momento do Renascimento, mas também no presente actual, como demonstrado nos painéis introdutórios e finais, onde Warburg faz uso de imagens de eventos contemporâneos.

O arranjo das imagens na superfície negra das pranchas, sobressaindo ao olhar como se se tratassem de projecções numa tela, é remanescente da penumbra onde decorriam as conferências de Warburg, sustentadas na relação sincrónica entre o discurso e os dispositivos usados para reproduzir e projectar as obras em análise. As imagens eram muitas vezes mostradas lado a lado, num efeito de montagem que viria a ser exponenciado pela dimensão heterogénea, maleável e multimodal do *Atlas Mnemosyne*. Já na palestra proferida na Bibliotheca Hertziana, em 19 de janeiro de 1929, na qual Warburg discorre sobre as relações de imagens de *Mnemosyne* perante uma plateia de ilustres académicos, os painéis do projecto seriam montados ao longo das três paredes, com a assistência no meio, fazendo lembrar a estrutura de um diorama (De Laude 2014).

Em todos estes casos, a montagem comparativa adquire menos o sentido de um simples recurso técnico do que o valor de um “aparato mental”, próximo aos métodos de combinação e de justaposição de imagens permitidos pelo cinema (Michaud 2004, 38). Isto é algo também enfatizado por Giorgio Agamben quando este refere que em “*Mnemosyne* cada uma das imagens é vista menos como realidade autónoma do que como fotograma” (Agamben 1997).

Em Warburg e em Richter, o que está em causa neste tipo de estrutura *fotogramática* do Atlas é também a evidência de um trajecto cognitivo, dando a ver uma espécie de museu privado imaginário que exhibe o *trabalho de uma vida*, através do qual é possível mapear a génese e a evolução do pensamento de ambos os autores.

É possível afirmar que os projectos de Warburg e de Richter constituem índices de processos cognitivos exteriorizados, remetendo para o conceito de campo inter-indexical de Alfred Gell. Como observado por Sara Angel (2011, 266), o campo inter-indexical de Gell reporta-se ao acumular de séries de eventos, objectos materiais e respectivos traços que testemunham a singularidade da vida de um sujeito, ou de um processo de pensamento.

Em Warburg e em Richter, a forma do Atlas permite visualizar a própria história como um campo inter-indexical. Nesta situação, a história emerge como processo, como forma de pensamento que integra procedimentos subjectivos, revestindo-se, como mostrarei de seguida, de uma componente autobiográfica que relaciona a experiência das imagens com a experiência simultaneamente pública e privada da história da cultura.

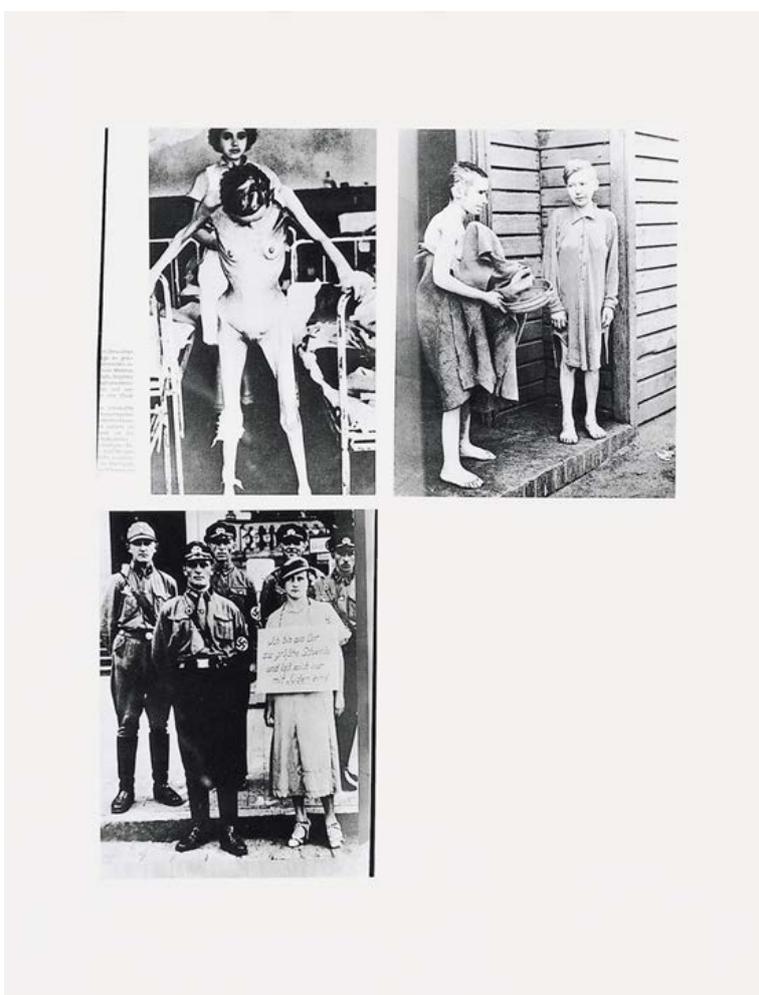
O *Atlas* de Richter tem as suas raízes em 1962, quando o artista começa a coleccionar variado material iconográfico que se encontraria na base da construção dos primeiros painéis.³ Este período coincide com a experiência de transição do artista da Alemanha de Leste comunista para a Alemanha Ocidental liberal, em 1961, apenas cinco meses antes da construção do Muro de Berlim. A homogeneidade dos primeiros painéis, compostos exclusivamente por fotografias de álbuns de família, dá lugar, a partir do quinto painel, à heterogeneidade da imagética da cultura de massas.

Como observado por Buchloh (1999, 139), esta passagem traduz a novidade de um encontro com a abundância das imagens da moda, do turismo e da pornografia, alvo de censura na outra parte do país, mas que circulam livremente no Ocidente. No *Atlas*, a

referência à profusão das imagens de consumo funciona, como defendido por Buchloh, como uma alusão aos mecanismos de repressão da memória colectiva no contexto cultural da Alemanha Ocidental do pós-guerra. O contraste com a intimidade das fotografias de álbuns familiares, colecionadas nos primeiros painéis, evidenciaria, para Buchloh, a existência de dois processos mnemónicos totalmente díspares entre si. De um lado, o álbum familiar enquanto garantia de inscrição psicológica, fundada na continuidade identitária entre o passado e o presente do sujeito. Do outro, a cultura da indústria fotográfica como aparelho de repressão massiva da memória traumática colectiva, encoberta pelo desejo artificial do consumo e do espectáculo, resultando numa negação da própria actividade de recordar (Buchloh 1999, 138.40).

No entanto, se considerarmos as diferentes práticas de Richter em torno da fotografia verificamos que a análise de Buchloh é redutora, falhando dinâmicas que são fundamentais na forma como perspectivamos o *Atlas*.

Fig. 1. Gerhard Richter, *Fotos aus Büchern / Fotografias de livros*, Atlas Sheet 16, 1967



© Gerhard Richter 2023 (0048)

Na primeira metade da década de 60, Richter serve-se de fontes iconográficas provenientes do álbum familiar e da cultura mediática para produzir *Foto-Pinturas* que tematizam quer as ligações familiares ao fascismo — seja como vítimas, seja como perpetradores e cúmplices — (*Tio Rudi*, de 1965; *Tia Marianne*, de 1965; *Renate e Marianne*, de 1964; e *Família à Beira-Mar*, de 1964); quer a presença activa de ex-nazis em diferentes

áreas da sociedade contemporânea alemã (Sr. Heyde, de 1965). A revelação da ligação biográfica ao passado nazi é no entanto mitigada pela aparente banalidade das fotografias usadas como modelo iconográfico das pinturas (as fotografias que servem de modelo a *Família à Beira-Mar* e a *Renata e Marianne*, ambas de 1964, aparecem, respectivamente, nos painéis 2 e 3). A ausência de referências explícitas à história de vida das personagens representadas nas pinturas contribui igualmente para um sistema de revelação-ocultação que exige o nosso atento escrutínio.⁴

Fig. 2. Gerhard Richter, *Albumfotos*, Atlas Sheet 3, 1962-1966



© Gerhard Richter 2023 (0048)

Se a referência histórica da ligação ao passado nacional-socialista alemão é tornada evidente em *Tio Rudi*, imagem que representa o tio materno de Richter como soldado da *Wehrmacht*, as forças militares da Alemanha nazi, em *Tia Marianne* essa ligação desponta apenas quando tomamos conhecimento de que Marianne, tia materna de Richter, sofria de esquizofrenia, e que, no âmbito da política de purificação racial, ela foi esterilizada e deixada morrer à fome em 1945, aos 27 anos de idade. Este acontecimento não poderia deixar de provocar um profundo impacto emocional no jovem Richter. Podemos indagar, neste sentido, que a fotografia que vemos no painel 16 do *Atlas* (fig. 1), o primeiro daqueles dedicados ao tema do Holocausto, representando uma mulher esquelética numa clínica, faz reverberar as imagens onde, dentro e fora do *Atlas*, Marianne é representada, quer através de fotografias, quer através de Foto-Pinturas (fig. 2 e 3). Da mesma forma, o significado da Foto-Pintura intitulada *Família à Beira-Mar* transforma-se radicalmente quando descobrimos que Heinrich Eufinger, o padrasto de Richter, que ocupa o centro da imagem, foi um dos médicos das SS, responsável pela esterilização em massa de mulheres com problemas mentais.

Fig. 3. Gerhard Richter, *Renate und Marianne*, 1964 (CR:31)

© Gerhard Richter 2023 (0048)

O interesse de Richter pelo tema da sociedade pós-fascista prolonga-se à utilização de imagens dos *media*. Em *Sr. Heyde*, por exemplo, Richter serve-se de uma fotografia de imprensa que documenta a captura de Werner Heyde, neurologista responsável pelo estabelecimento de um programa de extermínio dos enfermos no período da Alemanha nazi (e que antes da captura se encontrava a viver confortavelmente em Schleswig-Holstein, com o conhecimento das autoridades locais), para comentar o facto de muitas das actividades criminosas de ex-nazis terem passado incólumes.

Ora, estes exemplos demonstram que, independentemente do seu estatuto e dos diversos contextos de circulação onde ganha existência, a imagem fotográfica determina processos de rememoração, individuais e colectivos, capazes de contestar as formas de amnésia cultural e as narrativas oficiais da memória do Estado-nação, frequentemente fundadas em estratégias de evitação e de desculpabilização do passado traumático. Este era um problema que, de resto, se colocava de modo particularmente intenso nos períodos de conservadorismo político e cultural da Alemanha Ocidental, desde o governo de Konrad Adenauer até à chancelaria de Helmut Kohl (Duarte 2018, 12.15)

Num ensaio tornado canónico, Buchloh sustenta que, no seu *Atlas*, Richter associa a memória a uma arqueologia de registos fotográficos, cada um desses registos repercutindo diferentes respostas psicológicas e mnemónicas, cada um sem qualquer privilégio em relação ao outro, intersectando-se através de distintas práticas representativas e culturais, as quais, no entanto, acabam por se equivaler, fundindo-se numa apreensão homogénea e alienante da realidade social e histórica (Buchloh 1999, 140). Porém, a qualidade distributiva das imagens

no *Atlas*, e, sobretudo, a consideração das repercussões da fotografia e da cultura mediática no projecto estético de Richter (Duarte 2018, 5-8), demonstram que essa diferença é articulada enquanto tal. Ou seja, enquanto trama de deslocamentos e de permutações entre a lembrança individual, a construção identitária colectiva no contexto pós-traumático e a resistência aos mecanismos de amnésia ideologicamente orientados, mostrando que a construção subjectiva e a correspondente concepção do passado como lugar de memória depende do entrelaçamento crítico dessas diferentes tipologias. E isto é bem diferente de afirmar a existência de uma “ordem fotográfica” que estaria na base da formação de um espaço homogêneo de repressão e de encobrimento (Buchloh 1999, 140).

A concepção da fotografia como “sistema de dominação ideológica” (Buchloh 1999, 134), como sustentáculo primeiro da identidade pós-fascista, modelada pelos parâmetros do consumo e do espectáculo do hipercapitalismo (Buchloh 2016, 19), apesar de aferível ao nível dos primeiros painéis, torna-se no entanto problemática quando consideramos, particularmente, a presença das imagens do Holocausto no *Atlas*. Enquanto inscrições de um referente particular, de um acontecimento que ocorreu num determinado tempo e lugar, estas imagens constituem provas irrefutáveis do crime nazi. Elas confrontam diferentes momentos da cultura alemã do pós-guerra não só com a brutalidade inominável do genocídio, mas também com as dificuldades colocadas por esse legado catastrófico para a construção da identidade individual e colectiva, questão que é abraçada por Richter pela auto-reflexão sobre o seu papel como artista alemão que viveu durante a guerra.

Da mesma forma que as vistas aéreas de cidades e as abstracções alusivas a paisagens destruídas se relacionam com a experiência de juventude do artista dos bombardeamentos e das ruínas durante e após a II Guerra, também o confronto com as imagens do Holocausto releva de uma experiência formativa na vida de Richter, respeitante aos anos como estudante na Academia de Artes de Dresden:

[...] para o assunto do Holocausto, houve uma experiência fundamental: eu tinha cerca de vinte anos quando um estudante, no intervalo das aulas na Academia de Artes de Dresden, mostrou uma reportagem fotográfica, um documentário sobre campos de concentração. Eram imagens aterrorizantes tiradas pelos americanos no final da Guerra. Eu não sabia nada de inglês, mas as imagens não saíam da minha cabeça. Então comecei a questionar o porquê de não haver tal coisa na RDA (Richter 2016).

A imagem de arquivo possui uma força pulsional. O arquivo é algo que não nos deixa, algo que permanece e nos atrai, ligando-se a uma forma de obsessão e fascínio, que Derrida tratou, brilhantemente, na sua relação com a questão do desejo e do inconsciente freudiano.

Em Richter, esta dimensão do arquivo (*as imagens não saíam da minha cabeça*) integra, inclusivamente, uma componente auto-performativa, passível de ser encontrada em séries fotográficas menos conhecidas e baseadas no auto-retrato e na encenação do próprio corpo como receptáculo do trauma do passado. *Auto-Retrato como Prisioneiro*, de 1966, é composto por duas fotografias a preto e branco onde vemos o rosto do artista atado com fita adesiva transparente, naquilo que pode ser uma alusão não só ao sofrimento físico experienciado pelos prisioneiros dos campos, como também às terríveis desfigurações resultantes dos conflitos das trincheiras durante a I Grande Guerra. Já em *Seis Fotografias*, de 1989, Richter fotografa-se curvado e a cambalear num espaço de clausura, servindo-se do desfoque e da exposição múltipla para aumentar a sensação de isolamento e de desespero do cativo (fig. 4). Sobre esta série, Achim Borchardt-Hume defende que ela transmite:

[...] uma sensação de solidão compartilhada, assim como de empatia com os presos dos campos capturados nos painéis do Atlas, um sentido não só de, ‘e se tivesse sido eu?’, mas antes um reconhecimento de que ‘poderia ter sido eu’, e que este ‘eu’, poderia ter sido tanto a vítima como o perpetrador (Borchardt-Hume 2011, 168).

O mostrar-se por parte do artista funciona aqui como uma espécie de terceiro termo que lança uma nova ética do olhar, pressupondo um comprometimento moral do sujeito no campo visual, histórico e político (Cecilia Sayad 2013). Na era da *selfie* e do *self-showing*, Richter demonstra que o acto de se tornar visível pode ser de forma mais substancial um acto ético e político. Com efeito, em Richter, o registo (auto)biográfico suplementa a história com uma componente subjectiva. A história é situada num espaço de experimentação que cruza a identidade pública e privada, o passado e a sua interiorização no presente, a entropia dos factos e os dados da historiografia profissional.

Fig. 4. Gerhard Richter, *Sechs Fotos / Seis Fotografias*. 2.5.89–7.5.89 (c - 4.5.1989), 1991 (CR: 74c)



© Gerhard Richter 2023 (0048)

Neste sentido, o *Atlas* pode ser visto como uma forma de o artista se experimentar a si próprio e ao outro, marcando um território de inter-subjectividade que é reflectido na frequente utilização de *snapshots* da família e dos amigos na segunda metade do *Atlas*. Através do *Atlas*, Richter constrói a sua identidade como artista, reflecte sobre o processo constitutivo da sua própria obra (como no exemplo da ligação genealógica dos *snapshots* familiares às Foto-Pinturas, como visto acima), examinando as repercussões da fotografia no seu trabalho e na produção do conhecimento histórico por meios visuais. Assim, Richter reveste a forma do atlas de uma componente experimental e auto-reflexiva que nos ajuda a construir trajectos interpretativos em permanente revisão.

Ao contrário do que acontece no *Atlas* de Richter, em *Mnemosyne* não há vestígio da existência de qualquer tipo de material auto-representativo que pudesse sustentar a defesa de uma dimensão autobiográfica e subjectiva da história.

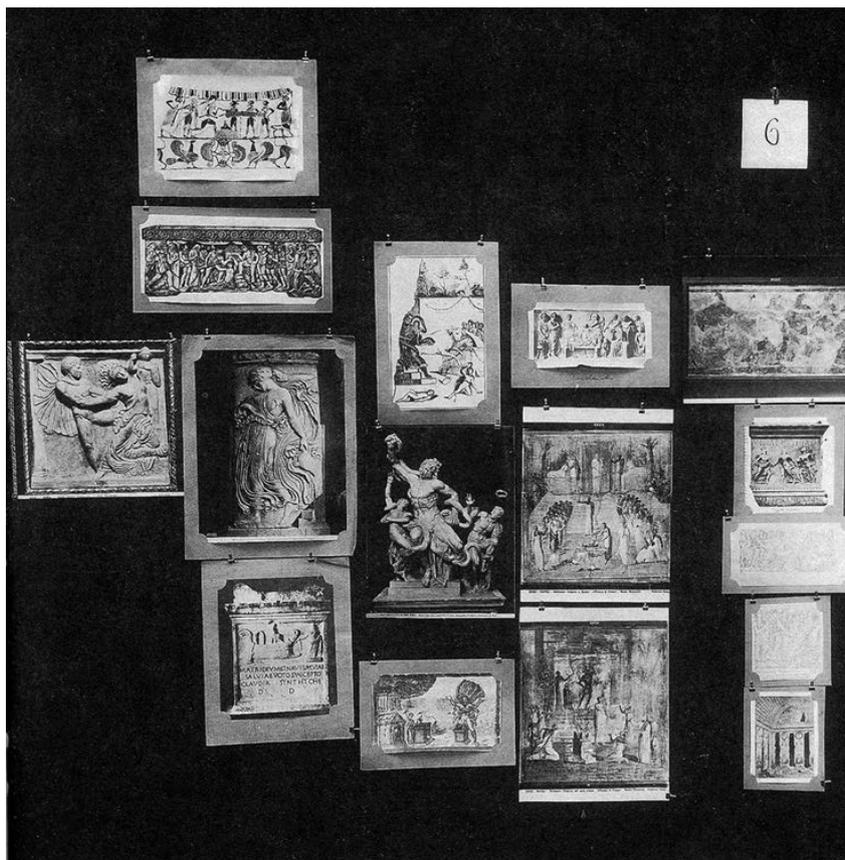
Não obstante, essa ligação deve ser encontrada ao nível do envolvimento profundamente íntimo e quase obsessivo de Warburg com as imagens. Mais do que uma disciplina humanista ligada ao esteticismo e ao formalismo iconográfico, em Warburg a história da arte é uma experiência de abismo e de fascínio relacionada com a imagem e com os aspectos antropológicos do ser e do tempo (Didi-Huberman 2007, 14). Estudar a imagem implica iluminar uma complexa rede de associações por vezes perdidas. As imagens estabelecem uma relação indissociável com a cultura, — desde o culto religioso até ao drama e à poesia, passando pelo mito e pela ciência, — implicando a totalidade dos aspectos que contribuíram para a sua formação e para a constituição de um estilo. O processo de acumulação em *Mnemosyne* relaciona-se com essa experiência simultaneamente intelectual e afectiva do passado, equiparável ao processo da memória considerada nos seus saltos, descontinuidades e metamorfoses.

A palavra *Mnemosyne*, colocada à entrada da sua Biblioteca para a *Kulturwissenschaft*, ou ciência da cultura, construída em torno da transversalidade das disciplinas (a história da arte, da religião e do mito, das línguas e da cultura), e do problema da presença do paganismo na modernidade, implica, como observado por Edgar Wind, um duplo sentido: aquele que estuda as obras do passado é um fiel curador do repositório da experiência humana, e esta experiência é em si própria objecto de pesquisa, fazendo do investigador um atento observador das funções da memória social e individual. Segundo Wind:

[...] a questão da continuada significação da sobrevivência da Antiguidade clássica tornou-se de forma quase mágica numa questão acerca de si próprio. Cada descoberta respeitante ao seu objecto de estudo era ao mesmo tempo um acto de auto-contemplação. Cada experiência traumática da sua própria vida, que ele ultrapassou através da reflexão, tornou-se um meio de enriquecer o seu conhecimento histórico (Wind 1993, 23).

A vida de Warburg foi marcada pelos efeitos devastadores e traumáticos da I Guerra Mundial. O ano que marca o início de *Mnemosyne*, 1925, segue-se a um longo período, que vai de 1918 a 1924, no qual Warburg passou por várias clínicas psiquiátricas, devido a distúrbios mentais e a episódios graves de esquizofrenia.

A grande intuição de Warburg é a de que os impulsos opostos entre os quais o sujeito oscila, no intervalo entre a razão e a emoção, a euforia e a melancolia, a agressão e a defesa, o sacrifício e o luto, estão presentes nas imagens do primeiro Renascimento sob a forma de tendências conflitantes, ou pólos contraditórios, em constante tentativa de reconciliação. As imagens mais estudadas por Warburg integram esta dinâmica de polarização. É o caso do grupo escultórico do *Laocoonte* e da *Vénus* de Botticelli (presentes no painel 6 e 39, respectivamente), ambas situadas entre a gestualidade enfática e a serenidade da expressão facial (Warburg 2012); e também das imagens conflitantes do deus fluvial, prostrado e deprimido, e a imagem da ninfa em êxtase, designada por Warburg como um pesadelo gracioso (figs. 5 e 6). O mesmo se dá com a gravura *Melencolia* de Albrecht Dürer, datada de 1514, uma das imagens mais estudadas por Warburg, por dar forma à tensão contraditória entre, de um lado, as forças obscuras, negativas e passivas do sujeito, e, do outro, a afirmação do exercício da racionalidade no seu expoente mais alto (Guerreiro 2002, 398).

Fig. 5. Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, Painel 6

Fonte: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php

A polaridade mais expressiva, porém, é aquela que Warburg trata a partir da concepção nietzschiana sobre o conflito entre o Apolíneo e o Dionisíaco, entre o Olímpico e o Demônico. A tipologia Apolíneo vs. Dionisíaco serve desde logo uma visão de ruptura do Renascimento, antes dominada pela ideia conservadora de equilíbrio e plácida quietude de Winckelmann. Não obstante, Warburg defende que aqueles dois pólos em conflito, situados entre a calma Olímpica e o terror demônico, se prolongam a outras polaridades que estão na origem da cultura ocidental, ela própria esquizofrenicamente cindida entre o obscuro e o racional, o pensamento lógico e o pensamento mágico, a melancolia e o êxtase, o paganismo e o cristianismo, o *ethos* e o *pathos*.⁵ Como indicado por Wind, “é por via desta teoria da polaridade que o papel de uma imagem na cultura como um todo pode ser determinado” (Wind 1993, 26).

Por isso Warburg via-se a ele próprio como o psico-historiador que analisa a cultura ocidental na sua tendência bipolar, ou esquizofrênica (dado envolver tensões que não são nunca ultrapassadas e que impedem a total conquista do *logos*), concepção que remete para a constante circulação entre a história da arte, a história da cultura e a experiência psicológica de índole auto-biográfica.⁶ Por isso Warburg afirmava que a polaridade, enquanto luta trágica entre o impulso primitivo (associado à massa de impressões criadas no medo e na fúria do culto dionisíaco), e o processo de “des-demonização”, ou desmitização (que orienta o sujeito e a cultura para a criação de uma distância para o pensamento, base da própria civilização), deveria constituir “o objecto de um estudo científico da cultura. Dito de outra forma, um estudo que, envolvendo uma componente ético-científica, como argumentaremos de seguida, toma como seu tema “a história psicológica ilustrada do intervalo entre o impulso e a acção racional” (Warburg 2009, 277).

De forma a perceber-se melhor aquilo que está aqui em jogo, gostaria de focar a minha atenção no painel 79 de *Mnemosyne*, no qual Warburg se serve de reproduções da arte renascentista, recortes de jornais e documentos fotográficos da actualidade para iluminar determinadas tipologias de conflito da sociedade contemporânea.

A coluna central do painel 79 é dominada por fotografias da celebração colectiva da Eucaristia na Basílica de São Pedro, em Roma, na qual o próprio Warburg esteve presente, como é dado conta no *Diário Romano*, composto com Gertrud Bing nos anos de 1928.29 (Warburg 2016). A celebração decorreu após a assinatura do Tratado de Latrão, em 1929, entre o Reino de Itália e a Santa Sé, colocando fim à disputa territorial entre o governo italiano e o papa, também conhecida como a Questão Romana, que se prolongou de 1861 a 1929. A assinatura do tratado entre Mussolini e o papa Pio XI, documentado no painel 78 (o único painel a ser dedicado a um único tema), formalizou o reconhecimento da soberania política e territorial do estado do Vaticano, estipulou compensações financeiras devidas à Santa Sé por perdas territoriais e instituiu o catolicismo como religião oficial do Estado, em troca da neutralidade da Igreja nos assuntos políticos italianos. Voltaremos a este tema. Para já, porém, interessa abordar outros significados do painel, de forma a verificarmos como a dispersão visual dos seus diferentes elementos e temáticas se articula, na verdade, num complexo mosaico memorial atravessado por questões de ordem política, histórica e cultural.

Fig. 6. Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, Painel 79



Fonte: http://www.egramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php

A crença na transubstanciação durante a Eucaristia, respeitante à transformação do pão e do vinho na substância do corpo e do sangue de Jesus Cristo, durante o sacrifício eucarístico, era descrita por Warburg como uma adesão à magia primitiva dos rituais pagãos. Tal era demonstrativo que a cultura ocidental, sustentada em valores racionais e cristãos, que em si próprios traduzem uma tentativa de ordenação e totalização do universo, incorpora no seu seio elementos que são da ordem da superstição pagã e do pensamento mágico. O recorte de jornal situado no canto inferior direito do painel, no qual vemos a fotografia de uma vítima de um acidente ferroviário a receber o último sacramento, demonstra a continuada importância dos rituais de culto na cultura moderna (Angel 2011, 266). Já as três fotografias da linha superior, referentes à *Cátedra de Pedro*, ou simplesmente *Cadeira de São Pedro*, conservada na Basílica homónima, remetem para uma dualidade que poderia passar despercebida. Como observado por Charlotte Schoell-Glass, simbolizando a autoridade *ex cathedra* do papa (e também a crescente sumptuosidade e imponência do objecto ao longo dos séculos), a cadeira encontra-se todavia coberta por aplicações de marfim com talhas de signos zodiacais e cenas do mito de Hércules, marcando a surpreendente presença da imagética pagã num dos objectos mais importantes da simbologia católica (Schoell-Glass 2001, 189).

A questão da simbologia adquire efectivamente um papel central neste painel, e, como se verá, explica a relação aparentemente incompreensível entre o domínio da religião e da política, visada por Warburg neste painel. Para Friedrich Vischer, autor a quem Warburg retornava constantemente, a Eucaristia constituía um exemplo paradigmático das dinâmicas entre simbolismo mágico e racional (Querini 2015, 8). Em *Das Symbol*, texto onde Vischer se interessa pelas várias relações estabelecidas entre a imagem e o seu significado (relações simbólicas), o problema surge com a questão de se saber se as palavras *hoc est enim corpus meum* (*este é o meu corpo*), proferidas durante a Eucaristia, devem ser entendidas ou não no sentido metafórico. Como observado por Wind, residem aqui duas concepções distintas sobre a natureza do símbolo. Primeiro, a mágico-associativa, ligada ao ritual primitivo de incorporação física de forças externas, incluindo a “identificação mimético-corpórea com o mundo” (Guerreiro 2002, 400). Tal identificação estava presente, por exemplo, no caso *do ritual da serpente* da tribo dos Hopi do Novo México, estudado entusiasticamente por Warburg na sua viagem antropológica à América em 1895. Segundo, a lógico-dissociativa, tendente à afirmação da distância entre o sujeito e o mundo por via da mediação do pensamento lógico (Wind 1993, 28). Na primeira, considera-se que as palavras proferidas pelo padre durante o ritual litúrgico (e sacrificial) são essenciais para efectivar a transformação da hóstia na carne de Cristo (a *hostiam* como corpo da *vítima*, o Cristo redentor dos pecados da humanidade). Na segunda, o vinho e o pão são signos intelectualmente apreensíveis e interpretáveis, e não elementos sobrenaturais de incorporação sacrificial, restaurando a separação entre objecto e significado através da convenção, através do *como se* da comparação. Entre estes dois extremos, porém, existe uma conexão de terceiro tipo, designada por Vischer de “conexão com reserva”. Neste caso, o símbolo é entendido como signo, mas permanece uma imagem viva e mobilizadora, traduzindo a dinâmica entre o desejo da encarnação/assimilação, de ordem mágico-religiosa, e o desejo do distanciamento racional, inerente ao exercício de ponderação intelectual, e, portanto, de ordem analítica e conceptual (Wind 1993, 28).

Warburg interessa-se por estas questões devido ao significado histórico do debate teológico (veja-se o exemplo do cisma entre protestantes e católicos), mas, sobretudo, pelo facto de a tensão entre o mágico e o racional, entre a religião e a arte, constituir uma dinâmica essencial da imagem. Isto era algo que, de resto, era corroborado pelo próprio Vischer, nomeadamente quando este associava o simbolismo da arte e da poesia ao terceiro tipo de *relação com reserva*. Relacionada com uma dimensão empática, enérgica e mobilizadora, a

experiência das imagens constitui não só uma porta de acesso aos conflitos da cultura, mas também um espaço intermédio de restauração emotiva dos movimentos recíprocos entre forças opostas. O espaço de pensamento (*Denkraum*) é criado justamente a partir da interposição de uma distância entre o sujeito e o mundo. Mas o que se ganha nunca é definitivo, dado que a tendência da cultura não é, ao contrário daquilo que é postulado pelo positivismo (e, mais tarde, pela razão instrumental), a do progresso que culminaria num estado ideal e supremo da civilização, tal como prometido, por exemplo, pela dialéctica hegeliana.

Retomando a análise visual do painel 79, é possível observar, na parte lateral esquerda, a existência de três reproduções de pinturas e afrescos do período do renascimento florentino: *A Missa de Bolsena* (1512.14), de Rafael; *A Última Comunhão de São Jerônimo*, de Botticelli (c.1495); e *As Virtudes e os Vícios*, de Giotto (1304.1306). Estas obras assinalam, como veremos já de seguida, o balanço equilibrado, ou a reconciliação harmoniosa, entre forças opostas, possibilitada pela inversão energética do pathos primitivo no significado dos valores humanistas do cristianismo (associado, por Warburg, a um elemento de introdução de equilíbrio relativamente ao excesso primitivo dos ritos pagãos). Este processo de inversão está igualmente dependente do esquema da polarização, relacionando-se com o facto de cada época recuperar as formas expressivas de outras épocas não como algo a imitar, mas como forma de reanimar determinados valores, os quais podem adquirir novas configurações, e, inclusivamente, revestir-se de significações antitéticas ([Guerreiro 2002, 394](#)).

A Missa de Bolsena (1512.14), de Rafael, que domina o conjunto das três reproduções, é um exemplo acabado desse processo de inversão energética. A pintura representa o Milagre de Bolsena de 1263, referente ao fenómeno extraordinário do sangramento da hóstia durante a Eucaristia, celebrada por um padre que vivia atormentado pela dúvida sobre a real presença encarnada de Cristo no acto cerimonioso. Como observado por Christopher D. Johnson, a mestria formal da pintura e a presença anacrónica de personalidades contemporâneas a Rafael, que observam o evento à distância, marca um espaço de equilíbrio entre as tendências mágicas e racionais. Já o afresco *Esperança* de Giotto, pertencente ao conjunto *As Virtudes e os Vícios* (1304-1306), remete na perfeição para a inversão do frémio primitivo da Ninfa na figura Olímpica e alada que expressa os sentimentos de fé e de redenção.

Ora, sabe-se que o título provisório deste painel era o seguinte: *Igreja e Estado. Poder Espiritual renunciando ao poder secular*. Com isto, Warburg muito provavelmente queria referir-se ao momento histórico, marcado pela assinatura do Tratado de Latrão, como indicado mais acima, que determinou a auto-exclusão da Igreja da esfera de influência política. Mais exactamente, renunciando ao poder secular como premissa do acordo com Mussolini, que exigia a alienação de todos os poderes concorrentes nas decisões políticas do governo, a Igreja consentia, de certa forma, que as estruturas simbólicas do sacrifício religioso passassem agora a ser plenamente incorporadas no Estado fascista. Ou seja, apresentando-se a si próprio — e corroborado pelo papa — como *o homem enviado pela divina providência*, Mussolini faz transitar a componente mágica do ritual católico para a política bélica e irracional da ideologia fascista, integrando no poder político a superstição e o desejo quase mórbido por formas de sacrifício primitivas. Pode-se especular, neste sentido, que a utilização de imagens do auto-sacrifício japonês (*haraquiri* ou *seppuku*), neste painel, alude ao perigo de se aceitar a brutalidade e a violência de Estado como normativa social ([Querini 2015, 9; 6](#)). O que está em causa é a transferência da componente mística, em parte associada ao ritual de imolação e de passagem da Eucaristia, para a esfera política de um regime assente na força e no ódio contra o outro, contra o estrangeiro, contra tudo o que escapava à norma instituída. Mas é interessante notar, por outro lado, que o belicismo expansionista próprio ao fascismo não está assim tão distante da ambicionada universalidade territorial da Igreja Católica Romana, sendo

este um sentido complementar que pode eventualmente ser atribuído à montagem de Warburg no painel 79. Como observado por Etienne Samain (2011), a Missa de Bolsena, que, como vimos acima, constitui o paroxismo do milagre eucarístico, deve ser enquadrada no horizonte mais amplo do Quarto Concílio de Latrão de 1215, concílio que não só implementou o dogma da transubstanciação e definiu todo um novo conjunto de normativas eclesíásticas, como também avançou a propositura da Quinta Cruzada, desenhada para conquistar Jerusalém por via da expansão através do Egipto.

No painel 79, a afirmação da cultura como espaço de pensamento e de equilíbrio entre a razão e a emoção parece relacionar-se com a necessidade de Warburg em diagnosticar o esvaziamento espiritual e a esteticização gratuita operados pelo fascismo. O fascismo encontra-se fundado na grandiosidade das formas clássicas do triunfo Imperial; nas formas *kitsch* do corpo atlético celebrado pelo dogma ariano, tal como representado pela imagem do atleta, encontrada por entre a amálgama de fotografias de jornais (coluna do lado direito), desvirtuando inteiramente o sentido da frase *este é o meu corpo*; e, finalmente, na simbologia da autoridade, da força e da violência, aqui vincados pela presença das imagens das paradas do Exército Pontífice e italiano durante a procissão eucarística (coluna central).

Recorde-se que o fascismo deriva da palavra latina *fascis*, um feixe de varas amarradas em torno de um machado, símbolo do exercício de poder e da autoridade que, por exemplo, concedia aos magistrados da República Romana antiga o direito de flagelarem e decapitarem cidadãos insubordinados. Mussolini adoptou esse símbolo para o seu partido e os seus seguidores passaram a chamar-se fascistas. Compreendem-se assim as palavras de Warburg sobre a relação simbólica activada pelo símbolo fascista: “[a] distância metafórica [é] destruída através da imediaticidade da violência no símbolo do símbolo: através do machado de Mussolini” (Johnson 2012, 186).

As fotografias centrais do painel 79 demonstram uma adesão incondicional e frenética das massas a este tipo de simbolismo sacrificial e bélico, associado por Warburg ao fenómeno da “re-paganização de Roma” (Querini 2015, 6), a qual viria a ser efectivamente mobilizada pelos ditadores fascistas nos ritos políticos frenéticos e nas respectivas manifestações das massas em júbilo e devoção.

No contexto do crescente anti-semitismo na Alemanha e da ameaça da destruição da cultura e dos valores humanistas às mãos dos fascistas (Schoell-Glass 2008), este painel prolonga as preocupações de Warburg — que era herdeiro de uma influente família de judeus banqueiros de Hamburgo — relativamente à ressurgência de uma história de sangue, de expansão imperialista e de exercício do poder pela força e pela violência.⁷ Esta leitura parece ser autorizada pelo facto de a propaganda anti-semítica ser convocada por Warburg nas reproduções de gravuras propagandísticas do séc. XV, colocadas na parte inferior do painel. As gravuras representam as lendas, disseminadas pelos cristãos, da profanação da hóstia sagrada por judeus, cuja perseguição e discriminação históricas culminariam num dos episódios mais horríficos da história moderna ocidental, o Holocausto, em si uma denominação que remete, talvez não por acaso, para uma dimensão sacrificial e mítica.

A dimensão profética e messiânica (condensação do passado-presente-futuro) do painel é a este título notável. Ela é reforçada pelo recorte de jornal, situado no canto superior direito, onde vemos Gustav Stresemann a assinar o Tratado de Locarno, pelo qual receberia o Prémio Nobel da Paz, em 1926, pelos esforços dedicados ao restabelecimento da ordem internacional e do espírito de cooperação entre as nações Europeias, no contexto pós-Tratado de Versalhes. A disposição no painel faz com que este motivo se intersecte diagonalmente com a imagem de esperança e de redenção de Giotto, apontando aparentemente para o receio de Warburg da repetição do cataclismo da I Guerra Mundial, assim como para a necessidade premente de se resgatarem os valores da paz e da cultura, algo que, tragicamente, não se viria a cumprir.

Tal como tinha sido possível identificar no *Atlas* de Richter, também em *Mnemosyne* a história é concebida como uma forma de montagem assente na acumulação de figuras e de conceitos, reproduzidos e articulados ao nível de múltiplos cortes espaço-temporais. Em ambos os projectos, a história da arte surge como uma ciência de imagens que engloba o consciente e o inconsciente da cultura, os seus registos materiais e psíquicos. Neste sentido, a história da arte deve incluir todos os materiais visuais capazes de iluminar a complexidade da cultura contemporânea na sua ligação ao passado e aos processos subjectivos da memória, tornando destituída de sentido a divisão entre as imagens da alta e da baixa cultura.

O contexto histórico dos projectos de Warburg e de Richter é radicalmente distinto: no primeiro antecipa-se o desenvolvimento desastroso do fascismo e a destruição dos valores da cultura; no segundo existe uma visão pós-traumática determinada pelo confronto com as imagens que testemunham a ocorrência de um evento catastrófico sem precedentes no contexto da cultura e sociedade moderna europeia.

Ainda assim, a análise de ambos os projectos permite-nos concluir que em Richter e em Warburg a imagem remete para a espessura da história, para os processos de sedimentação e de acumulação da cultura visual. Ambos mostram que a memória é recriada através de subjectividades individuais e colectivas, por olhares retrospectivos capazes de reformular as múltiplas inteligibilidades e as diferentes questões que são colocadas no presente com maior premência. A estrutura do atlas dá a entender que a imagem é a principal portadora de um processo de estratificação histórica que incita ao olhar crítico e reflexivo. Na imagem são impressas formas expressivas e marcas traumáticas do passado (as quais, convém assinalar, no caso de Richter são incompatíveis com qualquer tipo de sobredeterminação mística), levando a uma identificação imediata e brutal com algo que conhecemos, mas que, simultaneamente, permanece latente e irrevelado.

Em Warburg, esta questão encontra-se profundamente relacionada com a teoria *engramática* da memória biológica de Richard Semon, fundada na ideia de que determinados estímulos são preservados como traços, susceptíveis de serem reactivados em circunstâncias que podem ser totalmente distintas das originais. Como observado por Didi-Huberman:

A matéria orgânica, segundo Richard Semon, seria dotada de uma propriedade muito especial: todo o acto, toda a transformação energética que ela suporta deixa uma impressão. Semon nomeia-a de Engrama, ou "imagem-lembrança" (Erinnerungsbild). Ainda que cessem as sensações ou as "excitações originais", [...] sobrevivem os engramas dessas sensações (Zurückbleiben der Engramme), que jogarão, discretamente ou activamente, o seu papel de substituto no destino ulterior do organismo (Didi-Huberman 2002, 241).

O *Pathosformel* de Warburg refere-se justamente a esta dimensão enérgica da marca, da inscrição relacionada com as gestualidades expressivas (e não propriamente com o seu conteúdo), fazendo da imagem um espaço de preservação e de transmissão da memória da humanidade, dos seus grandes dramas, paixões, perigos e contradições. Por isso o *Pathosformel* e a correspondente teoria da polaridade se revelam indissociáveis do conceito warburguiano de *Nachleben*, ou *vida póstuma*, dado que a imagem *engramática* (a imagem enérgica onde a marca expressiva é visível) tende a ser reactivada num tempo distinto. Por sua vez, este tempo outro, bidireccional, é associado a uma configuração de sobrevivência que pode tender para um dos pólos em conflito. Em suma, a imagem sobrevive porque a imagem tem inscritas marcas traumáticas que se repetem nos momentos de ruptura e de transição da história da cultura, dependendo a sua orientação de uma decisão de selecção e escolha ética.

Por exemplo, na prancha 52 do *Atlas Mnemosyne*, dominada por reproduções de pinturas renascentistas sobre a Lenda de Trajano, Warburg associa o seguinte comentário: "Justiça de

Trajano = inversão energética do ato de esmagar enquanto cavalga. Inversão ética do pathos do vencedor”. A Lenda de Trajano, referida por Warburg na palestra da Bibliotheca Hertziana, narra o episódio em que o imperador romano Trajano (53.117 d.C), prestes a partir para a guerra, desce do seu cavalo para atender os lamentos de uma mulher, que reclamava a morte injusta do filho pelo exército romano. Este episódio é complementado por um outro, referente à punição de Trajano do próprio descendente, por este ter assassinado o filho de uma pobre mulher (Vitto 1989, 41). Na reprodução da gravura de Hans Sebald Beham, *A Justiça de Trajano* (c.1537), colocada na coluna do lado direito, a postura de demora do imperador, posicionado frente à mulher que implora por justiça, contrasta com os movimentos impetuosos do guerreiro que cavalga sobre os inimigos, tal como representado, por exemplo, nos baixos-relevos da Coluna de Trajano. O que interessa a Warburg é precisamente o facto das representações renascentistas (d'Andrea, Mantegna, Mocetto, Dürer) sobrevirem como “engramas” onde se joga a inversão do pathos imperial triunfalista em piedade cristã (Warburg 2014; De Laude, 2014). De forma mais ou menos direta, estas representações baseiam-se na lenda de que depois da cristianização de Roma o papa Gregório I, por intervenção divina, ressuscitou Trajano da morte e batizou-o na fé cristã, pelo facto do imperador constituir um exemplo de humildade, piedade e justiça, princípios que Warburg faz contactar, também no painel 52, com as representações da Clemência de Cipião (236.183 a.C). (Por isso teólogos como Tomás de Aquino diziam que Trajano era o exemplo de um pagão virtuoso). De notar, ainda, que do painel faz parte a reprodução de um desenho de Botticelli para a *Divina Comédia* de Dante, que no Canto X do Purgatório se refere à aprendizagem da modéstia por aqueles que estão em penitência pelo excesso de orgulho e sobrançeria (fig. 7).

Fig. 7. Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, Painel 52



Fonte: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php

Se o engrama remete para uma certa ideia de perenidade, referente a uma energia que atravessa todas as épocas e que se repete através da reactivação de formas expressivas previamente cunhadas (componente trans-histórica), o certo é que este princípio devolve ao passado o seu carácter eminentemente dinâmico e não-evolutivo. Isto porque a sobrevivência se relaciona com a vontade selectiva de uma época, como demonstrado no painel que acabámos de detalhar. De forma mais ampla, relaciona-se com a forma como o passado é herdado, ou melhor, compreendido, construído e transmitido no presente crítico de uma cultura, revelando-se inseparável da consciência ética e moral de um voltar atrás sob a modalidade da repetição como porvir (Ricoeur 2000, 367; 473) — em suma, como antecipação de uma memória futura.

Neste sentido, a concepção de Antonio Negri sobre os dois factores que intervêm na abertura do conceito de historicidade revela-se particularmente útil para percebermos as repercussões da noção de sobrevivência. De um lado, o conhecimento histórico une-se à imaginação e à dimensão simultaneamente analítica e poética do pensamento; do outro, a relação histórica integra uma dimensão redentora que nasce da consciência de que “apenas a tensão entre presente e futuro” constitui o tecido do possível, conferindo à memória um poder de decisão ético e ontológico (Negri 1995, 183).

Fig. 8. Gerhard Richter, *Zeitungsfotos / Fotografias de jornais*, Atlas Sheet 10, 1962–1968



© Gerhard Richter 2023 (0048)

Estes dois aspectos são igualmente decisivos para compreendermos a dinâmica inerente à repetição das imagens do Holocausto no *Atlas* de Richter (painéis 16 a 20, 635 a 648 e 807 a 808). Como indicado por Didi-Huberman, as imagens dos primeiros painéis do *Atlas*, dedicados à banalidade das fotografias de família, dos utensílios domésticos, das peças de joalharia e das imagens publicitárias (fig. 8), encontram-se como que infectadas pela questão da banalidade do mal (o *Atlas* foi iniciado no mesmo ano da publicação do artigo de Hannah Arendt sobre o julgamento de Adolf Eichmann, no qual a autora demonstrava que o mal não é uma categoria metafísica, mas histórica e política, dependente de um espaço institucional de trivialização do ódio e de esvaziamento do pensamento crítico).

Aquelas imagens ocupam os mesmos painéis onde é possível ver cerimónias fúnebres, retratos de vítimas inocentes de assassinatos em série, bombardeamentos e abutres em frente a cadáveres humanos espalhados pelo chão (Didi-Huberman 2016, 35). É necessário acrescentar que, em painéis posteriores, Richter faz referência a acontecimentos como a morte dos elementos do grupo político extremista Baader-Meinhof, o 11 de Setembro e a Guerra no Iraque (fig. 9). E que as pinturas intituladas *Birkenau*, de 2014, a única série de pinturas directamente relacionadas com a imagética do Holocausto a serem exibidas pelo artista (Duarte 2018), foram construídas num momento histórico de ressurgência de atitudes anti-semitas e de impulsos nacionalistas, respaldados por discursos de ódio de partidos populistas e neo-fascistas alemães e europeus.

Fig. 9. Gerhard Richter, *Baader-Meinhof-Fotos (18. Oktober 1977)*, 1989 (CR: 472)



© Gerhard Richter 2023 (0048)

De facto, em Richter, a *vida póstuma* das imagens adquire um valor ético e político, fornecendo coerência aos processos de fragmentação e de justaposição de imagens. Como demonstrei noutra sítio, ao funcionarem como uma espécie de *leit motiv* do *Atlas*, as imagens dos campos fazem reverberar diversos painéis e séries de imagens que só aparentemente são destituídas de relação, revelando uma profunda ligação entre o evento do passado e a sua reinscrição no presente. Ao ponto de podermos compreender a componente citacional da obra de Richter, respeitante às diversas referências a estilos e movimentos da história da arte moderna e romântica, como uma tentativa de encontrar soluções para responder ao problema específico da representação da memória do Holocausto por meios pictóricos. Tentativa essa justificada pela necessidade de afirmação do episódio histórico do genocídio como um elemento constituinte da identidade individual e coletiva alemã e europeia que não pode ser esquecido (Duarte 2018).

O que está aqui em causa é também a ideia de que a comparação do Holocausto com outras experiências históricas não tem um efeito de nivelação ou equiparação de acontecimentos históricos traumáticos. A questão colocada por Peter Haidu é de toda a relevância: se o evento do Holocausto “é inteiramente único e desconectado da história humana, qual pode ser a sua *relevância* para os que ficam perplexos e estão comprometidos

em fazer escolhas históricas ou morais?” (Haidu 1992, 291). A direcção sugerida por Haidu é a da interdependência do evento do Holocausto com os restantes fenómenos históricos, relacionando-se, por exemplo, com a noção de memória multidireccional de Michael Rothberg, definida pelo autor como uma forma de conceptualizar aquilo que acontece quando “diferentes histórias de extrema violência se confrontam na esfera pública” (Rothberg 2014, 176). Para Haidu, é a compreensão de que o horror experienciado por aqueles que viveram o Holocausto tem implicações e extensões ao nível de experiências análogas, sofridas por outros grupos minoritários e subalternizados (os negros, os homossexuais, as minorias religiosas, as vítimas de perseguição política, etc), é a compreensão que estes grupos partilham a violenta “inscrição da dessubjectivação”, que constitui, no final, a condição da possibilidade de “universalismo” ecuménico a que o judaísmo, tal como qualquer outra religião, aspiram (Haidu 1992, 291).

Esta intuição de que a história é feita no espaço cultural da memória anima igualmente o projecto de Warburg. Em *Mnemosyne*, os painéis 78 e 79 permitem antever o crescente interesse do historiador alemão pelos significados da memória como agenciamento colectivo de consciencialização política, fazendo surgir a memória como um *trabalho* de fomento de determinados princípios e valores a preservar e a transmitir. Contudo, é impossível saber se os painéis seguintes, a existirem, girariam em torno de preocupações semelhantes.

Certo é que, quer no *Atlas* de Richter, quer no *Atlas Mnemosyne* de Warburg, é a criação de intervalos entre imagens desconexas, cuja relação não é dada de avanço, que gera um novo tipo de pensamento historiográfico. Um pensamento que é colocado em movimento *através* das próprias imagens, das suas relações e diferenças. Em Richter e em Warburg, o atlas surge, portanto, como uma forma que permite experienciar o tempo como espaço de reflexão ética e política, relacionando a construção mnemónica com práticas imaginativas que projectam a identidade individual e colectiva no espaço do “possível” (Negri 1995). Isto é, num espaço que, mesmo não fazendo ainda parte da realidade palpável das coisas, *existe*, dado pertencer à projecção das mais profundas aspirações e desejos de uma dada cultura.

REFERENCIAS

- Agamben, Giorgio. “Notas sobre o gesto”. *Interactividades, Artes Tecnologias Saberes*, coord. Maria Teresa Cruz (1997): 16-21.
- Angel, Sara. “The Mnemosyne Atlas and the Meaning of Panel 79 in Aby Warburg's Oeuvre as a Distributed Object”. *Leonardo* 44 no. 3 (June 2011): 266-267. https://doi.org/10.1162/LEON_a_00169
- Bing, Gertrud. “A. M. Warburg”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28 (1965): 299-313. <https://doi.org/10.2307/750675>
- Borchardt-Hume, Achim. “‘Dreh Dich Nicht Um’: Don’t Turn Around. Richter’s Paintings of the Late 1980s”. In *Panorama: New Perspectives on Richter*, edited by Mark Godfrey, 163-175. London: Tate Publishing, 2011.
- Buchloh, Benjamin. “Gerhard Richter's 'Atlas': The Anomic Archive”. *October* 88 (Spring 1999): 117-145. <https://doi.org/10.2307/779227>
- Buchloh, Benjamin. “Amnesia and Anamnesis”. In *Gerhard Richter's Birkenau Paintings*, edited by Benjamin Buchloh, 5-34. Cologne: Walther König Verlag, 2016.
- De Laude, Silvia. “Aby Warburg, Die römische Antike in der Werkstatt Ghirlandaios. Traccia della conferenza alla Biblioteca Hertziana di Roma (19 gennaio 1929), con una Nota al

testo (e 'agenda warburghiana')". *Engramma* 119 (Set. 2014).
http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1624

Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.

Didi-Huberman, Georges. *L'image survivante: Histoire de L'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

Didi-Huberman, Georges. "Knowledge: Movement (The Man Who Spoke to Butterflies)". In Michaud, Philippe-Alain. *Aby Warburg and The Image in Motion*. New York: Zone Books, 2007.

Didi-Huberman, Georges. "Die Malerei in ihrem aporetischen Moment". In *Gerhard Richter: Birkenau*, edited by Helmut Friedel, 31.55. Exh. cat. Cologne: Museum Frieder Burda, 2016.

Duarte, Miguel Mesquita. "(Dis)Figuration of Memory In, Around, and Beyond Gerhard Richter's Atlas: Between Photography, Abstraction, and the Mnemonic Construction". *RIHA Journal* 0200 (2018). <https://doi.org/10.11588/riha.2018.0.70280>

Guerreiro, António. "Aby Warburg e a História como Memória". *Revista de História das Ideias* 23 (2002): 389-407.

Haidu, Peter. "The Dialectics of Unspeakability: Language, Silence, and the Narratives of Desubjectification". In *Probing the Limits of Representation*, edited by Saul Friedlander, 277-299. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1992.

Jaskot, Paul B. *The Nazi Perpetrator: Postwar German Art and the Politics of the Right*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2012.
<https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816678242.001.0001>

Johnson, Christopher D. *Memory, Metaphor and Aby Warburg's Atlas of Images*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2012.
<https://doi.org/10.7591/cornell/9780801477423.001.0001>

Michaud, Philippe-Alain. *Aby Warburg and The Image in Motion*. New York: Zone Books, 2004.

Negri, Antonio. "On Gilles Deleuze & Félix Guattari, A Thousand Plateaus". *Graduate Faculty Philosophy Journal* 18, no.1 (1995): 93-109. <https://doi.org/10.5840/gfpj19951812>

Querini, Gino. "On the political use of images. Some reflections on the last panels of Aby Warburg's Mnemosyne Atlas". *Studies in Visual Arts and Communication: an international journal* 2, no. 2 (2015): 1-25 on-line. http://journalonarts.org/wp-content/uploads/2016/07/SVACij_Vol2_No2-2015-Querini-Warburg_Mnemosyne_Atlas.pdf.

Rampley, Matthew. "Archives of Memory: Walter Benjamin's Arcades Project and Aby Warburg's Mnemosyne Atlas". In *The Optic of Walter Benjamin*, edited by Alex Coles, 94-117. London: Black Dog Publishing, 1999.

Rancière, Jacques. *La Fable cinématographique*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

Richter, Gerhard. *Atlas*, ed. Helmut Friedel. New York: D.A.P./Distributed Art Publishers, 2007.

Richter, Gerhard. Interview conducted by Julia Voss and Peter Geimer, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (25/02/2016). <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/gerhard-richter-im-interview-ueber-gemaeldezyklus-birkenau-14088410.html>

Ricoeur, Paul. *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*. Paris: Seuil, 2000.

- Rothberg, Michael. "Multidirectional memory". *Témoigner. Entre histoire et mémoire* 119 (2014). <https://doi.org/10.4000/temoigner.1494>
- Sayad, Cecilia. *Performing Authorship: Self-Inscription and Corporeality in the Cinema*. London: Bloomsbury, 2013. <https://doi.org/10.5040/9780755693399>
- Samain, Etienne. "As 'Mnemosyne(s)' de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte", *Revista Poiésis* 17 (2011): 29-51. <https://doi.org/10.7476/9788526814738.0005>
- Schoell-Glass, Charlotte. "'Serious issues': The Last Plates of Warburg's Picture Atlas Mnemosyne". In *Art History as Cultural History. Warburg's Projects*, edited by Richard Woodfield, 183-208. London and New York: Routledge, 2001.
- Warburg, Aby. "The absorption of expressive values of the past", translated by Matthew Rampley. *Art in Translation* 1 no. 2 (2009): 273-283. <https://doi.org/10.2752/175613109X462708>
- Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*, trad. Joaquín Chamorro Mielke; colab. Claudia Brink. Madrid: Akal, 2010.
- Warburg, Aby. *O Nascimento de Vénus e a Primavera de Sandro Botticelli*. Lisboa: KKYM, 2012.
- Warburg, Aby. "Die römische Antike in der Werkstatt Ghirlandaios". *Engramma* 119 (Set. 2014). URL: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1624
- Warburg, Aby, e Gertrud Bing. *Diario romano*, ed. Mauricio Ghelardi. Madrid: Ediciones Siruela, 2016.
- Wind, Edgar. "Warburg's Concept of *Kulturwissenschaft* and its Meaning for Aesthetics". In *The Eloquence of Symbols*, edited by Jaynie Anderson, 21-35. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- Vitto, Cindy L. "The Virtuous Pagan in Middle English Literature". *Transactions of the American Philosophical Society* 79, no. 5 (1989): 1-100. <https://doi.org/10.2307/1006545>

Notas

- ¹ Este trabalho foi financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projeto Estratégico do IHA - Instituto de História da Arte [UIDB/00417/2020].
- ² Para a visualização da totalidade dos painéis que compõem o *Atlas Mnemosyne*, conferir o arquivo disponibilizado pela revista *Engramma*: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php.
- ³ Para a consulta integral do *Atlas* e de toda a obra pictórica catalogada de Gerhard Richter, ver: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas>.
- ⁴ Para uma análise detalhada destas imagens e respectivo tratamento do tema da continuidade do passado nazi na Alemanha do pós-guerra, considerado através da história dos familiares de Richter afectados pelo regime nacional-socialista, ver Paul B. Jaskot, *The Nazi Perpetrator: Postwar German Art and the Politics of the Right* (Minneapolis and London: Univ. of Minnesota Press, 2018), 48 e seguintes.
- ⁵ Não é por acaso que as representações cosmográficas adquirem uma forte presença em *Mnemosyne*, dado se situarem entre o esforço racional de ordenação dos corpos celestes e a simultânea propensão esotérica e fantasista da astrologia (Gertrud Bing, "A. M. Warburg". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28 (1965): 312). No Painel C (que forma, juntamente com os Painéis A e B, uma espécie de apresentação introdutória e sinóptica das principais linhas de investigação exploradas nas restantes pranchas), a representação de Marte em formas míticas e matemáticas, juntamente com os esquemas de cálculo do movimento dos planetas de Johannes Kepler, cujas teorias continuavam no entanto ligadas a crenças religiosas, e as fotografias do Zeppelin, que atracou em Nova York a caminho de Nova Jersey, em Setembro de 1929, para dar início à volta ao mundo, focam, no conjunto, concepções do mundo situadas entre a visão primitiva e mágico-religiosa do universo e a racionalidade matemática.

⁶ Como afirmava Warburg: “Vejo-me, às vezes, como se fosse um psico-historiador que experimentou diagnosticar a esquizofrenia da civilização ocidental num reflexo autobiográfico: a ninfa extática (maníaca) de um lado, e do outro o triste deus fluvial (depressivo)” (António Guerreiro, “Aby Warburg e a História como Memória”. *Revista de História das Ideias* 23 (2002): 405.

⁷ Esta nova situação repercutiu-se no próprio legado de Warburg, nomeadamente o da sua Biblioteca. Composta por mais de sessenta mil volumes e um enorme arquivo de imagens, a biblioteca de Warburg (que viria a ser convertida igualmente num instituto de investigação com Fritz Saxl, em 1926) foi transferida para Londres, em 1933, já depois da sua morte, de forma a ser salvaguardada das ameaças colocadas pelo anti-semitismo, marca da nova situação política e social na Alemanha na época.