

# Qual o tempo e o movimento de uma elipse?

Estudos sobre  
Aby M. Warburg

[org.] Anabela Mendes

Isabel Matos Dias

José M. Justo

Peter Hanenberg

1. Juli 1927  
gute Nacht  
(aus dem Buch)

1) Die astrologische  
Verbindung ist nicht  
zu trennen

2) Die astrologische  
Verbindung ist nicht  
zu trennen

3) Ich glaube, daß wir  
antike sollen, u. z.  
Dionysos - Kreise  
schreiben [starkes Inter  
auch Rembrandt  
a. G. 3 Vorlesungen  
2) Rembrandt - Hon  
Storndentung i. Spic  
kottet ga. 1/2 J  
nicht, daß ich das  
lesen dürfte, ebenso  
im Land eine gute  
Soudan aus, mit  
Hände. Ich wird  
Höher zu gehen.



# Qual o tempo e movimento de uma elipse? Estudos sobre Aby M. Warburg

organização

Anabela Mendes  
Isabel Matos Dias  
José M. Justo  
Peter Hanenberg



Universidade Católica Editora



Qual o tempo e o movimento de uma elipse?  
Estudos sobre Aby M. Warburg

## *Catálogo recomendada*

### QUAL O TEMPO E O MOVIMENTO DE UMA ELIPSE?

Qual o tempo e o movimento de uma elipse? : estudos sobre Aby M. Warburg / coord. [de] Anabela Mendes... [et al.]. – Lisboa : Universidade Católica Editora, 2012. – 276 p. ; 23 cm ( Estudos de comunicação e cultura. Translating Europe across the ages )

ISBN 978-972-54-0348-8

I – MENDES, Anabela, coord. II – Col.

CDU 7 Warburg, Aby M.

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito dos projetos PEst-OE/ELT/UI0126/2011 e PEit-OE/FIL/UI0310/2011

**Edição:** Universidade Católica Editora, Unipessoal, Lda.

**Revisão editorial:** Helena Romão

**Capa:** OMLET design

**Composição, impressão e acabamento:** Europress, Lda.

**Data:** Abril 2012

**Depósito Legal:** ??????/12

**ISBN:** 978-972-54-0348-8

### **Universidade Católica Editora**

Palma de Cima – 1649-023 Lisboa

tel. (351) 217 214 020 fax (351) 217 214 029

uce@uceditora.ucp.pt www.uceditora.ucp.pt

**Imagem da Capa:** Inês Mateus

## Índice

Introdução	
É um inesperado bem que possamos ser alvo de um conhecimento que a pouco e pouco se nos vai tornando familiar	9
Introduction	
It is an unexpected good that we can be the recipient of a knowing we gradually get familiar with	
<i>Anabela Mendes</i>	
Panofsky and the “Warburg Serum”	35
<i>Dieter Wuttke</i>	
Ernst Cassirer e Aby Warburg. Alguns apontamentos em torno da questão do mito	49
<i>José Miranda Justo</i>	
Aby Warburg and the Hamburger Kunsthalle – New aspects on the history of Warburg’s Lecture “Dürer und die italienische Antike” in 1905	61
<i>Marcus Andrew Hurttig</i>	
O <i>Pathosformel</i> e a imagem dialéctica: correspondências entre Warburg e Benjamin	71
<i>António Guerreiro</i>	
Teoria das proporções no <i>Bilderatlas Mnemosyne</i> de Aby Warburg	81
<i>Cristina Branco</i>	
Aby M. Warburg: contribuições para um confronto contemporâneo	93
<i>Catarina Coelho</i>	
Pathos formula and pantomimicry. Sculpture, attitudes and living pictures in the Goethe Period	105
<i>Dagmar von Hoff</i>	
Moving Images: the D. João de Castro Tapestries	119
<i>Sérgio Mascarenhas de Almeida</i>	

Warburg e a fotografia contemporânea <i>Nuno Felix da Costa</i>	141
Aggregate states of iconic energy – Warburg’s concept of image animism <i>Karl Sierek</i>	151
Warburg and Jolles: A cognitive approach to the art of viewing and the art of reading <i>Peter Hanenberg</i>	159
Non verbis sed rebus <i>Hellmut Wohl</i>	171
A escada, o raio e a serpente. Variações sobre a natureza humana <i>Maria Filomena Molder</i>	189
O segundo sol negro: G. Steiner e A. Warburg em órbitas elípticas <i>Ricardo Gil Soeiro</i>	213
Fernando Pessoa’s Mnemosine project: myth, heteronym, and the modern genealogy of meaning <i>Christopher Damien Aurette</i>	225
“Lire ce qui n’a jamais été écrit” <i>Georges Didi-Huberman</i>	243
No limiar da <i>dispensa da normalidade</i> : Aby M. Warburg, a arte e a doença <i>Anabela Mendes</i>	261
O que fazemos/What we do/Qu’est-ce qu’on fait	271

## **Agradecimentos**

Os organizadores do Colóquio *Aby M. Warburg Qual o tempo e movimento de uma eclipse?* manifestam a sua gratidão aos Profs. Doutores Jorge Fazenda Lourenço e Leonel Ribeiro dos Santos, respectivamente directores do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa e do Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Agradecem ainda a colaboração dos funcionários de ambas as instituições.

À nossa colega Elisabete de Sousa estamos gratos pela profissional celeridade com que estabeleceu trânsito escrito entre as línguas deste Colóquio.



# INTRODUÇÃO

**É um inesperado bem que possamos ser  
alvo de um conhecimento que a pouco  
e pouco se nos vai tornando familiar**



Alexander von Humboldt & Aimé Bonpland,  
*Géographie des Plantes Équinoxiales*, Paris 1805

«Alles ist Wechselwirkung.»

Alexander von Humboldt, *Reise auf dem Rio Magdalena,  
durch die Anden und Mexico*. Margot Faak (ed.), vol. 1, p. 358.

## **I. Sabemos exactamente quão precioso um atlas é: Alexander von Humboldt antes de Aby M. Warburg**

Na descrição do trajecto entre Santa Fé de Guanajuato e o vulcão Jorullo no México, Alexander von Humboldt faz uso do francês, como na

maior parte dos seus registos de viagem pelo continente americano. A travessia dura cinco dias mas apenas o dia 2 de Agosto de 1803 destaca ao pormenor o efeito quase insuportável da paisagem natural sobre si e o seu amigo Aimé Bonpland.

No conjunto das descrições e reflexões desse dia aparece solta uma curta e única frase escrita em alemão: “Alles ist Wechselwirkung” (Tudo é efeito recíproco/acção recíproca). Que quereria o naturalista dizer com estas palavras no meio da fatalidade de um lugar despido, ermo e abrasador? Breve na expressão, o pensamento criava espaço para todas as possibilidades de interferência e conjugação derivadas de sucessivos ciclos geográficos (a exemplificação vinha da zona central do México), fundados no diálogo entre processos geomórficos e dinamismos criados por cada paisagem no seu evoluir activo à superfície e no interior da Terra. E se este fenómeno se repetia de lugar para lugar, atendendo às respectivas variações e efeitos específicos (clima, temperatura e composição química do ar, altitude, rios, fauna e flora, etc.), aquela travessia de planuras despojadas de tudo, de onde a água parecia ter-se evaporado fazia muito tempo, e que os raios solares fustigavam sem piedade nem dó, oferecia a Humboldt uma prova factual que sustentava a ideia de que o efeito de reciprocidade entre os objectos, as coisas, os elementos, os fenómenos naturais convertia essa relação numa irradiação infinita. E mais: o geógrafo alemão acabava de transpor o pensamento newtoniano da 3.ª lei da Física (“Toda a acção provoca uma reacção de igual intensidade, mesma direcção e em sentido contrário”) para o universo da Geografia Física.

É sob esta perspectiva que a ideia de reciprocidade de efeitos e acções se aplica ao desenho em corte do vulcão Chimborazo (Equador), e não do Jorullo, que Humboldt escalou até escassos 400 m do cume e que foi desenhando e aguarelando ao longo da viagem empreendida pelas Américas entre 1798 e 1804.

Numa só imagem captamos a intenção do que devemos muito provavelmente reconhecer como visão romântica extasiática de uma paisagem natural, sublinhando-se assim nela a sensibilidade do seu autor, ao nos fazer compreender que uma parcela do mundo terrestre e a sua relação com o universo, enquanto totalidade animada por forças e impermanências inextrincáveis, cria constância entre vida e morte. À semelhança do que acontece com as plantas também nós nos adaptamos à vida enquanto sobrevivência mas também como redenção.

Se bem que o objectivo primeiro desta imagem seja chamar a nossa atenção para um conjunto de dados científicos e correspondentes resultados práticos, guiados pelo domínio da hipótese e da verificação, a verdade é que

somos confrontados com um original modo de apresentação de dados informativos: a realização de um corte geológico feito sobre um muito poderoso vulcão, pensa-se que extinto, alberga em si um vasto conjunto de designações orientadas em diversos sentidos e que pretendem dar significado às plantas que representam. O esforço para apreender e reconhecer esses exemplares botânicos nasce com o nome e não com a configuração detalhada da planta, partindo-se do princípio de que só uma acção rememorativa (caso as plantas não sejam totalmente desconhecidas) poderá ajudar a identificar cada unidade em função de um todo. De algum modo torna-se perceptível como Alexander von Humboldt articulou o conceito com a sua representação e esta com uma realidade fenoménica, como se houvesse a intenção de mostrar que bastava à Geografia das Plantas confiar no poder dos nomes para que a tradutibilidade entre original e convenção linguística passasse a ser o espaço simbólico da acção e do efeito das espécies nomeadas.

Encontramo-nos, pois, perante aquilo a que chamaríamos *um pequeno dicionário em ziguezague* que fornece informação suficiente, mas que a torna múltipla e diversa, ao propor através dos nomes (cada planta é fixada nessa superfície de corte através do nome que pode estar escrito em latim, alemão, castelhano ou em línguas indígenas) o seu próprio cruzamento e, através deste, logo criar um espaço de montagem para a informação que eles transportam.

Do pequeno dicionário assim fundado, que se traduz numa imagem, a partir da qual subsiste uma singular distribuição calculada de um conjunto de plantas tornadas próximas pela primeira vez, passamos à contemplação daquilo que poderia ser entendido como um atlas, não apenas na acepção de um conjunto de elementos cartográficos, que dá a ver dados relacionáveis entre si sobre uma realidade geográfica ou outra, mas como potenciação de um parentesco inesgotável entre as várias espécies de plantas e destas com o seu *habitat* considerado natural.

Para além disso, conflui naquela imagem com a legenda *Géographie des Plantes Équinoxiales* uma variedade de formas de conhecimento que se reportam à Geografia, Vulcanologia, Botânica, bem como a outros ramos das ciências naturais. Essa realidade convida-nos a pressentir na referida imagem a presença de uma ideia de atlas que se afirma como princípio e fundamento de qualquer coisa dominante – a plasticidade da imagem em si – a que também não é alheia a sua configuração estética e artística como representação multifuncional.

Alexander von Humboldt coloca em destaque um potencial *jardim de nomes* plantado para inspirar mutabilidade e continuidade, e fá-lo como aplicação de conhecimento geognóstico e ecológico, assumindo a posição de que a

criação estética é o elo de ligação entre a ideia e a sua realização como experiência. A partir do corte no vulcão Chimborazo a mão humana é então chamada a executar uma acção que a natureza não considerará como sua, mas cujas manifestações poderão revelar-se nos familiares: deixar que cresçam e se desenvolvam espécimes vegetais em função da sua adaptabilidade ou não e relacionamento por acção e efeito da natureza como um todo.

É neste preciso desenho (há esboços de trabalho felizmente preservados) que Humboldt apresenta um dos seus grandes empreendimentos de investigação em campo, realizado ao longo de sucessivos anos, discutido com Bonpland e confrontado com o conhecimento empírico de populações autóctones.

Cada planta reconhece-se na adequação do seu lugar e estabelece, qualquer que seja a direcção, uma dinâmica de coincidências, adaptabilidades e diversificados caminhos entre centro e periferia e vice-versa. A leitura desta imagem torna assim propício o estudo de uma simultaneidade de pontos de vista indexados à vida de organismos naturais num exacto território de lava arrefecida, fragmentada e rugosa que nas suas formas irregulares é resto de uma memória dos abismos da Terra e por isso ponte entre interior e exterior.

Unidade e diversidade constituem aquilo que é simultâneo no modelo vegetal e que pode ser aplicado ao entendimento de todas as coisas. Integrada na obra *Essai sur la Géographie des Plantes* (1807) esta imagem põe em relevo e num só rasgo o sentido plural e complexo da natureza, mas também os seus parcelamentos, que tantas vezes escapam à tentativa de a querermos compreender como um todo. Este propósito foi, aliás, o que Humboldt mais perseguiu ao longo da sua vida como investigador, tornando-o extensível não só aos fenómenos naturais mas também ao estudo de diferentes civilizações e culturas.

Na sua obra maior e de grande maturidade científica e filosófica, *Kosmos – Entwurf einer physischen Weltbeschreibung* (Cosmos – Esboço de uma descrição física do mundo), na qual trabalhou durante mais de trinta anos, e que foi publicada entre 1845 e 1862, o naturalista alemão salienta no prefácio que escreve, em 1844, a propósito da ideia de reciprocidade da acção e dos efeitos, e da criação de firmes nexos entre as coisas a partir da *descrição física do mundo* e da sua compreensão integrada: “Was mir den Hauptantrieb gewährte, war das Bestreben die Erscheinungen der körperlichen Dinge in ihrem allgemeinen Zusammenhange, die Natur als ein durch innere Kräfte bewegtes und belebtes Ganze aufzufassen. (...) Es sind aber die Einzelheiten im Naturwissen ihrem inneren Wesen nach fähig wie durch eine aneignende Kraft sich gegenseitig zu befruchten.“ (Humboldt, 2004: 3) [Aquilo que me orientou como principal impulso foi o esforço por compreender as manifestações das coisas físicas na sua conexão geral e a natureza como um todo animada e movida por forças internas. (...) Mas são as particularidades no

conhecimento da natureza que conseguem fecundar-se reciprocamente na sua essência interior e através de uma força própria.]



Corte longitudinal do vulcão Chimborazo com o nome das plantas que aí se poderão dar bem, entre 400 e 3000 metros acima do nível do mar.



Corte longitudinal do vulcão Chimborazo com o nome das plantas que aí se poderão dar bem, entre 3000 e cerca de 4500 metros acima do nível do mar.

## 2. Até que se esgotem as imagens no atlas de Aby M. Warburg

A ideia do pequeno atlas humboldtiano, como nova forma de compreender o mundo natural, nasceu da hipótese de fixar à terra mais de 700 espécies botânicas. A representação plástica dessa proposta transmite com alguma lucidez a desmesura do projecto que se consuma numa só imagem (*Géographie des Plantes Équinoxiales*), ao mesmo tempo que esta se multiplica indefinidamente. Representar uma determinada realidade, que em si jamais responderá apenas pelos nomes que a definem mas que sempre a extravasará, parece ser tão importante como ter como limite o infinito heterogéneo, no seio do qual estarão em trânsito as imagens na sua relação espaço-temporal (o projecto warburguiano do *Bilderatlas Mnemosyne*). Talvez possa ser por aqui o entendimento de vizinhança boa entre o naturalista alemão Alexander von Humboldt e o historiador de arte Aby M. Warburg. Aproveitamos para dizer: salvaguardadas todas as respectivas distâncias que, sendo algumas, claro, não são assim tantas como possa parecer.

No pensamento de ambos afigura-se existir irrefutável o desejo e a necessidade de olhar o mundo como permanente intuito de questionação e mudança, objectivo que os dois perseguiram de modos singulares e que poderíamos designar de *favoráveis à contorção*, isto é, modos que estabelecem relação e sentido entre as coisas, mesmo as mais díspares e distantes, a elas atraindo uma condição de flexibilidade e inesperada torção, sempre que o mundo e as suas diferentes imagens se nos ocultam, deixam no disfarce um rasto ou se nos dão simplesmente a ver.

Daí que, tendo em conta o arquear livre e simbólico daquilo que sendo sujeito de movimento o é enquanto pertença de lugar e temporalidade, se possam alcançar inesperadas correspondências e se venham a descobrir significações inabituais. Daí também o esforço e a exigência da contorção em prol do que à primeira vista não se vislumbra ou não se detecta. Daí o perseguir-se em tudo a deriva das linhas do movimento natural mas também geométrico – da curva e da contracurva –, que a inspiração e a imaginação encontram nas formas da natureza e nas formas artísticas. Trata-se de um entendimento do mundo em profundidade que torna relevante não só a forma mas também os conteúdos das coisas e suas ligações.

Aprender a ler os fenómenos naturais e cosmológicos na sua multiplicidade, ir em busca de analogias e dissemelhanças entre linguagens que espelham a identidade dos objectos das artes, estabelecer trânsito com as pessoas e suas culturas numa relação que pode nunca chegar a ser suficiente, mesmo que à primeira vista pareça próxima da perfeição, entender os sistemas que organizam e desorganizam a vida dos homens, ater-se aos fios da História como quem sabe que há que evitar os naufrágios perante a iminente tempestade, conhecendo embora que é a bonança que os engendra, eis como este conjunto de factores, naturalmente incompleto, porque contém apenas um restrito alcance, não deixa por isso de responder por um ponto de partida em comum. Humboldt e Warburg transmitem elasticidade ao mundo nas suas grandes e pequenas contorções mas também lhe oferecem um modo filosófico de constantemente o repensar. O primeiro transportou às costas o arqueamento do mundo. O segundo redistribuiu torção a torção a sua transversalidade.

Na mais convicta e saudável erudição humanista (Quem saberá hoje o que isso é?), por ambos aprendida e difundida, apercebemo-nos de que a fonte inesgotável do conhecimento que deles emana, e a que temos acesso, mantém sempre em reserva uma sabedoria incomensurável que está para além daquilo que é próprio do domínio do saber académico. E é nessa medida que ambos se ocupam em procurar, por exemplo, na investigação

de campo (ambos foram por algum tempo viajantes americanos de coração), que cada problema adivinhe resposta no problema seguinte, sabendo no entanto que a unidireccionalidade e a sequencialidade não comportam tudo o que faz de cada problema matéria da investigação e da crítica. E é por isso que se perguntam como é possível que cada coisa possa ser múltiplas coisas e que isso se objective na *leitura* e *releitura* daquilo que é também a nossa herança natural e cultural e como ela se transmite.

Em Humboldt encontramos a recorrência e a transversalidade de efeitos e acções recíprocos no mundo natural, cosmogónico e holístico; em Warburg abeiramo-nos da transversalidade e irradiação infinitas de um pensamento absolutamente mágico e triunfante que circula como desmultiplicador de efeitos e acções através da contemplação e interpretação de imagens. A metáfora *contorcionista* e os seus dinamismos expostos através da relação dialéctica entre curva e contracurva sublinham a existência de uma coisa e do seu contrário, aquilo que se entrevê, aquilo que ao ser previsível pode também não o ser. O que importa reter são todas as correspondências possíveis e suas classificações, quer elas sejam a nível planetário e cósmico (Humboldt), quer elas se atenham a um detalhe ínfimo (Warburg), desde que isso signifique manter viva a operacionalidade entre o acabar e o recomeçar, o deixar inacabado, o juntar ou retirar mais qualquer coisa, como processo no qual uma mesma realidade (mundo natural e mundo artístico-histórico-cultural) é alvo da diversidade do interpretar, em si plausível, que o sobredetermina.



Antonio Pollaiuolo, *Battaglia di dieci uomini nudi*  
(Batalha dos dez homens nus), cerca de 1460-1465  
Gravura, 42,4 X 60,9 cm, Cleveland Museum of Art, Cleveland

Entre muitas outras coisas que não caberiam nesta reflexão, Warburg e Humboldt legaram-nos acima de tudo uma concepção e uma prática metodológicas de valor incalculável para quem se queira exercitar na sisífica tarefa de ir muito para lá de um sistema e métodos finalistas. De *contorção em contorção* o corpo e a mente treinam e acarinham a faculdade de também em nós existirem vontade e capacidade de acrescentarmos mais qualquer coisa àquilo que já existe.

### 3. Aby M. Warburg e nós

É, por isso, um inesperado bem que possamos ser alvo de um conhecimento que a pouco e pouco se nos vai tornando familiar, porque por ele nos apaixonámos enquanto o descobríamos. Muitas vezes assim acontece, pese embora o facto de nem sempre nos darmos conta de que pertencemos a uma família de estranhos afectivos, cuja similitude de interesses se mantém dispersa e misteriosa, independentemente do modo como cada um em particular possa ter-se dedicado ao assunto comum que nos reuniu: Aby M. Warburg e o seu inexecedível mundo.

E este parentesco, à primeira vista quase incompreensível, deriva de um processo de irradiação do conhecimento que já vem por si adiantado em relação à nossa chegada até ele. É que encontramos na metodologia warburguiana e nas suas expansões (o aprender a cruzar e a relacionar por conta própria) uma fundamentação que pode avalizar o que investigamos, sem que alguma vez tenhamos de nos sujeitar a defender uma única e infalível certeza. Deste ponto de vista, Warburg suscita em nós o sermos transgressores imaginativos e ensina-nos também a saborear a estranheza de podermos restituir a cada coisa aquilo por que ela já esperava. Deixamo-nos enredar na matéria a analisar, sem sabermos onde nos leva esse enredamento. Aqueles que elegem a multifacetada obra de Warburg como território de pesquisa, fruição e aprendizagem sabem que se poderão movimentar por um muito amplo conjunto de áreas do conhecimento entre as quais se anulam os abismos: Antiguidade Clássica, Antropologia, Arquitectura, Astrologia, Bibliotecas e Ciências Documentais, Ciências da Cultura, Dança, Estética e Filosofia da Arte, Etnologia, Filosofia da Linguagem, Fotografia, História, História de Arte, História das Religiões, Iconologia, Imagem e Comunicação, Memória, Mitologia, Psicologia, Psiquiatria, Simbologia, Sociologia, Teoria da Cultura.

Com todos estes campos do saber criou Warburg electivas relações que se passaram a manifestar segundo a necessidade de querer das artes e culturas conhecer a *vida interna*, dando-lhes configuração renovada muito para além do seu acontecer histórico, deslocando-as assim dos seus tempos e espaços próprios.

Este é o espírito com que aqui se invoca a realização do colóquio *Aby M Warburg – Qual o Tempo e o Movimento de uma Elipse?*, que teve lugar na Universidade Católica e na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, nos dias 15 e 16 de Abril de 2010, tendo sido seus prestimosos organizadores e promotores o Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (UCP) e o Centro de Filosofia (UL). Esta iniciativa científica e cultural recebeu o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia, a que se associaram o Goethe Institut Portugal e o Institut Franco-Portugais. O entusiasmo revelado pelas mencionadas instituições perante a realização deste colóquio foi, julgamos, proporcional ao interesse demonstrado pelo público em geral (maioritariamente universitário) que encheu todos os espaços de apresentação das comunicações. Se nos é permitido dizer, nem para uma agulha teria havido lugar.

Chegámos de *lugares* diversos (ler e investigar são propósitos que integram uma opção de vida) para de um modo tão despojado quanto intenso partilharmos as nossas interpretações a partir do que Warburg colecionou, anotou e escreveu. Estabelecemos, para além disso, encontros insuspeitos, e cremos que proveitosos, entre o nosso autor e outros pensadores e criadores, dando provisão aos princípios que orientaram o seu interesse pelas artes e culturas europeias mas também em relação a outras civilizações. Ativemo-nos, mesmo que de modo inconsciente, à sua metodologia, a que aqui foi chamada de *contorção*, e esperámos que ela nos ajudasse a orientar grande parte dos ensaios agora escritos.

O fascinante e incerto rumo das imagens warburguanas e suas derivadas conceptualizações, proposto pelo **empreendimento do *Bilderatlas Mnemosyne***, atraiu a atenção de vários dos nossos colegas oradores. Um primeiro contributo, directamente relacionado com este projecto-obra, ficou a dever-se à tese defendida pelo historiador de arte Helmut Wohl de que não é tanto a linguagem que faz falar as imagens e suas interconexões mas as coisas em si, como consta do título do seu ensaio: *Non verbis sed rebus*. A sua proposta contempla ainda o estabelecimento de relações analógicas entre o funcionamento do atlas e várias técnicas artísticas (colagem e montagem), abrindo porém um espaço (Será que ainda assim inesperado?) de comparabilidade entre Aby M. Warburg, Leonardo da Vinci e Robert Rauschenberg.

Destacamos a seguir o ensaio multiproporcional *Lire ce qui n'a jamais été écrit* de Georges Didi-Huberman, profundo conhecedor da obra warburguiana, que disserta sobre as possibilidades de criar e desenvolver interpretação a partir de cada prancha deste atlas e de tudo o que ele convoca, salientando o seu valor como “herança estética” e “epistémica” no quadro de um novo entendimento emocional do saber.

Cristina Branco, escultora e docente universitária, dedicou a sua reflexão à verificação da aplicação da teoria platónica das proporções, presente no tratado teórico *Timeu*, a um conjunto de pranchas do referido atlas, sem contudo deixar de articular em contexto a relação entre a doença e a Biblioteca das Ciências da Cultura na vida do autor. Deu ao seu ensaio o título *A teoria das proporções no Bilderatlas Mnemosyne de Aby Warburg*.

Na área da conversão e aplicação do conceito warburguiano de *Denkraum* (espaço de pensamento) ao material do *Bilderatlas*, Catarina Coelho, artista plástica e mestrandia em Warburg, reflectiu sobre o modo como o historiador de arte se interessou pelas formas que foram alvo de transformação, maturando sempre, e num gesto de actualização temporal, o acto de recriação de significado nos objectos artísticos. Foi, aliás, esse um dos aspectos que a ensaísta destacou ao considerar neste enquadramento a interpretação de obras de arte contemporânea.

Numa perspectiva histórica de recuperar aspectos da conceptualização warburguiana, propôs-se Marcus Andrew Hurttig, jovem historiador de arte, desvelar e compreender no seu estudo intitulado *Albrecht Dürer's "Death of Orpheus" – as Aby Warburg wanted to have the engraving of Dürer and Mantegna from the Hamburger Kunsthalle*, a *entourage* e a génese do conceito de *Pathosformel* (representação gestual e mímica de carácter universal da expressão do sentimento) criado por Warburg à volta de 1905. É numa palestra dedicada à “Morte de Orfeu” de Dürer que o nosso autor defende que a arte antiga já se encarregara de destacar para a posteridade os traços gerais da expressividade humana.

Integrado num projecto de aplicação das coordenadas metodológicas warburguianas de associação e dissociação de imagens, Dagmar von Hoff, Professora de História da Literatura Moderna Alemã, questionou-se no seu ensaio *Pathos-Formula and Pantomimicry. Sculpture, attitudes and living pictures in the Goethe period* sobre o carácter de funcionamento iconológico da rememoração através do *Pathosformel* presente no movimento corporal, indiciado pelo gesto e pela pose, e como inscrição duradoura mas circulante em imagens do séc. XVIII alemão. O seu ponto de vista articulou diálogo entre Goethe e Warburg acerca da representação de *quadros vivos*, entretenimento artístico famoso na época.

Sérgio Mascarenhas de Almeida, Professor nas áreas do Direito e Administração, mas essencialmente um apaixonado pela História da Expansão Portuguesa e pelas viagens, trouxe-nos como contributo uma análise iconológica afecta às práticas e concepções warburguanas que designou por *Moving images; The D. João de Castro Tapestries*. O objectivo do seu estudo foi tentar dar alguma resposta a um enigma na interpretação das designadas tapeçarias, fundado em motivos e detalhes da sua trama e do seu bordado, em que se espelham episódios da História Portuguesa na Índia, entre 1495 e 1498.

A conjugação da breve apresentação destes trabalhos nem sempre se consegue converter num claro propósito de os mesmos sistematizar de acordo com este ou aquele aspecto mais coincidente, pois sabemos como as suas afinidades podem criar diferentes configurações. Por isso, esta tarefa de dar arrumo e ordem à abertura de um livro sai dificultada pela multidireccionalidade das opções. No entanto, o nosso benefício é sabermos que não é a linha recta que nos orienta. Sendo assim, reservámos ao próximo núcleo os contributos que tornam relevante diferentes formas de diálogo entre **Aby M. Warburg e outros**. Desses outros, uns vêm num caminho afectivo mais próximo do que outros. Em alguns casos a proximidade nasce por si, do desconhecimento mútuo.

Dieter Wuttke, Professor Emérito de Filologia Germânica e grande investigador warburguiano, transmitiu-nos, numa perspectiva de história e de vida, o horizonte de amizade e colaboração científica entre Aby M. Warburg e o seu discípulo Erwin Panofsky, em torno do projecto da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* em Hamburgo. Este ensaio designado por *Warburg and Panofsky* reforça na simplicidade simbólica do seu título a lealdade e admiração mútuas que uniram os dois amigos.

Poderíamos afirmar que a Biblioteca das Ciências da Cultura criada por Warburg deu ânimo a um projecto transversal de conhecimento, não apenas porque esse era o propósito do seu fundador, mas essencialmente porque nele acreditavam também os seus amigos e colaboradores. Panofsky foi um deles. Ernst Cassirer outro deles. Com este último manteve Warburg uma área de investigação comum em torno do mito e suas representações simbólicas no seio das Ciências da Cultura. Enquanto o primeiro se ateu à ideia da sobrevivência e proliferação do mito no âmbito do paganismo primitivo, o segundo intuiu do mito uma sua certa permanência através da linguagem. O estudo *Ernst Cassirer e Aby Warburg: A questão do mito* de José M. Justo, Professor de Filosofia da Linguagem e artista plástico, partilha connosco um percurso de reflexão em que o explícito entendimento da

linguagem no seu relacionamento com o mito em Cassirer o afasta das posições warburguanas num sentido de complementaridade.

Peter Hanenberg, Professor, investigador e um dos coordenadores do *Research Center for Communication and Culture* da Universidade Católica, estabeleceu como horizonte de trabalho criar comparação entre as áreas de Estudos Culturais e das Ciências Cognitivas a partir de dois conceitos de inspiração warburguiana e que impregnam grande parte da sua compreensão da arte e da História de Arte: *Pathosformel* [pathos formula] e *Sprachgebärde* [language gesture]. Neste ensaio aparecem juntos Warburg e André Jolles, o germanista e historiador de arte, de origem holandesa, conhecido pela obra *Einfache Formen* (Formas simples), de 1930, onde é apresentada uma tipologia sobre formas narrativas de expressão oral. Curiosamente foi este Jolles que muito apoiou o nosso autor durante a sua terceira estadia florentina. Nessa altura Warburg atravessava uma das suas crises de depressão e sentia-se incapacitado para a escrita. Jolles teve então a maravilhosa ideia de iniciar com ele uma correspondência fictícia que lhe voltou a devolver a destreza da palavra escrita. Juntos, de novo, no ensaio *Warburg and Jolles. The art of viewing and the art of reading*, os dois amigos são agora matéria para outras conceptualizações.

Entre muitos daqueles que se têm interessado pelo pensamento tanto de Warburg como de Benjamin confere a ideia de que os dois criadores se mantiveram de costas com costas ao longo da vida. Esse facto não constituiu, porém, impedimento a que na obra de cada um deles tivessem sido encontrados aspectos de maior ou menor relevância, capazes de fundamentar no seu diverso zonas de confluência, como defende o crítico literário e investigador António Guerreiro. No seu ensaio *A imagem dialéctica e o Pathosformel: Correspondências entre Benjamin e Warburg* a articulação entre história, arte, literatura e memória, em contexto de modernidade, torna-se objecto de um conjunto de reflexões metodológicas e filosóficas que salientam algumas das afinidades intelectuais entre Warburg e Benjamin que, manifestamente, a relação pessoal não implementou.

O ensaio *Fernando Pessoa's Mnemosine Project: myth, heteronym, and the modern geneology of meaning* de Christopher Damien Aurette, Professor de Ciência e Literatura, escritor e muito afecto aos estudos pessoanos, elabora-se na convicção de que o diálogo entre Warburg e Pessoa possui múltiplas e insondáveis dimensões de convergência a avaliar pela respectiva criação discursiva que cruza história, arte e literatura. A sua proposta contempla ainda a criação de transporte entre distância e proximidade, nas obras do historiador de arte e do poeta, como estratégia fundadora de experiência ontológica e estética.

Ricardo Gil Soeiro, investigador, Professor, poeta e autor de *O segundo sol negro: G. Steiner e A. Warburg em órbitas elípticas*, ensaio que integra este livro, questiona-se com George Steiner sobre o modo e a razão como a anterioridade mítica que impregna a história da humanidade, leia-se em particular na cultura ocidental, continua a criar circulação de sentido no que de contemporâneo tem cada era, sem entraves nem fechamentos que interrompam o carácter anímico dessa fluidez transformadora. Já com Aby M. Warburg é a posteridade do paganismo antigo que convoca para uma sempre imprevisível mediação presente-futura representações invocadoras do que de singular e colectivo existe na memória dos povos. Esta dialogação, como afirma o ensaísta, é feita “em surdina”, aquele manso modo tão caro ao historiador de arte.

**Do subjectivo ao criativo olhar sobre as imagens**, eis uma espécie de pequeno mote que aglutina e envolve dois dos trabalhos que este livro integra. O tratamento e compreensão social e cultural da imagem em cinema como existência por si, e enquanto força dinâmica e agenciadora de movimento, aparece solidamente associado ao poder “animista” da concepção warburguiana de imagem na sua eficácia de infinita transitividade, mas que também opera sob a égide de princípios agregadores que lhe fornecem dimensão representativa e científica. *Aggregate states of iconic energy – Warburg’s concept of image animism*, é o título do ensaio que Karl Sierek, Professor e teorizador na área do cinema, dedicou a este assunto.

Nuno Felix da Costa, Professor, psiquiatra, poeta e fotógrafo, sublinha no seu ensaio *Warburg e a fotografia contemporânea* a condição de deslocamento, de descentramento, de deriva (é importante que os três nomes estejam lado a lado) que caracterizam as sociedades contemporâneas, e em que as suas linguagens artísticas, destaque-se a da fotografia, se revêem como sintoma. Nesse amplo e problematizado contexto, o cartografar da fotografia conhece, através do múltiplo e sucessivo detalhe com que estilhaça a realidade e à qual apõe a sua função de clarividência, o padecimento humano. É nesta dimensão que o questionamento a Warburg se apresenta como um jogo que desmonta e remonta o mundo em modo próximo ao daquela “vontade de decifração semelhante à das crianças que escangalham os seus brinquedos”.

Os dois últimos ensaios ocupam-se da **doença curada** e da **doença não curada** em que Warburg se vaza inteiro. Maria Filomena Molder, Professora de Filosofia e ensaísta, escreve sobre a conferência de Kreuzlingen, aquela que abriu a Warburg uma oportunidade de se reconciliar com o mundo. *A escada, o raio e a serpente. Variações sobre a natureza humana* atesta, no seu

duplo sentido de perscrutação e exaustivo enchimento, o labor com que Warburg se entregou à sua única experiência de campo americana, em particular, enquanto observador e intérprete do animal serpente, mesmo que por interposto testemunho. A felicidade deste encontro, acontecido uma única vez, dá origem, vinte e sete anos depois, a uma montagem de imagens que antecedem em pouco tempo a escrita definitiva do ensaio *Schlangenritual*. O que terá levado o antropólogo a pedir ao amigo Fritz Saxl, discreto co-autor desse texto, que o não publicasse? A narrativa dos rituais de Verão das tribos Oraibi e Hopi no Novo México revela como a serpente pulsante é o centro da vida dos homens nessas festividades férteis (ainda hoje *ensaia-das* para turistas), que simbólica e ciclicamente conduzem a terra aos céus e estes de novo ao lugar dos humanos. Nessas correspondências não se revê exactamente Warburg, embora precise delas para apaziguar as cisões que em si serpenteiam e o atormentam.



A. M. Reverberações, 2005

Uma muito ténue convicção de que o estado de doença de Aby M. Warburg (o diagnóstico oscilou entre esquizofrenia e psicose maníaco-depressiva) poderia evoluir para um estado de saúde em zona de fronteira com tendência para a normalização, fez com que Ludwig Binswanger, director da clínica psiquiátrica *Bellevue* em Kreuzlingen, na Suíça, concedesse ao historiador de arte, em Agosto de 1924, a alta de que ele precisava para poder prosseguir com os seus projectos. Com inquietantes manifestações de doença mental, desde 1918, Aby M. Warburg, que chegou a acreditar

que era um lobisomem, recebe com enorme alívio a decisão do clínico que o libertava do aprisionamento de quatro anos. Kreuzlingen fora, segundo ele, “uma descida aos infernos”. O ajustamento a uma normalidade possível, cuja verdade jamais conheceremos, foi obra de um corpo clínico, familiares e amigos. *No limiar da dispensa da normalidade – Aby M. Warburg, a arte e a doença* de Anabela Mendes, Professora e viajante de longo curso, acompanha com grande inquietação diversos testemunhos anamnésicos sobre o ensombramento na mente do desassombrado homem Warburg.

Está agora mais próximo o fecho desta introdução, na qual revisitámos Aby M. Warburg, o seu pensamento e a sua obra fantásticos. À semelhança do que pudemos contemplar naquele corte transversal humboldtiano, urdidor dos mais inesperados nexos entre terra e céu, deitámos ao pó umas quantas sementes, produto do nosso esforço e júbilo em prol dos estudos sobre Warburg.

Anabela Mendes  
Deception Island, 25 de Agosto, 2011

# INTRODUCTION

**It is an unexpected good that we  
can be the recipient of a knowing we  
gradually get familiar with**

*“Alles ist Wechselwirkung.”* (All is reciprocal action)  
Alexander von Humboldt, *Reise auf dem Rio Magdalena,  
durch die Anden und Mexico*. Margot Faak (ed.), vol. 1, p. 358.

## **I. We know exactly how valuable an atlas is: Alexander von Humboldt before Aby Warburg**

In the description of the route between Santa Fe de Guanajuato and the Jorullo volcano in Mexico, Alexander von Humboldt makes use of French, just as he does in most of his travelling records on the American continent. The crossing lasts for five days, but only on August, 2<sup>nd</sup> 1803 did he underscore in detail the almost unbearable effect that the natural landscape produced on himself and his friend, Aimé Bonpland.

In the collection of the descriptions and reflections for that day, there is one single loose short phrase written in German: “Alles ist Wechselwirkung” (All is reciprocal action). What might the naturalist want to say with these words in the middle of the fatality of an empty, desert, scalding place? Brief as it is, this thought produced space for all the possibilities of interference and conjugation due to the succession of geographical cycles (the example came from the Mexican central region), based on the dialogue between geomorphic processes and dynamics created by each landscape in its active becoming on the surface, and the Earth, in the interior. And if this phenomenon repeated itself from place to place, according to the specific variations and effects (climate, temperature and chemical composition of the air, altitude, rivers, fauna and flora, etc.), that crossing over flat lands, disrobed of everything, where the

---

\* Please consider the images on this essay to be viewed on pages 9, 13, 15 and 22.

water seemed to have evaporated a long time ago, unpitifully and mercilessly fustigated by the solar beams, also offered to Humboldt the factual proof that the reciprocity effect between objects, things, elements, and natural phenomena, converted that relation into infinite irradiation. And what's more, the German geographer had just overcome the Newton conception of the third law in Physics ("The mutual forces of action and reaction between two bodies are equal, opposite and collinear") to the universe of Physical Geography.

It is under this perspective that the idea of the reciprocity of effects and actions can be applied to the cut drawing of Chimborazo volcano (Equator), and not the Jorullo, which Humboldt climbed up until he was but 400 m from reaching the top, a volcano that he sketched and water colored all along his American travels between 1798 and 1804.

In only one image, we grasp the intention of what we quite probably should acknowledge as the ecstatic romantic vision of a natural landscape, thus imprinting on it the sensibility of its author, as he makes us understand how a parcel of the terrestrial world and its relation with the universe, as a totality animated by inextricable forces and impermanences, creates constancy between life and death. Just like it happens to plants, we also adapt ourselves to life in terms of survival, but also of redemption.

Albeit the first and foremost aim of this image is to draw our attention to a set of scientific data and their corresponding practical result, the whole guided by the prevalence of hypothesizing and verifying, the truth is that we are faced with an original mode of presentation of informative data: making a geological cut on a very powerful volcano, thought to be extinct, assembles in itself a vast ensemble of designations, directed in several orientations, which assumingly give a meaning to the plants they stand for. The effort required to learn and recognize those botanic exemplars is brought forward by means of the name and not by means of a detailed configuration of the plant, leaning on the principle that only the action of recollection (in case the plants are not completely unknown) might help one identify each unit in function of the whole. It gets to be perceptible, anyway, how Alexander von Humboldt correlated the concept with its representation, and this representation with a phenomenal reality, as if the underlying intention was to show that it sufficed for the Geography of Plants to trust the power of names in order that the translatability between the original and linguistic convention might become the symbolic space of the action and the effect of the designated species.

Hence, we are faced with what we would label as *a short zigzagged dictionary* which gives the necessary information, while making it diverse and multiple by using the names (each plant is fixed on that cut surface by means of the name, which may be written in Latin, German, Spanish or native languages) to put forward their own intercrossing, thus creating on the spot a space of assemblage for the information they carry.

From the arrangement of such a short dictionary, which can be translated into an image, there subsists a singularly devised distribution of a bulk of plants brought close together for the first time, and we move on to the contemplation of what might

be understood as an atlas, not merely in the sense of a set of cartographical elements that allow for correlating data on one or another geographical reality to be seen, but as the potentiating of inexhaustible kinship between the various species of plants, and between the plants and their assumed natural habitat.

Furthermore, in the caption of the image *Géographie des Plantes Équinoxiales*, there conflate a diversity of forms of knowledge that report to Geography, Volcanology, Botany, as well as other branches of the natural sciences. That reality triggers in us the intuition to see in that image the presence of the idea of an atlas which claims to be the beginning and the grounding of something dominating – the plasticity of the image itself –, something that is also not alien to its aesthetic and artistic configuration as multifunctional representation.

Alexander von Humboldt puts in evidence a potential garden of names planted to inspire mutability and continuity, and does it by applying geognosic and ecological knowledge, taking the stand that aesthetic creation is the link between the idea and its actualization as experience. On the basis of the cut in the Chimborazo volcano, the human hand is summoned to perform a deed that nature will not claim to be its own, but whose manifestations may turn out to be familiar to us: letting vegetable specimens grow and develop whether in function of their adaptability or not, of their relationship by the action and effect of nature as a whole.

It is in this actual drawing (sketches of this work have fortunately been preserved) that Humboldt presents one of his great enterprises in research field, developed along the years, discussed with Bonpland, and checked by the empirical knowledge of the native populations.

Each plant can be recognized in its proper place and, whatever its direction might be, it displays a dynamics of coincidences, adaptabilities and diversified ways between the center and the perimeter and vice-versa.

By reading this image, one may thus study the simultaneity of standpoints, indexed to the life of natural organisms, on an actual territory made of cold, fragmented, creased lava, which is in its irregular forms the remains of the abysses of the Earth, and thus, the bridge between the interior and the exterior.

Unity and diversity are what is simultaneous in the vegetable world, and can be applied to the understanding of all things. Inserted as it is in *Essai sur la Géographie des Plantes* (1807), with only one stroke, the image brings into evidence the plural complex meaning of nature, as well as its parceling, which so often evade our attempts to understand it as a whole. This was the aim that, as researcher, Humboldt pursued all his life long, making it applicable not only to natural phenomena, but also to the study of different civilizations and cultures.

In his greatest and most mature book, *Kosmos - Entwurf einer physischen Weltbeschreibung* (Cosmos - Sketch of a Physical Description of the World), published between 1845 and 1862, to which he devoted thirty years of work, the German naturalist, in the preface dated from 1844, makes the following claim on the issue of the idea of reciprocity of action and effects, and of the creation of firm bonds between things, based on a physical description of the world and its integrated

understanding: “Was mir den Hauptantrieb gewährte, war das Bestreben die Erscheinungen der körperlichen Dinge in ihrem allgemeinen Zusammenhange, die Natur als ein durch innere Kräfte bewegtes und belebtes Ganze aufzufassen. (...) Es sind aber die Einzelheiten im Naturwissen ihrem inneren Wesen nach fähig wie durch eine aneignende Kraft sich gegenseitig zu befruchten.“ (Humboldt, 2004: 3) [What guided me as main impulse was the effort to grasp the manifestations of material things in its general cohesion, Nature as a whole that is moved and animated by means of inner forces. (...)But it is the distinctive traits of the knowledge of nature in its inner essence that are capable of reciprocally fecundating one another by means of a force of its own.]

## 2. Until the images from the Atlas by Aby M. Warburg vanish

The idea of a small Humboldtian atlas as a new form of understanding the natural world came out of the hypothesis of fixing to the ground over 700 botanic species. The plastic representation of this proposal conveys with relative clarity the excess of a project that is consumed in one image (*Géographie des Plantes Équinoxiales*), while at the same time it multiplies itself indefinitely. To represent a certain reality which will never manage to answer only by the names that define it, which will always be overflowing instead, seems to be as important as having a heterogeneous infinitude as boundary, within which the images will be circulating in their space-temporal relation (Warburg’s project, the *Bilderatlas Mnemosyne*). This is where there may possibly lie an understanding of good vicinity between the German naturalist Alexander von Humboldt and the art historian Aby M. Warburg. And we would like to add here: taking into account the respective distances, which, despite their number, are not as many as one might presume.

In the thought of both of them, the existence of a desire and a need to gaze at the world with the permanent purpose of questioning and action seems to be irrefutable, an objective that both of them pursued in particular and individual modalities, one might classify as *favorable to contortion*, i. e., modalities that establish a relation and a meaning between things, even the most disparate and distant, attracting to those very things a condition of flexibility and unexpected torsion, whenever the world and its different images hide from us, leave a trace in their disguise or simply let themselves be seen.

Hence, and counting on the free and symbolic arch completed by what, in its condition of being in movement, is being in movement inasmuch as it belongs to a place and to temporality, one can reach unexpected correspondences, and eventually discover their usual meanings. Hence, as well, the effort and the requirement of contortion in the benefit of what cannot be sighted right away or cannot be detected at all. Hence, the act of pursuing in everything the driftage of the lines of natural movement, but also of geometric movement – curve and counter-curve – that the inspiration and the imagination find in the forms of nature and in art forms. This is an

understanding of the world in depth that brings relevance not only to the content of things, but also to their bonds.

To learn to read the natural and cosmological phenomena in their multiplicity, to search for analogies and dissimilarities between languages that mirror the identity of objects in the arts, to engage in motion with peoples and cultures in a relation that may never felt to be sufficient, even if at first sight it may seem to be close to perfection, to understand the systems that organize and disorganize the life of men, to keep to the threads of History as someone who knows one should avoid shipwrecking under the imminent storm, despite knowing that it is the calm that generates the storm – this is how this set of factors, though obviously incomplete, since it only contains a limited scope, thus manages to respond as a common departure point. Humboldt and Warburg convey elasticity to the world in its big and small contortions, also offering a philosophical mode for continually bringing it into question. The first carried on his back the arch of the world. The second redistributed its transversality, torsion by torsion.

In the most convincingly healthy humanist erudition (who happens to know today what this is about?), learned and spread by both of them, we grasp that the inexhaustible source of knowing that they pour forth, to which we have access, always preserves an incommensurable wisdom which lies beyond what is the domain of academic knowledge. Accordingly, both occupy their time trying out, for example, in field research (both were for a period committed American travelers) that each problem may guess the answer to the next problem, nevertheless knowing that unidirectionality and sequentiaity cannot hold everything that makes, out of each problem, matter for research and criticism. This is the reason why they ask themselves how it can be possible that each thing can be multiple things, and that it can be made an object of *reading* and *rereading* of what is also our natural and cultural heritage and how it is transmitted.

In Humboldt, we find that reciprocal effects and actions in the natural cosmogonist and holistic world are re-occurrent and transverse; in Warburg, we approach the infinite irradiation and transverse quality of an absolutely magical and triumphant thinking that circulates as a multiplying factor of effects and actions by means of the contemplation and interpretation of images. The contortionist metaphor and its dynamics, exposed by the dialectic relation between curve and counter-curve, underscore the existence of one thing and its opposite, what can be discerned, what by being predictable may also cease to be predictable. What should be kept in mind are the complete possible correspondences and their classifications, whether they stand at a planetary and cosmic level (Humboldt), or whether they hold themselves to the tiniest detail (Warburg), as long as that means keeping alive the operativeness between the acts of ceasing and restarting, of leaving unfinished, of gathering or picking out something else, as a process during which one same reality (natural world and artistic-historical-cultural world) is the recipient of the diversity of <the act of> interpreting, plausible in itself, that over-determines such process.

Among many other things that cannot possibly fit into this reflection, Warburg and Humboldt handed on to us, above all, a methodological conception and practice of inestimable value for anyone who is willing to exercise himself in the Sisyphus-like

task of going far beyond finalistic systems and methods. From *contortion* to *contortion*, the body and the mind practice and cherish the faculty that there also lie in us the willingness and the ability to add something else to what already exists.

### 3. Aby M. Warburg and us

It is therefore an unexpected good that we can be the recipient of a knowing we gradually get familiar with, since we fell in love with it all along its discovery. Thus it so happens quite often, even though we are not always aware of the fact that we belong to a family of estranged siblings, whose similitude of interests remains scattered and mysterious, beyond each particular mode of commitment to the common subject matter that gathered us: Aby M. Warburg and his unexceeded world.

And such kinship, at first sight almost incomprehensible, derives from a process of irradiation of knowledge, which is going ahead of us on its own the moment we came into it. In Warburg's method and its extensions (learning how to cross and correlate at one's expenses), we actually find the grounds that may assess what we research without ever having to be obliged to claim a single infallible certainty. From this standpoint, Warburg wakes us so that we become imaginative trespassers, and also teaches us to taste the strangeness of being able to give back to each thing what that thing was already expecting. We let ourselves get entangled in the topic of analysis, without being aware of the point such entanglement might reach. Those who have elected Warburg's multisided work as area of research, of fruition and learning, know that they eventually move within a very vast reunion of areas of knowledge, whose abysses are annulled: Antiquity, Anthropology, Architecture, Astrology, Libraries and Documental Sciences, Cultural Sciences, Dance, Aesthetics and Philosophy of Art, Ethnology, Philosophy of Language, Photography, History, History of Art, History of Religions, Iconology, Image and Communication, Memory, Mythology, Psychology, Psychiatry, Symbology, Sociology, Theory of Culture.

With all these areas of knowing, Warburg created elective relations according to the need to get to know the inner life in the arts and cultures, bestowing on them a renovated configuration, further beyond its historical happening, thus displacing them from their own times and places.

This is the spirit that presides over the invocation of the conference *Aby M. Warburg - What are time and movement of an ellipse?*, which was held at the Universidade Católica and at Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, on April, 15-16th, 2010, under the invaluable zeal and enterprise of the Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (UCP) and the Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa (UL). This cultural and scientific event was funded by Fundação para a Ciência e Tecnologia, joined by Goethe Institut Portugal and by Institut Franco-Portugais. The enthusiastic support of these institutions concerning the realization of this conference met the interest revealed by the general public (mostly an academic one) who filled both venues during the presentation of the papers. If we may say so, we could have used elbow room.

We came from various *places* (reading and researching are intents that make part of one's choice of living) so as to share our interpretations based on what Warburg collected, noted down and wrote, both in an exposed and intense way. Furthermore, we bridged up unsuspected encounters believed to be significant between our author and other thinkers and creators, providing for the principles that guided our interest in the European arts and cultures, as well as other civilizations. We kept to his methodology, here labeled as *contortion* method, and we hoped it would help us give guidance in the vast majority of the essays here printed.

The fascinating and uncertain route of Warburg's images and their derivative conceptualizations, contained in the enterprise *Bilderatlas Mnemosyne*, drew the attention of several of our fellow orators. A first contribution, directly connected to this work-project, came from the thesis presented by the Art historian Helmut Wohl, who claims that it is not language that makes images and their interconnections talk, but the things in themselves, as stated in the title of his essay: *Non verbis sed rebus*. His claim comprehends the setting up of analogical relations between the functioning of the atlas and some art techniques (collage and montage), though opening up a space (Can it be that unexpected?) of compatibility between Aby M. Warburg, Leonardo da Vinci and Robert Rauschenberg.

We highlight now the multi-proportional essay *Lire ce qui n'a jamais été écrit* [Reading what was never written] by Georges Didi-Huberman, who has a deep knowledge of the work of Warburg, an essay focused on the possibilities of creating and developing interpretation from each of the plates of the atlas, as well as from all that is thus summoned, underscoring its value as "aesthetic" and "epistemic heritage" within a new emotional understanding of the knowing.

Cristina Branco, sculptor and university professor, dedicated her reflection to verifying the application of the Platonic theory of proportions, as patent in the theory contained in *Timaeus*, to a set of plates from the atlas, though still contextualizing the relation between illness and the Library of Cultural Sciences during the life of the author. Her chosen title for the essay is *A teoria das proporções no Bilderatlas Mnemosyne de Aby Warburg* [The Theory of Proportions in the *Bilderatlas Mnemosyne* of Aby Warburg].

In the area of conversion and application of the Warburg concept of *Denkraum* (thought-space) to the content of the *Bilderatlas*, Catarina Coelho, plastic artist and post-graduate student on Warburg, pondered the way the Art historian got interested in the forms that were subjected to transformation, always ripening his thought (as if signaling at the actualization of time) on the act of recreating meaning in art objects. This was after all one of the aspects that the essayist underscored when choosing the framing for the interpretation of contemporary art works. Her paper was entitled *Aby Warburg: Contribuição para um confronto contemporâneo* [Aby Warburg: Contribution to a contemporary confrontation].

From an historic perspective and to recover aspects of Warburg's conceptualization, Marcus Andrew Hurttig, a young Art historian, in his study *Albrecht Dürer's "Death of Orpheus" – as Aby Warburg wanted to have the engraving of Dürer and Mantegna*

from the *Hamburger Kunsthalle*, proposed to unveil and recognize the entourage and the genesis of the concept of *Pathosformel* (gestural and mimic representation of the expression of feeling) created by Warburg around 1905. It was during a lecture on the “Death of Orpheus” by Dürer that our author defended that ancient art had already taken up the task of highlighting to posterity the general traits of human expressivity.

As part of a project to apply the Warburg methodological guidelines concerning association and dissociation of images, Dagmar von Hoff, Professor of History of Modern German Literature, in her essay *Pathos-Formula and Pantomimicry. Sculpture, attitudes and living pictures in the Goethe period*, questioned the nature of the iconological functioning of recollection by *Pathosformel* in images from the 18<sup>th</sup> century in Germany, as suggested in body movement by gesture and poise, and as permanent but transient inscription. Her point of view presented a dialogue between Goethe and Warburg, seen in the representation of living pictures, a popular artistic form of entertainment in those days.

Sérgio Mascarenhas de Almeida, Professor of Law and Administration, but in essence an extremely keen researcher on the History of Portuguese Expansion and on travels, brought us his contribution to an iconological analysis inspired by the Warburg’s practice and concepts, entitled *Moving images; The D. João de Castro Tapestries*. The aim of his study was to try out an answer for the interpretative enigma posited by those tapestries, grounded in motives and details of its netting and embroidery, mirroring episodes of the Portuguese History in India, between 1495 and 1498.

The occasion for the brief presentation of these essays cannot always convert itself to the clear purpose of systematizing them according with one or another more coincident feature, knowing as we do that affinities may generate different configurations. As a result, the present task of arranging and ordering the preface of a book has been rendered more difficult by the multiplicity of directions involved as options. Nonetheless, we benefit from knowing that we are not guided by a straight line. We have thus reserved the next set of essays to contributions that put forward the relevance of various forms of dialogue between **Aby M. Warburg and others**. In these, a few follow a closer path in affection than others. In some cases, such proximity comes out by itself, out of their reciprocal unknowing of one another.

Dieter Wuttke, Emeritus Professor of Germanic Philology and a great Warburg scholar, offered to us, from the point of view of history and life, the horizon of friendship and scientific collaboration between Aby M. Warburg and his disciple Erwin Panofsky, on the project of *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* in Hamburg. The essay, entitled *Warburg and Panofsky* enhances in the symbolic simplicity of its title the mutual loyalty and admiration that united the two friends.

We could say that the Library of Cultural Sciences created by Warburg animated a transverse project of knowing, not merely because that was the aim of its founder, but basically because his friends and collaborators also believed so. Panofsky was one of them. Ernst Cassirer was another one of them. With the latter, Warburg had a common line of research around the issue of myth and its symbolic representations within the Cultural Sciences. But while the former held to the idea of survival and

proliferation of myth in the domain of primitive paganism, the latter sensed in myth how it remained in a way through language. The study *Ernst Cassirer e Aby Warburg: A questão do mito* [Ernst Cassirer and Aby Warburg: the question of myth] by José M. Justo, Professor of Philosophy of Language and plastic artist, shares with us a path of reflection, along which the explicit understanding of language in its relation with myth, in Cassirer, leads him astray from Warburg's viewpoint towards complementarity.

Peter Hanenberg, Professor, researcher and one of the co-directors of the *Research Center for Communication and Culture* of Universidade Católica, as horizon for his work, proposed himself to set a comparison between the areas of Cultural Studies and Cognitive Sciences, based on two concepts inspired by Warburg which permeate a great part of his understanding of art and of Art History: *Pathosformel* [pathos formula] and *Sprachgebärde* [language gesture]. In this essay, Warburg stands together with André Jolles, the Germanist and Art historian of Dutch origin, known for his 1930 work *Einfache Formen* (Simple Forms), which presents a typology of narrative forms in the oral tradition. Curiously enough, this is the same Jolles that supported our author during his third stay in Florence. At that time, Warburg was going through one of his fits of depression and was incapable of writing. Jolles had then the wonderful idea of starting a fictive correspondence with him, which gave Warburg back the agility of the written word. Together again in the essay, *Warburg and Jolles. The art of viewing and the art of reading*, the two friends are now subject matter for other conceptualizations.

Among the many who have been interested in the thought of both Warburg and Benjamin, there rises the idea that throughout their lives both creators turned their backs to each other. However, this does not stand as an obstacle to finding in the work of each of them aspects of major or minor relevance, capable of grounding in their diversity zones of confluence, as literary critic and researcher António Guerreiro claims. In his essay *A imagem dialéctica e o Pathosformel: Correspondências entre Benjamin e Warburg* [Dialectic image and *Pathosformel*: correspondences between Benjamin and Warburg], the articulation between history, art, literature and memory, in the context of modernity, is the object of a set of methodological and philosophical reflections on the intellectual affinities between Warburg and Benjamin, not overtly employed in their personal relation.

The essay *Fernando Pessoa's Mnemosine Project: myth, heteronym, and the modern genealogy of meaning* by Christopher Damien Aurretta, Professor of Science and Literature, writer and deeply attached to Pessoa studies, revolves around in the conviction that the dialogue between Warburg and Pessoa has multiple and unsolved dimensions of convergence, to be assessed by their own discursive creation, which intercrosses history, art and literature. His proposal also includes the creation of transport between distance and proximity in the works of the art historian and the poet, as founding strategy for aesthetic and ontological experience.

Ricardo Gil Soeiro, researcher, Professor, poet, is the author of *O segundo sol negro: G. Steiner e A. Warburg em órbitas elípticas* [The second black Sun: G. Steiner

and A. Warburg in elliptical orbits], the essay here included, questions himself with Steiner on the mode and reasons why the mythical anteriority that permeates the history of humanity, assuming here in particular Western culture, continues to increase the circulation of meaning in what each epoch contains of contemporaneity, without hindrances or closures that may interrupt the animated character of that transforming fluidity. With Aby M. Warburg, it is the posterity of ancient paganism that summons evoking representations, for an ever predictable present-future mediation, of what exists as singular and collective in the memory of the peoples. This dialogical pattern, as the essayist claims, is carried out “in sordino,” that moderate mode, so dear to the art historian.

**From the subjective gaze to the creative gaze over the images** is a kind of short motto assembling and involving two of the works here brought together. The treatment and the social and cultural understanding of image in cinema as an existence of its own, and as dynamic force and agent of movement, emerges solidly linked to the “animist” power of Warburg’s concept of image in its efficiency of infinite transitivity, which is also operational under the aegis of congregating principles that provide for its representative and scientific dimension. *Aggregate states of iconic energy – Warburg’s concept of image animism*, is the title of the essay written on this issue by Karl Sierek, Professor and theorist in the field of cinema.

Nuno Felix da Costa, Professor, psychiatrist, poet and photographer, in his essay *Warburg e a fotografia contemporânea* [*Warburg and contemporaneous photography*], enhances the condition of displacement, of decentralization, of drifting (it is important to keep the three nouns side by side) that characterize contemporary societies, where artistic languages, with relevance to photography, see themselves as symptom. In such a vast and problematized context, the cartography of photography knows human suffering, by means of the multiple successive detailing used to split reality, the reality that is set against its own function of clairvoyance. It is in this dimension that questioning Warburg presents itself as a game that disassembles and re-assembles the world, in a similar mode to that “willingness to decipher that is close to children’s willingness to break toys.”

The two last essays deal with the **healed illness** and the **non-healed illness** where Warburg pours his total self. Maria Filomena Molder, Professor of Philosophy and essayist, writes on the conference of Kreuzlingen, the same conference that opened up the way for the reconciliation of Warburg with the world. In its double meaning of scanning and exhaustive filling, *A escada, o raio e a serpente. Variações sobre a natureza humana* [The ladder, the lightning and the serpent. Variations on the nature of human nature] makes proof of the labor Warburg committed himself to during his single American field experience, in particular as observer and interpreter of the animal ‘serpent,’ even if by means of interposed testimony. Twenty-seven years later, the happiness of such an encounter, having taken place only once, brings forward an assemblage of images that in a short time anticipate the definite writing of the essay *Schlangeritual* [Snake Ritual] What might have made the anthropologist ask his

friend Fritz Saxl, a discreet co-author of that text, not to publish it? The narrative of the summer rituals of the Oraibi and Hopi tribes in New Mexico reveals how the pulsing serpent is the center of the life of men in those fecund festivities (*rehearsed* still today for tourists), that symbolically and in cycles lead the earth to the skies and these back again to the place of humans. Warburg does not exactly see himself in such correspondences, albeit he needs them so as to pacify the scissions that coil within him, in torment.

A very thin conviction that the disease condition of Aby M. Warburg, whose diagnosis oscillated between schizophrenia and maniac-depressive psychosis, might evolve into a health condition near the border of a tendency to normality, pushed Ludwig Binswanger, the director of the psychiatric clinic *Bellevue* in Kreuzlingen, Switzerland, to discharge the Art historian from hospital in August 1924, the needed step to carry on with his projects. With disturbing manifestations of mental illness since 1918, Aby M. Warburg, who even came to believe he was a werewolf, receives with enormous relief the doctor's decision, which actually set him free after a four-year imprisonment. Kreuzlingen had been, for him, "a descent into hell." This adjustment to the possible normality, whose truth we shall never know, was due to the work of the whole staff, his relatives and friends. *No limiar da dispensa da normalidade: Aby M. Warburg, a arte e a doença* [On the edge of *dispensing with normality* – Aby M. Warburg, art and illness] by Anabela Mendes, Professor and long distance traveler, accompanies with great disquiet the various anamnestic testimonies on the overshadowing of the mind of the fearless man Warburg.

The end of this introduction is now close, and we have revisited Aby M. Warburg, his fabulous thought and work. Just like we managed to contemplate in that transverse Humboldt cut, a maker of the most unexpected connections between earth and sky, we leave to dust a few seeds, the product of our joy and effort for the benefit of the studies on Warburg.

Anabela Mendes  
Deception Island, August 25th 2011

## Panofsky and the “Warburg serum”<sup>1</sup>

DIETER WUTTKE\*

On the 30<sup>th</sup> of December, 1966, the artist and art historian Philipp Fehl sent a New Year’s greeting to Erwin Panofsky. The letter begins:

Dear Professor Panofsky, may I ask you at this moment of New Year’s cheer, if, perhaps, you would be willing to review for the *Art Bulletin* the very *elegant* Italian translation of the essays of Aby Warburg? As you know, the work exists in German only and the Italian translation might well remain the only medium through which it will be as it can be, accessible to many English speaking readers. Be that as it may be, I have a feeling that you may, perhaps, care to do it and I do hope you will. (*Panofsky-Korrespondenz*, vol. V, no. 3357).

When Fehl wrote of the German edition of Warburg’s works he meant those collected in two volumes dated 1932 which left the publishing house in spring of the fateful year of 1933. They were given the title: *A. Warburg: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance. Mit einem Anhang unveröffentlicher Zusätze (Warburg-Bibliographie, no. 707)*. The editor Gertrud Bing had been member of the staff of the *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* in Hamburg since 1921, since 1924 Warburg’s assistant and solicitous friend and, in addition, since 1927 the acting director of the library (cf. *Panofsky-Korrespondenz*, vol. I). Gertrud Bing emigrated with the library from Hamburg to London in December, 1933, where the research center, now called *The Warburg Institute*, found a new lease on life (Wuttke, *Emigration der K.B.W.*). Due to pre-war political conditions in Germany, due to the Second World War and the difficulties in post-war Germany and finally due to the fact that the writings were in German, Warburg’s publications

---

\* Universität Bamberg.

<sup>1</sup> The following text presents the paper as it was given on April 15, 2010. – Translation from German by Jackie Plötz, Bamberg.

found relatively little international resonance. Bing, who had been the director of *The Warburg Institute* from 1955 to 1959 and from 1955 on had been working on a Warburg biography, never completed (cf. *Panofsky-Korrespondenz*, vols III-V), wanted to change this. The year 1966 seemed auspicious since on the 13th of June Warburg's 100th birthday was approaching. From his works she had selected the most important writings concerned with the Renaissance and had commissioned an Italian translation. Philipp Fehl was referring to this Italian edition when he requested Erwin Panofsky to write the review. It had just been published in Florence under the following title: *Aby Warburg: La rinascità del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura raccolti da Gertrud Bing (Warburg-Bibliographie, no. 1297)*.

As it was Panofsky's custom, he answers Fehl's letter promptly on the 3rd of January, 1967:

Dear Mr. Fehl: many thanks for your good wishes which I cordially reciprocate. Concerning Warburg's collected writings, I am afraid that I cannot accept your suggestion to write a review. In the first place, I am rather busy (in spite or because of my Emeritus status) and have lost much time by a nasty virus infection. In the second place, it would be very difficult for me to write a review as objectively as it should be written: it would be like reviewing one's own father (*Panofsky-Korrespondenz*, vol. V, no. 3360).

"It would be like reviewing one's own father." Panofsky sees in Warburg his intellectual foster-father! Based on our knowledge of their works and especially in view of the discussions about Panofsky the man and his writings would we, ladies and gentlemen, have ever imagined a self-confession like this? Since the fifties I have known who Panofsky was and through him I came upon the *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* - now *The Warburg Institute* - as well as upon Warburg himself. In 1963 my first visit to the *Warburg Institute* in London took place. In 1966, the year of Warburg's 100th birthday, I published an introduction to his work and his library (reprinted in: Wuttke: *Dazwischen*, vol. II, pp. 649-665) several years before young German art historians had hoisted him onto their banner. The fundamental effect Warburg had on Panofsky, however, became clear to me just in the nineties during my intensive studies of Panofsky's correspondence.

In the following minutes I will attempt to give you some insight into the development of the relations between Warburg, the *Kulturwissenschaftliche*

*Bibliothek Warburg* and Panofsky. Due to the short time allotted to this lecture I will have to limit myself to the period between 1915 and Warburg's death in October, 1929, and to some remarks on the following time up until 1933. In the same vein I can only briefly mention the topic of the Warburg reception in Panofsky's works.<sup>2</sup>

The first opportunity for getting acquainted was missed, so to speak. The twenty-one year-old Panofsky (born in 1892) could have met the forty-seven year-old Warburg (born in 1866) in the beginning of October, 1913, in Berlin at the *Kongress für 'Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Both participated, one as a student from Freiburg who two months earlier had just received the Grimm Prize awarded by the Philosophical Faculty of the University of Berlin, the other as a private scholar from Hamburg who had in 1912 become internationally renowned and whose home town had honored him with the title of "professor". But there is no evidence that their paths crossed here (*Warburg-Bibliographie*, no. 264).

Within the next two years, however, an end came to their parallel existences. The time and place when they first met can be deduced, further information relating to the time following is reliable. Panofsky, who in Freiburg had been awarded the doctorate on the basis of his thesis on Dürer's theory of art, continued his study of art history in Berlin under Adolph Goldschmidt since the winter semester 1914/15. Goldschmidt knew and valued the young Ph.D. as he had occasionally heard his lectures and it had been mainly Goldschmidt's evaluation which had led to the Grimm Prize award (cf. *Panofsky-Korrespondenz*, vol. I). Warburg and Goldschmidt, both firmly rooted in Hamburg, had long been on friendly terms. They regularly visited each other and exchanged views; Warburg had been joining in on sessions of the *Kunstgeschichtliche Gesellschaft Berlin* for years. At the latest, in the beginning of October of 1915, Warburg and Panofsky must have met on such an occasion, and Goldschmidt was the intermediary. Their conversation presumably turned directly toward art history. This can be deduced from the young academic's very first existing letter to Warburg (cf. *Panofsky-Korrespondenz*, vol. I, no 26). Goldschmidt, who recognized the positive effect which the new acquaintance with the young Panofsky had on Warburg, quickly went a step further in order to lessen the isolation of his friend in Hamburg who had contact neither to a university nor to interested students. The outbreak of the First World War was

---

<sup>2</sup> More about Panofsky's Warburg reception is in Wuttke, *Panofskys Herculesbuch*; cf. also Wuttke, *Panofsky et Warburg*.

an additional detrimental factor affecting Warburg's mental equilibrium. During a following visit of Warburg in Berlin shortly before the middle of November 1915, Goldschmidt appears to have spoken about the interest several of his students were showing for the Warburg Library and suggests to Warburg to invite them to Hamburg. Warburg agreed and acted immediately and the young Panofsky, whom he had already met, took over the co-ordination for the Goldschmidt students. The meeting took place from the 27<sup>th</sup> to the 29<sup>th</sup> of December, 1915. From Berlin the participants were: Goldschmidt, the art history student and friend of Panofsky's, Hans Kauffmann, who later occupied the chairs for art history in Cologne and Berlin, the young art historian and librarian Rudolf Hoecker, who subsequently became the director of the *Preußische Staatsbibliothek* in East Berlin, and finally, Panofsky. From Hamburg the participants were the history student Otto Westphal who later became history professor at the University of Hamburg, the academic assistant of the *Hamburger Kunsthalle* Carl Georg Heise, who subsequently became the director of the art museums in Lübeck and Hamburg; the art historian and librarian of the Warburg Library, Fritz Saxl, and Gustav Pauli, who in 1914 had succeeded Alfred Lichtwark as director of the *Hamburger Kunsthalle*. (cf. *Panofsky-Korrespondenz*, vol. I)

Warburg's notes tell us that on the 28<sup>th</sup> of December, 1915, Warburg presented his *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* in an extemporaneous lecture as an "Institute of Expression Studies" ("Institut für Ausdruckskunde") (cf. *Panofsky-Korrespondenz*, vol. I, 33; fig. 11). The character of the institute he defined as follows: by its methodology the Institute should aim "by way of comparative iconology [...] to view together the free and applied, religious and secular, pagan and Christian, printed and drawn, Nordic and Mediterranean, antique and modern, practical and mimetic art products." The Institute would in fact not allow itself to "be restrained by museum's terrorism" in comparing all that which is usually allocated to the museums for ethnology, arts and crafts, books and engraving cabinets but, to the contrary, proceed in the light of the principle that homo sapiens all over the world and at all times was the same." (cf. Wuttke, *Warburgs Kulturwissenschaft* 759-60, for the German text). Consequently, Warburg concluded, his institute must be seen as an "institute for methodological border crossing" ("Institut für methodische Grenzüberschreitung").

Thus, at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, something is anticipated which decades later the philosopher and theoretician of science, Jürgen

Mittelstrass, defined as the method of trans-disciplinary studies.<sup>3</sup> It is clear from Warburg's notes that he is aiming to establish a comprehensive study of images as the study of human expression; in this framework he is concerned with the exploration of the constants and transformations of expression in the respective contexts of space and time and further with the exploration of psychic energy which is concealed in that which is expressed. This program signifies nothing less than the fact that this small audience then witnessed the birth of the "Iconic Turn" or "Bildwissenschaft". This concept is what Warburg keeps modern until our century when not only art historians but scholars from many disciplines of the humanities, the sciences, and mathematics attempt to give "Bildwissenschaft" new and transdisciplinary orientated impulses.

The meeting in Hamburg, in which socializing was not neglected – there was a gourmet dinner at Warburg's as well as an invitation to dinner and to a concert by Goldschmidt – had consequences for all the participants; for Panofsky, however, it was an event of fundamental personal and scientific significance.

Directly following the meeting an intensification of Panofsky's and Warburg's correspondence ensued in which Panofsky continued the scientific exchange along Warburg's line. But for Panofsky the acquaintance of Fritz Saxl, who in 1919 became the temporary director of the Warburg Library, and of Gustav Pauli, the director of the Hamburger Kunsthalle, would prove to be just as important as meeting Warburg personally.

Before we follow Panofsky's drift toward Hamburg we should realize that since 1918 he had seriously been considering submitting a habilitation thesis. In this matter he originally had chosen the University of Heidelberg, however, in December, 1918, he withdrew his thesis before the procedure had been initiated. He claims personal reasons for this step; however, we don't know what these were. His plan for a new attempt in the winter of 1919/1920 in Tübingen proceeded favorably up till the application but was pursued no farther. In this case we do know why.

Panofsky had unexpectedly received a letter dated the 31<sup>st</sup> of December, 1919, written by Gustav Pauli, the director of the Art Museum in Hamburg just mentioned, in which Pauli asks him if he would be prepared to give lectures in art history at the University of Hamburg in the summer semes-

---

<sup>3</sup> Mittelstrass; for more see Wuttke, *Para uma visão holística das ciências e das artes*; cf. Wuttke, *Über den Zusammenhang der Wissenschaften und Künste* and Wuttke, *From the Laboratory of a Cultural Historian*.

ter as a private lecturer (*Panofsky-Korrespondenz*, vol. I, no. 53). This meant nothing less than an invitation to initiate the habilitation proceedings in Hamburg. Panofsky accepted the offer immediately and stressed his eagerness to teach in Hamburg. Panofsky actually had confessed to a friend years earlier that his favorite city was Hamburg. He and Pauli quickly agreed on the arrangements so that on the 11<sup>th</sup> of March, 1920, he was ready to submit to the Philosophical Faculty his application to initiate the habilitation proceedings as well as the presentable section of his written thesis on Michelangelo's style which he had worked on during the course of 1919. Panofsky's application was accepted by return mail. Members of the habilitation commission were, among others, the philosopher Ernst Cassirer and as the only art historian Gustav Pauli. On the 20<sup>th</sup> of March already Pauli reported to Panofsky that he was just reading his thesis and he "confidentially" encouraged the candidate to rent the apartment in Hamburg Panofsky had been considering. The thesis which Pauli had evaluated was accepted and the test lecture for the habilitation commission with following discussion was set for the 3<sup>rd</sup> of July. The topic, selected from Panofsky's suggestions, was "The development of the doctrine of proportion as representative of style development" ("Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung"). The test lecture, later to be published in 1921, and the discussion proceeded, as expected, successfully. The habilitation was thus completed and Panofsky received the *venia legendi*. Right that evening the new *Privatdozent* reported on the proceedings of the day to his wife Dora in Berlin in a vivid and unburdened way. It had been clear how well disposed the commission had been to him (*Panofsky-Korrespondenz*, vol. I, no. 65b). The public inaugural lecture took place in winter semester on the 10<sup>th</sup> of November. The topic was "Michel Angelo and Lionardo. An opposition of artistic perception" ("Michel Angelo und Lionardo. Ein Gegensatz der künstlerischen Weltanschauung") (*Panofsky-Korrespondenz*, vol. I, 86; fig. 16). The dean had been charged to request an appraisal from Warburg of Panofsky's habilitation. There is, however, evidence of neither an utterance of Warburg in regard to Panofsky's habilitation nor to his public inaugural lecture. The reason for this is most probably to be explained by Warburg's precarious mental condition. From September, 1918, to August, 1924, he had been a patient in various clinics, from April, 1921, until August, 1924, exclusively in the locked psychiatric clinic of Ludwig Binswanger in Kreuzlingen.

Warburg's absence did not keep Panofsky from occupying himself with Warburg's program. Not only did Panofsky keep informed on Warburg's

health problems by letter but he also kept Warburg well informed on his own lectures and art historical projects. These proximity-by-letters corresponded to Panofsky's behavior towards the *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* and towards Fritz Saxl, the temporary director of the library, who consequently reported to Warburg in Kreuzlingen on Panofsky. From the autumn of 1920 on this correspondence informs us that Panofsky visited the library nearly every day. Saxl: "What most pleases me is not that he uses the books but that he tries to use them in *your* sense". And further on: "The lectures on art history in the university are well filled; Dr. Panofsky also has a student who has requested him to be his Ph. D. advisor and who has made a very good impression on him. He also comes by the library quite often." (*Panofsky-Korrespondenz*, vol. I, no. 81, note 3: Saxl to Warburg Nov. 10 and 23, 1920.) This student was Edgar Wind, who with Panofsky as advisor finished his doctoral thesis in 1922 and with Panofsky's continuing resolute support completed the requirements for a habilitation in 1930 (*Panofsky-Korrespondenz*, vol. I, no. 94, and V, no. KN 261a). As is generally known, Wind became one of the most important art historians of the 20<sup>th</sup> century. In a short period of time Panofsky and Saxl developed such a close confidential relationship that Saxl, with Warburg's permission, occasionally assigned Panofsky the responsibility for the library when Saxl was absent (*Warburg-Saxl-Korrespondenz*, 16). Further reports by Saxl to Warburg follow. Saxl: "Panofsky has rather abruptly immersed himself in your current" (*Warburg-Saxl-Korrespondenz*, 17, letter of May 11, 1921) or he reports that Panofsky and Cassirer had been the two men "who have been most seduced by the magic of the library" (*Warburg-Saxl-Korrespondenz*, 22, letter of June 23, 1921). Actually Panofsky was at that time expanding his paper on "Dürer's Stance toward Classical Antiquity" ("Dürers Stellung zur Antike") in the Warburg library in which he shows his familiarity with Warburg's concepts. It appeared in print in 1922 (Wuttke, *Panofskys Herculesbuch*, 23; Wuttke, *Panofsky et Warburg*, 64). Despite Georges Didi-Huberman's harsh criticism concerning Panofsky's essay and Panofsky's obituary of Warburg, 1929, I should like to recommend that everybody should go *ad fontes* himself (cf. Didi-Huberman 277). In the winter semester of 1920/1921 he also gave practical courses in art history in the library on the topic "Questions relating to Dürer" and invited Saxl to give a lecture on Dürer's *Melencolia I* copper-engraving in this context (*Warburg-Saxl-Korrespondenz*, 24). This was the prelude to a book project that Warburg actually could have undertaken since it was fully in his field of interest. I am speaking of the monograph by Erwin Panofsky / Fritz Saxl *Dürers*

'*Melencolia I.*' *Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*“ which came out in 1923. The Warburg library became involved in the project as follows: The art historian, Karl Giehlow, a friend of Warburg who had died in 1913, left behind the printed galleys of a part of a book on the topic. The administrator of the estate, Arpád Weixlgärtner, passed the material on to the Warburg library to revise and complete in order to get the book printed. In November, 1921, Panofsky and Saxl decided to take on the assignment (*Warburg-Saxl-Korrespondenz*, 19; cf. introduction by Weixlgärtner in: Panofsky / Saxl, *Dürers 'Melencolia I'*, and *Panofsky-Korrespondenz*, vol. I, no. 98). Their endeavor of course resulted in a complete reshaping. The authors were fired on by the chance to connect the project with Warburg's research and to show the mentally tormented scholar how productively his work was living on (*Panofsky-Korrespondenz*, vol. I, no. 96). Besides this, they had the opportunity to demonstrate effectively on a public scale the Warburg Library's specific cultural studies approach to a topic of this kind. This was a full success. The book became one of the most widely received works of intellectual history in the 1920's (cf. Peter Schmidt / Dieter Wuttke). As early as 1926 a second, fundamentally expanded edition was planned and especially Panofsky became involved (*Tagebuch der K.B.W.*, 19, 98, 152, 191, 258; *Warburg-Saxl-Korrespondenz*, 182). No one could have foreseen that this edition would become one of the 20<sup>th</sup> century's books of fate. Because of the political events and the Second World War the book wasn't published in German, even though the galleys had been completed. Then alterations had to be made and the search for a suitable translator proved difficult so that the book was only published in 1964, however, its success this time was on a global scale und it became one of the 20<sup>th</sup> century's most influential volumes in regard to the history of ideas (cf. Schmidt/Wuttke). Volumes I to V of the *Panofsky-Korrespondenz* inform the reader of the vicissitudes of its genesis which accompanied Panofsky, who had contributed the most to the project, all the rest of his life. The beginning of 1923 Panofsky and Saxl sent half of the galleys to Warburg in the psychiatric clinic at Kreuzlingen. Warburg reacted with delight and gratitude and pointed out some of his thoughts on the theme of melancholy which he would have liked to see included into the final proof. His *résumé* of the work was summed up as “amazing” (*Panofsky-Korrespondenz*, vol. I, no. 96).

After the middle of August, 1924, Warburg is back in Hamburg and reassumes the direction of the library. In regard to Panofsky, the interest Warburg takes in his academic career is of importance. Since 1920 already

and again 1923/24 and finally since 1925 the university had been pursuing the establishment of a chair of art history which the Senate of the Free and Hanseatic City Hamburg would have to approve. A remark of Warburg in May 1925 makes clear that from the start he sees Panofsky in connection with the position (*Warburg-Saxl-Korrespondenz*, 150). The Senate decides the end of July to allow the Philosophical Faculty to set up a nominating committee into which Warburg also is elected (*Panofsky-Korrespondenz*, vol. I, no. 137). After the summer semester vacation the committee starts work and Warburg is requested to write an evaluation of Panofsky's meaning for the *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*. In my opinion the evaluation is so significant that I would like to quote it fully:

In the attempt of the library to redesign the pictorial material of art history into a collection of documents for comparative cultural studies the main feature is to view the work of art together with the fitting historical thought. This thought must be extracted from the word, and it makes no difference whether it is found in the prose of documents or sought in the wishful thinking of philosophical-didactic demands or poetic longing. Only when the pictorial element is enriched in dimension by the suitable word does the work of art give testimony to the significance of pictorial orientation in time and space.

In that preparatory task under the motto: 'thought to picture' does no other contemporary researcher supersede Panofsky in the combination of scholarship, acumen and patience in supporting the K.B.W. I mention the following examples (in general referring to Professor Pauli's evaluation):

1. together with Dr. Fritz Saxl, Dürers Melencolia I. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung (1923) (Studien der K.B.W.);
2. 'Idea'. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie (Studien der K.B.W.);
3. Die Perspektive als symbolische Form. (Vorträge der K.B.W., being printed).

I would like to add that Panofsky's paper: 'Die Treppe der Bibliotheca Laurenziana' (Monatshefte für Kunstwissenschaft 1923) shows the hand of a master in thoroughly including apparently dry, external details into the history of the 'great style'.

It is justified to ask if Panofsky's scholarship might not detract from his effect on a large audience, and I would like to answer that implementing the megaphone of aestheticizing soul massage *en gros* is uncharacteristic of him; that instead he possesses the more essential talent of understanding how he can win over an audience which brings along appreciative powers of thought to become attentively eager escorts along his difficult wanderings and then to show them with undeniable quality of leadership the joyful view into the rest. (*Panofsky-Korrespondenz*, vol. I, no. 137).

The faculty adapts Warburg's exposition in its entirety into its evaluation several days later. And only Panofsky is suggested for the nomination. The situation in Hamburg, according to the faculty, required that in occupying the chair the development of the Warburg Library as well as the orientation of the Hamburg Historical Museum be taken under consideration. Their particularity exists, so the faculty's expert opinion, "spoken in an art-historical way, in the endeavor to connect pictorial sources and written sources and in judging a work of art to assess and to explain its conceptual substance just as much as its formal presentation". The expert opinion closes with the absolutely correct statement: "Hamburg" stands "with the scientific character of this approach in the foremost row." And further: "It is therefore urgently desired that the prospective art historian have a complete innermost understanding for the special interests of the Warburg Library and that vigorous cooperation in this respect can be expected of him. But aside from all this, finally and foremost a man must be won who has already well proved himself in teaching and research and who in this area has gained general recognition in this field in Germany". Panofsky would be that man, according to the judgement of Adolph Goldschmidt, Georg Graf Vitzthum, Rudolf Kautzsch and Karl Koetschau (*Panofsky-Korrespondenz*, vol. V, no. KN 137a). His nomination by the Hamburg Senate followed on the 17<sup>th</sup> of January, retroactively valid for the 1<sup>st</sup> of January, 1926 (*Panofsky-Korrespondenz*, vol. I, 186, fig. 19).

Ladies and gentlemen, by giving a description as compact or dense as possible I have attempted to impart to you the relationship between Warburg and Panofsky up until the time of his nomination to the chair of art history of the University of Hamburg. None of his contemporary peers gives witness to anything like a contradiction between a so-called affirmative humanist in the form of Panofsky and a so-called humanistic skeptic in the person of Warburg, this being a projection of a modern art historian

whose field of activity decades later was Hamburg. Neither did a change occur in the symbiotic relationship between Panofsky and Warburg until Warburg's death on the 26<sup>th</sup> of October, 1929, nor afterwards between Panofsky and the library, until shortly before its emigration at the end of 1933. Panofsky and Saxl considered themselves friends; Panofsky advised both Saxl, when questions pertaining to his publications arose, and the Warburg Library for example from 1927 on during preparations for the *Fourth Congress on Aesthetics and General Science of Art* in Hamburg which was to take place in October 1930 (*Tagebuch der K.B.W.*, 155; 162; *Warburg-Saxl-Korrespondenz*, 104). Warburg and Saxl voted Panofsky into the board of trustees, a decision Gertrud Bing disapproved only, but 25 years later after the death of director Henri Frankfort wanted no other than Panofsky become the new director of the Warburg Institute (*Tagebuch der K.B.W.*, 64 and 174; *Panofsky-Korrespondenz*, vol. II). Warburg once noted in the library's journal (*Tagebuch der K.B.W.*, 60) that he had seen Panofsky informally and they had talked for hours, rivaling each other in telling stories, actually anecdotes. When Warburg found out that the student Ludwig Heinrich Heydenreich was agonized by being "moved" both by Panofsky and Warburg, he tersely remarked: "Young people should make themselves clear that no one is holding a robber's gun of either-or to their heads." (*Tagebuch der K.B.W.*, 118). Judging from Warburg's behavior during these years one thing is certain: he considers Panofsky as well as Ernst Cassirer as belonging to the intimate circle which supported him and his concerns. Just the prospect of Panofsky leaving Hamburg for a chair in Heidelberg or Cassirer going to Frankfurt was enough to plunge Warburg into a kind of despair and in both cases he does whatever is necessary to keep them (*Warburg-Saxl-Korrespondenz*, 113; *Tagebuch der K.B.W.*, 268, 479, 500sq.; *Panofsky-Korrespondenz*, vol. I). On the 10<sup>th</sup> of October, 1929, 16 days before his sudden death, Warburg notes in the library's journal: "Panofsky in the evening: though tired the evening kept me by the substantial exchange of ideas; had the feeling to have to thank him as a symbol of intellectual focus for his loyalty to Hamburg." (*Tagebuch der K.B.W.*, 546). So it was no misunderstanding or even accident that Panofsky was seen and greeted as the ambassador of the Warburg library when he first crossed the Atlantic at the end of September 1931 to teach at New York University as a visiting professor (*Panofsky-Korrespondenz*, vol. V, no. KN 275c and *ibid.* note 2.; cf. *ibid.*, vol. I, and *Warburg-Saxl-Korrespondenz*, 209.)

Ladies and gentlemen, these comments have not been given in the desire to deny the distinct differences in the personality structures of the two

scholars or to deny some problems on the side of the older colleague which arose from the fact that he did not held the chair of the history of art at their university. To accent the dissimilarities one could well take in mind the image of an ellipse with its two focal points. These personal differences, however, seem rather to have fostered the common interests. In giving this account as a historian I wanted to show how the first meeting of the younger with the older man came about and how ‘the awakening’ of the younger by the older man allowed the younger man to internalize this ‘awakening’ as a kind of intellectual paternity. I then wanted to give an impression of what the younger man meant for the older man in the years 1915 to 1929 and vice versa the older man for the younger. Let me close by pointing to another no less impressive image which Panofsky used to imprint a mental image of the ‘awakening’. On the 6<sup>th</sup> of January, 1958, he thanks Hans Kauffmann, he was as you remember, the companion during the 1915-visit in Hamburg and in 1958 the head of the department of art history in Berlin, for the New Year’s greetings and reprints as well as for the vivid recollection of those days in Hamburg at the end of December 1915. Panofsky writes with respect to those days: They,

[...] as I now feel, really marked a turning-point in my career if I may call it thus. Had I not received this early injection of the Warburg serum, my whole life would probably have been changed – quite apart from the fact that it was at Christmas 1915 that I first met good old Gustav Pauli and that this meeting probably led to our little transmigration to the ‘free and Hanseatic City of Hamburg’ which I still remember with real affection. (*Panofsky-Korrespondenz*, vol. IV, no 2155).<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> - Cf. Hans Kauffmann in his Panofsky evaluation of December 3, 1961, when he asked the *Philosophische Fakultät of the Freie Universität Berlin* to confer an honorary doctorate to Panofsky: “Er verwirklichte, was Aby Warburg mit seinem Hinweis auf die Bildtradition vorgeschwebt hatte.” (Archive of the FU.)]

## Bibliography

- Didi-Huberman, Georges. "Artistic Survival. Panofsky vs. Warburg and the Exorcism of Impure Time". In: *Common Knowledge* 9 (2003) No. 2. 273-285.
- Mittelstraß, Jürgen. *Leonardo-Welt. Über Wissenschaft, Forschung und Verantwortung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992.
- Panofsky-Korrespondenz* = Erwin Panofsky. *Korrespondenz 1910 bis 1968*. Eine kommentierte Auswahl in fünf Bänden. Hg. von Dieter Wuttke. Wiesbaden: Harrassowitz, 2001, 2003, 2006, 2008, 2011.
- Schmidt, Peter / Wuttke, Dieter. "Panofsky, Erwin". In: *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. Studienausgabe. Vol. 12. München: Kindler, 1996. 931-933.
- Tagebuch der K.B.W.* = Aby Warburg. *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*. Mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl. Ed. Karen Michels und Charlotte Schoell-Glass. Berlin: Filos, 2001.
- Warburg-Bibliographie* = Dieter Wuttke. *Aby M. Warburg. Bibliographie 1866 bis 1995. Werk und Wirkung*. Mit Annotationen. Baden-Baden: Koerner, 1998.
- Warburgs Krankengeschichte* = Ludwig Binswanger / Aby Warburg. *Die unendliche Heilung. Aby Warburgs Krankengeschichte*. Ed. Chantal Marazia und Davide Stimilli. Zürich-Berlin Diaphanes, 2007.
- Warburg-Saxl-Korrespondenz* = Dorothea McEwan. "Wanderstrassen der Kultur." *Die Aby Warburg - Fritz Saxl Korrespondenz 1920 bis 1929*. München-Hamburg: Dölling und Galitz, 2004.
- Wuttke, Dieter. "Aby M. Warburgs Kulturwissenschaft. Anhang: Gertrud Bing / Edgar Wind: Der Begriff der Kulturwissenschaft und die Bibliothek Warburg". In: Wuttke *Dazwischen*, vol. II. 737-766.
- Wuttke, Dieter. *Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren*. Baden-Baden: Koerner, 1996.
- Wuttke, Dieter. "Die Emigration der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg und die Anfänge des Universitätsfaches Kunstgeschichte in Großbritannien". In: Wuttke *Dazwischen*, vol. II. 695-721.
- Wuttke, Dieter. "Erwin Panofskys Herculesbuch nach siebenundsechzig Jahren". In Erwin Panofsky *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*. Reprint der Ausgabe Berlin-Leipzig 1930. Berlin: Gebr. Mann, 1997. Separate pagination, 1-96.
- Wuttke, Dieter. "From the Laboratory of a Cultural Historian: On Contacts between Mathematics, Science, the Humanities, and the Arts". In: Rüdiger Görner, ed. *Tales from the Laboratory, Or, Homunculus Revisited*. München: iudicium, 2005. 11-38.
- Wuttke, Dieter. "Panofsky et Warburg. L'Hercule à la croisée des chemins d' Erwin Panofsky. L'ouvrage et son importance pour l'histoire des sciences de l'art". In: *artibus et historiae* 56 (2007). 49-72. Reprinted in: *Relire Panofsky*. Ed. Roland Recht and Fabrice Douar. Paris: Louvre, 2008. 105-147.

Wuttke, Dieter. *Para uma visão holística das ciências e das artes*. Prefácio Peter Hanenberg. Viseu: passagem, 2002.

Wuttke, Dieter. *Über den Zusammenhang der Wissenschaften und Künste*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2003.

## Resumo

Panofsky e o *Warburg Serum*, baseado em fontes históricas e elaborado numa descrição densa. A comunicação aborda a relação entre Erwin Panofsky, Aby M. Warburg, e a Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg da sua origem até ao final de 1933.

# **Ernst Cassirer e Aby Warburg.**

## **Alguns apontamentos em torno da questão do mito<sup>1</sup>**

JOSÉ MIRANDA JUSTO\*

### **I.**

Ao longo dos últimos anos vários estudos sobre a obra de Aby Warburg têm mostrado com clareza que o pensamento do autor, longe de se confinar ao âmbito da história de arte, tem um alcance extraordinariamente mais amplo. O que Warburg desenvolveu foi sobretudo um conjunto de conceitos e de instrumentos que tendem a produzir uma visão complexa mas unitária da cultura no seu todo, ou seja, como articulação, sem dúvida dilacerada, mas nem por isso menos coerente, e consequentemente suscetível de ser compreendida como tal. Por outras palavras, Warburg contribui decisivamente para que possamos pensar, sem os reducionismos de outros momentos, um sentido do conceito de universalidade que, sem apagar as marcas da singularidade de cada época ou de cada contributo criativo, possa antes precisamente articular-se produtivamente com essas singularidades numa polaridade capaz de se sobrepor decisivamente à dialéctica (mais aparente do que real) do particular e do geral.

E Warburg fá-lo precisamente centrando-se em conceitos – melhor seria dizer: dispositivos – que dizem respeito à produtividade das imagens: designadamente o «Nachleben», a «Pathosformel» e, por último, «Mnemosyne».

---

\* Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, CFUL.

<sup>1</sup> No limiar deste meu trabalho gostaria de deixar explícito que ele é fundamentalmente devedor de duas leituras: em primeiro lugar, o estudo de Jürgen Habermas intitulado «Die befreiende Kraft der symbolischen Formgebung. Ernst Cassirers humanistisches Erbe und die Bibliothek Warburg», publicado nos *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. I, Akademie Verlag, Berlin 1997; em segundo lugar, os textos de Georges Didi-Huberman em que Warburg é estudado, em particular *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris 2002.

Sublinho, *produtividade das imagens*. Porque, ao contrário do que a aparência meramente linguística pudesse indicar, nem o «Nachleben» é mera sobrevivência estática, nem a «Pathosformel» é mera fórmula em repetição vazia, nem «Mnemosyne» precisa de ser identificada simplesmente como «memória», no seu sentido meramente conservador e reprodutivo. «Nachleben», «Pathosformel» e «Mnemosyne» são, isso sim, instâncias de «repetição» num sentido aparentável com aquele em que Kierkegaard usa o termo e porventura com o uso que Gilles Deleuze deu à categoria de repetição quando a articulou com a questão da produção da diferença.

Sintetizando em vista do objectivo que aqui nos move, sublinhemos apenas o seguinte. O «Nachleben» é precisamente «Leben» – «vida» –, ou seja, uma organicidade das imagens que, analogamente ao que se passa com os organismos vivos, transporta consigo em simultâneo o mesmo e o outro, a conservação e a transformação, um passado aliado a um conjunto de potencialidades presentes a que chamamos futuro. A «Pathosformel», por seu turno, mostra bem como uma cristalização historicamente determinada que é imagem suspensiva de um *pathos* não pode deixar de ter por eficácia um *poiein* que se integra produtivamente numa outra contextualização histórica desmultiplicando as suas potencialidades de articulação com múltiplos factores culturais com os quais se relaciona. E, se assim acontece, é precisamente porque o *pathos* representa já uma resposta configuradora à causa que o desencadeia. Em terceiro lugar, «Mnemosyne», se pensarmos que já a raiz grega do nome legitima a leitura predominantemente afectiva e produtiva de «recordação», surge como uma orientação global capaz de reunir em si por um lado a reconfiguração viva de todos os vestígios dispersos, mas por outro lado algo de decisivo para o intento de Warburg: aquilo a que poderíamos chamar um princípio metodológico *afectivo* já não apenas para a reunião das imagens, mas ao mesmo tempo para a interpenetração das múltiplas e dispersas tentativas de compreensão das articulações dinâmicas entre imagens, entre imagens e estruturas culturais, entre estruturas e modos de pensar, num grande projecto de psicologia cultural, ou «psicologia dos modos de expressão humana», como diz Warburg<sup>2</sup>, que tem o seu modelo material na biblioteca warburguiana. E, como se compreenderá, falar neste contexto de um princípio metodológico *afectivo* não significa descortinar qualquer tipo

---

<sup>2</sup> Nas «Notas inéditas para a conferência de Kreuzlingen sobre “O ritual da serpente”», de 1923; vd. Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l’image en mouvement*, Macula, Paris 1998, Anexo I, p. 265.

de irracionalismo intrínseco ao projecto, mas precisamente sublinhar a ideia de que as diferentes racionalidades, quer dos modos históricos de lidar com a realidade, quer dos momentos históricos em que as imagens vão irrompendo e re-irrompendo, quer dos diversos ensaios de compreensão mais ou menos geral dos fenómenos, poderão sempre, para lá daquilo que as separa e coloca em conflito, encontrar um vértice – ou talvez melhor um vórtice – de intensidades confluentes, precisamente graças a um fundo comum da produtividade humana que reside na vitalidade formativa («formgebend») do *pathos*.

Verifica-se portanto que nos três dispositivos há uma vertente eminentemente configuradora. Esta vertente configuradora, uma vez que confere ao universo dos factos culturais a sua existência dinâmica e multiforme, deverá ser entendida como *função constitutiva* desse mesmo universo na sua diversidade e na sua unidade. E é a partir desta perspectiva que julgamos ser possível compreender o lugar do mito no pensamento de Warburg.

Em «Adivinhação pagã-antiga na palavra e na imagem ao tempo de Lutero» há uma passagem – aliás frequentemente citada – que merece atenção neste contexto. Referindo-se às divindades astrológicas dos calendários alemães do tempo da Reforma, diz Warburg:

Eram entes demónicos [dämonisch] de duplo poder inquietantemente contraditório: enquanto sinais astronómicos [Sternzeichen] eram ampliadores do espaço, pontos de referência na viagem da alma através do universo; enquanto constelações [Sternbilder] eram simultaneamente ídolos com os quais a pobre criatura, à maneira de seres humanos infantis, aspirava a unir-se misticamente por intermédio de práticas de adoração. O astrónomo [Sternkundige] do tempo da Reforma atravessa [durchmißt] precisamente estes dois pólos opostos entre abstracção matemática e união cultural adorativa – que ao cientista [Naturwissenschaftler] de hoje surgem como não-aglutináveis –, ligando-os como pontos de reversibilidade [Umkehrpunkte] de uma constituição primitiva da alma, unitária e de amplo alcance. A lógica – que cria o espaço de pensamento [Denkraum] entre o homem e o objecto por intermédio da designação conceptualmente separadora – e a magia – que volta precisamente a destruir esse espaço de pensamento pela união, seja ela ideal ou prática, supersticiosamente integradora [zusammenziehend] do homem e do objecto –, vemo-las a ambas no pensamento divinatório da astrologia ainda como aparelho unita-

riamente primitivo com o qual o astrólogo consegue ao mesmo tempo medir e exercer a sua acção mágica. A era em que a lógica e a magia, como o tropo e a metáfora (segundo palavras de Jean-Paul) «floriam enxertados no mesmo ramo» não tem de facto tempo [ist eigentlich zeitlos], e na descrição que no plano da ciência da cultura [in der kulturwissenschaftlichen Darstellung] se faça de uma tal polaridade residem valores cognitivos [Erkenntniswerte] até agora não desenterrados para uma crítica positiva aprofundada de uma escrita da história cuja doutrina do desenvolvimento é condicionada puramente pelo conceito de tempo [rein zeitbegrifflich bedingt].<sup>3</sup>

Não se trata nesta passagem exclusivamente do mito. Mas temos aqui uma formulação analisável do horizonte para onde se dirige ou no qual se projecta a visão warburgiana do mito, e é esse horizonte que nos pode esclarecer.

A polaridade entre lógica e magia é aqui compreendida em três níveis distintos, embora num primeiro instante difíceis de discernir, porque a escrita de Warburg os entrelaça em profundidade. Por um lado, no momento histórico a que se reporta fundamentalmente o texto de Warburg, a Reforma. Aí, lógica e magia – ainda que não totalmente subtraídas a conflitos que Warburg não deixa de referir – convergem numa mesma «constituição primitiva (ou estado primitivo) da alma», de tal modo que a relação entre ambas é de «reversibilidade» no âmbito de um «aparelho» com o qual o astrólogo consegue exercer em simultâneo duas práticas, a prática abstracta de determinar o espaço («medir») e a prática concreta de fazer, de produzir, a união entre os homens e aquilo que os rodeia («acção mágica»). Neste nível, embora Warburg não o explicita, coloca-se obviamente a questão de saber como se estrutura a convergência. A convergência produz-se, e produz-se exactamente na medida em que haja de um dos lados um factor capaz de desencadear essa produção. Ora, como é óbvio, esse factor não pode vir do lado da abstracção, precisamente porque a sua rota, quando prevalecente, seria sempre divergente. Teremos, pois, que o procurar do lado da magia. E desse lado como poderia ele surgir senão como «Nachleben», como uma «vida» que continua a renovar-se e a produzir-se para lá de todos os constrangimentos a que possa estar sujeita. O factor

---

<sup>3</sup> Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, 2 Bd., Leipzig-Berlin 1932, Bd. I, pp. 491-492; cit. in Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biografie*, Europäische Verlagsanstalt, Hamburg 2006 (1.ª ed. alemã: 1981; 1.ª edição inglesa: 1970), pp. 282-283.

responsável pela convergência tem de ser compreendido como um impulso energético de vida que se traduz em necessidade incontornável de união. E esse impulso responde à experiência concreta da separação – que Warburg refere nas notas para a Conferência de Kreuzlingen, de 1923 – que é experiência de *sofrimento*. Por outras palavras, a convergência entre lógica e magia acontece porque *pathos* e vida a desencadeiam *configurativamente* como uma «forma de vida».

Num segundo nível, a mesma polaridade é entendida como conflito radical. A lógica constrói (artificialmente: «schafft») o «espaço de pensamento entre o homem e o objecto». A magia destrói («zerstört») este espaço precisamente por via da «união do homem e do objecto». Esta sequência é notável. Ao contrário do que poderia esperar-se, a magia – enquanto parte integrante do pensamento mítico – não surge aqui como o elemento primordial a partir do qual se configurasse o labor abstracto do pensamento científico ou proto-científico. A magia destrói a separação que a lógica trata de instituir. A magia surge aqui, portanto, como uma força de resistência activa, uma força que *subsiste* contra todo o poder separativo da lógica. Esse poder separativo também vem da primitividade, como bem se compreende nos apontamentos para a Conferência de Kreuzlingen. Ele procura instituir o rasgão abismal que está na base da tragédia da humanidade («o trágico» desse «animal da manipulação» que é o homem<sup>4</sup>). Mas o poder de unificação da magia encontra sempre – isto é, à margem do tempo histórico – formas específicas – isto é, historicamente inscritas – de responder ao sofrimento da separação e de irromper violentamente como energia viva no seio dessa tragédia. Temos portanto algo como um combate «sem tempo» no tempo. Mas os desequilíbrios deste combate, precisamente quando os conseguirmos ver para lá de toda a historicidade imediata, surgir-nos-ão como um equilíbrio tendencial: a magia destrói o espaço do pensamento abstracto, a lógica reconstruirá esse espaço, a magia voltará a destruí-lo e assim por diante.

O terceiro nível diz respeito à perspectiva que a «ciência da cultura» – a «Kulturwissenschaft» – possa desenvolver sobre a polaridade em causa e aos efeitos críticos que essa perspectiva possa vir a ter sobre a concepção da história. Este é porventura o aspecto mais extraordinário, senão subversivo, da visão que Warburg tem do mito. Porque é o próprio mito – a polaridade em que o mito intervém – que, depois de se apresentar na sua

---

<sup>4</sup> Vd. Philippe-Alain Michaud, op. cit., p. 264.

função configuradora que recai sobre o próprio pensamento abstracto, vem agora configurar de modo análogo a ciência da cultura e consequentemente reconfigurar a concepção de uma escrita da história que assenta numa doutrina da evolução «condicionada puramente» no plano da conceptualidade do tempo. A história, como Warburg a vê praticada na sua contemporaneidade, é subserviente em relação a um conceito do tempo que é o da estrita linearidade. A polaridade entre lógica e magia, exactamente enquanto polaridade, subverte essa estrita linearidade, não propriamente numa abolição do tempo – como pretende Gombrich –, mas num tempo de permanente regresso, um tempo de retorno perpétuo – certamente aparentado com o «eterno retorno do idêntico» de Nietzsche – que permite entrever as simultaneidades estáveis e instáveis dos extremos da conceptualidade humana, e assim perspectivar uma compreensão complexa, ou seja, não redutora, da renovação continuada da tragédia da cultura.

## II.

Em 1942, Cassirer dedica a Aby Warburg uma importante passagem do último estudo de *Zur Logik der Kulturwissenschaften*<sup>5</sup>. Num contexto em que se reporta precisamente à articulação entre permanência e transformação de «formas» em vários domínios da cultura, Cassirer, ao abordar mais especificamente o problema da criação artística, invoca os trabalhos de Warburg – em particular *A Renovação da Antiguidade Pagã* – sublinhando dois aspectos particularmente pertinentes: em primeiro lugar, o carácter eminentemente criativo, produtivo, da revitalização de formas que se joga nos processos de «Nachleben»; em segundo lugar, a extensão inevitável da abordagem warburguiana às restantes áreas das formas da cultura – que, como é sabido, são fundamentalmente a linguagem, a religião e a ciência. Este último aspecto representa o reconhecimento explícito por parte de Cassirer de que no que respeita ao método, Warburg se situa num ponto central para as ciências da cultura.

---

<sup>5</sup> Ernst Cassirer, *Gesammelte Werke, Hamburger Ausgabe*, 26 Bd., Felix Meiner Verlag, Hamburg 1998-2009; Bd. XXIV, *Aufsätze und Kleine Schriften (1941-1946)*, pp. 357-486. No seguimento, os textos de Cassirer são sempre citados com base nesta edição, com a abreviatura GWH, seguida do número do volume em romanos e do número de página.

Porém, para a perspectiva em que aqui nos situamos, importa precisamente notar o que Cassirer *não* diz. E há de facto dois tópicos warburguianos acima mencionados que não desempenham papel algum na síntese que Cassirer ao longo de uma página faz da intervenção de Warburg: o papel configurador do *pathos* e a concepção trágica da cultura.

Esta segunda ausência é tanto mais notória quanto o quinto estudo de *Zur Logik der Kulturwissenschaften*, a que nos referimos, se intitula «Die “Tragödie der Kultur”». Mas intitula-se assim porque nele se trata de refutar as teses de Simmel num texto designado «Der Begriff und die Tragödie der Kultur». Cassirer imputa a Simmel uma visão mística da relação entre sujeito e mundo; o pessimismo cultural («Kulturpessimismus») de Simmel só ganha corpo porque se projecta sobre um horizonte de impossibilidade de união mística que radica numa incapacidade de compreender a génese verdadeiramente dialéctica da configuração conjunta do «eu» e do «tu», uma incapacidade que significa igualmente compreender os produtos culturais existentes como algo de «dado» e por isso mesmo também algo de fundamentalmente limitativo, impeditivo do exercício de uma liberdade criadora. Nesta perspectiva, a «tragédia da cultura», que Cassirer prefere ver como «dramatização» dialéctica, tem uma «solução» («Lösung»<sup>6</sup>) – ou, se se mantiver a ideia de «tragédia», tem uma «catarse»<sup>7</sup> – que Cassirer julga poder identificar precisamente nos diferentes «renascimentos»<sup>8</sup> e na sua capacidade de lidar com o material historicamente recebido não como mero objecto dado, mas como factor eminentemente disponível para o exercício de uma configuração criativa.

Numa primeira abordagem poderia parecer haver mera complementaridade entre a visão de Cassirer e a de Warburg. Há, porém, um elemento crucial que falta em Cassirer, como assinalámos acima. É que não há resposta para a questão de saber em rigor qual é a força configuradora que age no impulso criativo ou, se se quiser, na vida das formas. Em Warburg, como vimos, essa força vem do *pathos*, ou seja, de uma energia produtiva que habita a passividade do *pathos*. E, porque esse lado passivo do *pathos* não se perde por inteiro na vertente energética, então a possibilidade da tragédia subsiste. Mas subsiste num sentido que, importa sublinhá-lo, é profundamente distinto do de Simmel, já que – como Cassirer compreende – em Warburg não há um abismo entre «eu» e «mundo».

---

<sup>6</sup> GWH, XXIV, p.468.

<sup>7</sup> Id., p. 472.

<sup>8</sup> Id., p. 470.

Ora, a compreensão cassireriana do mito integra-se por inteiro naquela «crítica da cultura» na qual o autor transforma a «crítica da razão» no âmbito da *Filosofia das Formas Simbólicas*. Porém, em 1925, Cassirer publica (precisamente nos *Studien der Bibliothek Warburg*) um texto que, mais do que o segundo volume da *Filosofia das Formas Simbólicas*, se adequa ao confronto com Warburg.<sup>9</sup> Referimo-nos a «Sprache und Mythos»<sup>10</sup>.

Cassirer faz assentar uma parte importante deste texto na sequência traçada por Hermann Usener, que leva dos «deuses de instante» («Augenblicksgötter»)<sup>11</sup> aos «deuses pessoais» («persönliche Götter»)<sup>12</sup> passando intermediamente pelos «deuses particulares» («Sondergötter»). Numa fase avançada do texto, porém, Cassirer mostra como os «deuses de instante» não podem representar o estado mais originário da sequência, e confere esse lugar à presença radicalmente mais indiferenciada da representação do *mana* ou outras idênticas (e da articulação *mana-tabu*), detectada por Codrington. Só a partir dessa indiferenciação originária se poderia compreender a «forma de predicação» que dá lugar à constituição de um verdadeiro «objecto da consciência religiosa»<sup>13</sup>, ou seja, a separação entre o sagrado e o profano. Se o «deus de instante» é «a primeira formação («Bildung») *actual* em que a consciência mítico-religiosa se mostra viva e criativa, essa actualidade tem no entanto por fundamento em certa medida a potencia-

---

<sup>9</sup> Vale a pena, contudo, ter presente a seguinte passagem do Prefácio ao segundo volume da *Filosofia das Formas Simbólicas*: «Os esboços e trabalhos preparatórios para este volume estavam já muito avançados quando, por via da minha nomeação para Hamburgo, entrei em contacto mais próximo com a *Biblioteca Warburg*. Nela vim encontrar, no domínio da investigação dos mitos e da história geral da religião, não apenas um material quase incomparável na sua profusão e especificidade; antes sucede que este material, na sua articulação e classificação [Gliederung und Sichtung], na cunhagem espiritual [in der geistigen Prägung] que recebera de Warburg, me surgiu referido a um problema unitário e central que se tocava de muito perto com o problema fundamental do meu próprio trabalho. Esta concordância [Übereinstimmung] tornou-se-me repetidamente um estímulo para prosseguir no caminho encetado – dela parecia resultar afinal que a tarefa sistemática que este meu livro se coloca se encontra em correlação interna com tendências e exigências que resultam do trabalho concreto das próprias ciências do espírito e do esforço orientado para a respectiva fundamentação e aprofundamento históricos [Bemühung um ihre geschichtliche Fundierung und Vertiefung].» (GWH, XII, pp. XV-XVI.)

<sup>10</sup> «Sprache und Mythos. Ein Beitrag zum Problem der Götternamen», GWH, XVI, pp. 227-311.

<sup>11</sup> Id., p. 241.

<sup>12</sup> Id., p. 243.

<sup>13</sup> Id., p. 284.

lidade geral do sentimento («Empfindung») mítico religioso»<sup>14</sup>. Do estado de «anonimidade» do mana, o mito pode então passar ao estado da «polionímia». Ora é precisamente neste ponto que o confronto com Warburg pode ser instrutivo.

Por oposição àquilo que se passa no pensamento teorético, em que assistimos a um funcionamento eminentemente «discursivo», o que é característico ainda do estado em que se constituem os deuses de instante é precisamente uma radical ausência de discursividade: uma concentração «intensiva», uma «reunião de todas as forças em *um* [único] ponto», reunião essa que constitui «condição de todo o pensamento mítico e de todo o configurar («Gestalten») mítico»<sup>15</sup>. Escreve Cassirer:

Quando o eu, por um lado, está completamente entregue a uma impressão momentânea e é por ela «possuído», e quando, por outro lado, entre ele mesmo e o mundo exterior subsiste a mais elevada tensão, quando o ser exterior não é meramente observado e intuído, antes imediata e subitamente se abate sobre o homem no afecto [Affekt] do receio ou da esperança, no afecto do medo ou do desejo satisfeito e resolvido, então em certa medida a centelha salta: a tensão resolve-se na medida em que a excitação subjectiva se objectiva, na medida em que esta surge perante o homem como deus ou *daimon*.<sup>16</sup>

Se entendermos o «afecto» (ou «afecção») de que fala Cassirer como um *pathos*, então seríamos tentados a ver nesta passagem um vestígio claro de que a concepção cassireriana do mito se não afasta fundamentalmente da de Warburg, e que pelo contrário lhe confere uma expressão mais cabal, mais distinta. Mas a questão central é outra. É que, como procurámos mostrar atrás, o *pathos* da noção warburguiana de «Pathosformel» continua activo para lá da «fórmula» ou, se quisermos, na posteridade activa da «fórmula», e é isso que faz com que o retomar da fórmula seja sempre da ordem do *pathos*, ainda que de um outro *pathos*. Ora, em «Sprache und Mythos» Cassirer não volta a integrar o papel dos «afectos», designadamente na passagem dos deuses de instante aos deuses particulares e destes aos deuses pessoais; os afectos desempenham, pois, um papel bem localizado, designadamente numa etapa do devir mítico em que a linguagem não conseguiu

<sup>14</sup> Id., p. 289.

<sup>15</sup> Id., p. 257.

<sup>16</sup> Ibid.

cumprir ainda funções de generalização que são posteriores a este momento. Quando a linguagem cumprir essas funções o lugar activo do *pathos* simplesmente desaparecerá.

«Sprache und Mythos» articula minuciosamente as duas formas simbólicas a que fundamentalmente se reporta. Mas o segmento final do texto é explícito. «[N]o caminho progressivo do espírito, essa articulação tão estreita e aparentemente tão necessária começa porém a tornar-se mais frouxa e a dissolver-se. Porque a linguagem não faz parte exclusivamente do reino do mito; pelo contrário, nela, desde os seus inícios, há uma outra força em acção, a força do *logos*. [...] No decurso desse desenvolvimento, a palavra da linguagem tornar-se-á cada vez mais um mero sinal conceptual.»<sup>17</sup> Esta outra função da linguagem é explicada em momento anterior pela «liberdade e facilidade» com que a linguagem desde cedo «pode articular um conteúdo com outros»<sup>18</sup>, num trajecto que a conduzirá a fornecer o esteio sólido do pensamento categorizador, abstracto e discursivo. A outra face da linguagem, aquela em que ela continua a mostrar a sua «força imagética» («Bildkraft»)<sup>19</sup> é a poesia. Mas a poesia em Cassirer não tem o direito de interferir nos domínios da ciência, não pode desempenhar aquele papel crítico que vimos a polaridade entre lógica e magia exercer, segundo Warburg, junto das ciências do espírito e da compreensão da história, nem pode ceder a uma visão trágica do homem que espalhe a sua influência sobre as ciências, sejam elas exactas, naturais ou do «espírito» – como, aliás, todas são.

### Abstract

In his contacts with the Warburg Library, Ernst Cassirer gathered fundamental elements for his work on the problem of mythology. The follow-up of these contacts can be seen not only in Vol. II of *Philosophy of Symbolic Forms*, but also in subsequent studies dedicated to the issue of myth, where one understands how close the philosopher stands to a few central topics in the thought of Aby Warburg. This closeness, however, is complemented by a further distancing that is actualized around the Cassirerian topic of language – and language's part in the processes of abstraction –,

---

<sup>17</sup> Id., p. 310.

<sup>18</sup> Id., p. 276.

<sup>19</sup> Id., p. 311.

developed in intimate association with the thought of Wilhelm von Humboldt. Thus one may say, following a reading suggestion put forward by Jürgen Habermas in 1997 that Warburg is essential for the developing of a major part of Cassirer's thought, though that part can only be understood if articulated dialectically with another part, which indeed lacks correspondence in Warburg.



# Aby Warburg and the Hamburger Kunsthalle – new aspects on the history of Warburg’s lecture “Dürer und die italienische Antike” in 1905<sup>1</sup>

MARCUS ANDREW HURTTIG

In October 1905 the 48<sup>th</sup> Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner (congress of the society of German philologists and scholars) took place in Hamburg



1. Title page for *Philologos Germaniae*

---

<sup>1</sup> Translation in cooperation with Lisa Voigt.

This congress was held in another German city each year. In Hamburg Aby Warburg gave his famous lecture on “Dürer und die italienische Antike” (Dürer and Italian Antiquity).<sup>2</sup> The lecture was centred around Dürer’s drawing “The Death of Orpheus” from the print department of the Hamburger Kunsthalle.



2. Albrecht Dürer, “The Death of Orpheus”, 1494

Warburg could verify that Dürer used an antique pattern to shape the figure of Orpheus. The model was presumably a now lost work of art by Andrea Mantegna. In this context Warburg compared Dürer’s drawing with two similar prints which are also in the possession of the collection of the Hamburg Kunsthalle: a North-Italian copper-engraving by an anonymous artist, which is known in only one copy, and a wood cut from Ovid’s “Metamorphoses”, which was presumably printed” in Venice in 1497.

---

<sup>2</sup> Warburg, Aby. “Dürer und die italienische Antike” *Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905*. Leipzig: Teubner, 1906. 55-60. Reprinted i. a.: Bing, Gertrud (Ed.) A. Warburg. *Gesammelte Schriften. Herausgegeben von der Bibliothek Warburg*. Bd. 2: *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*. Leipzig: Teubner, 1932, S. 443-450.



3. Anonymous master, “The Death of Orpheus”, ca.1490

4. Anonymous master, “The Death of Orpheus”, 1501

In that lecture Warburg presumably used the notion of the “Pathosformel” for the first time.<sup>3</sup> In it he convincingly demonstrated how Dürer had approached antique art by copying Mantegna and Pollaiuolo. First and foremost however Warburg wanted to raise awareness amongst the public for the fact that already during the early Renaissance, artists had been interested in the expressive style used in antique times and tried to adopt it. This particular approach is in contrast to Winkelmann’s doctrine of “Edle Einfalt und stille Größe” (noble simplicity and quiet grandeur). This phrase thoroughly influenced the aesthetic perception of antique art in the 19th century. Therefore Warburg’s lecture might be said to be one of the first scientific texts that argued against the neo-classical art-theory.<sup>4</sup> Warburg himself considered his lecture an attempt to investigate the cultural exchange between North and South without any reservations based on nationalist or patriotic ideas. This statement can be better understood when we look at German literature on art from around 1900. Albrecht Dürer was closely connected with the German unification in 1871 and was used as a political symbol to authorise the autonomy and history of German culture. His art was seen as the perfect expression of the qualities of German art. In this context Dürer’s journeys to Venice were critically discussed by scholars like Moritz Thausing and Heinrich

<sup>3</sup> Gombrich, Ernst H. *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. London: The Warburg Institute, University of London 1970. 186.

<sup>4</sup> *Ibid.* 186.

Wölfflin, as they saw in his adaptation of antique and Italian renaissance art a sign for the loss of the specific values of German art.<sup>5</sup>

The lecture “Dürer und die italienische Antike” (Dürer and Italian Antiquity) doubtlessly marks an important episode in the biography of Warburg, but also in the development of art history at the beginning of the 20th century, which is why it seems useful to reconstruct the social environment in which Warburg developed the lecture at this point. The following reconstruction is mainly based on the letters between him and Alfred Lichtwark, who was the first director of the Hamburger Kunsthalle from 1886 to 1914. Thanks to these letters it is possible to show how closely Warburg cooperated with the library and the print department of the Kunsthalle.



5. Initial building of the Hamburger Kunsthalle

In 1899 Warburg asked Lichtwark for permission to have all Florentine drawings from the renaissance in the museum’s collection photographed they were drawings by Baccio Bandinelli, Andrea del Verrocchio, Sandro Botticelli and Leonardo da Vinci.<sup>6</sup> From two letters which also dated from 1899, we learn that Warburg’s research on Leonardo da Vinci resulted in a series of public lectures at the Hamburg Kunsthalle for the Hamburg Ministry of Education. At least one lecture was given on Sunday, 24 September in the seminar room of the Hamburger Kunsthalle. Besides the four drawings by

---

<sup>5</sup> Cf. Bialostocki, Jan. *Dürer and His Critics*, Baden-Baden: Valentin Koerner, 1986 (Saecula Spiritalia, vol. 7). 219-242.

<sup>6</sup> Warburg to Lichtwark, undated letter, Hamburger Kunsthalle, Archiv, Direktorenkorrespondenz 31 (abbr.: HKA-D).

Leonardo da Vinci from the collection of the museum, Warburg also used facsimile reproductions for his presentation.<sup>7</sup> The library of the Kunsthalle was also an important working place. Consequently Warburg asked Lichtwark to get access to the library's archive so that he could study all the books independently and would not have to reserve them. In addition, Lichtwark, upon Warburg's recommendation, subscribed to art journals like "Repertorium für Kunstwissenschaft" or "Rivista d'arte".<sup>8</sup>

Warburg's profound knowledge about the collection of the library and the print department in the Kunsthalle resulted in an unofficial application. In a letter dated 29 August 1900 he suggested this to Lichtwark.<sup>9</sup> In it Warburg wrote that he wished to work as an independent art-historian and analyse the drawings and prints, as well as edit a catalogue of the old master collection for the print department. Warburg's arguments for his application were quite personal. He wrote that he needed a practical job in his hometown to create an emotional balance to his theoretical research in Florence. Unfortunately it is not known why Warburg's unofficial application was rejected.<sup>10</sup>

The contact between Warburg and Lichtwark did however not end there. From no later than 1905 Lichtwark began to appeal to the Warburg family for financial support of the penniless Hamburg author Fritz Stavenhagen (1876-1906).<sup>11</sup> Aby Warburg played the role of a mediator here, as he spoke to his brothers Max and Felix on the author's behalf. 1905 was also the year that Warburg organised a Dürer exhibition at the Hamburger Volksheim<sup>12</sup> and was preparing his lecture on "Dürer und die italienische Antike" (Dürer and Italian Antiquity), and for both those projects he depended on Lichtwark's support. The letters dealing with the lecture can be dated back to the summer of 1905. In one letter dated 21st June Warburg informed Lichtwark that he wanted to show the original art pieces during his lecture at the congress building and not, as originally planned, at the Kunsthalle. He therefore suggested to Lichtwark to exhibit the originals at the venue where

---

<sup>7</sup> Warburg to Lichtwark, 7. 5. and 31. 8. 1899, HKA-D 33 and 35. cf. Gombrich, *Biography* 133-141.

<sup>8</sup> Warburg to Lichtwark, 18. 11. 1901, 15. 7. 1903 and 25. 1. 1905, HKA-D 47, 58 and 68.

<sup>9</sup> HKA-D 40.

<sup>10</sup> Cf. Gombrich, *Biography* 133. – Gombrich mentions Warburg's application without citing a documentary source.

<sup>11</sup> Warburg to Lichtwark, 8. 6. 1905, Lichtwark to Warburg, 12. 6. 1905, HKA-D 71.

<sup>12</sup> Russell, Mark A. *Between Tradition and Modernity: Aby Warburg and the Public Purposes of Art in Hamburg: 1896-1918*. New York: Berghahn Books, 2007. 45-47.

the talk was going to take place and asked for Dürer's drawing "The Death of Orpheus", the anonymous copper-engraving depicting the same theme and the print "Carnival Dance" by Francesco Squarzone to be delivered there.<sup>13</sup> Lichtwark must have granted him his wish, as in a letter dated 16th September Warburg reminded Lichtwark that the three pieces had to be delivered to the venue on time on the day of his lecture.<sup>14</sup>

The 48th congress of the German Society of Philologists and Teachers took place from Monday 3 to Friday 6 of October. In an announcement issued on 30 January 1904 the original title of Warburg's lecture was "Die Antike in der Stilbildung der Frührenaissance" but then, in a letter dated 21 March 1905, Warburg called his lecture „Den Einfluss der Antike in italienischen Kupferstichen des 15. Jahrhunderts“.<sup>15</sup> In the official programme of the congress the lecture was then titled "Dürer und die italienische Antike". It was announced for Thursday the 5th during the combined session of the archaeologists, philologists and epigraphers. Originally the lecture should have been given during the smaller session, which was aimed only at archaeologists, however Warburg himself was not pleased with that arrangement. In a letter from 23 September he stated, that instead of the facsimile reproductions, he was now forced to show slides of a bad quality.<sup>16</sup> In the programme we also find the information that Warburg gave his lecture in the "wedding-hall" inside Ludwigs Konzerthaus (concert hall) situated at the start of the Reeperbahn in the red-light district of St. Pauli.

Five days before his lecture at the latest, on October 1 to be precise, Warburg must have completely changed his concept for the presentation of the originals. He kindly asked Lichtwark for seven more works (doc. 1): three or four prints by Mantegna ("Battle of the Seagods", I and II, presumably "Bacchanal with Wine Vat" and "Bacchanal with Silenus") and four prints by Dürer ("Hercules at the Crossroads", "Hercules conquering the Molionide Twins", "Nemesis" and "Melencolia I"). The only print he no longer needed was the "Carnival Dance" by Francesco Squarzone. The reason for this change is not known. Apparently Warburg tried to display

---

<sup>13</sup> HKA-D 71. – Anonymous master (Francesco Squarzone ?) "Carnival Dance. Sausage Woman", engraving, acc.-no. 46a (Hind 1, B III. 12).

<sup>14</sup> HKA-D 73.

<sup>15</sup> Diers, Michael. *Aby M. Warburg: Briefe: Transkription von Kopier – Buch No. I (III) 1905 – III. 1907*. Hamburg 1984/85 (unpublished). I, 2. – Copies are kept in The Warburg Institute, London and Warburg-Haus, Hamburg.

<sup>16</sup> Diers, *Briefe* 99.

the originals of almost all the works he mentioned in his lecture. It should be mentioned in this context that Warburg repeatedly used the term exhibition in his letters. For security reasons and conservational reasons such a project would be impossible nowadays and one should remember that these capolavori renaissance prints were exhibited in a public concert hall situated in the red-light district of St. Pauli. As we know from the daily newspapers Warburg's lecture was attended by around 400 people.<sup>17</sup>

We lack details about what the exhibition exactly looked like in the end. During the lecture Warburg used slides and at the beginning three facsimile productions were handed around: Dürers "The Death of Orpheus", the anonymous Italian print and drawings after antique vases.



2., 3 and 6 "The Death of Orpheus"

<sup>17</sup> *Hamburger Nachrichten* (Abendausgabe), 9. 10. 1905. *Hamburgischer Correspondent* (Morgen-Ausgabe), 10. 10. 1905. *Hamburger Fremdenblatt*, 10. 10. 1905.

These reproductions – if not the starting point for Warburgs Bilderatlas “Mnemosyne” – were later integrated by Warburg for his Bilderatlas. Presumably the prints and drawings from the Hamburger Kunsthalle were put on tables, in order to give the audience the possibility to study the originals up close after the lecture. In the newspapers detailed articles were published on Warburgs lecture. But all articles, which were more less written by Warburg himself, did not mention the exhibition.<sup>18</sup> The question arises thus if this exhibition did indeed take place. The answer is found in a letter dated 21st August 1907, in which Warburg thanks Lichtwark for the permission to reproduce and exhibit the drawing and prints by Dürer and Mantegna.<sup>19</sup>

**Doc. 1: Warburg to Lichtwark, 1. 10. 1905 (HKA-D 73):**

“Sehr geehrter Herr Direktor, / Ich danke Ihnen verbindlich / für Bertram und die Karte / zur Ausstellung<sup>20</sup>; leider ist morgen Volkskunde- / tag[,] wo ich schwer abkommen kann; / Mein Vortrag soll jetzt zur combinierten / Sektion am Donnerstag zwischen 10 u. 11 Morgen [sein] / und ich bitte Sie, mir gefl. um / 10 Uhr Ihren Beamten mit / folgenden Blättern (Staats[?]saal bei Ludwig) erscheinen zu lassen: / Dürer, Tod des Orpheus Handzchg<sup>21</sup> / S, Tod des Orpheus Kupfst.<sup>22</sup> / Mantegna, Bacchanal / mit Silen B. 19/20 [external handwriting]<sup>23</sup> / Mantegna, Tritonenkampf B. 15 [external handwriting]<sup>24</sup> / Mantegna, Seekentauren B. 17/18 [external handwriting]<sup>25</sup> / Dürer, großer Satyr 69? [external handwriting]<sup>26</sup> / Dürer,

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> HKA-D 87.

<sup>20</sup> *Zur Einführung der Werke Meister Bertrams [...] Ausstellung der seit 1888 angelegten Sammlung zur Geschichte der Malerei in Hamburg [...]*. Hamburg 1905.

<sup>21</sup> Albrecht Dürer “The Death of Orpheus”, drawing (pen), Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, acc.-no. 23006.

<sup>22</sup> Anonymous master (Ferrara) “The Death of Orpheus”, engraving, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, acc.-no. 22.

<sup>23</sup> Andrea Mantegna “Bacchanal with Wine Vat” (?) and “Bacchanal with Silenus”, engravings, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, acc.-no. 65-66 (Bartsch 19-20).

<sup>24</sup> Andrea Mantegna “Battle of the Seagods”, engraving, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, acc.-no. 61 (Bartsch 17); by mistake Bartsch 15 = “Hercules Battling a Serpent”, engraving, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, acc.-no. 59.

<sup>25</sup> Andrea Mantegna “Battle of the Seagods I” and “Battle of the Seagods II”, engravings, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, acc.-no. 61 and 63 (Bartsch 17-18).

<sup>26</sup> Albrecht Dürer “Hercules at the Crossroads” (formerly “The Big Satyr”), engraving, Hamburger Kunsthalle Kupferstichkabinett, acc.-no. 10634 (Bartsch 73); by mistake Bartsch

großes Glück B 77 [external handwriting]<sup>27</sup> / Dürer, “Ercules” B. 127 [external handwriting]<sup>28</sup> / Dürer, Melancholie B. 74 [external handwriting]<sup>29</sup> / Ihr hochachtungsvoll ergebenster: / Warburg”

## Bibliography

- Bialostocki, Jan. *Dürer and His Critics*, Baden-Baden: Valentin Koerner, 1986 (Saecula Spiritalia, vol. 7).
- Bing, Gertrud (Ed.) A. Warburg. *Gesammelte Schriften. Herausgegeben von der Bibliothek Warburg. Bd. 2: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*. Leipzig: Teubner, 1932, S. 443-450.
- Diers, Michael. *Aby M. Warburg: Briefe: Transkription von Kopier – Buch No. I (III) 1905 – III. 1907*. Hamburg 1984/85 (unpublished).
- Gombrich, Ernst H. *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. London: The Warburg Institute, University of London 1970.
- Russell, Mark A. *Between Tradition and Modernity: Aby Warburg and the Public Purposes of Art in Hamburg: 1896-1918*. New York: Berghahn Books, 2007.
- Warburg, Aby. “Dürer und die italienische Antike” *Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905*. Leipzig: Teubner, 1906. 55-60.

## Images

- 1 - Programme “Tageblatt Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmaenner. Hamburg vom 3.-6. Okt. 1905”, Hamburger Kunsthalle, Archiv © Author

---

69 = “Satyr Family”, engraving, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, acc.no. 10629.

<sup>27</sup> Albrecht Dürer “Nemesis”, engraving, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, acc.no. 10638 (Bartsch 77).

<sup>28</sup> Albrecht Dürer “Hercules conquering the Molionide Twins”, woodcut, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, acc.no. 10856 (Bartsch 127).

<sup>29</sup> Albrecht Dürer “Melencolia I”, engraving, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, acc.no. 10635 (Bartsch 74).

- 2 - Albrecht Dürer “The Death of Orpheus”, 1494, drawing (pen), Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, acc.-no. 23006, in: “Der Tod des Orpheus. Bilder zu dem Vortrag über Dürer und die italienische Antike [...]”, Hamburg 1905, pl. 3, Hamburger Kunsthalle, Bibliothek © Author
- 3 - Anonymous master (Ferrara) “The Death of Orpheus”, ca. 1490, engraving, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, acc.-no. 22, in: “Der Tod des Orpheus. Bilder zu dem Vortrag über Dürer und die italienische Antike [...]”, Hamburg 1905, pl. 2, Hamburger Kunsthalle, Bibliothek © Author
- 4 - Anonymous master “The Death of Orpheus”, woodcut, in: “Ovid’s Metamorphoses (vulgare)”, Venedig 1501, Hamburger Kunsthalle, Bibliothek © Author
- 5 - Initial building of the Hamburger Kunsthalle, entrance facade (west wing) © Elke Walford, Hamburger Kunsthalle
- 6 - “Der Tod des Orpheus. Bilder zu dem Vortrag über Dürer und die italienische Antike [...]”, Hamburg 1905, pl. 1, Hamburger Kunsthalle, Bibliothek © Author

## Resumo

No Outono de 1905, Aby Warburg proferiu a lendária conferência sobre «A Morte de Orfeu» em Hamburgo. Nessa conferência, apresentou de forma convincente a sua ideia sobre o chamado «Pathosformel». Além disso, apresentou provas documentais de que já na arte antiga eram conhecidos os motivos expressivos capazes de dar forma à figura humana, uma noção que contraria a teoria estática de Winckelmann e de Lessing. O ensaio aborda o relacionamento entre Erwin Panofsky, Aby M. Warburg, e a Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg desde a sua origem até ao final de 1933.

O cerne da conferência centrou-se no desenho de Dürer «A Morte de Orfeu», que Warburg comparou com outras duas gravuras similares. Estes três trabalhos pertencem à coleção do Hamburger Kunsthalle, cujo arquivo conserva dez cartas trocadas entre Warburg e Alfred Lichtwark, o primeiro director do museu. As cartas menos conhecidas de 1905 testemunham como Warburg tencionava associar a sua conferência a uma pequena exposição. Na primavera de 2010, o Hamburger Kunsthalle organizará uma exposição sobre a conferência de Orfeu de Warburg, de modo a tornar visível o seu método iconográfico.

## O *Pathosformel* e a imagem dialéctica: correspondências entre Warburg e Benjamin

ANTÓNIO GUERREIRO

A história da relação entre Warburg e Benjamin, em termos efectivos e não apenas intelectuais, está marcada por uma frustrada tentativa de aproximação do filósofo berlinense ao círculo hamburguês do *Privatgelehrter*, fundador da famosa *Kulturwissenschaftlichen Bibliothek* que tinha o seu nome. Essa história foi contada pela primeira vez em 1978, por Wolfgang Kemp: de um lado, estava o estudioso que tinha recebido da família os meios financeiros necessários para se dedicar à sua investigação que requeria gastos enormes, e que por isso pôde mesmo prescindir dos convites que lhe vieram da Universidade; do outro, estava o crítico e filósofo que viu recusada a sua *Habilitation* à Universidade de Frankfurt e que ficou assim condenado a uma vida precária e nómada, com as consabidas dificuldades para desenvolver o seu trabalho e, ao mesmo tempo, arranjar meios de subsistência nesses tempos sóbrios e difíceis. A tentativa de aproximação, é fácil supor, não é alheia a estas questões pragmáticas. Em Outubro de 1926, Benjamin enviou uma carta ao seu amigo, admirador e protector, Hofmannsthal, sugerindo-lhe que ele chamasse a atenção dos membros do “círculo de Hamburgo” (e não apenas de Warburg, em particular) para esse seu trabalho sobre o *Trauerspiel* barroco, que iria ter um capítulo editado na revista *Neue Deutsche Beiträge* (anúncio que se cumpriu em Agosto de 1927), precisamente aquele sobre a melancolia. Benjamin tinha razões legítimas para pensar que esse capítulo, pelo menos, interessaria a Warburg e ao seu círculo, já que ele se cruzava, tanto no método como no objecto, com as investigações de Warburg e, muito particularmente, com o estudo de Panofsky e Saxl sobre a “Melancolia”, de Dürer, editado em 1923. Algumas citações confirmam e tornam explícito esse diálogo. Hofmannsthal cumpriu de maneira solícita e em termos que não deixam dúvidas acerca da mais alta consideração que tinha por Benjamin e pelo seu trabalho, enviando um exemplar da revista, acompanhado de uma carta, em Dezembro de 1928. Sabemos através de uma carta a Scholem, de 30 de Janeiro de 1928, que Panofsky tinha respondido a tal envio com uma carta que Benjamin

classifica de “fria, carregada de ressentimento”. Tal carta nunca foi encontrada. Por isso, conhecidas que são as susceptibilidades benjaminianas, é prudente não lançar acusações a Panofsky sem mais provas, mesmo se Benjamin, agradecendo a Hofmannsthal, insistiu, com uma grande hostilidade, na “surpreendente carta de Panofsky”. Depois, é a vez de Scholem interceder junto de Fritz Saxl, o que também dá origem a uma história complicada, reconstituída recentemente por Sigrid Weigel, cujo resultado é também o falhanço da tentativa de aproximação por parte de Benjamin. O que não impediu que num texto de 1935 sobre Bachofen, Benjamin se tenha referido a Warburg neste tom superlativo: “Bachofen professava a ciência como um grande senhor. Este tipo de sábio senhorial, esplendidamente inaugurado por Leibniz, mereceria ser seguido até aos nossos dias, em que ele engendrou certos espíritos nobres e notáveis como Aby Warburg, fundador da biblioteca que tem o seu nome e que há pouco tempo foi transferida da Alemanha para a Inglaterra”.

Para além de todas as contingências e equívocos pessoais, há as respectivas obras e métodos que estabelecem correspondências em alguns pontos, que Wolfgang Kemp tentou pela primeira vez delimitar: as ideias universais, a teoria do detalhe e a elaboração micrológica, a ideia de uma “*Kulturwissenschaft* unitária”, o processo de rememoração histórica – eis alguns aspectos que Kemp refere, ainda sumariamente e em jeito de introdução a uma problemática que só mais recentemente começou a ser desenvolvida, quando se começou a dar um renascimento warburguiano que, de resto, aconteceu já no rescaldo do apogeu benjaminiano, mas não é estranho a ele. Por uma espécie de ironia histórica, foi em certa medida por mediação benjaminiana que Warburg emergiu de um esquecimento em que esteve depositado durante mais de meio século. Por mais que na Universidade de Londres se tenha criado o Warburg Institute, onde estão os arquivos e a Biblioteca, a pessoa e a obra que estão por trás dele parecem ter sido condenados a um anonimato que a biografia de Gombrich, em 1970 e um ou outro estudo pioneiro tentam contrariar, mas que em boa verdade se prolongou até recentemente.

Um dos paralelos que Wolfgang Kemp estabelece, talvez aquele que se tornou quase obrigatório referir, é entre o *Bilderatlas* de Warburg e a *Passagenwerk* de Benjamin. Não apenas porque se trata de dois projectos inacabados (duas das mais famosas obras inacabadas do século xx, e que nos obrigam a pensar numa relação entre esse inacabamento e as utopias modernistas), mas porque utilizam um método comum (a montagem de citações, num caso; a montagem de imagens, no outro) e se entregam à tarefa de uma reconstrução cultural que releva de um mesmo objectivo

*kulturwissenschaftlich*. Aos paralelos apontados por Kemp, poderíamos acrescentar outras temáticas relevantes: a obsessão pela suspensão, a paragem, do movimento e do curso da história, a atenção ao mito, a preocupação filológica, o nó problemático imaginação/razão/memória, a relação recíproca – mais do que isso, o entrelaçamento – entre a palavra e a imagem, a vontade de redimir o passado do seu aspecto demónico, o *logos* da *techné* oposto à dimensão mitopoiética. Cada um destes aspectos seria motivo para um desenvolvimento autónomo e de grande alcance.

Mas não me vou deter em nenhum deles. Irei falar das correspondências entre o conceito warburgiano de *Pathosformel* e o conceito benjaminiano de imagem dialéctica, a que Kemp também faz referência sumária (mas apontando já pistas importantes) e que Giorgio Agamben, numa “apostilla” de 1983 a um artigo escrito em 1975 e intitulado “Aby Warburg e la scienza senza nome” refere como um produtivo campo de interpretação. Escreve Agamben: “No limite, como sugeriu Wolfgang Kemp, é numa investigação heterodoxa como a de Benjamin sobre a imagem dialéctica que poderíamos reconhecer um resultado fecundo da herança de Warburg” (Agamben, “Aby Warburg”, 146). A noção de *Pathosformel* está no centro de uma complexa teoria da memória colectiva ou social que, através das imagens animadas por uma energia expressiva e por uma enorme espessura histórico-cultural, sobrevive em função de certas leis de transmissão e recepção; quanto à noção benjaminiana de “imagem dialéctica”, podemos dizer que é um dos pontos mais enigmáticos da sua obra, nunca desenvolvido sistematicamente, ficando-se por algumas ocorrências quer nos materiais preparatórios para as suas teses sobre a filosofia da história, quer numa das secções da *Obra das Passagens*, o *Konvolut N*, o das reflexões teóricas sobre a teoria do conhecimento e a teoria do progresso. Mas com um tal poder de irradiação conceptual que podemos supor que a imagem dialéctica é, para Benjamin, o instrumento fundamental da sua teoria do conhecimento histórico. Num desses fragmentos, podemos ler:

A imagem dialéctica é um raio esférico que percorre todo o horizonte do passado. (Articular historicamente o passado significa: reconhecer no passado o que entra em coincidência na constelação de um único e idêntico momento. O conhecimento histórico é possível apenas e exclusivamente no momento histórico. Mas o conhecimento no momento histórico é sempre o conhecimento de um momento. No momento em que o passado se contrai no momento – na imagem dialéctica –, ele passa a fazer parte da recordação involuntá-

ria da humanidade). (A imagem dialéctica deve ser definida como a recordação involuntária da humanidade redimida). (Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I, 3, 1233; trad. A.G.)

Para percebermos o que Benjamin quer dizer, temos de nos referir à sua concepção de que o passado tem uma carga explosiva que é preciso salvar, fazendo-o entrar em constelação com outros momentos da história, que podem estar, eventualmente, no extremo. É assim que o *continuum* da história é interrompido, procedimento que quebra a linearidade e a lógica da causalidade e pelo qual se institui aquilo a que Benjamin chamou, com uma expressão que nos soa paradoxal, dialéctica em estado de suspensão, *Dialektik im Stillstand*. A imagem dialéctica é o que institui um modelo de temporalidade histórica que não é o da temporalidade causal que liga o presente ao passado, é aquilo que institui uma história que procede por saltos, uma história que não é cronológica mas “imaginal” (*bildlich*), que faz apelo a uma operação de rememoração, que na concepção benjaminiana é salvífica, messiânica ou, transpondo esta linguagem teológica para um domínio laico, diremos revolucionária. A rememoração diz-nos que nenhum passado ficou definitivamente completo (algo que Horkheimer, criticando duramente em Benjamin, dissera ser da ordem do místico). E aí dá-se a presença integral do passado, do presente e do futuro. À história universal do historicismo, Benjamin opõe a imagem dialéctica. Daí, este outro fragmento em que Benjamin fala das imagens dialécticas:

Não é que o passado lance a sua luz sobre o presente ou o presente a sua luz sobre o passado, mas a imagem é aquilo em que o que foi se une numa fulguração com o agora, numa constelação. Por outras palavras: imagem é a dialéctica em estado de suspensão. Pois enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a relação entre o que foi e o agora é dialéctica (...) Só as imagens dialécticas são imagens autenticamente históricas, isto é, não arcaicas <sup>(5)</sup>. (Benjamin, *Gesammelte Schriften*, V, I, 578; trad. A.G.)

E, noutro momento em que fala das imagens dialécticas, Benjamin introduz uma noção importantíssima que tem de ser compreendida em função delas: o “agora da cognoscibilidade”. Com essa noção, ele desenvolve a ideia de que as imagens são dotadas de um “índice histórico” que não nos diz apenas que elas pertencem a uma época determinada, mas que, sobretudo, tornam-se legíveis só numa época determinada. O índice histórico

das imagens remete assim para uma constelação de vários momentos da história. Esta noção de legibilidade significa que a história é entendida como um texto e que cabe ao historiador, como bom filólogo, “ler o que nunca foi escrito”, expressão que Benjamin foi buscar a Hofmannsthal, integrando-a no seu idioma. Por outro lado, a imagem dialéctica é uma imagem de sonho, e é para a os seus processos de formação que remetia Benjamin quando citava Michelet: “Cada época sonha com a seguinte”.

Com a sua noção de *Pathosformel*, Warburg também procurou uma representação da história nas imagens e, mais do que isso, *por* imagens (é o que acontece no seu *Bilderatlas Mnemosyne*, que ele definiu, aliás, como “teoria da função da memória humana por imagens”). Tal noção, embora já anunciada nos seus primeiros estudos sobre Botticelli, surge pela primeira vez num ensaio de 1905 sobre “Dürer e a Antiguidade Italiana”. Trata-se de expressões visíveis de estados psíquicos ou patéticos que as imagens fossilizam, uma vez que são dotadas da faculdade de se recordarem das suas origens e de exibirem a memória histórica que neles está inscrita. E é precisamente por causa dessa relação com a memória que se dá a sobrevivência, a *Nachleben* das fórmulas de pathos. Analisando uma gravura de Dürer, “A Morte de Orfeu”, Warburg mostra como a linguagem patética que a Grécia tinha elaborado para esta cena trágica vai incidir nela determinando-lhe directamente o estilo. Não são os motivos temáticos que interessam Warburg, na sua análise: é a expressão intensificada dos gestos, a acentuação retórica dos corpos em movimento, da vida em movimento (*bewegtes Leben*). Se Warburg mostra que é possível acompanhar as imagens desde a Antiguidade pagã, na sua deslocação histórica e geográfica, é porque elas permanecem como tensão energética cujos traços significantes estão inscritos na memória da humanidade. É isso que é dito nesta passagem da sua introdução ao *Bilderatlas Mnemosyne*:

Na região da exaltação orgiástica de massa deve ser procurada a matriz que inculca na memória as formas expressivas da máxima exaltação interior exprimível na linguagem gestual, com uma tal intensidade que estes engramas da experiência emotiva sobrevivem como património hereditário da memória. (Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, 23; trad. A.G.)

Aquele que um dia se definiu a si próprio como um “psico-historiador” cuja tarefa era a de ler, num reflexo autobiográfico, a esquizofrenia do Ocidente a partir de um lado imagético (a ninfa extática – maníaca – por um

lado; e o deus fluvial – depressivo – por outro), constitui assim as imagens como o objecto da “psicologia histórica da expressão humana”, na medida em que elas trazem consigo o traço de um conflito e têm de ser percebidas como um campo de forças em luta, um território de tensões. A iconologia warburguiana, na sua acepção mais alargada de teoria da imagem, não é, como sabemos, orientada preferencialmente para as imagens artísticas. Ou melhor, a sua análise da imagem, afasta-se do esteticismo, do privilégio concedido à dimensão formal, que Warburg viu sempre como uma espécie de pecado original da história da arte. Uma dinamologia, eis como Warburg concebe a investigação sobre as imagens. E a dinamologia significa tanto uma teoria geral energética do figural como, num sentido mais específico, uma teoria das possibilidades de conversão, inversão ou comutação da energia contida na imagem. Ou seja, aquela possibilidade de inversão de sentido que a polarização permite. O que é a polarização? É aquilo que se produz quando uma imagem entra em contacto com uma nova época, é seleccionada por ela e reactivada em função das suas necessidades. Através da polarização, uma imagem pode inverter radicalmente o seu significado (a melancolia de Dürer, por exemplo, tanto pode ser uma imagem demoníaca, do *pathos* desenfreado, dionisiaco, como da contemplação intelectual, tanto pode estar do lado do pólo da magia como do pólo do pensamento lógico-matemático). Todo o motivo pode assim emigrar no espaço e no tempo, através de todo o campo que se situa entre dois pólos, até obter uma carga de sinal exactamente oposto. É assim que o passado não é mais um selo eterno da imagem, mas irá sempre ser atravessado e recolocado em jogo pela luta entre forças opostas.

Os *Pathosformeln* sobrevivem nas imagens (têm a faculdade de uma *Nachleben*) porque, como observou Agamben (Agamben, *Ninfe*, 11), estão carregados de tempo, de memória histórica. A polarização em Warburg é o correspondente da dialectização da imagem e da rememoração benjaminianas. Tal como, para Benjamin, distanciando-se o mais possível das premissas do historicismo, não há nenhum facto que seja histórico em si mesmo (ele só se torna histórico através de uma posterior elaboração interpretativa), também para Warburg as fórmulas de *pathos*, as imagens transmitidas pela memória histórica, precisam de ser polarizadas, isto é, reactivadas na sua significação, resgatadas, assumidas pelo complexo expressivo de uma determinada época. Se Warburg pretendeu, com o seu *Atlas*, reconstruir a memória cultural do Ocidente por imagens e propôs, para subtítulo desse seu projecto, “Beiträge zur Dialektik des Bildes”, ou seja, “Contributos para a Dialéctica da Imagem” (e, aqui, o cruzamento com Benjamin não

podia ser mais explícito, ainda que a palavra dialéctica não signifique o mesmo em cada um dos autores), Walter Benjamin, por sua vez, parece falar a linguagem warburguiana quando escreve esta nota na sua *Obra das Passagens*: “Sobre a imagem dialéctica. Nela aloja-se o tempo (*steckt die Zeit*)”.

Da imagem dialéctica, diz Benjamin que ela tem um carácter fulgurante, é ela que determina o tempo de agora, o *Jetztzeit*. É, diz ele, uma imagem de recordação onde se redime o passado. Se quiséssemos agora comentar Benjamin, usando a linguagem warburguiana, teríamos de recorrer àquela dinamologia de que falámos há pouco, sem que tivéssemos esclarecido do que se trata. Warburg tinha ido buscar a Richard Semon as categorias de “mneme” e “engramma” ou dinamograma. A imagem traz consigo a memória de um acontecimento forte, uma acontecimento que diz respeito a experiências originárias de *pathos* que deixam um traço ou uma cicatriz material sobre os estratos arcaicos da consciência. Por isso é que ela é dotada de uma espécie de carga energética. Aliás, esta metáfora do dispositivo energético é também utilizada para a Biblioteca. No discurso de 1929 ao *Kuratorium*, Benjamin refere-se a ela como um “aparelho de captação” (Kurt Forster chamar-lhe-á uma “bateria da memória”), algo comparável a um “sismógrafo internacional para detectar a circulação do património intelectual do Oriente para o Ocidente, do Norte para o Sul, de modo a mostrar através de que tendência selectiva se caracterizam as formações, em termos de memória, desta herança, nas diferentes épocas”.

Com o seu modelo temporal de historicidade, através da imagem dialéctica, Benjamin destruiu a ideia de história como narrativa: em vez do encaadeamento causal propôs os saltos, em vez da continuidade linear, a coincidência de determinados momentos da história numa constelação. Para Benjamin, as formas épico-narrativas de escandir a história correspondiam a construções ideológicas que precisamente ele quer combater, chegando a um conceito de história que as dispense e as revogue. A história *nas* imagens e *por* imagens de Warburg tem implicações semelhantes e releva de uma análoga concepção da história. O primado da imagem defendido por Warburg delineou no seu horizonte a superação da dimensão exclusivamente narrativa do discurso histórico. A história warburguiana, tal como a rememoração benjaminiana, reconhece à imagem a capacidade de modificar directamente o modo de imaginar e determinar o passado. E não se pense que a “imagem warburguiana” é uma mera representação que pode ser descrita, narrada. A imagem no sentido de “fórmula de *pathos*” tem de ser concebida como um esquema em que um princípio representativo está associado indissolavelmente a um valor afectivo, emotivo. Não é possível

descrever a “fórmula de pathos” em termos discursivos, como se se tratasse de uma imagem que se pode observar directamente. A identidade de um *Pathosformel* pode ser definida apenas através das suas ostensivas manifestações concretas. No *Pathosformel* há um nexó indestrinçável entre *pathos* e forma. E a história como memória, tal como Warburg a concebeu, não é senão a história desse irrepresentável que apenas a expressão nos pode restituir como véu além do qual não nos é possível olhar. A sua “iconologia do intervalo” não se confunde com uma iconografia, isto é, com um mero instrumento auxiliar de uma história da arte e da cultura entendida de maneira idealista e cumulativa da *Geistesgeschichte* de inspiração hegeliana. Compreendida em toda a sua pregnância, a imagem revela-se carregada de iniciativa histórica (em termos benjaminianos poderíamos dizer, carregadas de *Jetztzeit*, de tempo de agora, ao qual Benjamin atribui um carácter explosivo, na medida em que rebenta com o *continuum* da história), na condição de não nos contentarmos em olhá-la e inventariá-la num pré-constituído paradigma de formas, e a acolhermos na sua dimensão de memória ou de tempo histórico condensado. Tempo histórico condensado, como sabemos, é a própria definição de imagem dialéctica. E se as categorias históricas de Benjamin apelam a categorias linguísticas e estéticas, a história como memória, de Warburg, revela o enigma da confusão mimética originária de onde emergiu a arte.

## Bibliografia

- Agamben, Giorgio. “Aby Warburg e la scienza senza nome”, in *La potenza del pensiero*, Vicenza: Neri Pozza, 2005.
- Agamben, Giorgio. *Ninfe*, Torino: Bollati Boringhieri, 2007.
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*, I, 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*, V, 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- Kemp, Wolfgang. “Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft, 2. Walter Benjamin und Aby Warburg”, *Kritische Berichte*, III, nº 1.

- Warburg, Aby M., "Dürer und die italiensche Antike". Aby M. Warburg. *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Ed. Dieter Wuttke. 3<sup>rd</sup> ed. Baden-Baden: Koerner, 1992. 125-135.
- Warburg, Aby M. *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Ed. Martin Warnke; Claudia Brink. 3<sup>rd</sup> ed. Berlin: Akademie Verlag, 2000 (edição utilizada: *Mnemosyne. L'Atlante della memoria di Aby Warburg*, org. de Italo Spinelli e Roberto Venuti, Roma, Artemide, 1998.)
- Weigel, Sigrid. *Walter Benjamin, die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2008.

### Abstract

Despite one attempt to get closer to the Warburg circle, via Hofmannsthal, Benjamin always kept his distance, and referred only once to Warburgian research in his book on the German *Trauerspiel*. Nonetheless, the correspondences between both of them are remarkable in a few aspects, already commented by some scholars. There is a parallel to be drawn between Benjamin's dialectical image and Warburg's *Pathosformel*, which presupposes not only a similar understanding of the organ of memory, but also a coincident conception of history in some aspects. To Benjamin's dialectical image responds the «Contribution to the dialectics of image», that Warburg envisaged as subtitle to his Atlas. But these are not the only affinities and correspondences: we also find them when we compare the theory of detail in Warburg with micrologic elaboration by Benjamin. Lastly, the *Mnemosyne Atlas* and the *Passagenwerk* reveal common features, not only in the method of construction, but also in their particular historiographic aims, according to a model of temporality which is patterned by memory and dream, as opposed to historicism.



# **Teoria das proporções no *Bilderatlas Mnemosyne* de Aby Warburg**

CRISTINA BRANCO\*

## **Introdução**

Neste artigo apresento os resultados do estudo efectuado sobre o *Bilderatlas Mnemosyne* e a obra de Aby Warburg integrado no projecto da tese de doutoramento em escultura, cujo tema trata da teoria das proporções e a sua especificidade na Península Ibérica.

Nos vários anos de pesquisa sobre este tema pude verificar que Aby Warburg não surge referenciado na literatura crítica como estudioso desta matéria. Considerar que a sua obra pode ser integrada nesta discussão crítica é um dos contributos deste artigo no qual tratarei de apresentar alguns dos mais fortes argumentos que nos levam a concluir nesse sentido.

Estranhamente, é um investigador da equipe da KWB (Kunstwissenschaftliche Bibliothek Warburg), Erwin Panofsky, autor de um artigo de referência intitulado “A história da teoria das proporções humanas como reflexo da história dos estilos” (49-78), que fornece importantes revelações sobre este tema realizadas a partir da biblioteca e das descobertas de Aby Warburg. Este aparente e insignificante facto, aliado a muitos subtis indícios que fui descobrindo ao longo da investigação, levaram-me a considerar cada vez mais plausível poder estabelecer a hipótese de que o *Bilderatlas* é o maior e melhor documento sobre a teoria das proporções que apresenta a cosmovisão do homem expresso por Platão no *Timeu*. Ao analisar painel por painel é não só possível encontrar uma imensa quantidade de provas que defende esta concepção platónico-pitagórica do mundo, como também detectar a forma como essas ideias migraram entre o sul, o oriente e o norte, através de várias épocas e dos mais variados objectos artísticos.

---

\* Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

Chamou-me também a atenção o facto do supracitado texto fazer apenas uma análise pré-iconográfica ou de conteúdo temático que, segundo o esquema de análise iconológica de E. Panofsky (31-33), corresponde à história dos estilos. E porque faltariam os outros dois componentes de análise o “significado de conteúdo secundário ou convencional” (32) e o “significado intrínseco ou de conteúdo” (33)? Não é objectivo deste estudo fazer o levantamento das influências de Warburg na obra de Panofsky, mas apenas quis chamar a atenção para o facto do referido artigo poder ser uma chave fundamental para a interpretação dos vários painéis que constituem o *Bilderatlas*, estando os outros dois níveis de interpretação iconográfica ou iconológica a cargo de Warburg e de Saxl.

Partindo de tal ideia seria possível reagrupar de forma lógica os inúmeros painéis através do apoio dos textos escritos e distribuí-los pela grelha de análise metodológica dividida em três níveis de análise de interpretação iconográfica e iconológica. A partir desta nova combinação dos diferentes painéis e através da “intuição sintética e da história dos sintomas culturais” (Panofsky, 34), seria possível compreender como é que a teoria das proporções se expressa simbolicamente como uma verdadeira “Weltanschauung” no *Bilderatlas*.

Reforça ainda esta hipótese de interpretação dos painéis o emblema do Warburg Institute, retirado da edição da *De Natura Rerum* de San Isidoro de Sevilha, que surge também como uma chave de compreensão dos painéis.

Nas *Etimologias*, obra de San Isidoro, “aparece por primera vez en latín, como una sola palabra la designación de ‘microcosmos’”. Nesta obra se diz que “expone la asociación y disociación de los elementos en el cuerpo... y los relaciona con los cuatro humores y las cuatro cualidades”. Ainda sobre o tetragrama símbolo do Warburg Institute, San Isidoro diz que ilustra “las concordancias del mundo, el año y el hombre” (Rico, 40-41). Mais se refere que o *De numeris musicis* de San Isidoro explicita melhor esta ideia do macrocosmo e microcosmo:

“á la harmonia cósmica, presente lo mismo en el cielo que en el hombre, de los pitagóricos... Isidoro vincula el macrocosmo y el microcosmo a través de los números. A los cuatro ‘mundi elementa’, así, corresponden las cuatro estaciones, las cuatro cualidades combinadas con el hombre, las cuatro virtudes y los cuatro vicios...” (Rico, 40).

Além do que acabo de referir, toda a investigação realizada por Warburg em torno dos caminhos migratórios das imagens dos deuses antigos

helenísticos que vão desde a Arábia, Espanha, Itália, até chegar à Alemanha (Warburg, *Renascimento*, 446) permite encontrar as referências sobre a especificidade da teoria das proporções na Península Ibérica no período do Renascimento através de muitas obras, mas sobretudo através do manual de astrologia árabe *Picatrix*.

A par desta análise mais histórica, tentava compreender também as grandes linhas de trabalho da arte contemporânea relacionadas com a necessidade de reescrever e reinterpretar a História de Arte institucionalizada; as metodologias das práticas artísticas e a sua infinita desmaterialização; a concepção do corpo humano na arte contemporânea manifesta de muitas e diversas formas nas quais era possível encontrar uma forte presença clássica; as novas teorias da cultura e da imagem e, por fim, a necessidade de encontrar respostas às inúmeras questões e dúvidas que os meus trabalhos práticos, tanto de vídeo, fotografia, moda ou escultura, equacionavam.

Curiosamente, a todas estas questões a obra de Aby Warburg apresentava uma interpretação com a qual me identificava intelectualmente e o que irei de seguida expor relaciona-se com as descobertas e respostas que obtive a partir deste autor.

### 1. Mestre

O facto de a família de Aby Warburg ter total independência económica para investir na elaboração de uma valiosa biblioteca e construir a partir dela um instituto de investigação independente do mundo académico institucionalizado, os temas esotéricos de estudo e a diferente proposta metodológica e interpretativa da História de Arte que o afastava das correntes formalista e marxista dominantes e, por fim, a doença psicológica que o retirou por alguns anos da investigação criaram sobre a sua pessoa e obra uma enorme reserva e um total desconhecimento das suas investigações que só há pouco tempo começam a ter outra visibilidade. Por estas e outras razões circunstanciais, a minha descoberta de Warburg tem pouco mais de dois anos e foi feita a partir da tradução em espanhol dos seus principais textos. O estudo sistemático que fui fazendo revelou-me inúmeros pontos de contacto entre as suas investigações e as minhas, motivo pelo qual efectuei uma tabela comparativa para melhor clarificar os meus estudos. Considerei então os seguintes temas a partir dos quais era possível desenvolver e relacionar os meus trabalhos e sobre os quais o presente artigo se desenvolve:

**Aby Warburg**

- 1 - Minoria: Alemão/judeu ortodoxo
- 2 - História clínica: cura pelo ópio
- 3 - Biblioteca pessoal
- 4 - Objectos de estudo
  - Renascimento do paganismo
  - Pensar com imagens/Fobia/Bilderatlas
  - O ritual da serpente/Índios-Laocoonte
  - Método: Ciência (várias fontes)

**Cristina Branco**

- 1 - Minoria: Portuguesa/mulher/católica
- 2 - História clínica: cura hipnose clínica
- 3 - Biblioteca El Escorial
- 4 - Objectos de estudo
  - Especificidade Cultura Ibérica
  - Pensar com imagens/dislexia/colagens
  - Laocoonte/índios/serpente/proporções
  - Método: Arte (várias fontes)

Da lista dos meus trabalhos teóricos e artísticos que ilustram melhor a relação que acabo de enunciar e sobre os quais é possível estabelecer importantes analogias destaco os seguintes: estudo sobre obra de Fernando Pessoa entendida esta como uma grande constelação ou atlas de imagens de heterónimos que expressam uma cosmovisão; projecto do “V Império” considerado simbolicamente como o caminho da serpente e de conciliação de opostos; o papel da memória e da utilização de outras fontes documentais para o entendimento de certos traçados geométricos, simbólicos e mágicos; a investigação sobre a alquimia entendida como um processo de construção, visível na peça de escultura “A: E: A FIN DO MUNDO”; a psicoterapia e o processo de hipnose clínica onde surgiram imagens e analogias misteriosas relacionadas com serpentes, com o Laocoonte na Amazónia e o segredo oculto nos desenhos das pedras de arte pré-histórica e primitiva; a relação entre a mitologia grega e índia do Brasil expressa na peça “Águia: amanhã voo-te caçar”.

A intenção de apresentar sucintamente esta breve lista de alguns dos meus trabalhos artísticos e de investigação relaciona-se com o facto de pretender deste modo tornar visível de que modo a obra de Aby Warburg enquanto documento histórico pode interessar ao trabalho de um artista plástico na actualidade e como a complexidade da sua visão da História de Arte através de imagens é uma fonte constante de referência e inspiração. Deste modo, posso afirmar que através dos seus diversificados estudos, da sua visão profundamente erudita, abrangente e ao mesmo tempo sintética da Arte, do seu método particular de análise das fontes documentais e da especificidade dos temas que trabalhou, pude encontrar não só importantes respostas a muitas das minhas dúvidas como ainda descobrir novas ideias e diferentes modos de as abordar. Por esse motivo o considero actualmente o Mestre da minha investigação.

## 2. Clínica

É fundamental para o entendimento da obra de Aby Warburg compreender as circunstâncias e a doença psicológica que o afastou da investigação durante vários anos. A vinda a público da obra *La curación infinita. Historia clínica de Aby Warburg*, revela preciosos documentos da sua história clínica, através dos relatórios do médico Ludwig Binswanger, dos fragmentos autobiográficos e das cartas entre Saxl e os seus familiares que contribuem de forma exemplar para a contextualização da sua vida e obra. É possível através dos vários testemunhos aí revelados reconstruir o seu perfil psicológico, os detalhes da sua formação e estudos, seguir com relativa precisão toda a polémica em torno do processo clínico relacionado com o diagnóstico da sua doença, identificar todos os médicos que o assistiram, acompanhar as diferentes terapêuticas, entender o seu sofrimento e o da família em todo este longo processo, perceber os vários conflitos existentes entre as suas ideias e o meio intelectual circundante e por fim vislumbrar as disputas familiares sobre a definição das estratégias do futuro da biblioteca.

Mas além da questão clínica, interessantíssima do ponto de vista científico, gostaria de destacar a guerra de poder entre médicos e diferentes correntes terapêuticas (S. Freud *versus* C. Jung). E a esta questão se liga necessariamente a disputa existente acerca do modo como a História de Arte deveria ser interpretada. É por isso de grande relevância o facto de Warburg ter escolhido como tema da conferência apresentada ainda na clínica e sob o efeito da cura do ópio, o estudo dos “índios pueblo” e das suas práticas mágicas e simbólicas em comparação com a mitologia grega clássica. “Cuánto más clara se me ha vuelto ahora la esencia del hombre primitivo, cuánto más claras las estrechas relaciones entre él y nosotros” (Warburg, *Curación*, 205).<sup>1</sup>

Sobre as circunstâncias em que esta conferência foi proferida o próprio autor faz um impressionante depoimento em carta dirigida ao irmão Max.

“Se demonstro que mis pensamientos más generales .... Mis observaciones empírico-históricas, tienden a fundirse de pronto en un sistema que, unindose a las ideas actuales, podría aportar una contribución para una nueva visión del mundo.... mis estudios sobre Schifanoia. Allí yo postulaba ‘una psicología histórica de la expresión humana’. Después de la conversación con Cassirer.... [Sigo] ahondando el tema

---

<sup>1</sup> Para o estudo da relação entre a cultura índia mexicana e a Grécia clássica é importante referir a obra do Padre Jesuíta Pedro José Marques (1741-1820) porque nela se encontram importantes investigações sobre temas de arqueologia, astronomia, filosofia e matemática.

“Teoría general del movimiento humano como fundamento de una ciencia general de la cultura” (Warburg, *Curación*, 195-197).

Interessa ainda realçar que a sua doença surge no contexto da 1.<sup>a</sup> Guerra Mundial e que as disputas de poder políticas, religiosas, científicas e filosóficas que são uma constante diária na vida humana, em momentos de conflito bélico adquirem outros significados, o que parece ter sucedido. Nos documentos que se apresentam no citado livro se dá testemunho desses factos em várias cartas, de que referimos as mais importantes: carta do Dr. H. Embden ao Dr. Berger (55-57), carta do Dr. H. Embden ao Dr. Berger (60-62); 1.º fragmento autobiográfico (175-179); carta a Mary, Max e Dr. H. Embden (186-189); 2.º fragmento autobiográfico (180-183); e ainda as cartas (184; 191-196).

Não parecerá por isso estranho fazer uma analogia simbólica e metafórica da vida e obra de Aby Warburg com o filme *O Nome da Rosa* de Umberto Eco, baseado no romance com o mesmo nome, para expressar de forma inequívoca que a busca do conhecimento, o estudo de certos temas, o papel da inquisição e o poder para impor determinadas interpretações históricas são uma realidade. O interesse que dedicou durante toda a sua vida a questões esotéricas e a atenção sistemática que demonstrou na recuperação do manual astrológico árabe *Picatrix*<sup>2</sup> – obra expurgada pela inquisição de todas as bibliotecas, incluindo a de Filipe II de Espanha – sobre o qual escreveu inúmeras vezes até ao ano da sua morte, parecem demonstrar essa ideia. O que teria de verdade este sentimento de medo e de perseguição que sentia permanentemente? “Cuenta que pronto será ejecutado; la obra que ahora se encuentra en imprenta será desechada, pues se lo considera un criminal” (Warburg, *Curación*, 56).

Ainda sobre os vários depoimentos realizados na clínica pelos vários intervenientes é possível detectar importantes referências sobre a complexa teia entre arte, ciência, filosofia e religião, que a obra de Warburg expressa no seu entendimento sobre a teoria da imagem. Gostaria de destacar os seguintes temas: as descobertas científicas da neurologia, da psicologia ou da psicanálise, ou das ciências naturais (com o destaque para C. Darwin); o papel dos estudos psicológicos no entendimento dos processos criativos da arte (com o trabalho de pioneiro de Emil Kraepelin e Hans Prinzhorn) e a sua importância nas relações com as primeiras vanguardas e o surrealismo;

---

<sup>2</sup> O W. Institute realizou postumamente um intenso trabalho de reconstrução da obra *Picatrix*, através da recuperação das inúmeras fontes dispersas por várias bibliotecas da Europa, tendo sido realizadas até à data três edições (*Picatrix*, *Pingree*, xi).

o cruzamento de diversas áreas do saber e metodologias para a compreensão do processo histórico artístico desde a arqueologia, antropologia, estética, ciências naturais, astrologia<sup>3</sup> e por fim a importância da sua formação científica para a compreensão da sua biblioteca através da influência do darwinismo e da filosofia de Hegel.

### 3. Biblioteca

Para se compreender o que poderá significar a entrada no Warburg Institute e na biblioteca elíptica de Hamburgo, gostaria de fazer alusão a alguns pontos que considero importantes para explicitar o que se pretende.

Primeiro queria lembrar o significado do tetragrama do Institute que nos conduz a uma certa ideia de homem, de corpo e de mundo e que permite uma espécie de iniciação à compreensão da organização da Biblioteca assim como à descodificação gradual dos vários painéis que constituem o *Bilderatlas Mnemosyne*.

De seguida faria alusão ao filme *O Nome da Rosa*, onde visualmente se tornam explícitos alguns problemas que me parecem estar relacionados com a vida e obra de Aby Warburg e que são: a diferença do conceito de *conservar* ou *procurar* o conhecimento; a ideia de biblioteca relacionada com *labirinto*; a necessidade do acesso às fontes gregas para compreensão da cultura ocidental; as lutas e disputas existentes para manter oficiais certas teorias ou aceder a determinada informação; porque se procuram ou destroem certos livros; como certos locais ou temas de investigação estão codificados; porque a liberdade de opinião é tão difícil de impor e, finalmente, como existem certos homens que, contra tudo, conseguem salvar o conhecimento e atingir a sabedoria.

Dada a complexidade da obra de Warburg, foi necessário efectuar todo o estudo que anteriormente se referiu para consolidar a hipótese de trabalho que agora sucintamente apresentamos sobre a leitura do *B. Mnemosyne*.

Da análise dos vários painéis que permitem sustentar a suposição de que o tema tratado é a teoria das proporções entendida como uma cosmo-visão, refiro concretamente os seguintes: tabela B, C, D. E tabela 1, 2, 3, 5, 20, 21, 22, 23, 23<sup>a</sup>, 26, 41<sup>a</sup>, e 58.

A cada tabela, constituída por um conjunto substancial de fotografias que remete para imagens de livros ou obras de arte, relacionei alguns textos.

---

<sup>3</sup> Ver o 2.º fragmento autobiográfico (Warburg, *Curación*, 180-183).

Foi a partir deste conjunto de imagem-texto que fundamentei a minha hipótese e que passarei a enunciar sucintamente.

– Paineis B: onde se apresentam os mais importantes documentos sobre a correspondência do sistema cósmico no homem de que destacamos a obra *Hombre Zodiacal* (Warburg, *Atlas*, 11).

– Paineis D: podemos referir o *Figado de Piacenza*, “el organo del animal constituye un micocosmos en que se proyecta la doctrina cosmológica etrusca” (*Príncipes Etruscos*, 207) e com ele relembrar a passagem do *Timeu* (Platón, 115).

– Paineis 6 e 41<sup>a</sup>: Laoconte.

– Paineis 21: Deuses antigos na versão Oriental.

– Paineis 22: práticas hispano-árabes (Alfonso X).

– Paineis 58: referente à cosmologia de Dürer.

Para o melhor entendimento destes painéis deverão ler-se os seguintes textos de Warburg, na sua obra *El Renacimiento del paganismo*:

“Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara” (415-438);

“Profecía pagana en palabras y imágenes en la época de Lutero” (445-490);

“El mundo de los Dioses antiguos y el primer Renacimiento en el norte y en el sur” (409-410);

“Durero y la Antigüedad italiana” (401-407);

“Carta de Aby Warburg a Ludwing Binswanger” (Warburg, *Curación*, 238-242)

Para fazer uma síntese a partir das imagens e dos textos que consolidam a hipótese de interpretação dos painéis que agora apresentamos, gostaria de destacar o seguinte texto “El manual astrológico árabe Picatrix y la fe en los planetas en Alberto Durero: Saturno y Jupiter en la Melancholia I...”, que constitui um parágrafo do artigo “Profecía pagana en las palabras y imágenes en la época de Lutero”, (Warburg, *Renacimiento*, 481-488). Aqui se diz:

“...la Melancholia I de Durero se fundamenta sobre una idea helenístico-astrológica que fue transmitida por el mundo árabe. La acción opuesta de Saturno y Jupiter ofrece el eslabón intermedio.

.... el Picatrix, un testimonio del importantísimo papel del mundo árabe en la transmisión de la práctica mágico-astrológica de la Antigüedad tardía de las ciencias ocultas europeas en la forma en que la platicaban Ficino y Agripa” (481-483).

Neste texto e na carta dirigida a Ludwig Binswanger torna-se explícito porque ao longo de toda a sua vida se interessou pela obra *Picatrix* e qual a importância que ela tem para a compreensão de todos os painéis que constituem o *Bilderatlas*. Considera que este manuscrito espanhol é “... un verdadero missing link entre oriente, Grecia y Europa” (240) e que, através dele, é possível fazer uma reflexão sobre a psicologia da imagem e dos problemas do intercâmbio entre Oriente e Ocidente.

## Conclusão

Segundo Fernando Checa, Warburg centra muitas das suas preocupações no artista, na psicologia da criação e no processo de produção de imagens e ideias, que concebe como algo mental. Esse processo mental é possível através de uma dupla memória, individual e colectiva, que é o lugar onde se cria o espaço do pensamento. Será através da lógica que o homem cria um espaço entre si e os objectos, enquanto na magia esse espaço é destruído, unindo o homem e o objecto através da superstição (Warburg, *Atlas*, 138).

“El acto propriamente creativo que hace de la Melancolia I de Durero un documento ... humanista frente al miedo a Saturno sólo puede entenderse si reconocemos en esta mitología mágica el auténtico material que es espiritualizado en la transformación del artista.... El .... demonio planetario ... de cuya lucha cósmica con otros planetas regentes depende el destino de la criatura radiante, se convierte en Durero, gracias a una metamorfosis humanizadora, en la encarnación plástica del hombre trabajador reflexivo” (Warburg, *Renacimiento*, 483).

## Bibliografía

- Bartolini, Gilda (et al.). *Príncipes etruscos: entre Oriente y Occidente*. Barcelona: Obra Social Fundación La Caixa, 2008.
- Canto García, Alberto, ed. *Alfonso X el Sabio: Sala San Esteban, Murcia, 27 Octubre 1009 - 31 Enero 2010*. Murcia: [Tres Fronteras], 2009.
- Los etruscos: Museo Arqueológico Nacional, 27 de septiembre 2007 - 6 de enero 2008*. [Madrid]: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2007.
- El nombre de la Rosa* [Registro video]. Dir. Jean-Jacques Annaud. Pamplona: IVS, 1987.
- Panofsky, Erwin. *O significado nas Artes Visuais*. Trad. Diogo Falcão. Lisboa: Presença, 1989.
- Picatrix: el fin del sabio y el mejor de los medios para avanzar*. Ed. Marcelino Villegas. Madrid: Editora Nacional, 1982.
- Picatrix: The Latin Version of Gh̄ḥyat al-hakīm*. Ed. David Edwin Pingree, London: The Warburg Institut, 1986.
- Picatrix: un traité de magie médiéval*. Trad., introd. e notas de Béatrice Bakhouché, Frédéric Fauquier e Brigitte Pérez-Jean. Turnhout: Brepols, 2003.
- Platão. *Ión; Timeo; Critias*. Trad., introd. e notas de José María Pérez Martel. Madrid: Alianza, 2007.
- Rico, Francisco. *El pequeño mundo del hombre: varia fortuna de una idea en las letras españolas*. Madrid: Castalia, 1970.
- Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Trad. de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, DL 2010.
- *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Berlin: Akademie Verlag, 2008.
- *El Renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Ed. Felipe Pereda, trad. Elena Sanchez [et al.]. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- *El ritual de la serpiente*. Madrid: Ed. Sexto Piso, 2008.
- Warburg, Aby, e Gertrud Bing. *Diario romano (1928-1929)*. Torino: Nino Aragno, 2005.
- Warburg, Aby, e Ludwig Binswanger. *La curación infinita: historia clínica de Aby Warburg*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

## Abstract

This study, carried out from sculpture artistic practice viewpoint, develops an investigation based on Aby Warburg *Bilderatlas Mnemosyne*.

Its purpose is to understand historical interpretation methodologies and its use of images.

On the one hand, the analysis of this work lead to a theory according to which *Bilderatlas* key point is related with human proportion theory seen as a microcosm and macrocosm analogy and on the other hand, to the finding of many references about Hellenic legacy spread by Arabs in Toledo's Alfonso X court, mainly the astrological manual *Picatrix*.

Finally we understand why Aby Warburg work, a puzzle made up of several elements: a photograph archive, a library, a huge range of written texts and an innovative methodology of Art History interpretation, is a compulsory reference within the contemporary investigation and artistic production in *Image Culture* era.

Key words: proportion theory, *Picatrix* method, contemporary art, image Aby Warburg.



## **Aby M. Warburg: contribuições para um confronto contemporâneo**

CATARINA COELHO\*

*«Ce qui me transporte dans les harmonieuses colonnades de la Grèce classique, ce n'est pas leur beauté, c'est leur poésie.»*  
René Magritte, *Écrits Complets*<sup>1</sup>

De há dez anos para cá, a obra de Aby Warburg tem vindo a suscitar o interesse de vários campos de investigação, entre eles, o histórico, o filosófico, o estético e o antropológico. Este interesse coincide com o início da publicação da sua obra, que começa em 1998, e é motivado pelo valor metodológico encontrado nos estudos ensaísticos deste pensador bem como na sua contribuição para estruturas científicas que admitam a flexibilidade de análise e possíveis imponderáveis. O universo da Estética e da Filosofia da Arte tem vindo, por estas razões, a valorizar a sua obra, através de levantamentos sistematizados das novas propostas metodológicas apresentadas por Warburg. A partir do séc. xx, e como consequência da democratização da arte, assistimos ao aparecimento de propostas criativas cada vez mais diversificadas que resultam e, por sua vez, geram, um vasto território de problematizações. A procura de novos instrumentos para a fundamentação dos processos interpretativos acompanha a diversidade e complexificação dos processos e produtos artísticos.

Aby Warburg é um teórico da cultura e, sobretudo, um minucioso investigador de imagens. A sua obra constrói-se em torno das análises exaustivas a obras, cujos métodos e conceitos temos vindo a procurar nas nossas investigações.

Começaremos por sublinhar o significado do pormenor ou do fragmento no método de análise de Warburg. Sobre esta questão, parecem-nos relevantes

---

\* Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

<sup>1</sup> Magritte, René, *Écrits Complets*, Paris, Flammarion, 2009.

as já suscitadas afinidades com o conceito leibniziano de «petites perceptions»<sup>2</sup>. Na obra *Monadologia* encontramos novas correspondências entre o pensamento de Leibniz e as reflexões warburgianas que pretendemos analisar:

Cada porção da matéria pode ser concebida como um jardim cheio de plantas, e como um tanque cheio de peixes. Mas cada gota dos seus humores é ainda esse tal jardim ou esse tal tanque. (...) Porque todos os corpos estão num fluxo perpétuo como ribeiras, e neles entram partes e deles saem continuamente. (Leibniz, *Monadologia* §67-§70)

Nos primeiros estudos sobre a Renascença, nomeadamente na sua tese sobre *O Nascimento de Vénus* e *A Primavera* de Sandro Botticelli, é justamente a atenção que Warburg consagra ao detalhe que lhe permite refutar a noção de “tranquil grandeur”, enunciada por Winckelmann, quando este se refere ao acto de empatia dos artistas do Quatrocentos florentino sobre as heranças da Antiguidade e na determinação do seu discurso plástico. Neste ponto Warburg subscreve as críticas anteriormente feitas por Nietzsche ao conceito de «jovial serenidade grega», cuja «interpretação equívoca (...) é equivalente a um estado de prazer isento de risco, por todos os caminhos e atalhos do presente.» (68-69). Segundo as conclusões de Warburg são os elementos dinâmicos que vão interessar aos artistas da renascença que do passado extraem os motivos que consideram necessários à intensificação e revolução das suas obras. O cronoscópio de Warburg descobre nas obras da renascença a apropriação das formas onde a vida se inscreve, os sinais dotados de movimento. A herança do passado é aflorada no exotismo mimético encontrado no véu coleante de uma Vitória, na gestualidade extática das bacantes, na violência exuberante das vitórias trajananas, no serpentear das cabeleiras das ninfas sob os sopros invisíveis de Zéfiro<sup>3</sup>. Em *O Nascimento de Vénus* de Botticelli, Warburg denota precisamente os pormenores intensificadores de vida, recolhidos pelo artista numa tentativa de partilha com o passado, a que chama essência secundária, e a transformação desses elementos quando submetidos ao cunho individual, que para Warburg é a substância principal, uma vez que corresponde ao momento de iniciativa artística.

---

<sup>2</sup> Mathew Rampley estabelece este paralelo na obra *The Remembrance of Things Past, On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, nota 64.

<sup>3</sup> Segundo Warburg estes são alguns dos elementos e motivos da Antiguidade apropriados pelos artistas da renascença italiana.

Na sua obra *Der Bilderatlas Mnemosyne* (Atlas/Álbum da memória), o autor, através da justaposição de imagens, constrói a memória visual da cultura europeia com as suas origens e transformações. A relação que Warburg estabelece entre as imagens que dispõe nas pranchas anula as distinções hierárquicas que as isolavam e conduziam a uma classificação que as subalternizava umas em relação às outras. Warburg demonstra que as representações artísticas que descrevem a nossa experiência cultural não podem ser valorizadas e apreendidas de forma isolada. É no confronto e na coexistência entre as representações do passado e do presente que se geram e se atribuem novos significados às obras artísticas em oposição a uma valorização mistificada de significação unívoca. Neste sentido, o projecto do atlas parece-nos revelar uma dimensão política que necessita de ser explorada. No seu projecto do Atlas, Warburg propõe uma estrutura interpretativa aberta a diferentes relações recíprocas geradoras de um novo espaço crítico que rejeita as noções de hierarquia cultural ou de génio artístico. O conteúdo das pranchas descreve o trabalho de apreensão crítica do artista/intérprete sobre a experiência passada, motivado pela necessidade de construir a sua identidade no presente. Através desta acção, o artista desafia a autoridade do passado porque o questiona e sobre ele reflecte livremente. O exemplo do Renascimento como primeiro momento de encontro com o passado e de apropriação das heranças clássicas no sentido de construir uma nova identidade cultural é apontado por Warburg como símbolo dessa vontade/liberdade de interpretar e de agir.

Abordaremos como exemplo a prancha 55<sup>4</sup>. Nela apenas se encontram as imagens e a sua didascália. As breves anotações de Warburg revelam-se, contudo, suficientes para intentarmos uma primeira análise<sup>5</sup>. Sobre a prancha estão dispostas reproduções de gravuras e pinturas que datam de 1461 a 1863. Nas primeiras encontram-se afinidades exclusivamente temáticas e que ilustram um episódio mitológico da Guerra de Tróia, num momento em que os deuses interferem com os mortais. Páris é incumbido de decidir qual das deusas, Afrodite, Atenas ou Hera, é a mais bela e a essa oferecer a

---

<sup>4</sup> Ver Warburg, Aby Moritz, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Akademie Verlag, Berlim, 2003, pp.100, 101. Espera-se a publicação das notas e abordagens sobre os percursos do atlas.

<sup>5</sup> Notas introdutórias da prancha: «Desfile solene. A partir do sarcófago: Peruzzi e Marcantonio. Ascensão e queda. Narcisismo. Ar livre como substituição do Olimpo. Pedido de empréstimo Manet-Carracci. Par passeando-se.», p. 100. Tradução de Anabela Mendes.

maçã dourada. A história de *O Juízo de Páris* e as primeiras gravuras surgem da recolha do passado redescoberto. O caso das gravuras de Peruzzi e Marcantonio Raimondi são reproduções a partir de um relevo de um sarcófago antigo antes reproduzido por outros artistas. A cópia introduz a alteração e a transformação dos elementos da composição. Os sinais iconográficos migram através das cópias e as metamorfoses que sofrem ao longo do tempo são fruto da assimilação artística e as reformulações operadas pelos artistas revelam os elementos que surtiram empatia ou que se mostraram receptáculos adequados para a atribuição de um novo significado, potenciadores de uma nova natureza.



Figura 1. Prancha 55, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, p. 101.

Se olharmos a *Fonte da Juventude*, imagem 5, reparamos na figura sentada com o cotovelo apoiado num joelho e olhar fora da cena, como se fixasse o observador. Nesta gravura o tema já não é *O Juízo de Páris*, mas a figura parece ter sido apropriada pelo artista, recortada e recolocada num outro contexto, ainda que invertida. Esta figura volta a aparecer novamente mais tarde no seu anterior contexto nas figuras 6a, 6b, 6c e 7 e é retomada implicitamente em o *Concerto Campestre* ou através do eco quase imperceptível na mímica das figuras na *Cena de Pesca* e na *Cena de Caça* de Carracci. Nestas últimas descobrimos também o gesto da figura reclinada com uma folha de palma na mão outrora gravada em *O Juízo de Páris* de Marcantonio Raimondi. E os sinais vão migrando, desaparecendo ou regressando como sintomas. Segundo Warburg esse percurso genético é notório se atendermos aos pormenores. Em *O Juízo de Páris* de Anton Raphael Mengs, a figura que fixa o observador

e a figura reclinada parecem unir-se numa só. Curiosamente, as duas figuras que vimos perseguindo não são protagonistas ou sequer elementos primordiais nas primeiras composições. Por que razão terão estas figuras captado o interesse dos artistas? E de que forma se tornaram elementos decisivos no contexto das reformulações plásticas posteriores? Certamente que de uma das figuras podemos mais facilmente retirar conclusões, uma vez que uma das imagens da prancha nos oferece claras revelações. Em *Déjeuner sur l'herbe*, Manet inclui exactamente as figuras secundárias tantas vezes apropriadas e transformadas agora em protagonistas. Sob a casaca negra do estudante desenhase o gesto da figura reclinada, a do deus do rio deitado e a sua parra é transformada em bengala. Do corpo feminino, cuja carne nua e pungente fica gravada no olhar como numa película fotográfica sujeita a longa exposição, surge a figura sentada com o cotovelo no joelho de olhos postos no espectador. Ao recuperar para a sua obra as figuras de um passado que antes animavam o ar livre sob o velo mitológico, Manet substitui o jardim dos deuses pelos recantos verdejantes onde se fazem os piqueniques da vida moderna. Esta substituição tem o poder de atentar contra a moral e o pudor dessa mesma sociedade e de provocar o olhar mais afásico da Paris de Baudelaire. A carne da mulher nua é tanto mais escandalosa quanto o seu olhar que nos fixa em desafio. O diálogo que Manet estabelece com o passado através desta obra resulta sobretudo da intensa vontade de acentuar o presente, o agora. O pintor da vida moderna não rompe com a memória mais remota quando esta se revela indispensável à construção do presente, seja sob a forma de uma subtil e plácida ressonância, ou pela profanação mais ultrajante. Em *O Pintor da Vida Moderna*, Baudelaire afirma que «o passado, sem deixar de conservar o picante do fantasma, retomarà a luz e o movimento da vida, e far-se-á presente.» (288). Quando finalmente conseguimos vislumbrar uma trajectória concreta de afinidades deparamo-nos com a última imagem da prancha, *Rubens com Hélène Fourment*, de Peter Paul Rubens. Que relação se pode estabelecer tendo em conta o percurso anteriormente traçado? A pintura de Rubens é anterior à de Manet e no entanto vem fora da ordem cronológica do conjunto. Terá sido anexada à prancha posteriormente ou está apenas destacada porque reformula o passado sob uma perspectiva claramente distinta das outras? Nas notas que introduzem a prancha, Warburg escreve: «Narcisismo; ar livre como substituição do Olimpo; par passeando-se» (100).<sup>6</sup> Da substituição do Olimpo falámos aquando da obra

---

<sup>6</sup> Tradução de Anabela Mendes.

de Manet. Mas o mesmo não poderá ser dito relativamente à pintura de Rubens? Hélène segura numa das mãos algumas penas de pavão que muito remotamente poderiam lembrar a palma do deus do rio deitado. Sabe-se que Rubens conhecia as gravuras de *O Juízo de Páris*, tendo realizado a partir delas algumas pinturas e desenhos que no seu todo respeitam formalmente as fontes de inspiração. A alusão a esse tema não será por esta razão rebuscada. Rubens foi um desenhador exímio, reconhecido e consagrado no seu tempo. Hélène Fourment, sua mulher, foi retratada exaustivamente pelo artista, em reconhecimento da sua beleza. Sob o olhar do pintor ambos se passeiam pelo jardim da beleza onde os pavões desfilam as suas caudas exuberantes. É como se Rubens encarnasse a personagem de Páris a quem foi prometida a mais bela das mulheres.

Para Warburg as imagens são percepções do mundo acompanhadas de memória. Os métodos deste autor aprofundam a leitura das imagens e abrem caminho a conclusões diversificadas pela atenção que dedica a todos os elementos que estruturam e compõem uma representação. A valorização do pormenor permite-lhe iluminar o léxico visual usado pelo artista (cores, formas, texturas e signos icónicos) e apontá-lo como base estruturante de um novo corpo artístico que se traduzirá numa diferente percepção do mundo.

Num artigo de 1905, *Dürer e a Antiguidade Italiana*, Warburg reflecte sobre as diferentes influências da Antiguidade na imagética do sul e do norte da Europa: «A Antiguidade chegou a Dürer sob a forma de arte italiana, não apenas como mero estimulante dionisiaco mas simultaneamente como fonte de clareza apolínea.»(556).<sup>7</sup> O contacto de Dürer com a Antiguidade Clássica é um contacto indirecto. Dürer tem acesso às gravuras copiadas pelos artistas italianos cujas composições transportam já as fórmulas e gestos emotivos que os italianos adoptam das fontes antigas. Mas segundo Warburg, as composições de Dürer reflectem uma vontade de equilíbrio entre as fórmulas antigas e os cânones vitruvianos de proporção e, mais tarde, Dürer chega mesmo a desinteressar-se pela retórica emotiva que os italianos procuram sublimar nas suas obras. Nesta análise, Warburg aponta para dois discursos expressivos distintos resultantes da apropriação do legado clássico: o caminho da arte italiana que a partir de 1500 continua a explorar e a preencher o espaço de representação com as fórmulas dionisiacas e que mais tarde culminarão numa «aberração

---

<sup>7</sup> Tradução nossa.

barroca»<sup>8</sup> (558), segundo a expressão de Warburg, Dürer, por outro lado, firmar-se-á como opositor a esta tendência anacrónica.

A prancha e o artigo que analisámos são dois exemplos onde Warburg mostra como as identidades culturais se formam e oscilam num espaço de tensão provocado pelos extremos opostos caracterizado pelos termos Apolíneo/Dionisiaco<sup>9</sup>, que Warburg adopta, com correspondência à oposição entre formas de representação miméticas e semióticas, ou seja, entre imagem e signo. Neles estão igualmente contidas as ideias de preservação e negação da vida das formas cujos contrastes originam o conflito entre tradição e modernidade. Tomando os extremos como pontos de orientação, Warburg analisa a sobrevivência das formas (*Nachleben*) e a migração dos sinais dentro desse entremeio. Contudo, não está interessado em avaliar as formas do passado que permaneceram intactas durante essa deslocação. A sua análise dirige-se, antes, às formas que foram apropriadas e consequentemente reequacionadas pelos artistas que sobre elas operaram as transformações reveladoras de experiência humana num determinado momento da História. Quanto ao conceito de *Denkraum*, este constitui-se como espaço de maturação. Aí se processa a análise dos códigos de significação entendidos como mecanismos de recriação do significado dos objectos. Este conceito surge assim como território de entendimento e criação de possibilidade para uma identidade. Neste processo, as obras de arte constituem-se como identidades. No caos de dados e de informação o artista (ou o intérprete) selecciona e encontra as correspondências que propõem o novo objecto. A preservação dos espaços históricos e o distanciamento entre sujeito e objecto, compreendido no conceito de *Denkraum*, possibilitam a apreensão crítica das heranças passadas e estimulam a sua transmutação. A destruição desses espaços e a sobreposição dos extremos impossibilitam a dialéctica e, por conseguinte, toda a dinâmica geradora de conhecimento. Neste ponto é importante focar a posição de Warburg relativamente ao desenvolvimento cultural da era moderna e à ideia de progresso. Como vimos, a criação do espaço crítico entre o sujeito e o mundo é, para Warburg, condição necessária para o desenvolvimento da civilização. Porém, a sua visão da modernidade carrega um sentimento trágico baseado na ideia de que o desenvolvimento tecnológico causará a perda do sentido de espaço tido como reflexão. Warburg refere-se explicitamente ao aeroplano ou ao telefone, e conclui que as tecnologias modernas ameaçam

---

<sup>8</sup> Tradução nossa.

<sup>9</sup> Ver Warburg, “The Emergence of the Antique as a Stylistic Ideal in Early Renaissance Painting”, p. 273.

eliminar as distâncias e, por conseguinte, conduzir a civilização a um estado de caos<sup>10</sup>. Porém, sob uma perspectiva actual, não podemos deixar de reconhecer que o desenvolvimento destas tecnologias possibilita vias de contacto a uma escala alargada através das quais a experiência humana se realiza com base em reflexões estimuladas por essa aproximação. É curioso notar que o sentimento de perda que acompanha as conquistas do conhecimento, segundo a noção warburguiana de progresso, parece contradizer as metodologias adoptadas por este pensador. Com efeito, no seu projecto *Der Bilderatlas Mnemosyne*, encontramos expressa a vontade de aproximar as obras da cultura europeia produzidas em tempos e geografias diferentes e de propor um discurso sobre esses produtos que se estende aos territórios de diferentes disciplinas de análise. A sua expedição ao Novo México e a investigação que dedica à cerimónia dos Walpi, uma tribo de Pueblo, não encara também essa mesma intenção de aproximar e comparar culturas distantes?

Hoje o nosso mapa de referências alargou-se a uma escala planetária. Criámos ferramentas e próteses tecnológicas que aumentam os arquivos de dados aos quais recorremos. As correspondências complexificam-se e a quantidade de informação de que dispomos. O conhecimento nasce dessa capacidade de gerar correspondências. Os artistas propõem mundos novos a partir das relações que estabelecem nesse mapa complexo, a partir dos quais trabalham as suas heranças culturais, entre outras experiências, dentro deste contacto com o mundo que extravasa as fronteiras geográficas e o território outrora delimitado pelas nações. No mundo globalizado escapamos à uniformização se nele permitirmos que coexistam diferentes discursos expressivos originados pela diversificação das estruturas de pensamento. Sobre o carácter desta dinâmica artística contemporânea, o curador e crítico de arte, Nicolas Bourriaud, reflecte:

O artista lida com as circunstâncias que o presente lhe oferece de modo a torná-las parte de um mundo duradouro. Ele capta o mundo em movimento. (...) A modernidade dos nossos dias estende-se às práticas culturais do faça-você-mesmo e da reciclagem, à invenção do dia-a-dia e ao desenvolvimento do já experimentado, que não são assuntos menos merecedores de atenção e análise do que as utopias messiânicas e as novidades formais que tipificaram a modernidade de ontem. ( Bourriaud, *Relational Aesthetics* 13)<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Ver Warburg, *Images*, 40.

<sup>11</sup> Tradução nossa.

Os artistas contemporâneos estão conscientes das problemáticas do seu tempo e trabalham num contexto social democratizado que determina as práticas artísticas descritas por Bourriaud. Os artistas nunca foram tão livres de tomar opções políticas significativas como hoje, e de impregnar a sua obra com as suas convicções. Como consequência dessa liberdade, as obras contemporâneas aproximam-se do espectador e reclamam, cada vez mais, a sua participação através do exercício de interpretação e de apreensão crítica do que elas representam. Mas no contexto da contemporaneidade, os artistas parecem continuar interessados nas experiências artísticas do passado e em estabelecer fortes correspondências com essas heranças com a finalidade de problematizar o seu próprio tempo. Neste sentido, propomos uma breve reflexão sobre duas obras.

No trabalho *Ancient divinity / Perfectly super Natural / Vénus de Milo / Simone / Anja / Gesa / Isabelle*, os artistas alemães Lawick e Müller<sup>12</sup> criaram uma série de retratos de mulheres aperfeiçoados pela intervenção da tecnologia digital de tratamento de imagem. Através dos seus rostos, os artistas evocam a Vénus de Milo e propõem uma galeria de figuras estereotipadas. A individualidade destas mulheres pode apenas ser sugerida pela presença tímida dos adornos (brincos e *piercings*) ou pelo modo como estão penteadas. Mas a presença dos adornos não nos possibilita uma leitura mais humanizada das retratadas. A sua presença lembra-nos, uma vez mais, a impossibilidade de lhe acharmos a individualidade. Nesta obra, os autores estabelecem uma nítida dialéctica com o passado e evocam-no através da criação de uma galeria de rostos sobre-humanos. A aproximação ao ideal canónico da Vénus gerou mulheres artificiais, fabricadas e igualmente fascinantes. Simone, Anja, Gesa e Isabelle são os nomes das mulheres que representam uma humanidade sublime e estereotipada.

Em 2000, Lucian Freud propôs uma correspondência com a obra *L'Après-midi à Naples*<sup>13</sup> de Cézanne. *After Cézanne*<sup>14</sup> oferece-nos uma nova perspectiva do tema impressionista. Freud não está mais interessado na atmosfera pictórica volátil, nem na fugaz impressão do momento. Os elementos

---

<sup>12</sup> Para consulta e visualização da obra destes artistas ver AA. VV., *La Vénus de Milo, Un Mythe*, Réunion des Musées Nationaux, Decouvert Gallimard/ Hors Série, Paris, 2000 e no sítio: <http://www.lawickmueller.de/english/seiten/start.htm>.

<sup>13</sup> Para visualização da obra consultar o sítio da National Gallery of Australia: <http://nga.gov.au/Home/Default.cfm>.

<sup>14</sup> Para visualização da obra consultar o sítio da National Gallery of Austrália: <http://nga.gov.au/Home/Default.cfm>.

e as personagens de Freud revelam uma anatomia concreta que não se reduzem a demonstrações de virtuosismo do pintor. A evidência formal em *After Cézanne* orienta o olhar do observador para o que parece ser a verdadeira finalidade do artista: confrontar-nos com uma atmosfera humana ambígua e inquietante. Em Freud, a relação entre os amantes e a terceira figura interpela-nos de outra forma. O que antes era indeterminação formal em Cézanne, reveladora de um contacto mais íntimo com a atmosfera e o ambiente captados, é agora indeterminação interna no espaço complexo das relações humanas que Freud representa. Freud constrói um cenário de tensões onde não podemos saber ao certo o que terá acontecido. Mas continuamos a interrogar-nos: Por que estará o homem insatisfeito? Estará a mulher a consolá-lo? Que papel representa a terceira figura, a da mulher com o pequeno tabuleiro? Por que está a cadeira derrubada e o armário vazio? Por que é o formato da tela pouco convencional? Ao estabelecermos uma relação entre as duas obras podemos notar uma descontinuidade formal – Freud regressa à definição dos contornos – e semântica, uma vez que a relação entre os protagonistas das obras descrevem experiências humanas distintas. Contudo, ambas as obras preservam uma forte relação porque o seu significado é activado pela comparação que fazemos entre elas e pelo conflito que nasce dessa aproximação.

Em 1988, Lucian Freud acordou uma conversa informal com o realizador Jake Auerbach.<sup>15</sup> O pintor não quis ser entrevistado por críticos nem por historiadores de arte. Nesta entrevista, Freud fala de Constable e diz apreciar praticamente tudo o ele pintou e salienta a forma como Constable trabalha a presença humana nas suas paisagens. Freud explica que mesmo quando Constable representa a figura humana com uma dimensão minúscula, é curioso notar como essa presença continua a dominar a paisagem em redor.

Hoje os artistas não estão menos interessados em saber como é preservado o espaço humano no vasto e intrincado mundo contemporâneo. Na contemporaneidade partilhamos com os artistas a tarefa colectiva de encontrar esse espaço. É porque ele hoje parece menos óbvio, todos os detalhes exigem a nossa atenção.

---

<sup>15</sup> Entrevista de Jake Auerbach ao pintor Lucian Freud, 1988. A entrevista está integralmente disponível no YouTube URL: [http://www.youtube.com/watch?v=3D\\_eu-SA7ryg](http://www.youtube.com/watch?v=3D_eu-SA7ryg).

## Bibliografia

- Warburg, Aby M., *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Berlim, Akademie Verlag, 2003.
- Warburg, Aby M., “Dürer and the Italian Antiquity (1905)” em: *The renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, introduction by Kurt W. Forster, USA, Texts & Documents, 1990.
- Warburg, Aby M., *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1997.
- Warburg, Aby M., “Sandro Botticelli’s Birth of Venus and Spring (1893)” em: *The renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, introduction by Kurt W. Forster, USA, Texts & Documents, 1990.
- Warburg, Aby M., “Sandro Botticelli (1898)” em: *The renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, introduction by Kurt W. Forster, USA, Texts & Documents, 1990.
- Warburg, Aby M., “The Emergence of the Antique as a Stylistic Ideal in Early Renaissance Painting” em: *The renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, introduction by Kurt W. Forster, USA, Texts & Documents, 1990.
- Bourriaud, Nicolas, *Relational Esthetics*, Paris, Les Presses du Réel, 2002.
- Baudelaire, Charles, “O Pintor da Vida Moderna”: *A Invenção da Modernidade (sobre Arte, Literatura e Música)*, Relógio D’Água, Lisboa, 2006, p. 288.
- Burckhardt, Jacob, “On the intellectual indispensability of studying ancient history”: *Judgements on History and Historians*, Routledge Classics, New York, 2007.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Princípios da Natureza e da Graça, Monadologia*, Lisboa, Fim de Século, 2001.
- Nietzsche, Friedrich, *O Nascimento da Tragédia e Acerca da Verdade e da Mentira*, Lisboa, Relógio D’Água, 1997.
- Rampléy, Matthew, *The Remembrance of Things Past, On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2000.

## Abstract

Aby M. Warburg: contribution for a contemporary debate

This essay is about the notion of *Denkraum* (space of thought) as found in the essayistic study of Aby M. Warburg.

As a consequence of the democratization of art during the 20<sup>th</sup> century, an overabundant universe of artistic works gave origin to a vast territory of problematization.

For this reason, the need for different methodological proposals imposes itself if we accept that they must follow the diversity and complexification of artistic processes and products. The pertinence of this research lies in the interest of increasing the value of the methodological contents one can find in the concept of *Denkraum* and of its contribution for scientific structures which allow for analytic flexibility.

*Space of thought* is a field of tensions and conflict, a maturation chamber, where the critical apprehension that makes the human experience dynamic is generated. In this sense, we submit some points of reflexion about the importance of the warburgian *intermedio* for the fundamentals of the interpretative processes.

Key words: Warburg; *Denkraum*; Methodologies; Art

## **Pathos formula and pantomimicry. Sculpture, attitudes and living pictures in the *Goethe Period*.**

DAGMAR VON HOFF\*

Aby Warburg (1866-1929) established iconology as an independent discipline of art research. Yet his thinking reached beyond the boundaries of the discipline, particularly in as much as it questioned how both individual and collective forms of recollection function. It remains unclarified whether Warburg was considering a notion of social memory in the form of a collective unconscious or whether his model of memory was merely a metaphor for historical image traditions as they present themselves. For our purpose it is of importance to trace Warburg's idea of a remembrance function in which vestiges of memory are expressed in bodily poses within the context of engrammatic images and pathos formulas. From the vantage point of literary studies, we wish to discern links between Aby Warburg's concept of the pathos formula and the art form of attitudes and living pictures of the 18<sup>th</sup> century. By examining Johann Wolfgang von Goethe's understanding of attitudes and of living pictures, we are able to recognize a position, which later found its theoretical elaboration in Aby Warburg's conception of memory and of the pathos formula.

### **What is an attitude? What is a living picture?**

The terms attitude and living picture (*tableau vivant*) commonly refer to the re-enactment of paintings or antique figures. In parlours, living rooms or in theatres, actors copied such recognizable scenes by very simple means. The terms attitude and living picture are often used in the same way, but they may be differentiated: While an attitude is the representation

---

\* Universität Mainz

of a single antique figure or a painting, a living picture depicts multi-figured artworks, primarily paintings. Madame de Genlis, a recognized playwright, is considered the founder of the living pictures. With the assistance of others, including the painter Jacques Louis David, she made the *tableaux vivant* fashionable at the end of the 18<sup>th</sup> century. The art form of attitudes was founded by the Englishwoman, Lady Hamilton, whose maiden name was Emma Hart (born around 1765, died 1815). A further famous performer of attitudes was Henriette Hendel-Schütz (born 1772, died 1849), who gave her first ‘mimetic-plastic performance’ in 1808 and distinguished herself by expanding upon the repertoire of the attitudes. But also the drama playwright Ida Brun and the actress Elise Bürger are famous performers of attitudes.

The performer of ‘attitudes’ transitioned gracefully from one pose to another and seemed to capture every desired original expression of antiquity with the necessary degree of sensibility. Lady Hamilton’s performances, which were sketched by Friedrich Rehberg, were always considered exemplary of plastic attitudes. In this art form, which is primarily executed by female performers, the graceful posture of the body is emphasized. For Friedrich Schiller, gracefulness is a form of body language found primarily among females. This type of beauty is not a given quality. It is instead learnable. A code of naturalness is produced, whereby no trace of effort may be noticeable. Schiller finds that ‘the soul as animating principle’ is to be developed, because “sobald wir merken, dass die Anmut erkünstelt ist, so schließt sich plötzlich unser Herz, und zurücke flieht die ihr entgegen wallende Seele” (Schiller, *Über Anmut und Würde* 396).<sup>1</sup> The art form of attitudes takes it upon itself to bring about this special state of mind by way of bodily expressions. It takes its queues from motion sequences that appear natural. Sitting, kneeling or lying positions are copied, whereby the positioning of the body is governed by a precise set of stipulations.

---

<sup>1</sup> “As soon as we notice that gracefulness is being artificially rendered, our heart suddenly closes itself, and the soul that is flowing toward it flees back.”

Pictures of Lady Hamilton as she is depicted in 12 copperplate engravings that were drawn by Rehberg and engraved by Piroli von Schenck



1. Lady Hamilton



2. Sybille



3. Maria Magdalena



4. Verliebte einsame Träumerin



5. Sophonisbe



6. Amymone



7. Muse der Tanzkunst



8. Iphigenie



9. Nymphe



10. Priesterin



11. Kleopatra

12. das Bild der  
Heiligen Rosa

## Mimesis of the dead

In the 18<sup>th</sup> century, it became fashionable to study antique statues by torchlight. The flickering light was supposed to produce the impression that the sculpture was alive. This wish to animate dead material is tied to the notion of granting life to ideals. The same wish underlies the art form and cult of the attitudes and living pictures. This connection allows us to recall a tendency to equate statues with living beauty as a concept of the 18<sup>th</sup> century. We can recall Johann Joachim Winckelmann's description of the Hercules torso in Belvedere, written in 1759, as an attempt to animate the marble by means of language. In his essay of 1778 entitled *Sculpture*, Johann Gottfried Herder refers to the figure Pygmalion. This is the story from Ovid's *Metamorphoses*, in which Pygmalion, who is existentially disappointed by women, manages, with the assistance of Venus, to transform his own creation of a snow-white ivory figure into a living beauty.

The ancient wish to instil life in dead material operates along the mimetic sequence of animating a statue into motion, of transforming stasis into motion. The art form of attitudes operates in a reverse manner. Instead of bringing dead material to life, it attempts to strip away life by having the performer become a semblance of a statue or a painting. Motion is frozen, the accidental and incidental is sacrificed to the ideal. The attitude aims to partake of metaphorical replacement and to thereby be taken as the original object of a work of art. In order to accomplish this, the body adapts to

the unanimated, the dead. Rather than awakening a meaning to life by expressing and interpreting it, a body is positioned, stripped of its animation, into a form assigned with meaning. So this form of art invented a special form of death by equating a living person with a statue or a painting.



13. Niobe

[Picture 13] Sculpture: La Frileuse (winter) (1783) by Jean-Antoine Houdon with the fascinating oscillation between the poles of life and death.

## The tableau as a flowing phantasm

While the performing female body appears immobilized and related to death, the living picture and the attitude serve to agitate the observing subject, to mobilize it.

An often-cited example of how this art form was performed is Goethe's depiction in the *Italienische Reise* (1787). He describes a performance of the famous attitude actress Emma Hart, the later wife of Sir William Hamilton, a British ambassador to Naples. Goethe writes:

„Der Ritter Hamilton, der noch immer als englischer Gesandter hier lebt, hat nun nach so langer Kunstliebhaberei, nach so langem Naturstudium, den Gipfel aller Natur- und Kunstfreude in einem schönen Mädchen gefunden. Er hat sie bei sich, eine Engländerin

von etwa zwanzig Jahren. Sie ist sehr schön und wohl gebaut. Er hat ihr ein griechisches Gewand machen lassen, das sie trefflich kleidet, dazu löst sie ihre Haare auf, nimmt ein paar Schals und machte eine Abwechslung von Stellungen, Gebärden, Mienen etc., daß man zuletzt wirklich meint, man träume. Man schaut, was so viele Künstler gerne geleistet hätten, hier ganz fertig in Bewegung und überraschender Abwechslung. Stehend, kniend, sitzend, liegend, ernst, traurig, neckisch, ausschweifend, bußfertig, lockend, drohend, ängstlich etc., eins folgt aufs andere und aus dem anderen. Sie weiß zu jedem Ausdruck die Falten des Schleiers zu wählen, zu wechseln, macht sich hundert Arten von Kopfputz mit denselben Tüchern. Die alte Ritter hält das Licht dazu und hat mit ganzer Seele sich diesem Gegenstand ergeben. Er findet in ihr alle antiken, alle schönen Profile der sizilianischen Münzen, ja den Belvederschen Apoll selbst. So viel ist gewiß, der Spaß ist einzig! Wir haben ihn schon zwei Abende genossen.“ (Goethe, *Italienische Reise* 209)<sup>2</sup>

In this text passage, a gorgeous girl is introduced and then presented as an ideal art object. In more ways than one, she appears rendered as dead: Firstly, as Hamilton's possession, embodying for him countless works of art. She is a picture gallery, a coin collection, expressions of antiquity. Secondly, the art that she performs consists of freezing herself into meaningful poses, transitioning gracefully from one position to another, all the while seeming to capture every desired nuance of expression. The female body is found to be both

---

<sup>2</sup> “Sir Hamilton, who still resides here as a British envoy, has now, after making a hobby of art for so long, after studying nature for so long, found the summit of all joy of nature and art in a beautiful girl. He has her with him, an Englishwoman of about twenty years old. She is very beautiful and well-proportioned. He had a Greek gown made for her that dresses her exquisitely, and she lets her hair down, takes a few shawls and assumes a variety of poses, gestures, expressions, etc. in such a manner that one ultimately thinks one is actually dreaming. Here, one observes what so many thousands of artists would like to have achieved, fully completed in motion and surprising variation. Standing, kneeling, sitting, lying, serious, sad, playful, licentious, penitent, enticing, threatening, fearful, etc., one thing follows upon the other and from within the other. For every expression, she knows what folds of the veil to choose, to change, and she makes herself a hundred types of headdress with the same clothes. The old sir holds the light for this and has devoted himself with heart and soul to this object. In her he finds all ancient, all beautiful profiles of the Sicilian coins, yes, the Apollo of the Belvedere himself. This much is certain: the enjoyment is singular! We have already enjoyed it for two evenings.”

moving and halted. Goethe's description, however, emphasizes the transitional moment when the body is perceived as a flowing phantasm. He talks about Lady Hamilton's knowledge and skill at making artful use of the medium. She knows which folds of the veil to choose, to hold and to change.

So on the one hand, the art form of the attitudes grants the performers very limited opportunity to develop expression and reduces them to the role of the erotic art object. On the other hand, Goethe also shows that in spite of the many repetitions there is something else at work. The question is at hand about what can be seen and what cannot. And what can a new dramatization of the gaze render possible.

### **The series instead of the systematic form**

Goethe recognizes that the art form of the attitudes brings something to expression that exceeds the classical expressions of antiquity being cited. An understanding of dramatic motion is formulated that leads away from Winckelmann's reception of antiquity. Goethe's specific description captures new medial possibilities and formations of awareness. He primarily stages Lady Hamilton's motion and the sequence of representations as occurring in a virtually random fashion. In a different passage he speaks of the free connection of the "series" as opposed to the "systematic form" (Goethe, *Der Versuch als Vermittler* 20). Goethe makes a departure from models of fixed order, just as Aby Warburg prefers the series to the system: Only the series can enable association to draw its flexible connections and interweavings. The image series that Warburg presents on plates of the Atlas are not ordered according to classifications or a systematic. Loose series are formed which can be read in various directions. The exceptional aspect of Aby Warburg's approach consists of assembling externally corresponding motifs, allowing gaps and blanks to come about, in order to show an historical trail of development.

### **Mnemosyne-Atlas and Pathos Formula**

The *Mnemosyne-Atlas* (1929) constitutes a 'Denkraum', a space for reflection, by way of arrangements of photographed paintings and collected newspaper clippings positioned on plates covered with black cloth, but

mostly also by way of the gaps between the assembled elements. The image arrangements of the *Mnemosyne-Atlas* cast a net to capture speculations. The black cloth marks a 'large empty zone' in which Warburg operates as arranger. The gaps provide the viewer with room to conjecture which net of relationships connects the various elements together. The viewer of the image plates must divine why Warburg constructed precisely this and no other arrangement. In this manner, the viewer of the image plates becomes an interpreting observer of the second order.

[Pictures 14-16] Images taken from the Atlas. *Mnemosyne-Atlas* shows the construction of morphological series.



14. Tafel 6



15. Tafel 39



16. Tafel 55

Warburg's approach can be comprehended as an attempt to bring the pre-logical structuring of characteristic formulas to representation and to derive both the research method and the object of inquiry from that. In this regard, the word 'pathos formula' is instilled with explosive force. It implies both the rigidity of the formula and the impetus of the pathos. Its quality and effects lies within this internal field of tensions. The determination of the pathos formula as a research method, which is to be understood as a reaction to an approach to art history, becomes clear. Warburg is not interested in completely capturing antique representations of the body. For him, the function that the antique quotes fulfil is decisive, for example, for the Renaissance. The basic question is about the 'surviving shaping power' of the antique form of imagery.

„Eine solche vergleichende Betrachtung mußte sich, besonders da systematisch zusammenfassende Vorarbeiten auf diesem Gebiet fehlen, auf die Untersuchung des Gesamtwerkes von wenigen Hauptkünstlertypen beschränken, dafür aber versuchen, durch eine tiefer eindringende sozialpsychologische Untersuchung den Sinn dieser gedächtnismäßig aufbewahrten Ausdruckswerte als sinnvolle geistetechnische Funktionen zu begreifen.“ [...] „Die Bildersprache der Gebärde, häufig durch Inschriften um die Sprache des Wortes, die sich ans Ohr wendet, verstärkt, zwingen durch solche gedächtnismäßige Funktion auf Architekturwerken (zum Beispiel Triumphbogen, Theater) und Plastik (vom Sarkophag bis zur Münze) durch die unzerstörbare Wucht ihrer Ausdrucksprägung zum Nacherleben menschlicher Ergriffenheit in dem ganzen Umfange ihrer tragischen Polarität vom passiven Erdulden bis zur aktiven Sieghaftigkeit.“ (Aby Warburg: *Der Bildatlas Mnemosyne. Einleitung* 3, 5)<sup>3</sup>

It is notable for our discussion that Warburg is looking at representations of bodies in affective motion and extracting a continuity of image formulas instilled with human pathos. It is in this perspective that we can recognize a close proximity between Warburg's model and Goethe's thinking.

## Aby Warburg and Goethe

Warburg's pursuit of a morphological and functional classification of the images, as well as the concept of the pathos formula can be linked to Goethe's theory of forms, especially to the analogy between art and nature. As is the case for Goethe, Warburg's study of the forms is conceived as "a

---

<sup>3</sup> "Because prior research of a systematically summarizing nature is lacking in this area, such a comparative reflection had to restrict itself to the complete works of a few main artist types, attempting by way of a deeper penetrating socio-psychological examination to comprehend the purpose of these expressive values saved to memory as meaningful technical functions of the mind." [...] "On works of architecture (for example triumphal arches, theatres) and statuary art (from the sarcophagus to the coin), the visual language of the gesture, often reinforced by inscriptions in the language of words, which appeals to the ear, compel by way of such a function of the mind to re-experience human emotion in the entire scope of its tragic polarity between passive endurance and active will to victory."

study of the transformations”. So it happens that Warburg’s figure of the Nympha with her gestures is to be viewed like a butterfly and a living organism. She lives because she changes, and yet she remains recognizable. The “living form” must be grasped by way of classification, precisely because it is in constant metamorphosis. Admittedly, the classification can never be exhaustive. Warburg writes about the figure of the Nympha like the entomologist captures a butterfly in order to wrest its secrets from it: “[...] mein schönster aufgespannter Falter zerschlägt die Glasdecke und gaukelt spöttisch hinauf in die blaue Luft” (Warburg cited after Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern* 329).<sup>4</sup>

## Bibliography

- Attitüden der Lady Hamilton, dargestellt auf 13 Kupferstichtafeln, gezeichnet von Rehberg, gestochen nach Piroli von Schenck. Leipzig im Industrie-Comptoir [1805].
- Didi Hubermann, Georges. *Das Nachleben der Bilder*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010.
- Eiblmayr, Silvia. “Die Ekstase der Moderne. Hysterie, Körper und Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts.” *Vorträge aus dem Warburg-Haus. Band 6*. Ed. Wolfgang Kemp, Gert Mattenklott, Monika Wagner and Martin Warnke. Berlin: Akademie Verlag, 2002. 163-201.
- Goethe, Johann Wolfgang von: “Die italienische Reise.” *Vol. 11 of Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*. München: Beck, 1998.
- Goethe, Johann Wolfgang von: “Der Versuch als Vermittler.” *Naturwissenschaftliche Schriften. Vol. 13 of Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*. München: Beck, 1998, 10-20.
- Gombrich, Ernst H. *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Trans. Matthias Fienbork. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1981.
- von Hoff, Dagmar. *Dramen des Weiblichen. Deutsche Dramatikerinnen um 1800*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1989.

---

<sup>4</sup> “My most beautiful outstretched butterfly shatters the glass lid and flutters mockingly upward into the blue air.”

- von Hoff, Dagmar. "Ikonographie des Weiblichen. Die Attitüde in der Goethe-Zeit am Beispiel von Ida Brun." *Denkräume. Zwischen Kunst und Wissenschaft*. Ed. Silvia Baumgart, Gotlind Birkle, Mechthild Fend et al. Berlin: Reimer, 1993. 485-496.
- Houdon, Jean-Antoine. *Die sinnliche Skulptur*. Ed. Maraike Bückling and Guilhem Scherf. Katalogbuch zur Ausstellung vom 29.10.2009–28.02.2010 Liebighaus Frankfurt Skulptursammlung. München: Hirmer, 2009.
- Ittershagen, Ulrike. *Lady Hamiltons Attitüden*. Mainz: von Zabern, 1999.
- Jooss, Birgit. *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*. Berlin: Reimer, 1999.
- Michels, Karen. *Aby Warburg. Im Bannkreis der Ideen*. München: C. H. Beck, 2007.
- Rösch, Perdita. *Aby Warburg*. Paderborn: Fink, 2010.
- Schiller, Friedrich: "Über Anmut und Würde." *Friedrich Schiller. Werke in drei Bänden, Vol. 2*. Ed. Herbert G. Göpfert. München: Hanser, 1996. 382-424.
- Schmidt, Peter. *Aby M. Warburg und die Ikonologie. Mit einem Anhang unbekannter Quellen zur Geschichte der Internationalen Gesellschaft für Ikonographische Studien von Dieter Wuttke*. Bamberg: Stefan Wendel Verlag, 1989.
- Schoell-Glass, Charlotte. *Aby Warburg und der Antisemitismus. Kulturwissenschaft als Geistespolitik*. Frankfurt am Main: Fischer, 1998.
- Settis, Salvatore. "Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion." *Vorträge aus dem Warburg-Haus. Band 1*. Ed. Wolfgang Kemp, Gert Mattenklott, Monika Wagner and Martin Warnke. Berlin: Akademie Verlag, 1997. 31-73.
- Sierek, Karl. *Foto, Kino und Computer. Aby Warburg als Medientheoretiker*. Hamburg: EVA, 2007.
- Warburg, Aby. *Werke in einem Band*. Treml, Martin, Sigrid Weigel and Perdita Ladwig, ed(s). Berlin: Suhrkamp, 2010.
- Warburg, Aby. *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Martin Warnke, Claudia Brink, eds. Berlin: Akademie Verlag 2000.
- Zumbusch, Cornelia. "Melodramatische Bewegung bei Goethe und Rousseau." *Vorträge aus dem Warburg-Haus. Band 10*. Ed. Uwe Fleckner, Wolfgang Kemp, Gert Mattenklott, Monika Wagner and Martin Warnke. Berlin: Akademie Verlag, 2007. 109-142.
- Zumbusch, Cornelia. *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*. Berlin: Akademie Verlag, 2004.

## Resumo

Baseado na forma de arte das atitudes e dos retratos-vivos do período de Goethe, é desenvolvido o conceito de «sequência» enquanto antítese de «forma sistemática». Num segundo passo, este modelo é relacionado com o método utilizado por Aby Warburg para colecionar e organizar os motivos em correspondência, permitindo o aparecimento de intervalos e espaços em branco, que demonstram um percurso histórico de desenvolvimento e uma forma simbólica.



# Moving images: the D. João de Castro tapestries

SÉRGIO MASCARENHAS DE ALMEIDA\*

## Introduction

It all started many years ago with an interest in military history and the history of the Portuguese expansion. Pursuing that interest, I chanced upon the book *As tapeçarias de D. João de Castro* (Paulino) on the tapestries of D. João de Castro, the catalogue of an exhibition of tapestries held in Portugal in 1995. The tapestries themselves are in Vienna, more exactly in the Kunsthistorisches Museum, KHM from now on<sup>1</sup>. The tapestries depict events connected with the government of Portuguese India by D. João de Castro from 1495 to 1498. They also include scenes unconnected with those events. The history of the tapestries is unknown: Who command them, who designed them, where were they executed, how did they get to Vienna? There's no bullet proof answer to those questions. Historians have tried to provide answers though.

While going through the photographs of the tapestries, my attention was trapped by a detail – a wonderful detail, I must say. I was subject to one of those “perceptions crafted in moments when something in the painting makes a sign, calls the onlooker to approach it, and arouses the desire to detail the intimacy of the painting” (Arasse, 412). I read all the essays in the book... and found no mention to *my* detail. Putting aside my interest in military history and the history of the Portuguese expansion, I started on a quest to understand it. In the course of that quest I found many reasons to agree with past interpretations of the tapestries and many other reasons to disagree. Eventually I was able to form an alternative understanding of the set and its meaning and I must say that *my* detail plays a core role in that

---

\* The present paper was made possible by a grant from Fundação Oriente.

<sup>1</sup> The KHM provides photographs of the tapestries in its database of images, accessible through the museum's internet site.

understanding. (Which begs the question, did I fall into the “revealing detail trap” (Arasse, 398)? This is not the moment to provide an answer, I’ll have to leave it to a better occasion.)

Without training or experience in art history, I was at a loss to express what I was seeing in the tapestries, and unable to confirm if my hints and intuitions were right or wrong. Some years ago Isabel Barros Dias directed me to Erwin Panofsky (*Estudos* and *Significado*). His writings enlightened some components of my interpretation concerning symbolic meanings where iconographic methods are most helpful. Yet, Panofsky was of no use for several of my key findings<sup>2</sup>.

I leisurely pursued my effort to understand the tapestries. New details, new insights were coming each time I went back to them, a pattern was forming, and things were falling into place. One day Anabela Mendes mentioned Warburg. With her help, including free access to her wonderful library, the Warburg lead opened new venues for my research on the tapestries, enlightening perspectives on my findings. As I mentioned, most of the things I was seeing in the tapestries were based on a “work on detail” (Sierek, 54) in terms that accidentally and instinctively were not that far Warburg’s (or at least that’s what I presumed). As Michaud puts it, “‘God is in the details’: Warburg’s motto is primarily a methodological prescription signifying that the work is not a closed totality but a juxtaposition of elements in tension, which interpretation should not blur and might even presume to reveal” (80), as I was finding about the D. João de Castro’s tapestries.

This, I must say, came less from Warburg’s writings than from those of his interpreters, some of which I was finally able to meet in person last April when they came to Lisbon for the *Aby M. Warburg: Qual o Tempo e o Movimento de uma Elipse?* Seminar.

In my interpretative effort I considered the tapestries by looking at their structure, meaning, form or history (history of the tapestries, of the events surrounding the tapestries, of the events depicted in the tapestries). Many an insight is conjectural or based on reasonable hypothesis, and there remain several unexplained details to entertain the observer. Each perspective finds support and supports the other perspectives or, to put it in Maria Antónia Gentil Quina’s words, “it’s only through the integration of the parts in the whole that a tapestry work becomes intelligible. The reading is sequential and articulated, and it’s only through the understanding of the

---

<sup>2</sup> Still, it was heartening to read Panofsky, if nothing else for his sympathetic words to talented amateurs (*Estudos*, 27; *O significado*, 37).

full set that the true dimension of the meaning of the work can be achieved” (*À Maneira*, 18 and 140). Hellas, it is not the purpose of the present paper to present my full interpretation of the tapestries, I will thus focus on a single issue: The structure of the set.

In fact, the tapestries are like ten loose pages of a document requiring to be properly ordered before anyone can attempt to read its content. I must state that this is one of those tasks on which I found scarce comforting support in iconological studies. In order to understand its structure I had to consider the set’s *machine*, to borrow an expression from Roger de Piles through Daniel Arasse, “the intellectual operation through which the painter conceives the ‘disposition’, meaning the organization of the ‘pieces’ of the painting” (202), “the conception of the ‘whole together’, the most spiritual part of the painter’s work” (202)<sup>3</sup>. Yes, we are not talking about paintings but about tapestries, and we may or may not be talking about the work of a painter, but the core issue is there: As we will see, in order to understand the set’s structure we need to search for its concept more than for the end product, the existing tapestries. Or, looking at this from a different perspective, the interpreter should approach the set with a mindset framed in the terms of the principle of invention that Michaud attributes to Warburg: “Research did not simply reflect a theoretical attitude; it had to be imagined as a practice aiming to reactivate its object and experiencing its attraction in turn” (32). This is the angle of analysis that will guide what follows.

## Historical scenes

As was stated, the tapestries include depictions of several key events that happened in the course of D. João de Castro’s Government of Portuguese India from 1545 to 1547. One of the functions of the set is to narrate those events in pictorial form, in Alberti’s terms to tell a *storia*, “a composition with characters engaged in an action” (Arasse, 150). The consequence is that the order of the tapestries must follow the order of the events they depict, and thus the identification of those events is critical to the definition of the placement of each tapestry in the set.

---

<sup>3</sup> The *machine* is independent from and previous to the *mechanic* the actual execution of the painting.

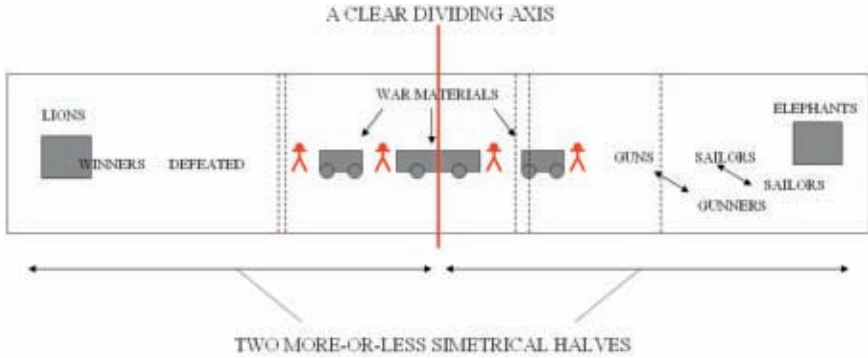
The historical events are depicted in the middle plan and in the background of the tapestries, or in some cases – but not all – in the first plan. The KHM identifies them in the next terms:



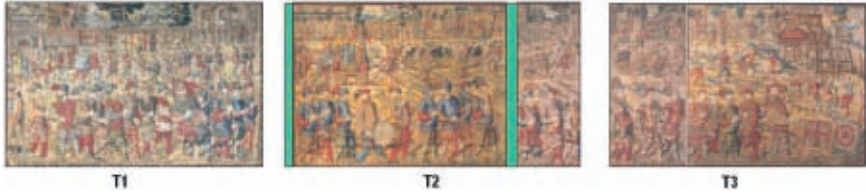
1. Break before embarkation to return to Goa (KK\_T\_XXII\_1)



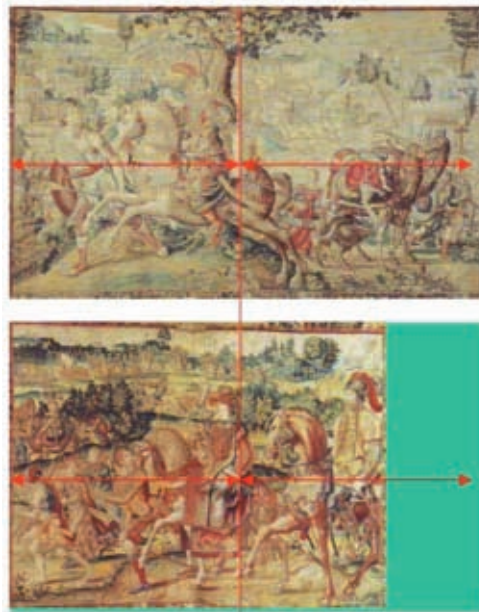
2. Rest before the battle of Salsette (KK\_T\_XXII\_2)



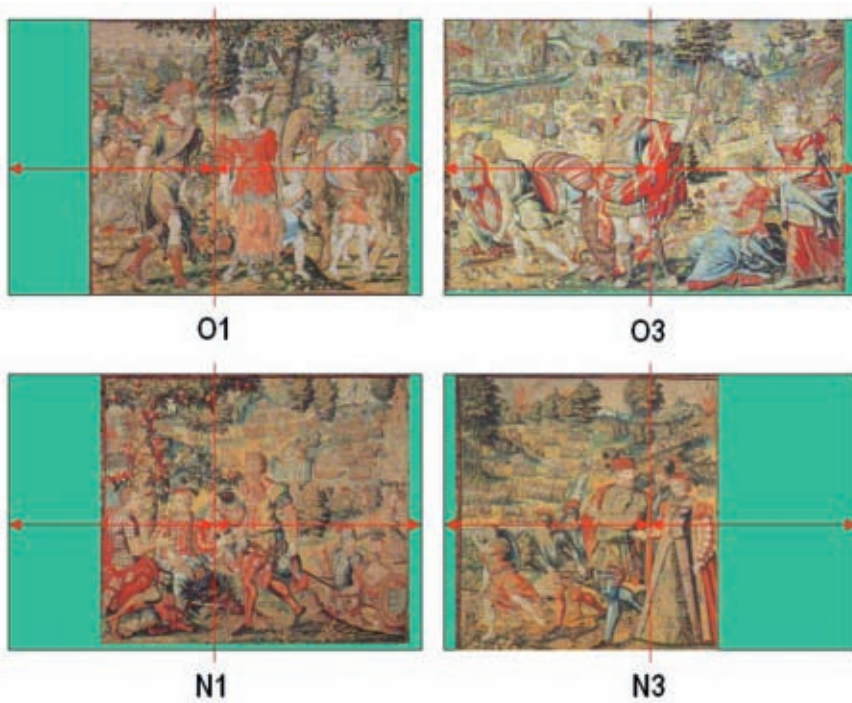
3. The destruction of the Castle of Ponda (KK\_T\_XXII\_3)



4. The liberation of the Portuguese fortress of Diu (KK\_T\_XXII\_4)



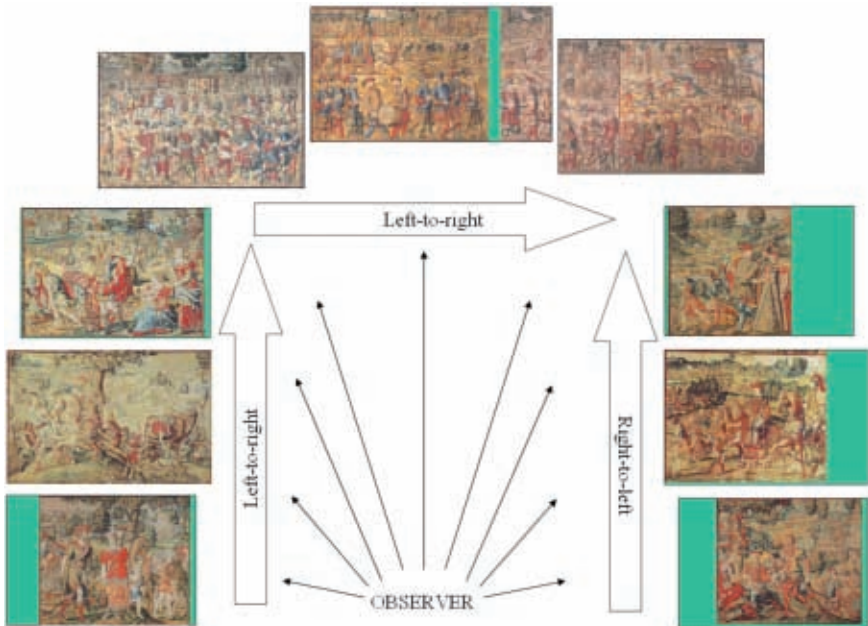
5. Triumphant return to Goa (KK\_T\_XXII\_5)



6. Landing in Dabul and destruction of the city (KK\_T\_XXII\_6)



7. Continuation of the triumph: elephants with stone catapults, antics and dances (KK\_T\_XXII\_7)



8. Continuation of the triumph: War material (KK\_T\_XXII\_8)

9. Continuation of the triumph: captured weapons (KK\_T\_XXII\_9)

10. Dom João de Castro's triumphal entry into Goa (KK\_T\_XXII\_10).

There is a general consensus in the identification of the historical scenes depicted in tapestries 3. and 4. (Garcia, 44). I'll just add that the liberation of Diu happened the 10<sup>th</sup> November 1546 and the attack on Ponda took place in September 1547.

Tapestries 1., 2. and 5., all relate to the short Salsette campaign that took place in December 1547, yet the events depicted don't correspond to the ones mentioned by the KHM<sup>4</sup>:

- Tapestry 1. actually represents the initial moments of the campaign when the Portuguese forces disembarked in Agaçaim the 20<sup>th</sup>

<sup>4</sup> Here I agree with José Garcia's interpretation (41-44) that is also accepted by Graça Moura, and follow both D. João de Castro's letter to the king where he describes the events (Cortesão, 566-569) and Leonardo Nunes' narration (155-162). Maria Antónia Quina's interpretation does not conform to the sources (*A série*, 114 and 248 onwards).

December 1547, and their first night rest in the Salsette *tanadaria*<sup>5</sup> (we can be sure that it represents a night rest due to the presence of servants carrying torches; the tapestry is very faithful to Nunes brief description of that night (156)).

- Tapestry 5. depicts the decisive battle in the second day of the campaign, as narrated by D. João de Castro himself (Cortesão, 567-568).
- Tapestry 2. presents the festive meal at the end of the campaign on the 22<sup>nd</sup> December, before the return of the Portuguese forces to the island of Goa across the Zuari river, with D. João de Castro resting on a chair under a tree, as narrated by Nunes (161).

It is also uncontroversial that tapestries 7. to 10. *literally* depict the triumph offered to D. João de Castro at his arrival in Goa the 22<sup>nd</sup> April 1547, months after his victory in Diu. Still, from my perspective this subset has a wider meaning. In fact, D. João de Castro was offered not one but three triumphs: As mentioned, the one after the victory in Diu; a second one after his victory in Ponda represented in tapestry 3.; and a third one after his victory in Salsette, the subject of tapestries 8., 9. and 10. If we take into account that the set represents all these events, and that the victory at Diu is only represented in a tapestry, we must conclude that *in spiritu* the tapestries of the triumph celebrate more than the victory at Diu: They celebrate the government of D. João de Castro as a whole, or at least its military and political exploits.

Finally, we have tapestry 6. It has been associated with the destruction of Dabul, late November or early December 1547 (Garcia, 44; Quina, *A série*, 242). The problem is that the tapestry's depiction does not correspond to the events in Dabul: It has no military action; the depiction of the river mouth does not match the descriptions of Dabul and its surroundings that can be found in several XVI century sources<sup>6</sup>; the Indian forces don't display the inverted arrow, sign of defeat in battle present in several other tapestries.

We are bound to conclude that the event behind the tapestry does not relate to the military action in Dabul. But then, what does tapestry 6. represent? In order to answer this question we need to divert our attention a major event that marked the first months of D. João de Castro's government, before any of events depicted in the other tapestries of the set.

<sup>5</sup> In Goa, the traditional designation for a tax collectorate.

<sup>6</sup> "This city [Dabul] is at the river mouth of this river, by the side of a very steep mountain, and it's in such a way that the city and its surrounding neighborhoods go up half of the mountain" (Nunes, 150-151).

As soon as the governor reached Goa he had to deal with a conflict with the Adil Shah, the ruler of the lands surrounding Goa, a conflict brewed in the course of the last months of the government of Martim Afonso de Sousa, Castro's predecessor at the helm of Portuguese India. The conflict escalated almost into open war, and the Adil Shah ordered the military occupation of Bardez and Salsette, the *tanadarias* to the north and south of the island of Goa. These lands had been under Portuguese rule since 1543 but they had not been formally ceded to them. Castro's action was fast and determined: He ordered a naval blockade of the Adil Shah's ports and prepared a fleet to retake Salsette. The Adil Shah bowed to this action, vacated Bardez and Salsette and sent ambassadors to Goa. On the 2<sup>nd</sup> February 1546 they signed with Castro a peace treaty "once more giving me forever the firm lands of Salsette and Bardez" (letter from D. João de Castro to the King D. João III dated 16<sup>th</sup> December 1546 in Cortesão, 283). In the words of José Manuel Garcia, Dom João de Castro achieved a "victory in a war where so far there had been no battles" (Garcia, 21).

It's time for us to go back to tapestry 6. It depicts local people moving away from the coast in the lands south of the river. In the first plan there's a military high rank man, most likely a local ruler, plus a woman and a child; in the middle plan there are soldiers and common people. In the seas at the back there's a Portuguese fleet moving from North to South along the plain coastal cut by a river mouth. North of the river there is what seems to be a temple complex, while to its south there are no constructions, just flat land with trees. Now, let's relate these geographical features to the ones depicted in tapestry 1. This tapestry shows the Zuari river mouth with to its south the Portuguese landing in Salsette, and to its north a temple complex in the island of Goa. While the depictions in the two tapestries of the river mouth, the land, the temples, etc. are not exactly similar, they are close enough to justify the hypothesis that they represent the same place viewed from opposite directions (north-south in tapestry 1., and south-north in tapestry 6.).

If we collect all these details we can reach a different interpretation of tapestry 6. It shows how, through a simple display of military power (the fleet moving north-south along the coast), the Portuguese forced the Adil Shah (the local ruler moving away from the coast) to vacate the lands surrounding the island of Goa (in particular Salsette across the Zuari river) and to handle these to them.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> I must say that this tapestry has several other crucial details that reinforce the present interpretation, but this is not the time or place to discuss this issue to its end.

It is now time to re-order the set according to the chronological order of the historical events depicted in them.

Victories and conquests:

- Non military conquests of the *tanadarias* of Goa (KK\_T\_XXII\_6)
- Liberation of Diu (KK\_T\_XXII\_4)
- Victory at Ponda (KK\_T\_XXII\_3)
- Salsette 1 – landing in Salsette (KK\_T\_XXII\_1)
- Salsette 2 – the critical battle (KK\_T\_XXII\_5)
- Salsette 3 – rest after victory (KK\_T\_XXII\_2)

D. João de Castro's triumphs:

- Triumph 1 (KK\_T\_XXII\_10)
- Triumph 2 (KK\_T\_XXII\_8)
- Triumph 3 (KK\_T\_XXII\_9)
- Triumph 4 (KK\_T\_XXII\_7)

## Planning I – Subsets and sequences

We have so far identified the historical events underlying the set and we were able to put them in chronological order. The question emerges: Is this all there is in terms of structuring the set? Or should we consider different structural levels leading to the identification of subsets within the whole? Luís Keil (a perspective sustained by Garcia, 38) proposed the division of the set into two subgroups: the triumph; the other six tapestries. Maria Antónia Gentil Quina (113) also separates the triumph from the rest but she hypothesises two more tapestries in the triumph subgroup in order to ensure formal consistency between the two subsets (114 and 124). Unfortunately she offers no convincing proof sustaining her insight. Still, at first sight the conclusion I reached at the end of the previous section sustains the present understanding that the set comprises two subsets. We must dig deeper, though.

Vasco da Graça Moura also starts by stating that “from a stylistic perspective, I believe we should distinguish two large groups”, the first corresponding to the triumph and the second to the six remaining tapestries (89). He next mentions that “in three cases [tapestries 3, 4, 6] the first plan is given to the defeated” (90), while he extensively discusses the three remaining tapestries 1, 2 and 5 as a separate group in order to interpret the figures in their first plan (100 onwards). Even if he does not state it, it's implicit that Graça Moura breaks up the whole into three subgroups.

Carla Alferes Pinto is the only interpreter that is explicit in subdividing the set into three subsets (144), but she also sustains the view that the set should comprise twelve tapestries, even if she does not explain why.

I must say that I fully agree with Clara Alferes Pinto and that we must break up the 10 tapestries into three subsets. There are several major reasons that justify this perspective:

If we consider the historical events, there are two subsets with clear identifiable thematic unity – the triumph’s four tapestries and the campaign of Salsette’s three tapestries; the remaining three tapestries don’t display the same cohesion, but they can be assembled into a third sequence of D. João de Castro’s victories (military or other, as we have seen before).

If we look at the figures in the first plan, it’s also evident the existence of three subsets: The triumph with its soldiers participating in the triumphal parade (in this subset there is no factual or thematic separation between the first plan and the rest, they form a cohesive whole); the victories tapestries with their first plan occupied by oriental figures (a symbolic representation of India defeated in tapestry 3.; the *Mujatecão*, one of the main Gujarati leaders that fled from Diu, in tapestry 4.; the Adil Shah in tapestry 6.), figures that are to be read in connection with the scenes in the middle plan and in the background, but in this case the connection is symbolic more than factual<sup>8</sup>; and the Salsette subset in which the first plan is taken over by scenes with noble figures, scenes that have no perceivable connection with the events in the middle plan and the background<sup>9</sup>.

In conclusion, the major interpretative elements – the historical events and the figures in the foreground – both point to the existence of three subsets. What’s more, both criteria are consistent with each other. We can thus conclude that the whole set is composed of three subsets.

---

<sup>8</sup> As I stated before, I’m only presenting at this stage the more important interpretative components sustaining the conclusion that the full set is composed of three subsets, but it’s worth noting that there are other details of lesser weight that corroborate this conclusion. For instance, there are labels in tapestries 4, 5 and 8, each one of these the central tapestry in the corresponding subset, or at least close to central in the case of tapestry 8. The problem is that these labels have errors that need to be elucidated in order for them to be used as further proof in the present context.

<sup>9</sup> At first sight it seems that the noble scenes compose a narrative sequence. We cannot address this issue in the present paper. In due time and in the proper place we may try to corroborate this impression.

## Framing: What's in, what's out, and where are the boundaries

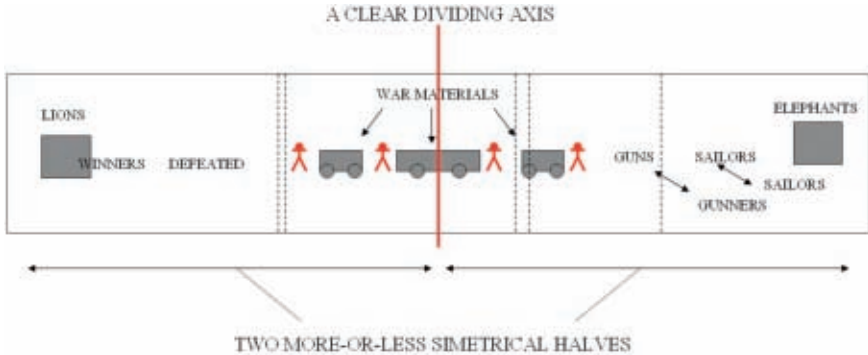
So far we were able to subdivide the whole 10 tapestries set into three subsets but a cursory glance reveals several formal inconsistencies, both in terms of the number of the tapestries in each subset and on what concerns the dimension of the tapestries. To elucidate these inconsistencies I propose the assumption that what the *machine* envisioned was not respected by the *mechanic*, so we need to find the *machine* behind the *mechanic*. It's also worth reminding at this stage a principle that Sierek finds at work in Warburg's approach to images when he mentions the "usage of the principle of montage as a *guiding principle for knowing and organizing the image*" (98).

### An in-depth look at the Triumph

The four tapestries that compose the triumph (let's call them Ta, Tb, Tc and Td, according to their order from left to right) detail a single scene, so they can be combined into a single image by doing away with the frames that encircle them and sorting out some little inconsistencies, some missing gaps among some of them:



At this stage interesting things become apparent. For a start, the composition has a good deal of formal equilibrium articulated from a clear central axis, with a more or less symmetrical distribution of forms and volumes in its right and left halves. It also becomes apparent that the subdivision into four tapestries is artificial and violates the composition since it separates motifs that should go together – more precisely, the content of Tc relates both to the content of Tb and Td:



It would make more sense to break  $T_c$  in two halves and: Stitch its left part to  $T_b$ , ensuring that the guns and the gunners are together; and stitch its right part to  $T_c$  in order to have all the sailors going hand-in-hand. But if in this case we have to find a different partition of the triumph.  $T_a$  seems to be fairly consistent, so we can safely assume that it has been executed according to its intended design. On the other hand, the three tapestries  $T_b$ ,  $T_c$  and  $T_d$  should give room to two conceptual tapestries,  $T_1$  and  $T_2$  where the dividing axis falls between the war materials and the guns. The end result is that  $T_1$  and  $T_2$  each displays a level of internal consistency absent from  $T_b$ ,  $T_c$  and  $T_d$ , but similar to the one we can find in  $T_a/T_1$ . Furthermore, it's immediately apparent that  $T_3$  has similar dimensions to  $T_a/T_1$ . We can thus infer that the triumph was conceived as a single unit to be subdivided into three subunits, it was scripted as a triptych! A triptych that obeys the common practice of having a larger image at the centre, and two smaller and equally sized images at the sides:



This should not surprise us, though. As Arasse remarked, “the statement may seem a paradox, but a good number of paintings only exist today due to the cutting out of the whole to which they belonged” (72), an idea we can extend to the interplay between the *machine* and the *mechanic* of the artistic work or, to speak in contemporary terms taken from a different art

form, the difference between the ‘script’ and the ‘final cut’ under the impact of production and post production.

- This means that the whole was conceived as three triptychs and the original plan would organize the nine tapestries in the next terms:
- Oriental figures (foreground), D. João de Castro’s victories (middle, background)
  - . O1 - Acquisition of the *tanadarias* of Goa (KK\_T\_XXII\_6)
  - . O2 - Battle of Diu (KK\_T\_XXII\_4)
  - . O3 - Battle of Ponda (KK\_T\_XXII\_3)
- Noble figures (foreground), Campaign of Salsette (middle, background)
  - . N1 - Salsette 1 (KK\_T\_XXII\_1)
  - . N2 - Salsette 2 (KK\_T\_XXII\_5)
  - . N3 - Salsette 3 (KK\_T\_XXII\_2)
- Triumph (all plans)
  - . T1 - Triumph Left (KK\_T\_XXII\_10)
  - . T2 - Triumph Centre (KK\_T\_XXII\_8 + left section of KK\_T\_XXII\_9)
  - . T3 - Triumph Right (right section of KK\_T\_XXII\_9 + KK\_T\_XXII\_7)

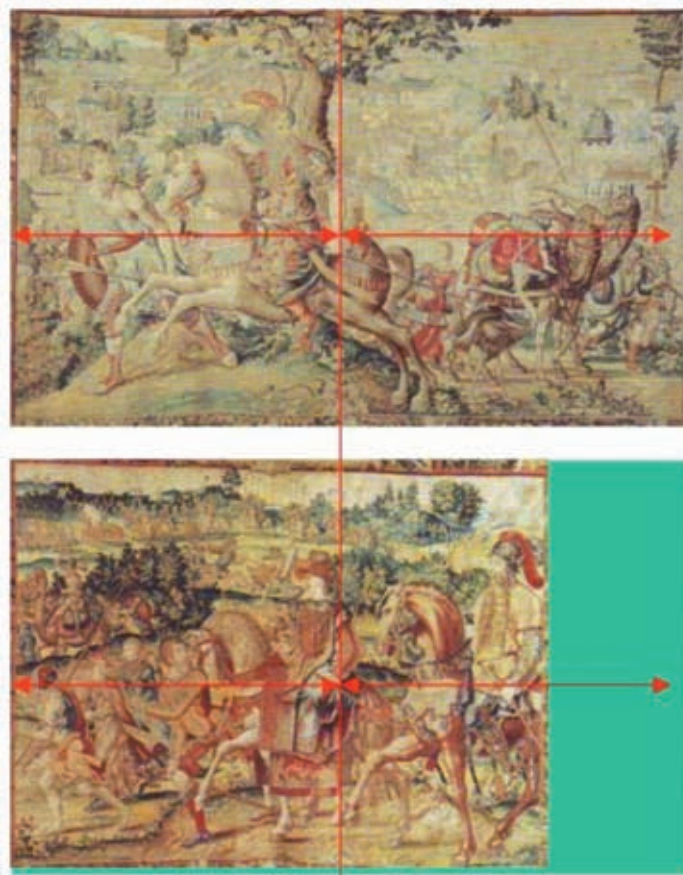
From now on I will refer to the tapestries in those terms.

### Centers and sides

T2, the central tapestry in the triumph subset, is also its largest. T1 and T3, the lateral tapestries in the Triumph, are not only equal sized, they are almost the same size as tapestry O2, the central tapestry in the Oriental figures subset. It’s worth noting that this tapestry displays a clear and balanced composition that divides the frame into two halves: The right half is dominated by people fleeing from Diu in the middle ground, while the battle is depicted in the background; the centre and left half depict *Mujatecão* fleeing from Diu with one of his foot soldiers, both in the first plan, and both looking back at the battle. O2 appears to be a complete whole in the sense that it does not seem to have been subject to cuts similar to the ones imposed on the Triumph tapestries: The execution matches the ‘script’, the *mechanic* was faithful to the *machine*. What is more, that its dimensions are similar to those of T1 and T3 must have been intentional.

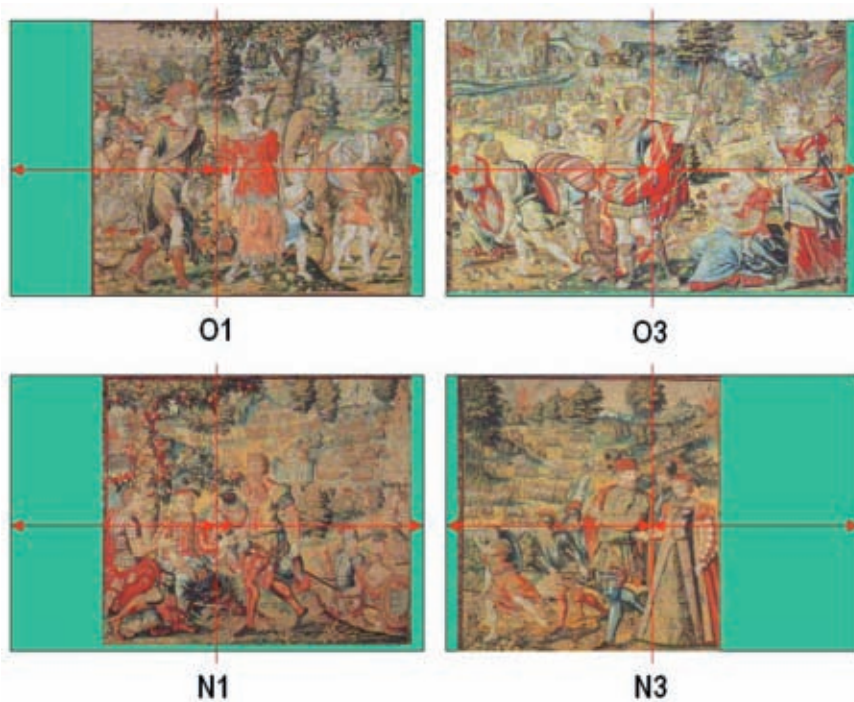
Let us now consider N2, the central tapestry in the Noble figures / campaign of Salsette subset, a tapestry that’s shorter than T1, T3 or O2. Unlike these other tapestries, N2 does not display a sense of clear and

balanced composition, on the contrary, it seems to have been arbitrarily cut to the point that parts are missing: The horseman and the horse at the right in the first plan have been cut of their posterior section; one camel in the left middle plan has also been slightly cut; the two horse riders in the first plan appear to be arbitrarily decentred because, since there is no clear hierarchy established among them, the central axis of the tapestry should be drawn in between them. We can reach the conclusion that tapestry N2 was arbitrarily deprived of a small strip in its left and a larger section in its right. We have seen that the lateral tapestries from the Triumph and the central tapestry in the Oriental subsets are all of approximate sizes. We may infer that the *machine* intended N2 to have similar dimensions, and we can reconstruct its intended composition in the next terms:



What about the last four tapestries, can we find a pattern for them as well? Let us consider the largest of the four, O3 – Battle of Ponda, the right tapestry in the Oriental figures subset. Once more, it's fairly obvious that this tapestry was crafted according to a clear and balanced composition: There's a domineering central figure; the figures at the foreground to the left and right of that central figure form opposing triangles; the fighters in the middle plan form a well delineated lozenge; the geographical features at the background are drawn along approximately symmetrical lines. On the other hand, there are some minor issues: The man and women to the right of the foreground are cut, and the same happens to a smaller extension with the woman in the left. We can conclude that the original composition would be slightly larger than the existing tapestry.

If we now look closely to the last three tapestries, we realise that all of them have missing parts, since in all of them the figures at the left or at the right have been arbitrarily cut out. We may hypothesize that in concept these tapestries were larger than the actual execution, and that their planned dimension was similar to O3:



### Sizes and scales

By now we identified three sub-sets each one comprising three tapestries, and we were able to reconstruct the intended dimensions of the tapestries in each set. This gives us three conceptual lengths for the tapestries: Large size, the tapestry at the centre of the Triumph; middle size, the lateral tapestries of the Triumph, and the central tapestries of the figures subsets; small size, the lateral tapestries in the figures subsets. If we now compare the proportion between large and middle, we get 1.14 to 1. On the other hand, if we compare the proportion between middle and small we get 1.16 to 1, almost the same proportion! If we also take into account the fact that I'm working with photographs and not with exact measurements, and the possible changes in the size of the tapestries due to the workings of time, it's not farfetched to estimate that the intended proportion between large and middle was to be same as the proportion between middle and small: 1.15 to 1.



### Planning II – Order in space

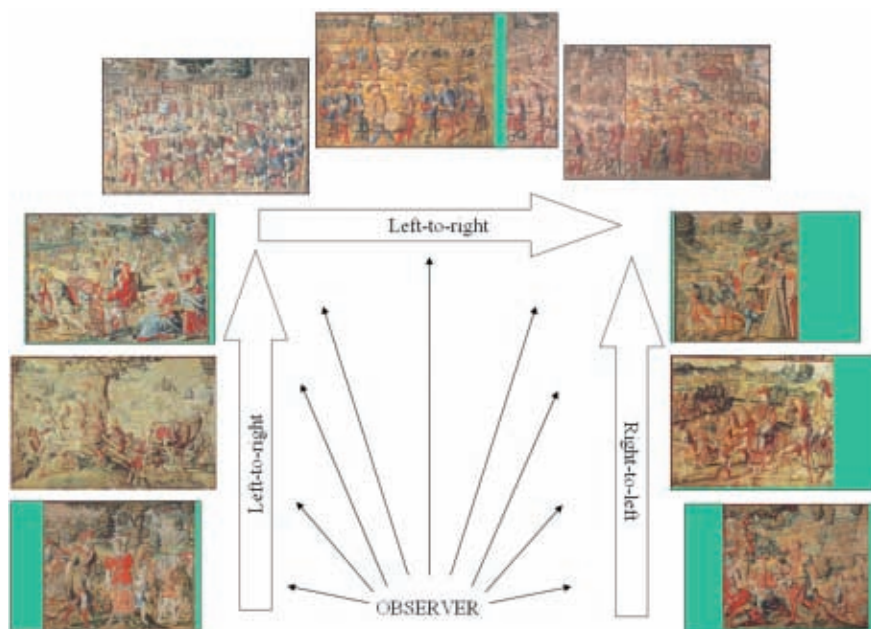
How should we order the sub-sets among themselves? And how were they supposed to be disposed in space? Needless to say, the Triumph being the largest subset should also be the central one – something that's consistent with our proposal that its theme encompasses Dom João de Castro's action in India as a whole, while the other tapestries depict more limited events. Next, since our order of reading goes from left to right and proceeds according to chronological order, the Oriental figures subset must be to the left of the Triumph since they depict the earliest historical events, while the Noble figures with their late Salsette campaign have to be placed to its right. At first sight the logical order of the tapestries is thus:

- Oriental figures / battles
  1. O1 - Treaty with the Idalcão
  2. O2 - Liberation of Diu
  3. O3 - Victory at Ponda
- Triumph
  4. T1 - Beginning
  5. T2 - Middle
  6. T3 - End
- Noble Figures / Salsette
  7. N1 - Crossing the Zuari
  8. N2 - Battle of Salsette
  9. N3 - Rest after the battle

But we may also estimate that the subsets were not to be placed side-by-side, instead they should be put in place as three of the four sides of a rectangle in a display similar to the one depicted at the abdication of the Emperor Charles V (Delmarcel 17, Quina, *À maneira*, 31). This means that the observer would approach the tapestries from the empty side of the rectangle. A problem arises, though. When our observer looks at the Oriental figures subset to his left, he will follow the usual left-right reading order; the same can be said when he looks at the triumph sub-set in front of him. On the other hand, when he looks at the Noble figures subset to his right, he will read it from right to left, both because he will start with the tapestry closer to him, and because he will follow a movement that's symmetrical to the one he does in order to read the subset to his left. If that's the case, then the tapestries in the third subset must be ordered from right to left<sup>10</sup>, and the intended display is the next:

---

<sup>10</sup> There's a sign that sustains this interpretation, the Indian holding a shield with the Castro's arms in XXX.



### Conclusions

We started the present voyage with ten tapestries of variable sizes, distributed haphazardly according to an unprecise order. We ended with nine, divided into three subsets conceived according to a deliberate plan. This is nothing more than a preliminary step in the path to understand the tapestries. To paraphrase Michaud (81), *the issue is to understand not how the stakeholders in the tapestries identified with the feats of D. João de Castro in India but how they appropriated motifs from those feats in order to create figures fully participating in the Portuguese court reality or their time a couple of decades after those feats.*

In order for us to understand the meaning of the tapestries we need to proceed to an analysis of their content and context, but that's for another opportunity.

## Bibliography

- Arasse, Daniel. *Le détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture*. France: Flammarion, 2010.
- Cortesão, Armando, and Luís de Albuquerque. *Obras Completas de D. João de Castro*, 3.º vol. Coimbra: Academia Internacional de Cultura Portuguesa, 1976.
- Delmacel, Guy. *Flemish Tapestry*. New York: Harry N. Abrams Inc., 1999.
- Garcia, José. “D. João de Castro: Um homem de guerra e ciência.” *Tapeçarias de D. João de Castro*. Coord. Paulino, Francisco. Lisboa: CNCDP, 1995. 13-49.
- Michaud, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the Image in Motion*. New York: Zone Books, 2004.
- Moura, Vasco. “D. João em Viena: conjecturas.” *Tapeçarias de D. João de Castro*. Coord. Paulino, Francisco. Lisboa: CNCDP, 1995. 89-110.
- Nunes, Leonardo. *Crónica de D. João de Castro*. Lisboa: Alfa, 1989.
- Panofsky, Erwin. *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1982.
- Panofsky, Erwin. *O significado nas artes visuais*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- Paulino, Francisco, coord. *Tapeçarias de D. João de Castro*. Lisboa: CNCDP, 1995.
- Pinto, Carla. *A Infanta Dona Maria de Portugal. O mecenato de uma princesa renascentista*. Lisboa: Fundação Oriente, 1998.
- Quina, Maria. “Novos dados para um Enigma – As tapeçarias de D. João de Castro.” *Oceanos* 13, 1993: 89-65 and 113-141.
- Quina, Maria. *À Maneira de Portugal e da Índia (Uma Série de Tapeçaria Quinhentista)*. Lisboa: CNCDP, 1998.
- Sierek, Karl. *Images oiseaux: Aby Warburg et la théorie des médias*. Paris: Klincksieck, 2009.

## Resumo

O conjunto de dez tapeçarias inspiradas em parte nos feitos militares de D. João de Castro na Índia constitui um enigma histórico que tem oferecido resistência à interpretação. A percepção de um pormenor que tem escapado a leituras anteriores das tapeçarias levou o autor deste estudo a enveredar por um caminho que conduz a uma compreensão marcadamente diferente do todo. A elaboração desta interpretação exigiu uma convergência da análise histórica, o recurso à iconologia e a métodos e conceitos iconográficos. Todavia, tal não bastou, e uma leitura adequada do conjunto requereu atenção à estrutura, o que por sua vez exigiu ainda um novo conjunto de

abordagens metodológicas baseado em conceitos inspirados pela escrita dramática e pelo cinema. A comunicação concentra-se precisamente neste último conjunto de questões estruturais. Demonstra-se igualmente como e por que motivo Warburg surge neste contexto. Torna-se por fim explícito o enquadramento conceptual criado pelo autor para dar sentido à matéria e tornar possível a comunicação da sua visão.



# Warburg e a fotografia contemporânea

NUNO FELIX DA COSTA

## O Olhar de Warburg

Na bibliografia de Warburg, e na literatura que tem inspirado, atraí-nos um olhar não estritamente racional, antropológico ou estético sobre os objectos a que estamos habituados a chamar arte; pelo contrário, pressentimos uma vontade de decifração semelhante à das crianças que escangalham os seus brinquedos. É interessante compreender o interesse actual pela obra de Aby Warburg nesta dupla trama: por um lado, o que ela tem de original como ponto de encontro de saberes diversos e de cruzamento de valores estéticos e culturais, por outro lado, as características da contemporaneidade que o tornaram, hoje, atraente. Talvez no pensamento alemão desde Goethe haja tendência a centrar-se intensivamente sobre um tópico com uma abertura a níveis de integração muito latos convocando centripetamente outros temas com uma articulação, por vezes, idiossincrática ou talvez esta abertura à subjectividade seja uma marca romântica. Contudo, o pensamento de Warburg vai por outros caminhos e atinge outros ângulos de visão. As suas alegorias despertam no entendimento formas de abarcar as coisas que estavam adormecidas, sufocadas no peso da racionalidade das sociedades de mercado. Ele parece conhecer as formas primitivas de relação com a natureza das coisas, capaz de reduzir as forças que se digladiam no interior dos tumultos e dos cataclismos a uma simplicidade paralisante, a uma incoercível nitidez.

Warburg parece considerar cada imagem como expressão de um repertório limitado e submerso de formas disponíveis para a expressão psicológica dos humanos. Em qualquer referencial estético o entendimento da arte mantém as categorias associadas à compreensão lógica da informação e da sua sequenciação temporal a partir da qual a obra é lida como ficção mais ou menos próxima da realidade. Em Warburg não é ao nível desta representação manifesta e dominante que as imagens dialogam entre elas,

mas, na linha de Foucault (*As Palavras e as Coisas*), a construção do seu sentido prossegue, antes, pelos mecanismos de uma racionalidade ancestral e pré-científica alicerçada em analogias que encadeiam os factos numa teia próxima do limite que a linguagem é capaz de atingir, uma linguagem de conceitos deformados como a que os psicóticos usam quando constroem as acepções a partir de pequenos atributos marginais e os articulam fora da causalidade e da explicação. Tal como o discurso poético se constrói reinventando o modo de dizer, também o discurso de Warburg toma um valor plástico próprio e autónomo do seu referente inicial – mais do que revelar uma ideia, expô-la, defendê-la, parece esconder a sua compreensão das imagens de que fala numa enigmática aura de significações idiossincráticas. Perante o seu objecto, o pensamento dispara centrífugo em todas as direcções de uma notável erudição, faz surgir uma pletera de temas, viaja e saboreia os seus detalhes por um gosto intrínseco e pouco articulado com uma lógica argumentativa como se a abrangência e a dispersão fossem equivalentes para quem olha as coisas do alto. Assim, a força persuasiva do seu discurso se aproxima dos discursos poéticos: uma espécie de sobre-razionalidade capaz de uma compreensão mais lata do que o alinhamento dos temas dentro de uma semântica convencional.

Quando as fórmulas de Warburg do “retorno à vida das formas antigas”, mobilizadas, designadamente, pela sua densa carga emotiva (*pathosformel*) são comparadas com os arquétipos de Jung, é interessante notar o posicionamento diferente de ambos relativamente à esquizofrenia – um sofria-a, o segundo investigava os seus dinamismos inconscientes. O primeiro intuía “relações de boa vizinhança” em última análise assentes em idiossincrasias de atribuição de significados que o seu pensamento não conseguia estabilizar. Lembremos como era volátil o posicionamento das imagens nos *Mnemosynes*, cada deslocamento implicando uma nova configuração de evocações, uma nova reinterpretação que descobria mais um caminho para a associação entre as imagens. Os arquétipos de Jung são forças prototípicas sediadas num inconsciente colectivo e dispostas a imergir recorrentemente segundo mecanismos próximos dos que fazem aparecer os sintomas da neurose. O seu aspecto molda-se às circunstâncias e à individualidade, mas mantendo um núcleo claramente reconhecível. A diferença mais relevante entre ambos os conceitos refere as “*Pathosformeln*” serem consideradas manifestações com uma realidade histórica, assim, veiculadas com a disseminação da cultura a que pertencem, logo implicarem alguma forma de continuidade geográfica e temporal. Da intuição de afinidades entre imagens Warburg pressupunha a necessidade de uma qualquer forma de transmissão que tivesse feito comunicar

a cultura onde as imagens imergiram, mesmo que não a pudesse provar. Em Jung as imagens arquetípicas são emanações de estruturas constitutivas do próprio inconsciente humano.

## O Pensar de Warburg

Uma segunda nota salienta a diferença essencial entre os escritos anteriores e posteriores à doença. Os escritos iniciais parecem caber numa iconologia resultante de um método idiossincrático –, pretendem-se uma hermenêutica da divagação pelos sentidos subterrâneos das imagens. Na obra tardia, o método parece resvalar para uma hiperinclusividade incapaz de produzir um critério ou de estabilizar uma linha de interpretação. Podemos aproximar a hermenêutica de Warburg da livre associação de ideias do processo psicanalítico – e trata-se de mais do que uma analogia: tal como na cura analítica não se trata da descoberta de uma verdade nem sequer de uma justa valorização dos conteúdos chamados para reconstituir a história da pessoa, tão só de uma versão confortável da mesma, de um alinhamento dos factos que desfaz o mistério que o sintoma encerra. Também o discurso de Warburg se embrenha nos detalhes e é a partir dos detalhes que se estabelecem as relações de significação que produzem um sentido possível. No final, é a qualidade quase musical ou poética dos conteúdos aludidos que nos fascina, o seu carácter essencialmente aberto, insusceptível de argumentação ou, sequer, de uma valorização pelo confronto com os factos. As significações constroem um sentido subjectivo e dependente de um contexto de interpretação; alicerçam-se em intuições, por vezes, superficiais como no pensamento maníaco, outras, impenetráveis como no delírio, sem continuidade formal ou afinidades de qualquer natureza entre as imagens.

O nivelamento das imagens independentemente da origem, do contexto ou da função, sejam elas arte, publicidade, um grafismo pré-histórico ou renascentista, Warburg reunia-las num tratamento informacional comum, próximo do plano em que o sistema nervoso humano os descodifica, meramente como expressão de um mecanismo ancestral de representar que é apreciado separadamente do seu conteúdo e do seu valor. O que está em causa nas análises de Warburg não é uma historiografia das formas, mas antes um seu enquadramento estrutural na cultura. Neste sentido o transporte das imagens entre as culturas obedeceria a moldes pré-programados, quase etológicos e, assim entendidos, é inevitável considerar as afinidades desta perspectiva com os arquétipos de Jung. Na originalidade de Warburg

participa, também, o carácter centrífugo do seu pensamento que lhe impediu a redução a teorias das suas abrangentes intuições. A sua obra permaneceu fragmentada, os seus textos têm o encanto das obras abertas que não se esgotam numa leitura nem cabem numa interpretação.

A forma como, nos *Mnemosynes*, a linguagem é deixada de lado é um dos maiores encantos do autor. Por um lado, é fácil apercebermo-nos desta possibilidade quando reflectimos sobre os pressupostos dos seus escritos anteriores: faz sentido deixar as imagens falarem elas próprias, limitar o papel do historiador a seleccionar um *corpus* frutífero assumindo a impossibilidade de justificar uma escolha a não ser pela própria beleza do efeito que a selecção produz em nós. Neste sentido, para quê pretender a longa erudição das analogias? Mas este silêncio que podemos interpretar como dotado de um valor teórico extremo, isto é, maximamente significativo, podemos também lê-lo na continuidade biográfica e patográfica de Warburg, quando perguntamos o que pretende este discurso. Provavelmente é o discurso possível do autor. Como o de Artaud – contém qualquer coisa de maligno, de terrível e de sublime: uma determinação que antecede a linguagem e asfixia o autor, que a toma e invade como o véu de uma luz que nunca vimos. Esta inventividade inaudita tem o enigma da poesia – o seu radicalismo subversivo, a sua virtude e a sua aura. Mas se nos perguntamos como funciona este discurso, como o podemos ler, como ouvimos o seu eco reverberar em nós, somos transportados para um cenário mágico. Este universal não é uma categoria plástica nem moral – o discurso da arte e o da poesia tem que tocar apenas o que liga os homens à sua humanidade sem outras condições acessórias ou particulares impostas num quadro relativista ou ideológico no qual estamos nus. A este nível de abstracção, dentro ou fora da razão, há uma irmandade possível que não precisa de ser argumentada: Warburg sente-a carnalmente nas mais simples manifestações do humano, na mais humana manifestação da relação com as coisas, a representação dessa humanidade brota resplandecente. E, contudo, tal como em Artaud, sentimos sempre a sua diferença. Atrai-nos até um ponto em que não conseguimos chegar a tocá-la.

Assim, é a partir da patografia de Warburg que é interessante compreender o realce actual das suas ideias. Ele esboça duas linhas de pensamento: uma sobre a génese das formas culturais em tensão com as forças históricas e circunstanciais; outra, uma hermenêutica da imagem. Em relação às primeiras, as formas da cultura, concebe-as num jogo de tensões irracionais tendo subjacentes as grandes questões que angustiam o homem de todas as épocas. Quanto à segunda, as imagens emergem das culturas, das forças e da circunstância histórica da sua repressão.

A este nível algumas das características formais das teorias e dos métodos de Warburg aproximam-se das teorias da etiologia da esquizofrenia. Pretendem fazer decorrer todo o rosário de sintomas da doença de perturbações cognitivas na formação dos conceitos, designadamente, a tendência à inclusão de objectos em categorias excêntricas devido à valorização de atributos periféricos na definição do respectivo conceito; ou da hiperinclusividade, outra tendência cognitiva característica pela qual as pessoas alargam a definição de uma categoria de tal modo que acaba por perder a sua utilidade verbal. Em qualquer caso, estas perturbações transformam suficientemente as significações para fazer a linguagem adquirir uma típica bizarria. A conferência sobre “A Dança da Serpente” foi melodramaticamente apresentada pelos editores como um texto catártico, uma confissão, um testamento. No texto, sem dúvida muito rico de conteúdos, detecta-se a perturbação da exposição por uma doença que afecta aspectos formais do pensamento e da linguagem. É uma peça de literatura científica, um ensaio erudito de cariz mais antropológico que histórico onde se percebe o esforço de organização conceptual de materiais maximamente abrangentes – “horível convulsão de uma rã decapitada”. Percebe-se Warburg ter recebido a ajuda do seu amigo Saxl no esforço da contenção formal de um discurso que, em diversos pontos, resvala para uma associação laxa e dificilmente compreensível ou salta de nível, de um discurso naturalista e descritivo para um nível interpretativo ou subjectivo sempre dentro de um avassalador excesso de conteúdos. O texto não veicula nem serve uma libertação de tensões como acontece nalguns textos de Artaud, nem se configura como catártico, confessional ou testamentário; o que o perpassa é o esconjurar de uma sintomatologia psicótica que, embora melhorada, o deixaria incapacitado para reassumir o anterior brilho intelectual. No diário, iniciado após a alta, a rigidez da escrita de Warburg mostra uma tentativa obsessiva de apego ao concreto como meio de controlar uma realidade que sentiria escapar-se-lhe. Perdeu-se a anterior pletora de conteúdos, a escrita empobreceu-se, a sua instrumentalidade escasseia.

## **A Contemporaneidade e Warburg: o Efeito na Fotografia**

Talvez Warburg tivesse razão ao diagnosticar a esquizofrenia da contemporaneidade. Uma grande generalização, talvez menos fundamentada do que “O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia” de Deleuze e Guattari (1972),

mas a mesma aproximação do capitalismo ao pensamento paranóico: a perda da distância nas sociedades desenvolvidas produzir a mesma dissolução da identidade, do desejo, da liberdade e das pertenças que caracteriza o processo esquizofrénico. Paradoxalmente, é pelo que o pensamento de Warburg tem de esquizofrénico que compreendemos a afinidade com a cultura pós-moderna: 1) ao nível do conteúdo, a “desierarquização” dos valores culturais: sem um centro político que ancore uma hegemonia estética ou ética, a aproximação entre produtos culturais segue afinidades muito fluidas no que toca à proveniência e função desses produtos patenteando a exaustão de uma aura de nobreza antes atribuída à arte, agora mero objecto de consumo e entretenimento; 2) esta abertura da cultura pós-moderna legitima qualquer discurso razoavelmente consensual, subordina-o à sedução, à capacidade de atrair. Em Warburg, a sua erudição dispersa e diversa produz o mesmo efeito que nas sociedades de mercado o *marketing* e a publicidade que, a todos os níveis, nos colocam perante catadupas de imagens avulsas; assim, em consequência, 3) dá-se a substituição de um discurso crítico racional, histórico e argumentativo, pela construção de um sentido mais restrito ou local. Paradoxalmente, numa óptica global, todos os sentidos possuem o mesmo alcance enquanto assumpção de uma humanidade; em Warburg, a abertura das metáforas e das analogias sem cuidar das continuidades históricas, mas da expressão das forças simbólicas constitutivas da condição humana.

Tanto como os seus escritos, o próprio Aby Warburg parece pioneiro do sujeito pós-moderno, não só o seu destino marcado pela fragmentação da identidade por uma efectiva esquizofrenia (Deleuze e Guattari, 1972), o seu pensamento, a sua bibliografia, verdadeiramente intertextual, no sentido de Barthes, mas também no da promiscuidade das referências postas em confronto pela sua simples citação, o caos informacional da cultura de massas na época do virtual tal como Baudrillard o caracteriza. Os Mnemosynes configuram um protótipo da relação do sujeito pós-moderno com a informação: imagens desprovidas de aura, consumidas como um produto em tudo semelhante a qualquer outro, estabelecendo com as do lado relações de sentido impossíveis de estabilizar na ausência definitiva de um quadro teórico suficientemente abrangente.

A fotografia contemporânea parece habitada por leitores de Benjamin que procuram curar a psicose da contemporaneidade. Lembram derivas próximas ou alternativas às que lemos no diário de Aby Warburg. Desenvolvendo esta perspectiva da obra pós-moderna como reacção à esquizofrenia encontramos: 1) a mesma racionalização de fragmentos de um pensamento impossível de unificar, 2) a mesma rígida repetição de conteúdos

concretos onde a obra estagna após um niilismo que a desertificou, 3) a substituição de uma estética (fotográfica, literária, o que seja) por uma postura naturalista, etnográfica sobre o outro, ou o autor oferecendo-se como outro em auto-representações da perplexidade perante uma imagem de si aleatória ou facultativa, 4) a mesma centração numa epopeia minimalista das trivialidades quotidianas, 5) a mesma tensão entre a afirmação de um estilo, de uma exterioridade, de um marcador de mercado e a dissolução da identidade de autor.

Neste contexto cultural as análises de Benjamin cruzam-se com efeitos muito paradoxais no mercado da arte das tecnologias de reprodutibilidade técnica da obra. Muita da produção fotográfica contemporânea pode ser entendida como tentativa de solução da situação da arte descrita por Benjamin: 1) estratégias de ultrapassagem da perda da aura de objecto único (que os Polaroids ainda possuíam): a limitação pelo autor do número de exemplares de cada imagem, a assinatura ou uma outra intervenção sobre a imagem; 2) estratégias de realçar a importância da imagem na construção de uma representação contemporânea da realidade ao ponto de as imagens suplantarem a informação proporcionada pela observação directa das coisas; designadamente, os efeitos das descrições veiculadas pelos *media* fragilizarem a incoercibilidade dos sentidos nesse processo de actualização de uma representação do real; 3) estratégias de utilização da sofisticação tecnológica em tentativas de recuperação da dignidade da obra mecanicamente reproduzida: o exagero do efeito de escala, a apropriação de formas de representação frontal desadequadamente pictoriais, o abuso das manipulações da imagem tornando indistinta ou flutuante a fronteira com o virtual de tal modo que a única garantia aceitável, hoje, da “autenticidade” (em sentido documental) da obra reside, já não na fiabilidade do meio tecnológico de reprodução do real, mas tão-só na garantia do seu autor; 4) estratégias de reformulação da noção de obra num contexto informacional ou de outro referencial etnológico, sociológico ou político (aqui com apelo a temáticas de uma correcção política enfastiante), 5) estratégias de reintrodução da identidade do autor como pertença da obra, subordinada a um estilo de afirmação de uma imagem de marca susceptível de competir e ser assim reconhecida no mercado; no limite, como a Madona que se veste e despe, casa e divorcia num jogo com o mercado.

Contudo, mais do que no nível do conteúdo de cada imagem – objectivamente Cindy Sherman não muito distante de Claude Cahun ou Thomas Ruff de August Sander – é na articulação das imagens num discurso “artístico” plausível que se manifestam os sintomas deste *pathos* fotográfico:

comparando-a com a modernidade, a obra pós-moderna carece de um discurso teórico que a interprete e suporte, mas, por outro lado, confronta-se com a desacreditação dos grandes discursos capazes de a fundamentar – as imagens encostam-se umas às outras em séries com uma coesão narrativa apenas filmica. Envolta neste canto documentalista e antropográfico, a fotografia encontrou a sua legitimação enquanto discurso artístico, uma articulação de pleno direito com a pintura e as outras artes plásticas. Lembremos Hilla e Bernd Becher agraciados com o prémio de escultura da Bienal de Veneza de 1933. Neste marco da história da fotografia ela aparece como discurso sobre um tema (a escultura), como montagem e encenação de uma realidade que é por ela assim dada a conhecer. Seria relevante não tanto desenfatar o carácter discursivo das imagens como valorizar um discurso próprio nem documentalista nem antropográfico nem historicista. Estes constrangimentos, ou as ficções em seu torno, parecem, hoje, esgotados e triviais. Tal como Warburg deslocando as imagens nos seus *Mnemosynes*, podemos olhar as imagens pelos seus atributos fracos, os enquadramentos, a forma de representar, as evocações que os pequenos detalhes despertam, até mesmo, ao modo das distorções cognitivas dos loucos (e da poesia), recriar um sentido a partir de significações não óbvias, mas implícitas nas referências plásticas e literárias tal como os poetas fazem com as suas metáforas. Podemos tentar procurar critérios, estes ou outros, especificamente fotográficos agora que a fotografia adquiriu a sua maturidade plástica. Talvez possam ter propósitos comuns, a poesia e a fotografia: a linguagem da poesia distancia-se das palavras que trocamos instrumentalmente de uma forma comparável à que vai da realidade visível e fotografável ao sentido do discurso da fotografia. Esta tem hoje, quanto ao valor de verdade, uma conotação oposta da que antes lhe atribuíamos: faz-nos desconfiar, procuramos o truque, deixou de servir para mostrar. Mais vale, como ViK Muniz, fotografar imagens desenhadas com chocolate, encontrar, na doçaria ou algures, uma abertura para um valor próprio do discurso fotográfico, em substituição da actual pseudo-etnografia urbana mesmo porque a correcção política submergiu numa normatividade calvinista de vistas curtas e com escassíssimo valor heurístico.

Resumidamente, o olhar de Warburg sobre as imagens dos *Mnemosynes* contém um valor hermenêutico implícito. Como se uma grelha de decifração das imagens poéticas que nos revelasse como funciona a poesia e onde encontra as suas pseudo-soluções para as grandes aflições da humanidade, o olhar de Warburg, do mesmo modo, fosse uma grelha equivalente aplicável à fotografia, em particular, aplicável na articulação de um discurso

fotográfico, de um discurso que decifra sentidos possíveis para o alinhamento das imagens, mas que também as produz e valoriza com vista a esse discurso. Foi interessante, de passagem, notar como o pensamento que se molda pela psicose desemboca em características homólogas da contemporaneidade cultural. Como um pensamento que bloqueia com a lógica verbal encontra, submersa numa linguagem de formas visuais, uma lógica própria capaz de produzir leituras inéditas de imagens alinhadas segundo um critério “de boa vizinhança”. Este procedimento expressivo, di-lo-íamos um processamento típico do hemisfério cerebral direito – sintético, holístico, não verbal, não sequencial –, parece suficientemente potente para extrair do alinhamento das imagens significações complexas de nível teórico e difíceis de vislumbrar numa abordagem analítica com suporte linguístico. Este domínio pode ser o domínio específico da Fotografia.

## Bibliografia

- Brown, L & Green, “C. Robert Smithsonian’s ghost in 1920s Hamburg: reading Aby Warburg’s Mnemosyne Atlas as a non-site”. *Visual Resources: An International Journal of Documentation*, 18 (2) (June 2002): 167-181.
- Bruhn, Mathias, *Aby Warburg (1866-1999). The Survival of an Idea*.  
<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/mbruhn/>
- Wohl, Helmut, *The language of form in the visual arts*. *Museum International*, (1968), 21: 30-37.

## Abstract

In his early works, Warburg collected a huge bulk of information, from disparate sources, with the aim of building up a universal-like meaning for the subject matters he was working on that could be exact and free from established biases. In the period subsequent to his illness, his view is marked by the reunion, after idiosyncratic criteria, of forms of different ages and cultures in an attempt to find intemporal gestures

in latency in those forms. Photography may find in Warburg a reference that allows overcoming the relation with the documental role which, though it acknowledges the discipline as art, circumscribes it to a narrative thread. Warburg looked at images as manifestations of hidden forces of the mind, to be feared, as if they were the result of some ancestral violence that cannot be represented explicitly, but that finds a possible expression in the images selected for his atlas. In this context, the question of the artistic value of the images and its narrative or referential value stood as marginal, taking into account the enigmatic and holistic meaning, one could say, their poetical meaning. Can the photographer adopt the same criteria against a reality that invites us to gratuitous voyeurism?

## Aggregate states of iconic energy - Warburg's concept of image animism

KARL SIEREK\*

One of Aby Warburg's most important contributions to current cultural theory can certainly be found in the discussion on image theoretical problems between different media. Warburg has outlined an understanding of the image which is decidedly at the edge or even beyond the borders of traditional representative image functions.

To bring you a short example from one of the most important media of modernity which is – perhaps not by chance – as old as Warburg's first publications: the cinema. The Chinese movie *Far from far* (YUANLI ZHANZHENGDE NIANDAI), made in 1987 by the female director Hu Mei, depicts the attempts of a war veteran to cope with his memories and traumata from the Second Sino-Japanese war. Being exposed to and at the mercy of the power of these past images, he decides to follow them. He attempts to invoke and drive out the haunting images at the places where he experienced the war. Towards the end of the film we find old Gu Meng, the hero of the film, at one of these places amidst a celebration on the countryside. We see firecrackers exploding, chickens being slaughtered and other animistic rituals being carried out.

We, the spectators, follow these moving images with emotional movement, accompanied with even physical reactions such as fear or disgust. We are physically affected, and literally that which we call in German "mitgerissen", swept away. This strange mixture of ritualistic exorcism and reworking of past images can be seen as a testing of image functions, which are hardly to be grasped with the common tools of image analysis, be they semiological or cognitivistic, iconological or psychological.

The end of this Chinese film is one of many examples – not only in the movies – where images are more than vehicles in a process of signification. They do not primarily *show* something. They rather *do* something: they move and are moved, change and are changed by the spectator. These images

---

\* Universität Jena

are *agents* in a social and cultural network. Rather than to stage images of power, they reflect the *power of images*, something we can call ‘*Bildmacht*’.

Aby Warburg turned towards this trace of image animism by consciously renouncing his traditional discipline of art history and opening his main research focus to ethnological and cultural-theoretic questions. In 1895, the year of the birth of cinema, he set out on a journey to the United States. In the territories of the Hopi Native Americans, he started to collect facts and took photos of animistic practices such as snake dances and fertility rites. One of his main interests lay in the virulence of the notions of animistic power in images ranging from the Renaissance to the so-called “modern” societies. Warburg assumed that this and similar practices were embedded like intarsia inlays in (pseudo)rational thought. They repeatedly come up as a kind of “Nebenregiment der heidnischen Kosmologie” (side regiment of pagan cosmology; Warburg, “Heidnisch-antike Weissagung” 202) and, as Ernst Gombrich used to describe this process, a form of “mne-mic energies” (Gombrich 244).

Of course I will not argue – with or without Warburg – that there is no representational function connected with the social usage of images. However, what I will stress here and what I have learned from Warburg is that this iconic reference is always followed and often dominated by this *Bildmacht*. Referentiality is haunted by these shadows of image power which present to us the energetic dimension and the *efficacy of images*. And our science has to grasp them like, to use a term by Warburg borrowed from a slightly other context, like ‘*Geisterschaaren*’, i.e. cohorts of spectres: „So, in the best case, the world created by intellect and the power of imagination (*Einbildungskraft*) becomes the real world.“<sup>1</sup>

## **Image-Energetic state of aggregation of Iconic Energy**

So, after saying this, let me briefly differentiate between four of these ‘*Geisterschaaren*’ which haunt the image and can, according to young Mister Warburg, be grasped by a future image science.

---

<sup>1</sup> “So wird im besten Fall die durch Verstand und Einbildungskraft geschaffene Welt zur wirklichen.“ letter to a friend, December 1890, cit. Roeck 76. All translations from German are by the author of the article.

From his dissertation about Botticelli, past his study on manipulations of the date of Luther's birthday and the lecture in Binswanger's Klinik in Kreuzlingen, up to his late works on the *Bilderatlas*, Warburg encircled different principles for the understanding of images. These fundamental concepts, which I will name according to Warburg 'aggregate states of iconic energy', 'Aggregatzustände ikonischer Energie', involve:

- Firstly that which can be called *Bildpräsenz* or image presence, and which can be defined as an understanding of the image as a generator and re-activator of imagination removed in time and place, during the perception of the image;

- Secondly, an aspect which is maybe best researched in the work of Warburg, the examination of any kind of *image movements* as an indicator of the dynamic force which is inherent in every image, be it still or moving;

- Thirdly, the examination of the image as an instrument of thinking and a *knowledge accumulator*. This image function is, among others things, described in Warburg's project about the political, or maybe better, propagandistic strategies around Martin Luther's nativity. In this, as he himself has put it, preliminary research on the "Renaissance der dämonischen Antike im Zeitalter der deutschen Reformation" (Warburg, "Heidnisch-antike Weissagung" 201) he speaks about an *Orientierungsfunktion* of images, a function of orientation, like astrological constellations, which enable to put oneself in a certain relation to objective surroundings;

- Finally, the reflection of the functions of the image as an intervening force, as a "*lebendige Wirkkraft*", a so-called *vital working force*.

## Image-Presence

Let us now briefly examine these four states of aggregation. The first one is the emergence of an iconic instantaneous presence or immediate insistence. With this conception of the image in its physically perceptible existence Warburg breaks away considerably from the idea of the function of the image as a means of representation and turns to its simple and pure presence. Images do not primarily refer to an absent content. They *show themselves* in a quasi explosive eruption of the past or remote as instantaneous virulence. In his work on the 'costumi teatrali', he describes this insistence as a "mimic duet" (Warburg, "I costumi teatrali" 435). The image is here in its *Dasein*; and because it is here, it is effective. Temporal enclosures reside both within the presence of the image and within the image

of the presence. Concerning this time shift, a remarkable idea emerges in the image-theoretical passages of his writings: The re-presented past becomes positively present and the difference between the body of the image and its signified slightly fades into the background. In this way, what has been seen as the first problem of image animism, the generation and reactivation of the time-spatially distant other, is simply based on the insistence or “*Dasein*” of the image.

## Images Move

Now to the second function or state of aggregation: the image *of* and *as* movement.

Very early Warburg dealt with different manifestations and developments of movement in painting: the fall of folds make clothes look more dynamic, gestures forcefully awaken the human or divine bodies; rituals from earlier pre-Christian epochs disrupt the static festivities like animistic residua or remnants. His reflections on these manifestations of dynamics in the static panel painting can consequently be seen as preparing the ground for his considerations on image animation. It is exactly this which has often been associated with Warburg’s central category of *Nachleben*, the survival or revitalization of the past or history.

With this term Warburg not only traces cognitive orientations of another cultural condition of the past. It can be assumed that he draws – as Georges Didi-Huberman has put it (Didi-Huberman) – on Tylor’s category of the *Survival in Culture* (Tylor vol. 1, 101-145). But this new category encompasses more than the acquisition of specific knowledge and images. According to Warburg, “*Nachleben*” means corporeal convergence (“*körperliche Anverwandlung*”). The difference between this and the common understanding during the Renaissance is emphasized firstly by this animistic relationship between the representation of images and a historical consciousness. As the term ‘renaissance’ ethymologically contains the word birth (naissance), the term “*Nachleben*” tends more in the direction of vital absorption and reworking.

By recording past movements, the image separates itself from its model and takes on an independent being. The evoking of this “soul” of the past, as a ghost or specter, leads to the movement, (re)vitalization and animation (“*Beseelung*”) of the image. Since its beginning, cinematography has developed within this paradox and, in my opinion, lodged itself rather well in it.

It is perhaps this magical double-sidedness of presenting and being, of making absent, of making appear and disappear, which results in the wild energies that are not only evoked by the images, but which also mobilize the body of the beholder. In addition to its representational function, film produces a surplus: the subsequent movement of the past as a phantasmagorical body of its own.

## The orientational functions of the image

The third image energetic state of aggregation is the so called ‘*Orientierungswille*’ or orientational function. This ‘*Orientierungsfunktion*’, which operates with and through images, offers the subject the possibility to locate and find itself, to give it a stable framework in the world. Astrological constellations or their modern shape, the pictograms of Otto Neurath, sea charts or colour guidance systems in urban transportation are a form of communication: an image works in these contexts as an agent to create a state between comfort and exposition (‘*Geborgenheit und Ausgesetztsein*’). It offers the possibility to locate, find and orientate oneself in one’s surroundings. But this pragmatic usability is, according to Warburg, not only a simple tool. It reveals itself as a deeply *ambivalent* apparatus. That’s why Warburg has investigated the anthropological implications of this ‘*Bildmacht*’ between “mathematical abstraction and ritually revering conjunction” (“*kultlich verehrender Verknüpfung*”; Warburg, “*Heidnisch-antike Weissagungen*”, 202) through its appearances in Greek antiquity, passing by the Renaissance, up to its emanations of modernity.

This orientative knowledge which he called ‘*Denkraum*’ has fascinated a great deal of film theorists and film makers, like Sergeij Eisenstein, Edgar Morin or Maya Deren. Deren’s film *The Very Eye of Night* for example is interspersed with displays of star constellations which are assembled like guiding images (*Leitbilder*) within the cinematographic space.

## Images Live

Warburg’s fourth contribution to a re-examination of image animism in 20<sup>th</sup> century is only a small step away from the *Orientierungsfunktion*. It leads from the strange idea of thinking images to the even stranger concept of *living*

*images*. As absurd as this idea seems to be at first, it has found a place in the niches of modernity. An image as an animated body? From thinking to living images? What Warburg deduced from a primal fear (*Uranst*) and labeled as „[b]iomorph animistisch bekannte und übersehbare Wesen“ (Gombrich 219, note 3: “[The indefinite and elusive is replaced by] biomorphic creatures which the animist experiences as familiar and identifiable.”) could indeed be interpreted as the products which occur in the clash of mythic residues and modern technology. Its images stand as possible evidence of a *tyche* of perception and object which has been moved into an imaginary body.

However, Warburg locates the appearance of this living image already within the High Renaissance and sees the fabrication of life-sized wax figures in the churches of Florence as evidence of the route to this living image. The so-called *voti* were detailed replicas of notables dressed up in their personal wardrobe. Similar to heroes in a proto-cinematographic biopic, these life-size figures populated animistic retreating rooms up to the seventeenth century. It seems to me that these strange living images have indeed survived up till now. They continue to live in churches, cinemas and other places of retreat as mythical intarsia in our modern age. Although substantially advanced in age they are nevertheless still virulent. Warburg sees this “fetishistic wax image magic” (Warburg, “Bildniskunst und florentinisches Bürgertum” 73). – ‘fetischistischen Wachsbildzauber’ – as a consequence of a deep-seated belief in the efficacy of the *living image* which should help to cope with the suffering of traumas and ban latent fears.

## In the End: Film Animism Today

But what does all this strange reflection on image power mean? What consequences can be derived from it for the actually very vivid discussion of the image as a social and cultural agent today? What kind of ‘*Nachleben*’ did these almost animistically inspired functions of the image, from image presence to movement, from orientational functions to the ‘Life’ of the image, find today? To say it clearly: these attempts of cultural theorists from the beginning to the middle of the 20<sup>th</sup> century, from Aby Warburg to Edgar Morin, were almost forgotten. They were neither hip nor chic in the 1960s, 70s and 80s. However today they seem to be enjoying revitalization, especially in the last decade. New traces of an anthropologically informed politics of image animation are laid out, which try to shape a consequent development of the function of the image ranging from the *contemplation*

of the image to the *demand* for its ethic dimension and to an *impetus* for real action. In German: From ‘*Anschauung*’ past ‘*Anspruch*’ to ‘*Anstoß*’.

Once more, the political dimension becomes the focus in the history of the theory of image animism. The image turns out to be an agent of social intervention which has removed both its disguise of contemplation and representation. Being concerned with the thinking of differently mediated images, theorists like Rey Chow, Jacques Rancière, Gertrud Koch or W.J.T. Mitchell try to circumscribe this power of imagery (“*Bildmacht*”), but from extremely different theoretical perspectives.

For example, in his latest book W.J.T. Mitchell seems to build directly on this magic. In his approach on a ‘life of images’, which deals very critically with representation, he begins by ascribing an autonomous existence to the eye of the beholder. Referring to Nelson Goodman, he understands images as “[w]ays of worldmaking” which are in fact able to “act as living things” (Mitchell 6), in order to arrive at his main thesis: “I believe that magical attitudes towards images are as powerful in the modern world as they were in so-called ages of faith.” (Mitchell 8).

## Bibliography

- Didi-Huberman, Georges. *Das nachlebende Bild. Aby Warburg und Tylors Anthropologie*. In: *Homo Pictor*. Ed. Boehm, Gottfried. München / Leipzig: K. G. Saur, 2001. 205-24.
- Goodman, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing, 1978.
- Gombrich, Ernst H. *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. London: Warburg Institute, University of London, 1970.
- Mitchell, W. J. Thomas. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Roeck, Bernd. *Der junge Aby Warburg*. München: C.H. Beck, 1997.
- Tylor, Edward Burnett. *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, and Custom*. 3<sup>rd</sup> American ed. 2 vols. London: John Murray, 1871.

- Warburg, Aby. Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. In: Wuttke, Dieter (ed.). *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Baden-Baden: Valentin Koerner, 1992 [1907]. 65-102. Warburg, Aby. Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten. In: Wuttke, Dieter (ed.). *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Baden-Baden: Koerner, 1992 [1920]. 199 - 304.
- Warburg, Aby. I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. 1895. *Gesammelte Schriften*. Vol. I.1. Eds. Bredekamp, Horst/ Diers, Michael. Berlin: Akademie Verlag, 1998. 259-300; 394-438.p. 435.

## Resumo

Tudo começou sensivelmente ao mesmo tempo da invenção da imagem em movimento sobre o movimento do público pelos irmãos Lumière. Em 1895, o ano de nascimento do cinema, Aby Warburg, historiador de arte, virou costas às questões etnológicas e científicas habitualmente levantadas nesta área do saber. Empreendeu uma viagem muito mais longa pelos Estados Unidos, e começou a colecionar materiais relacionados com técnicas animísticas, nos domínios dos índios Hopi, tais como a dança da cobra e os rituais de fertilidade. O que o levou a esta investigação foi o seu interesse pela virulência patente na representação do poder animístico da imagem, no Renascimento e no seu uso posterior nas denominadas sociedades «modernas». Para Warburg, o animístico na imagem residia na mediação da dicotomia natureza-cultura, no questionamento dos conceitos dominantes do eu e do sujeito, em suma: na sua característica pragmática. Animismo de imagem: a partir daí, persegue como uma sombra as funções dominantes da representação e fala do *poder das imagens* (o efeito de *poder das imagens*). Para descrever (reproduzir), mas transformar, até os nervos do corpo do observador: é esse o seu lema.

# Warburg and Jolles: A cognitive approach to the art of viewing and the art of reading

PETER HANENBERG\*

My brief reflection is based on two assumptions that might be controversial. The first assumption is about *Pathosformel* [pathos formula] and *Sprachgebärde* [language gesture], the two fundamental terms in Warburg's art of viewing art, who first used the term in his 1906 writing on Dürer and the Italian antiquity (Warburg, "Dürer und die italiensche Antike"), and in André Jolles' art of reading literature, developed mainly in his book on *Einfache Formen* from 1930. My first thesis is that these two terms can be compared and that they – phenomenologically taken – refer to the same concept. In further research this reflection might even be extended to Panofsky's concept of "type" and to Ernst Robert Curtius' notion of "topos".<sup>1</sup> My second and main thesis is that this concept can be explained (and explored) by some of the recent theories developed in cognitive studies. In this sense I will simultaneously deal with Warburg and apply a Warburgian interest in joining insights from the so-called culture studies and the so-called cognitive sciences, one of the leading and promising research areas in present times.

The interesting point about *Pathosformel* and *Sprachgebärde* is that they seem to exist before concretization in the arts and even before their concrete meaning. Oscillating between a morphological preexistence and its meaningful appearance, their floating experience is a challenge both to history and eternity, to universalism and cultural relativism. Whenever one deals with Warburg's famous *Mnemosyne-Atlas-Project* one can observe this challenge in action: The fact that the project is only bequeathed in vague drafts and ambiguous representations only highlights the permanent entangle-

---

\* Research Center for Communication and Culture, CECC.

<sup>1</sup> From the perspective of a methodological challenge a comparison of *Pathosformel*, *Topos* and *Type* has been developed by Pfisterer. See also the fundamental findings in Wuttke, "Ernst Robert Curtius und Aby M. Warburg".

ment of its observer between “I do not really understand what it means” and “There is something about it”.

Intuitiveness as the anticipation of its meaning is what really delights our interest in Jolles and Warburg and their concepts of *Sprachgebärde* and *Pathosformel*. I will try to offer now some theoretical approaches from cognitive studies that might help us understand both: the terms of *Sprachgebärde* and *Pathosformel*, as well as our interest in them.

The first concept that must be mentioned is of course the concept of schemas and scripts, which Ernst H. Gombrich referred to in his *Art and Illusion* even before the cognitive turn that we are suggesting (Ettlinger 510). Schemas allow us to establish a meaningful contextual knowledge in a given situation, which means recognizing a single occurrence in its contextual relatedness. Schemas exist before the given experience and help us organize our perception, understanding and behavior. But schemas are grounded on experience as well, and are thus permanently modeled and changed. We count on schemas to make sense of the world, but we do not simply depend on them as an everlasting predestination. There can be several types of “schema management” (as Peter Stockwell put it): schemas can be restructured or preserved, they can be reinforced or completed, disrupted or refreshed (Stockwell, 80-81). But without them we hardly could make sense of what we perceive and experience. Some schemas even develop into scripts which define a sequence of expected behaviors for a certain situation. Entering a coffee shop we immediately know how to act (looking for a table, sitting down, asking for a coffee, paying and leaving again), though coffees and waiters and chairs and bills may be different from case to case. Those who have experienced the Lisbon Café *Brasileira*, a *Wiener Kaffeehaus* and an American *Starbucks* know that scripts have a very limited validity – so that we sometimes leave the coffee shop quite disappointed by the coffee, the waiter, the chair or the bill.

Art and literature widely build upon schemas and scripts – and so does our recognition of *Pathosformel* and *Sprachgebärde*. Recent findings concerning mirror neurons might even help explain how we develop our schemas and scripts by mirroring each other’s mind. The so-called “theory of mind”, i.e. understanding others as intentional beings, with a mental existence much akin to our own, depends highly on the assumption of scripts and schemas, which allow us to theorize in an outreaching complex manner, as in the following sentence: “Of course I care about how you imagined I thought you perceived I wanted you to feel.” (Zunshine, 30).

*Sprachgebärde* and *Pathosformel* would be the impetus of scripts and schemas unfolding as a shared and contextual meaning. As such they would be simultaneously stable and dynamic, universal as a principle and historical in their unfolding. This first cognitive description could be a step forward in the analysis of their sophisticated and manifold experience in art.<sup>2</sup> There are still many doubts concerning theory of mind, mirror neurons and the perceptual and behavioral importance of schemas and scripts. But these doubts are no stronger than the effort to explain the mindful workings of the brain both as a common and an extraordinary experience.

A second theory from cognitive studies might suggest a further insight. Without contradiction to the former proposal, we might try to consider *Sprachgebärde* and *Pathosformel* as a way of conceptual integration, the so-called blending or “mental binding”, first developed by Mark Turner and Gilles Fauconnier in their book *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. The theory has been widely applied to the analysis of metaphor, but – as the title of the book suggests – its scope is much broader. In our interpretation the *Pathosformel* would work like a “presentation space” which is blended with the (representation of the) referent in a way that generates meaning. Again we could count on a certain stability, continuity and recognition on the one hand, as we could experience on the other hand singularity and innovation. Following a later development of conceptual blending we could imagine a relevance space working in the process itself, once again like an orientation towards restructuring, preservation, reinforcement, refinement, disruption or refreshment. Observing the concrete case of Dürer’s “*Tod des Orpheus*” we might understand how the antique tradition and the modern vision worked together in Dürer’s art. By joining the two attributes given by Warburg himself to the *Pathosformel* (“*lebenskräftig*”; full of life) and to Dürer’s own position in painting (“*bodenständig*”; down-to-earth) we acknowledge the process of conceptual integration as a concrete moment in history: *Pathosformel* and Dürer’s own position merge in the reinforced blend that gives rise to what we call the *Renaissance*. The blend would be what Warburg himself called the *Einverseelung*, (Warburg, “*Mnemosyne*, 3), a mental assimilation (figure 1).

---

<sup>2</sup> *Neuroaesthetics* is the new discipline linking the long tradition of empathy in art theory to the observation of cognitive processes as in the case of mirror neurons. Such discussion must necessarily refer to Warburg’s *Pathosformel*, as do David Freedberg and Vittorio Gallese in “*Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience*”, 75.

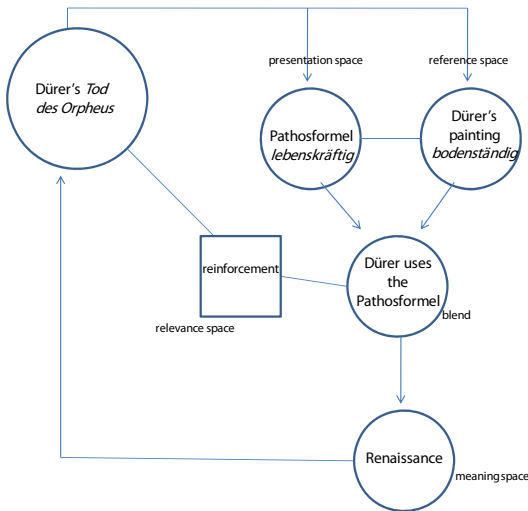


Figure 1

To understand the same procedure for the term *Sprachgebärde*, one can observe in figure 2 how the life and death of Mr. X is transformed through the presentation as a *Sprachgebärde* of virtue and wonder. The resulting blend gives rise to the meaning of the legend of a saint.

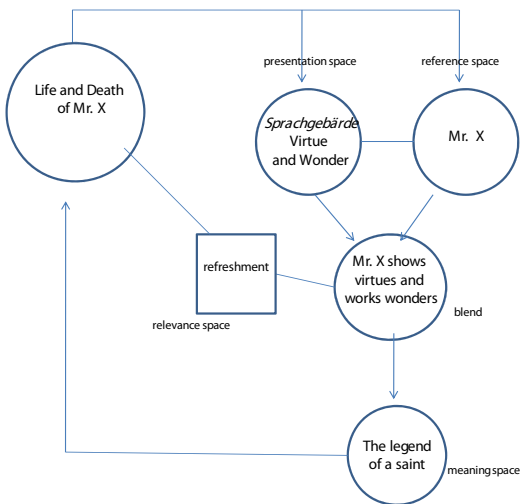


Figure 2

In both cases the conceptual integration of a given presentation space and a new reference space results in a concrete meaning. Just as there would be no legend without Mr. X and no saint without the *Sprachgebärde* of virtue and wonder, there would be no *Renaissance* without Dürer's painting and the *Pathosformel* reinforced by it. The process that we described is the way it makes sense, both for the author or painter and for us, who just receive the message for understanding.

In both cases I suggested that *Sprachgebärde* and *Pathosformel* are prior to the case or to its concrete experience. The same must be true for schemas and scripts that we identified as a first cognitive concept relevant for those terms. This allows me to ask now where *Sprachgebärde* and *Pathosformel* may come from. If they are prior to the case and to the concrete experience, where might they come from, where might they be at home? Are they universals or archetypes (as often suggested) that exist as an a priori transcendent category? From the point of view of rhetoric, Joachim Knape has discussed the meaning of *Pathosformel* and rejected clearly any significance in the use of the term based on the idea of a universal set of signs or archetypes (Knape, 123, 129). For Warburg *Pathosformel* seems to be less a rhetoric sign (Knape, 131) than a vestige within what Knape calls the code of the European community of visual communication (der europäischen Bildkommunikationsgemeinschaft; Knape, 135). What does that mean? Might this help explain why certain *Pathosformel* could have been lost somehow in the Middle Ages – as Warburg suggests? Or how could they come to an end – as Jolles states for the legend of saints (though he recognizes that they found their “renaissance” in the sports pages of today's newspapers)?

I would like to propose an answer in two steps. First I would like to refer to what Leonard Talmy called the “Cognitive Culture System” that evolved in the human species as “an innately determined brain system whose principal function is the acquisition, exercise, and imparting of culture” (Talmy II, 373). Talmy provides evidence for his thesis that “culture is a highly organized cognitive construction, and that little in cognition of such a complex and systematic character ‘just happens’ without specific neural provision for it”. This cognitive culture system is acquired in infancy, then turns out to be quite stable through lifelong exercise and is continuously handed down to the following generation. As we attempt to establish congruency between our conception of the world and the world we live in, incongruities between the environment and the developed brain, incongruities introduced, for example, by significant changes in the environment, produce

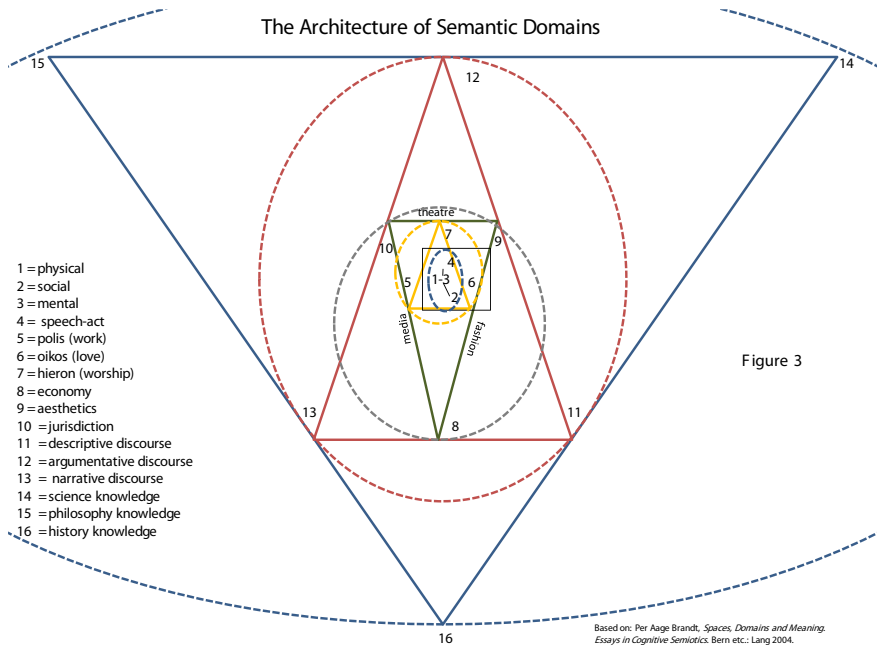
distress and dysfunction (Wexler, 1772). Through our cognitive culture system we stick to “certain kinds of regularities, patterns, and norms” (Talmy, 379) by which we experience the world and develop meaning.

Talmy refers to the famous list of 72 cultural universals proposed by George Peter Murdock in 1965 as the general framework through which culture emerges. Among the 72 universals we find cosmology and courtship as well as hair-styles and hospitality or sexual restrictions and soul concepts, just to give six examples in their original alphabetical context (Talmy, 376). But we do not find *Sprachgebärde* or *Pathosformel*, because they are not universal in the sense of Murdock’s list. But nevertheless they are part of the cognitive culture system developed along our history in its concrete “regularities, patterns, and norms”. As such they are a cognitive entity, prior to the concrete experience, but dependent on its acquisition, exercise and imparting. This might explain how the *Pathosformel* could have gone lost and be rediscovered again, why *Sprachgebärden* can die and then rise again. Certain “means of transmission”<sup>3</sup> guarantee their survival – though they might be “concealed” by other artefacts or cultural strata as Warburg explains in his introduction to the Mnemosyne-Atlas (Warburg, “Mnemosyne” 5). It mainly explains why we can share the notion of *Sprachgebärde* and *Pathosformel* and why they can work meaningfully as schemas and in conceptual integration, not as a genetic heritage but as a cultural experience renewable through continuous acquisition. The cognitive culture system is universal as a human condition, but it is necessarily historical in its actuality. Or in the famous words of simple truth: We are cultural by nature. That is why Dieter Wuttke’s suggestion that culture studies (he speaks of *Geisteswissenschaft*) should be the science of the historical world is a necessary reorientation in an artificially divided culture (Wuttke, *Para uma visão holística*, 58). And thus cognitive studies as a reductive neuro- and brain science could never achieve an adequate insight about the historical process of mind and meaning.

I would like to invite you to consider a second cognitive model that might help us describe the challenge even more clearly. Figure 3 presents a simplified summary of the “Architecture of Semantic Domains”, developed by Per Aage Brandt.

---

<sup>3</sup> I borrow the term from Gertrud Bing in Wuttke, “Ernst Robert Curtius und Aby M. Warburg”, 684.



In the centre of the diagram you find the four basic semantic domains (the physical, social, mental and speech-act domains), surrounded by twelve satellite domains. In a first orbit we find the practical domains (work, love and worship). A second orbit based on exchange establishes economy (exchanging things), jurisdiction (exchanging acts) and aesthetics (exchanging signs). As a third orbit we find the discourses of description, argumentation and narration that establish finally three domains of knowledge in science, philosophy, and history.

I will not discuss this architecture now – and I even do not want to suggest it as the final word on the structure of our semantic domains. I would like to use this structure just for the purpose of clarifying where *Pathosformel* and *Sprachgebärde* are – metaphorically speaking – at home. Here we come to some interesting findings. First we recognize that *Pathosformel* and *Sprachgebärde* seem to be at home in the so-called domain of aesthetics since they are mainly determined by the exchange of signs. In the case of *Sprachgebärde* we recognize its deep foundation in the speech-act domain, while the *Pathosformel* seems to be outreaching to the narrative discourse.

Anyway, what is most striking about such observation is the fact that it does not fully satisfy a characterization of what *Pathosformel* and *Sprachgebärde* are about. And this second finding can help us understand why the cogni-

tive description of their meaning is a complex endeavour: the interesting point in *Pathosformel* and *Sprachgebärde* is not where they are at home and what they mean in terms of semantic determination. On the contrary, *Sprachgebärde* and *Pathosformel* are ways of connecting domains of meaning and thus ways by which meaning is performed. Instead of situating *Sprachgebärde* and *Pathosformel* in an “Architecture of Semantic Domains”, we should try to describe ways and forms of interacting and performing semantic structures. Or expressing this finding even more radically: *Sprachgebärde* and *Pathosformel* do not mean anything; they are just ways of performing meaning. It is their performative character that Warburg emphasizes in the task of representing “menschlich bewegtes Leben”, humanly moved life, as he explains in the introduction to the *Mnemosyne* project (Warburg, “Mnemosyne”, 6). The representation of humanly moved life leads Warburg necessarily to merge the ontological, the biological, the psychological and the point of view of fine arts.<sup>4</sup>

I would like to draw two conclusions from this observation. The first is that we might need to develop a new kind of cognitive architecture not searching for meaning and semantic determination, but trying to describe cognitive forms of interacting and performing semantic domains. Instead of observing what one thinks, the question would be how one thinks. Not insisting on the content of meaning but on the ways and forms of its appearance. In the same way that Murdock’s list cannot account for *Sprachgebärde* and *Pathosformel*, an “Architecture of Semantic Domains” does not provide the essential elements to describe them. Again: we already know a lot about the content of an “Architecture of Semantic Domains” and about the content of a culture cognitive system as described by Talmy. Murdock’s list would be a kind of general lexicon of the culture cognitive system, varied by each culture in concrete forms. But we know very little about a general grammar of this system that determines the way in which the lexicon is performed. Ways of thinking – instead of contents of meaning that is what *Sprachgebärde* and *Pathosformel* are about.

Using the metaphors of lexicon and grammar reveals how much of what *Sprachgebärde* and *Pathosformel* adhere to depends on cultural variety. As the lexicon, grammar is culturally determined. Thus the second point to conclude from this observation is that *Sprachgebärde* and *Pathosformel* belong to what we started to describe in recent projects developed in our

---

<sup>4</sup> As Knappe (Knappe, 124) pointed out, inviting to a critical evaluation of Warburg’s attempt.

research centre as *tacit knowledge* (Hanenberg). Tacit knowledge is a term that we borrowed from Michael Polanyi and his famous thesis that “we know more than we can tell”. Even though our research on tacit knowledge has only started and therefore has given rise to more questions than to any answers and still less to any certainty, we might agree beforehand that there is some tacit dimension in the way we think and that this tacit dimension is culturally imparted and shared. A *Pathosformel* would be a tacit way of representing humanly moved life, as *Sprachgebärde* would be a tacit kind of expression both being culturally determined. In tacit knowledge cognitive principles meet history as their cultural concretization. We do not have any cognitive principles without their cultural concretization and no cultural processes that are not based on the cognitive principles. In tacit knowledge nature and nurture meet necessarily.

I imagine Warburg’s library as the archive of tacit knowledge, and if it were able to speak, we would certainly know more about the way we think. If one could identify the coordinates in Warburg’s *Mnemosyne Atlas* we would get a veritable map to tacit knowledge that would not only identify semantic domains but mainly the way they are linked together. A cognitive science seeking for the conditions and the performance of tacit knowledge will find in Warburg’s and Jolles’ work an identical interest: to find out not what, but how we think, view and speak, describing ways of blending, identifying scripts and schemas, naming patterns, rules and norms and recognizing the dynamic relation in the way they perform across semantic domains by building up cognitive culture systems smaller than mankind but embracing more than the individual.

The project would actually be a science of culture. And even before we can start to explore it further, we recognize immediately that this tacit knowledge is as powerful<sup>5</sup> as it is fragile. As tacit knowledge, *Pathosformeln* and *Sprachgebärden* must be acquired, must be practiced and imparted. That is what culture is about. That is why we care about the art of viewing and the art of reading. At risk always. Lost and refound. That is why *Mnemosyne* is as much the goddess of the past as the guide to the future.

---

<sup>5</sup> Karl Sierek has given a systematic approach to iconic energy that seems to cover quite well the function of *Pathosformel* as tacit knowledge, mainly in what he calls the “orientational functions of the image”. See Sierek’s article in this volume.

## Bibliography

- Bing, Gertrud. "The Warburg Institute (1937)". Dieter Wuttke. *Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren*, II. Baden-Baden: Koerner, 1996. 683-687.
- Brandt, Per Aage. *Spaces, Domains and Meaning. Essays in Cognitive Semiotics*. Bern etc.: Peter Lang, 2004.
- Ettlinger, Leopold D. "Kunstgeschichte als Geschichte (1971/76)". Aby M. Warburg. *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Ed. Dieter Wuttke. 3rd ed. Baden-Baden: Koerner, 1992. 499-513.
- Fauconnier, Gilles and Mark Turner. *The Way We Think. Conceptual Blending and the mind's hidden complexities*. New York, Basic Books, 2002.
- Freedberg, David and Vittorio Gallese. "Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience". *Neuroaesthetics. Can Science explain art?* Ed. Olga Pombo, Silvia di Marco and Marco Pina. Lisbon: Fim de Século, 2010. 65-79.
- Gombrich, Ernst H. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. 6th ed. London, New York: Phaidon, 2002.
- Hanenberg, Peter. "Culture and Cognition – or the Power of Tacit Knowledge". *1st workshop at the Calouste Gulbenkian Foundation on Next Future*, Nov. 2009, electronic document [http://www.proximofuturo.gulbenkian.pt/pdf/Eng-PF-1\\_Conhecimento\\_tacito.pdf](http://www.proximofuturo.gulbenkian.pt/pdf/Eng-PF-1_Conhecimento_tacito.pdf)
- Jolles, André. *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. 7th ed. Tübingen: Niemeyer, 1999.
- Knape, Joachim. "Gibt es Pathosformeln? Überlegungen zu einem Konzept von Aby M. Warburg". *Muster im Wandel. Zur Dynamik topischer Wissensordnungen in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*. Ed. Wolfgang Dickhut / Stefan Manns / Norbert Winkler. Göttingen: V & R unipress 2008. 115-137.
- Pfisterer, Ulrich. "'Die Bilderwissenschaft ist mühelos'. Topos, Typus und Pathosformel als methodische Herausforderung der Kunstgeschichte". *Visuelle Topoi*. Ed. Ulrich Pfisterer and Max Seidel. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2003. 21-47.
- Polanyi, Michael. *The Tacit Dimension*. With a new foreword by Amartya Sen. Chicago and London: University of Chicago Press, 2009 (1st 1966).
- Stockwell, Peter. *Cognitive Poetics. An Introduction*. London, New York: Routledge 2002.
- Talmy, Leonard. *Toward a Cognitive Semantics*, 2 vols. paperback edition. Cambridge, Mass., MIT Press, 2003.
- Warburg, Aby M. "Mnemosyne Einleitung". *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Ed. Martin Warnke; Claudia Brink. 3rd ed. Berlin: Akademie Verlag, 2008. 3-6.
- Warburg, Aby M., "Dürer und die italiensche Antike". Aby M. Warburg. *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Ed. Dieter Wuttke. 3rd ed. Baden-Baden: Koerner, 1992. 125-135.
- Wexler, Bruce E. *Brain and Culture: Neurobiology, Ideology, and Social Change*. Cambridge: MIT Press 2006; Kindle edition.

Wuttke, Dieter. "Ernst Robert Curtius und Aby M. Warburg". *Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren*, II. Baden-Baden: Koerner, 1996. 667-687.

Wuttke, Dieter. *Para uma visão holística das ciências e das artes*. Prefácio Peter Hanenberg. Viseu: passagem, 2002.

Zunshine, Lisa. *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*. Columbus: Ohio State University, 2006.

## Resumo

Tal como Aby M. Warburg é uma referência-chave para a arte de visualizar a arte, André Jolles está na origem das bases fundamentais das formas narrativas. Como poderemos estabelecer uma relação significativa entre as duas abordagens na era das ciências cognitivas? E como pode isto contribuir para o nosso entendimento das artes e da literatura?



## Non verbis sed rebus

HELLMUT WOHL

A few days before his death on October 16, 1929 Aby Warburg wrote to Karl Vossler that “Because of the very precarious state of my health I could not ignore the fact any more that now or never there was an opportunity to unite my different and specialized studies into a unified work, which would demonstrate the common goal of all my diverse endeavors. Only thus could I hope to integrate important and powerful artistic figures as links of proof in the chain of my deductions which aim at a new science of artistic formation itself. With the help of the self-effacing zeal of Dr. Bing (Warburg’s assistant Gertrud Bing), I was able to bring together the material for a picture atlas. Its series of images will unfold the prefigured classifying nuances of expression which were used to represent the inner and outer movements of life. It will at the same time also be the foundation of a new theory of the function of the human memory of images.”<sup>1</sup>

Warburg began working on the picture atlas in 1926. He called it *Mnemosyne*, the goddess of memory and the mother of the nine Muses. In antiquity the goddess *Mnemosyne* represented the mysteries associated with memory, remembrance and time before the invention of writing in order to preserve the stories of history and myth. As Diodorus Siculus, a Sicilian writer of the 1<sup>st</sup> century BC put it, “To the goddess *Mnemosyne* is attributed the power to call things to memory and to remembrance which men possess.”<sup>2</sup> According to a diary entry of October 6, 1929 the atlas was to include about 200 plates with circa 5000 – 6000 photographs in two volumes, one of explanations of the plates and documents, and another of images.<sup>3</sup> Warburg did

---

<sup>1</sup> Charlotte Schoell-Glass. “Serious Issues: the Last Plates of Warburg’s Picture Atlas *Mnemosyne*.” *Art History as Cultural History*. Ed. Richard Woodfield. Amsterdam, G+B Arts, 2001, 186-87.

<sup>2</sup> Diodorus Siculus. *Bibliotheca Historiae*, V, xvi, 2.

<sup>3</sup> Aby Warburg. *Gesammelte Schriften*, VII: Tagebuch der kunstwissenschaftlichen Bibliothek Warburg. Ed. Karen Michels and Charlotte Schoell-Glass. Berlin, Akademie Verlag, 2000, 543.

not live to complete his project. The atlas as he left it at his death consisted of about 80 plates with c.1300 images and an introduction in which he explained its aim. The plates have the form of screens, measuring roughly 150 x 200 cm, on a light metal frame on which a dark cloth was tightly fixed (1). On the cloth the photographs could be as easily attached with metal clasps as they could be rearranged, or removed. For each plate there was to be a commentary, but most of them were never written.



Warburg's ambition for the projected atlas was to construct a model of the mnemonic - of historical memory and continuity of experience - in which Western European humanist thought would recognize its origins and trace its latent continuities into the present and future. In accordance with Carlyle's dictum: "Rightly viewed no meanest object is insignificant",<sup>4</sup> the plates of the atlas are composed by juxtaposing antique reliefs, secular manuscripts, maps, diagrams, monumental frescoes, postage stamps, broadsides, pictures cut out of magazines, and old master drawings.

---

<sup>4</sup> Cited in Werner Hofmann, "Die Menschenrechte des Auges." *Die Menschenrechte des Auges*. Frankfurt a. M., Europäische Verlagsanstalt, 1980, 100.

The fact that Warburg chose to present his mnemonic project in terms of images rests on classical precedent. Plato and Aristotle held that memory is stimulated by visual means, and that visual form gives stability and permanence to memory storage.<sup>5</sup> According to the *Rhetorica ad Herennium* by a contemporary of Cicero of the first century BC, images are placed on the background of the mind in accordance with the principle that recollection is achieved through the association of the materials of memory by a system of selected visual-verbal puns or pictures, whichever will serve to fix the association of image and idea.<sup>6</sup>

The images on the plates in Warburg's atlas, too, serve memory by means of associations. Plate 46, for example, is devoted to the *Nympha*, the female figure with agitated drapery who was Warburg's key image for the representation of what he called "the inner and outer movements of life."<sup>7</sup> The plate is dominated by Ghirlandaio's *Birth of the Virgin* in the Sassetti Chapel, in S. Trinita in Florence, flanked by a replica of the servant (the *Nympha*) with the fruit basket on her head. Below at the right is a drawing by Giuliano da Sangallo which shows the derivation of the servant's blowing veil from classical models, and other variations of the same motif in a drawing of a water carrier by Raphael, and in an engraving by Agostino Veneziano. Beside it Warburg has placed a photograph he took of an Italian peasant woman with a load on her head. The same figure appears at the lower left in a 16<sup>th</sup>-century relief of Lot and his wife leaving Sodoma on the façade of S. Petronio in Bologna, and above to the right in the image of a woman carrying firewood on her head in Botticelli's *Temptation of Christ* in the Sistine Chapel. Above in the left corner is a 7<sup>th</sup>-century relief with a crude running victory goddess. The circulation of the same motif can be traced according to its recurrent appearance in other panels of the atlas. The basket-carrying nymph reappears on plate 77 (2) in the guises of the golf champion Erika Sell-Schopp and of a model in a poster for Hamburg-America ocean liners. The sailor with the flowing scarf in the advertisement on plate 77 for HAPAG liners is a transformation of both the nymph with the billowing veil and the kachina of Native American rituals.

---

<sup>5</sup> Plato. *Theaetatus*. 191-92; Aristotle, *De Memoria*, 101-19.

<sup>6</sup> *Rhetorica ad Herennium*, iii, 16-24.

<sup>7</sup> Warburg. *Der Bildatlas Mnemosyne*. Ed. Martin Warnke. Berlin, Akademie Verlag, 2000, 3.



In an entry in his journal in 1929 Warburg described the method of assembling the *Mnemosyne* atlas by the enigmatic phrase “iconology of the interval,”<sup>8</sup> an iconology based not on the meaning of images but on the interrelationships between images and their complex, autonomous arrangement, which cannot be reduced to verbal discourse. And this description suggested to me my title *Non verbis sed rebus* (Not by words but by things), a variant of the phrase in Ovid’s *Fasti*: *Non opus est verbis, credite rebus* (Words are not necessary, believe in things).<sup>9</sup> In Latin *rebus* is the ablative of *res*, which can mean both a thing and “that The 1<sup>st</sup> century Roman writer Marcus Terrentius Varro in his book on agriculture referred to “birds who appearance and shape show that they are of unmixed breed, parrots, white

<sup>8</sup> Cited in E. H. Gombrich. *Aby Warburg: an Intellectual Biography*. London, The Warburg Institute, 1970, 253.

<sup>9</sup> Ovid. *Fasti*, II, 734.

blackbirds, and other unusual things (*rebus*) of that sort.”<sup>10</sup> Between Medieval Latin and early English *rebus* acquired its English meaning of a conundrum. The Oxford English Dictionary defines it as “an enigmatic representation of a name, or phrase by figures [or] pictures,” and traces its derivation to the Latin *rebus* (by things).

Warburg’s project of gathering together, integrating, and synthesizing by means of images a life-time of research in fields as diverse as history, anthropology, astrology, and art history is unique in the history of humanist scholarship. There have been many attempts to interpret and find analogies for it in the culture of the twentieth century. E. H. Gombrich suggested that the *Mnemosyne* atlas resembles the poetry of T. S. Eliot, in which historical or literary allusions are associated with layers of private meanings.<sup>11</sup> The footnotes in *The Wasteland* to the Grail legend, *The Golden Bough*, Ovid, and Dante, for example, serve a not dissimilar function as Warburg’s documentation of the afterlife, the *Nachleben*, of astrological and classical sources in the Renaissance and beyond. The relationship between Eliot and Warburg led me to consider as my title the opening lines of T. S. Eliot’s *Burnt Norton*.

Time present and time past  
Are both perhaps present in time future,  
And time future contained in time past.

On reflection it seemed to me too long and unwieldy. It would not, however, have been inappropriate. Warburg conceived of the atlas as an instrument of orientation designed to follow the migration of images and symbols through different ages and areas of knowledge to the most prosaic strata of low culture in his own time. There is a certain correspondence between Eliot’s lines and the placement on screen 77 of images from the classical past, the 17<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, and modern life: a medal from Syracuse of the early 4<sup>th</sup> century BC is juxtaposed with images of a seal of 1662 of the English royal family, *The Massacre of Chios* by Delacroix, the golf champion Erika Sell-Schopp, postage stamps from France and Barbados, and a poster and the cover of the 1927 schedule of the Hamburg-America Line.

---

<sup>10</sup> Varro. *De re rustica*, III, ix, 17.

<sup>11</sup> Gombrich, Warburg, 302.



The opening lines of *Burnt Norton* inspired a painting by the English artist David Finn (3) in which he “tried to echo in red and blue lines curving around a yellow circle [the almost mystical way in which] these few words expressed the elementary events that contain everything that has happened in the past, everything that is happening now, and everything that is potential for the future.”<sup>12</sup> Finn’s words, in turn, could be applied to Warburg’s method in the *Mnemosyne* atlas, which Georges Didi-Huberman has called a “knowledge montage [in which] the image is not a closed field of knowledge [but] a whirling centrifugal field, a movement demanding all the anthropological aspects of being and time.”<sup>13</sup>

Analogies have also been drawn between the *Mnemosyne*. Atlas and cinema. It has been pointed out that even though there is nothing in the atlas that is related to film technique *per se*, it is a cinematic arrangement (4). Jean-Luc Godard, seventy years or so later, sought in his *Histoire(s) du cinéma* “to bring disparate things together”, arranging the material of film as Warburg arranged the plates of his atlas, mixing personal and collective memory, and drawing the meaning from the reciprocal revelations possible only through montage.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> *Evocations of Four Quartets*. Paintings by David Finn. Redding Ridge, Black Swan Books, 1968, 12.

<sup>13</sup> Georges Didi-Huberman. *L’Image Survivante*. Paris, Les Editions de Minuit, 2002, 474.

<sup>14</sup> P. A. Michaud. *Aby Warburg et l’Image en Mouvement*. Paris, Macula, 1998, 262.



The most sustained analogy to the memory atlas has been the comparison between Warburg's method and manifestations of modern art, such as a collage of 1913 by Braque with a ticket-stub of a cinema in the Provençal town of Sorgue, (5),<sup>15</sup> and Dada and Constructivist collages and montages of the 1920s. The argument runs as follows: Collage dissolves illusionistic pictorial space in favour of a juxtaposition of heterogeneous formal elements; it negates the homogeneity of the picture plane and the indivisibility of the whole; and by virtue of its fragmentation of traditional pictorial content collage reflects not an organic process of creation but, like the plates of Warburg's atlas, a calculated combination of interchangeable elements. The plates of Warburg's atlas have been compared to the montages in Ozenfant's *Foundations of Modern Art* of 1931 (6) combining photography, ethnography, technology, and metaphorical combinations of images, to the montage of the covers of avant-garde publications in Hannes Meyer's essay *Die Neue Welt* of 1926 (7) advocating the standardization of technology and design, and the collages of Kurt Schwitters (8), specifically in respect

---

<sup>15</sup> William Heckscher. "The Genesis of Iconology." *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, III. Berlin, Verlag Gebr. Mann, 1967, 257.

to the fragmentation of letters and images according to the principles of association.<sup>16</sup>



<sup>16</sup> Kurt Forster. "Die Hamburg-Amerika-Linie, oder Warburgs Kulturwissenschaft zwischen den Kontinenten," Aby Warburg: Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990, Weinheim, Acta humaniora, 1991, 29-33; Hofmann, "Die Menschenrechte," 102-3.



The proof sheets of the Kurt Wolff publishing house for a Dada Encyclopedia of 1919 (9) have been called an “accidental version” of the *Mnemosyne* plates. In 1926 Alexander Rodchenko made a series of posters with a montage of images of the history of the Communist party (10) in accordance with El Lissitzky proposal to “break up the traditional book into its separate pages and to exhibit them enlarged a hundred times as street posters.” Warburg’s *Mnemosyne* plates, too, have been compared to the broken up pages of a huge book which cut through the frame of linear presentation and the logic of the book.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Kurt Forster. “Warburgs Versunkenheit.” Aby M. Warburg, *Portraits of a Scholar*. Ed. Robert Galitz and Brita Reimers. Hamburg, Dolling und Galitz Verlag, 1995, 190-93.



Comparisons between the atlas and Cubist, Dada and Constructivist collages and montages have been questioned on a number of grounds. Warburg was not unaware of what was going on in modern art. On the occasion of an exhibition of Italian Futurism in Hamburg in 1912 he wrote a letter to the periodical *Der Sturm*, which had organized the exhibition, in which he referred to himself “as an art historian who is extremely interested in the problems of the Futurists.”<sup>18</sup> Yet the argument that because the idea for the screens of the *Mnemosyne* atlas originated close in time to the invention of avant-garde collage and montage and may have been inspired by similar intentions should be qualified by the consideration that each plate was to be accompanied by an explanatory text, and that the manifestations of the avant-garde and Warburg’s montages in the *Mnemosyne* atlas have profoundly different agendas.<sup>19</sup> The montage method was an ingenious

<sup>18</sup> Heckscher, “The Genesis,” 257, n. 43.

<sup>19</sup> Didi-Huberman, *L’Image*, 480-82; B. Buchloh. “Gerhard Richters Atlas.” *October*. 88. 1999, 118-34.



solution for encompassing the interdependence, survival, appearance and reappearance of the different layers of culture that Warburg had studied throughout his life. Warburg's intention, however, was the opposite of the fragmentation of avant-garde collage and montage. Rodchenko's maquette of an illustration for a poem by Vladimir Mayakowski, with its collision of incongruous elements, signals a rejection of the past. (11) Warburg's montage method, even of as disparate images as plate 79, the last plate he assembled for the atlas (12), is a re-animation of the past, a model of historical memory and continuity of experience, moving through different spheres of civilization in different manifestations of high and low culture, and individual, collective, religious and political dimensions.



Warburg seems to have arrived at the decision to include contemporary material other than works of art only in 1929; until then a purely historical perspective prevailed. He may have thought that if a unified theory of the “human memory of images” was to be devised, it should not be restricted to the art and culture of the Renaissance. Although photographs of golf players, advertisements for cosmetics and press cuttings of different events are assembled on Plate 77, Plate 79 is the particularly revealing of Warburg’s intentions in connecting the past with the present and future, and the present and future with the past.<sup>20</sup> In the upper right corner is a photograph of the signing of the Treaty of Locarno on December 1, 1925, which held out hope for international co-operation and peace in Europe. There are no indications in what sequences to read the images on the plate. The large reproduction Raphael’s *Mass at Bolsena*, an allusion to the Eucharist, is the image to which all the others refer concentrically as commentaries. Above it are three images of Bernini’s throne of St. Peter in St. Peter’s in Rome. Under them is Giotto’s allegorical figure of *Hope* in the Arena Chapel. To its right is Botticelli’s *Last Communion of St. Jerome*. At the right and below Raphael’s fresco are four reproductions of the Eucharist procession in Rome in 1929. At the lower right is a page from Hamburg daily

<sup>20</sup> Schoell-Glass, “Serious Issues,” 183-208.

newspaper with a photograph of the intrusion of a swimmer on the image of a Eucharistic procession.

Georges Didi-Huberman has made two related, fundamental points about the *Mnemosyne* atlas. First, that it is avant-garde because it marks a break with the traditional way of thinking of the past as a montage of heterogeneous factors, and substitutes for it a compendium of erratic memory and anachronistic elements in which the black of the screens plays the role of memory's empty intervals and missing links.<sup>21</sup> Second, that it functions like a rebus, a puzzle that does not seek to reduce complexity but to show and expose it by means of fusing random details and recombining them in new visual rhythms.<sup>22</sup> And this brings me back to my title. The atlas speaks a fundamentally private, in some respects autobiographical language, and in these respects it resembles rebuses far removed from it in time: the late fifteenth-century rebus drawings by Leonardo da Vinci at Windsor Castle, and the twentieth-century rebus combines of Robert Rauschenberg.

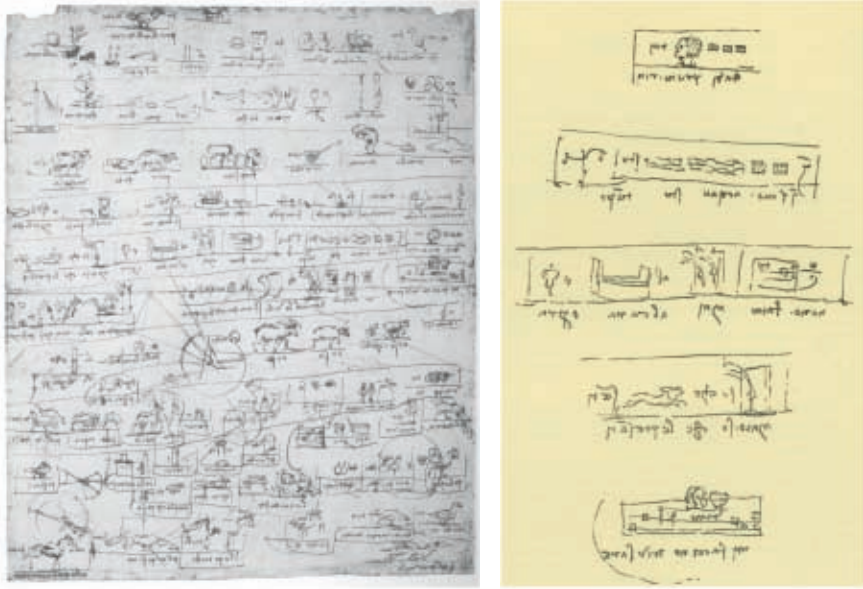
Leonardo's rebus drawings (13) can be dated between 1485 and 1490, toward the beginning of his first residence from 1482 to 1499 at the court of Ludovico il Moro in Milan.<sup>23</sup> They reflect Leonardo's interest in emblems and in cryptic, secret forms of personal expression in which individual images are interconnected by a system of private associations. Punning cryptograms in the form of images like Leonardo's are characteristic of the later fifteenth century in Italy as well in France; and they correspond to Webster's definition of a rebus as "a kind of puzzle consisting of pictures of objects, signs, letters, etc., the combination of whose names suggests words or phrases."

---

<sup>21</sup> Didi-Huberman, *L'Image*, 482-83.

<sup>22</sup> Didi-Huberman, *L'Image*, 494.

<sup>23</sup> Kenneth Clark. *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, 2<sup>nd</sup> ed. London, Phaidon Press, 1968, 174-75.



About a third of the way down the page of one of Leonardo's drawings is a row with a profile head the right. At least one of the drawings in this row, which offers a key to the meaning of the row as a whole, has been deciphered. At the left of the second field from the top of an enlarged reproduction of the row in vertical sequence, (14) a horizontal curved bar in the form of a serpent with weights on either side of a vertical stem with two projecting pallets is a reference to the mechanism of a clock and a symbol of time. The combination of words and images in the row have been interpreted as composing the sentences *Da di preteriti insino a questo tempo non o mai fatto alcuna opera. Ma io so che le presenti mi faccino trionfare*, a cryptic way of saying that from the time he arrived in Milan he has never made any work of note, but that his current works will make him triumph.<sup>24</sup>

Like the rebus drawing by Leonardo, the rebus combines by Robert Rauschenberg of the 1950s are playful riddles. They refer to diverse spheres of the artist's experiences of urban culture in which pictures stand for words or their homonyms or still other words slightly removed from the initial suggestion. Their juxtaposition of contemporary and historical images is

<sup>24</sup> Carlo Pedretti. "Il temp delli orologi." *Studi Vinciani*. Geneva, Librairie C. Droz, 1957, 99-108.

not unlike Warburg's in the last three plates of the *Mnemosyne* atlas. *Rebus* of 1955 (15) consists of three panels. The left panel begins with two posters of a woman running for lieutenant governor. Her last name has been obliterated; in one poster, below the printed letters THAT REPRE, it has been torn off; in the other it is covered by a photograph of two male athletes running in a race, which resonates with the political race that is the subject of the posters themselves. In both images her eyes have been scribbled over, and above one are scrawled the words "Pony Boy," an allusion to a crude line drawing directly below the band of color tabs that horizontally bisects the composition of a figure with both male and female characteristics, including a moustache, breasts, and heavy eyebrows. The center panel features, among other images, two fragments of a Cy Twombly drawing, a comic strip with a photograph of a flying insect pasted over it, and the self-portrait of 1493 by Albrecht Dürer covered by a patch of translucent fabric. The right panel contains photographs of a fly and of a woman opening her blouse who appears to be an adult entertainer. The female candidate for lieutenant governor and the entertainer frame a reproduction in the central panel of Botticelli's *Birth of Venus*. The attendant waiting to drape Venus is a reference to the woman with the open blouse. Below the band of paint chips is a page from a coloring book. The last image at the right is of the two runners at the end of the race. Below it is a page from a coloring book with an upside-down scene from *Goldilocks* over which is pasted a piece of white fabric. The last image at the right is of the two runners at the end of the race.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Pauk Schimmet, "Autobiography and Self-Portraiture in Rauschenberg's Combines." Robert Rauschenberg. *Combines*. Ed. Paul Schimmet. Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 2005, 221-22, pl. 24; Roberta Bernstein. "Robert Rauschenberg's Rebus." *Arts Magazine*, 52, 1978, 138-41; Charles Stuckey, "Reading Rauschenberg." *Art in America*, 65, 12977, 81-82.



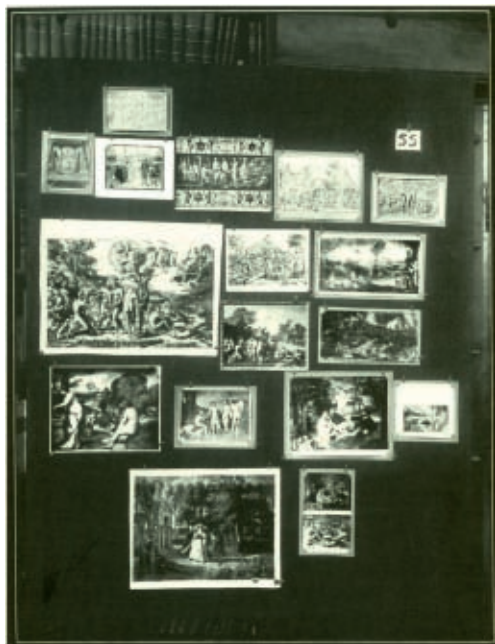
As potentially revealing as *Rebus* may be from an autobiographical standpoint, *Small Rebus* of 1956 (16) includes even more personal references. Like *Rebus* of 1955 it is bisected by a band of paint chips in a spectrum of colors. This strong horizontal orientation is reinforced by the placement of photographs and other materials. From left to right, these images include a reproduction of Titian's *Rape of Europa* and photographs of a bullfighter, a track athlete, a gymnast, the head of a horse, and the artist's sisters and parents. The track athlete, in mid-stride, is highlighted by the application of a circle of paint, a form echoed by a drawing of a clock without hands on the left edge of the composition – one of the many references to time in Rauschenberg's work. Another key image is a found diagram that illustrates the process of sensory perception.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Robert Rauschenberg. *Combines*, 222, pl. 45.



The most salient fact about the *Mnemosyne atlas* is that it is a fragment. The project of interpreting and identifying analogies for it is a quest for completing it. It is a project, like the atlas itself, without end. For the present, the private autobiographical languages of Leonardo's rebus drawings and of Rauschenberg's rebus constructions that evoke memory by means of images - the case of Leonardo cryptic and reflecting his love of emblems, in the case of Rauschenberg drawing on both high and low culture of the American urban environment - offer instructive parallels and analogies to Warburg's method in assembling the images on the atlas's plates. (17)



### Resumo

Uma interpretação de Mnemosyne de Warburg enquanto *rebus*, tendo como antecedente os desenhos *rebus* de Leonardo da Vinci no Castelo de Windsor, e a sua continuação no séc. XX nos mistos *rebus* de Robert Rauschenberg.

## **A escada, o raio e a serpente. Variações sobre a natureza humana**

MARIA FILOMENA MOLDER\*

*Trabalho aplicadamente in aestheticis, moralibus e physicis e faria também alguma coisa in historicis, se esta não fosse a disciplina mais ingrata e mais perigosa.*

*Carta de Goethe a Jacobi de 7 de Julho de 1793*

*[...] o incalculável e o incomensurável da história universal.*

*Materialen zur Geschichte der Farbenlehre, HA 14, 49*

*De longe alveja a cidade, como armadura de bronze  
Forjada contra o poder do deus dos temporais e dos homens  
Hölderlin, O Ócio/Die Musse (tradução Paulo Quintela)*

*os grandes animais selvagens extinguem-se na terra,  
os grandes poemas desaparecem nas grandes línguas que desaparecem,  
homens e mulheres perdem a aura*

*na usura,  
na política,  
no comércio,  
na indústria,*

*Herberto Helder, A Faca não corta o Fogo*

### **Iniciação à animalidade**

Um conjunto de apontamentos escritos e fotográficos relativos às impressões de uma viagem de iniciação, realizada por Aby Warburg por entre os Índios Pueblo, deu origem vinte e sete anos mais tarde à conferência “Imagens

---

\* Universidade Nova de Lisboa

da região dos Índios Pueblo da América do Norte”, que ficou conhecida como *O Ritual da Serpente* [*Schlangenritual*]. Empreendimento rememorativo e catártico que demonstraria a sua cura psiquiátrica, foi proferida a 21 de Abril de 1923 na Casa de Saúde de Bellevue. No início são sublinhados os limites em que tal empreendimento se confina: não só o afastamento no tempo, mas o tempo que se demorou entre os Índios Pueblo – algumas semanas, uma breve passagem – e ainda o facto de ignorar as suas línguas (aparentadas e inúmeras). Também manifesta a esperança de que por meio destas imagens desfocadas da memória, traduzidas pela reflexão, coadjuvadas por fotografias (na maior parte tiradas por ele próprio) se consiga uma ideia aproximada deste mundo “cuja cultura está a desaparecer”.

Como ele o confessa em carta a Fritz Saxl cinco dias depois, tratou-se da “convulsão horrenda de uma rã decapitada” (um espectro que se move, um ser mortalmente mutilado, irrequieto)<sup>1</sup>. Tomemos esta auto-avaliação como ponto de partida favorável para a compreensão do que está em causa na relação entre a escada, o raio e a serpente, na qual se configura aquilo a que Warburg ainda chama a “natureza humana”: unificar o que não pode ser unificado. Serão Oraibi e Atenas parentes?<sup>2</sup>

[...] até que ponto esta concepção pagã do mundo, como a que sobrevive entre os Índios Pueblo, é para nós uma medida para a evolução desde o primitivo pagão, passando pelo homem do paganismo clássico, até ao homem moderno?<sup>3</sup> (S 12)

---

<sup>1</sup> Colocando-se como animal sacrificial de uma imaginária experiência de galvanismo. Lembre-se que a rã e a aranha, entre outros animais, representam os pontos cardeais que aparecem associados à serpente emplumada nas pinturas das cerâmicas índias, que se colocavam diante dos feitiços na *Kiva*, lugar subterrâneo de oração.

<sup>2</sup> Na epígrafe escolhida por Warburg para a sua conferência lê-se: *Eis um velho livro para folhear/ Atenas e Oraibi tudo parentes*. No original: *Das ist ein altes Buch zu blättern/Athen-Oraibi alles Vettern*, o que é uma variação de dois versos do *Fausto II* de Goethe: *Das ist ein altes Buch zu blättern/Von Harz bis Hellas alles Vettern*, como o lembra David Freedberg em “Warburg’s Mask: A Study in Idolatry”, 3. Com esta porta de entrada, Warburg pretende desde logo apontar para uma afinidade instrutiva entre o paganismo dos Índios Pueblo e o paganismo grego. Em que reside o ensinamento? Que se podem estabelecer elos e passagens entre a nossa civilização moderna e o paganismo grego através daquilo que os rituais de Oraibi ajudam a ver. Só que escasseiam as suas pedras-de-toque, como se mostrará.

<sup>3</sup> “Por paganismo como sabemos, Warburg quer dizer um estado psicológico, o estado daquele que se submete aos impulsos de delírio e medo. Era esta herança funesta que ele tinha intenção de estudar, e nesta procura identificava espontaneamente a vida do espírito individual e a do colectivo”, Ernst Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, 308.

## O pensamento do dois

É uma evidência que Warburg ama a polaridade, isto é, as oposições que não conhecem síntese que as absorva e supere. Goethe foi, entre os Alemães, não só o instigador desta espécie de pensamento, como aquele que a desenrolou, pois deu a ver que essas oposições – polaridades, cuja pertença recíproca não pode ser erradicada – engendraram auto-expressividades diferenciadas – engendramento a que ele chamou intensificação –, fornecendo ainda as suas boas pedras-de-toque, por exemplo, as forças de contracção e expansão que permitem o desenvolvimento da planta, isto é, a metamorfose da folha, desde os cotilédones até ao fruto, passando pelo caule, pelo cálice e pela corola<sup>4</sup>. Se em *O Ritual da Serpente* é notória, explícita e implícita, a ressonância deste modo de ver, também é notória a produção de algumas falsas polaridades projectadas sobre aquilo que Warburg viu ou que alguém viu e lhe contou, e, por conseguinte, observa-se uma suspensão da auto-expressividades própria das verdadeiras polaridades, evidente, por exemplo, na equívoca aplicação aos Índios de categorias psiquiátricas da qual o próprio Warburg tem e não tem consciência, talvez porque ele reconheça nessa cisão a confirmação de uma natureza humana comum<sup>5</sup>. Voltaremos a este aspecto crítico. Sublinhe-se ainda assim uma susceptibilidade exacta às boas polaridades, o caso mais excelente dá-se na visão da casa-escada.

Como quer que seja, para Warburg, como para Goethe, a estrutura do pensamento é dramática, quer dizer, estamos desde sempre no duplo, no desdobramento, na urdidura que pela lançadeira se transforma em trama – o que toma, por vezes, algumas formas perturbantes. Símbolos, analogias

---

<sup>4</sup> Eis, nas próprias palavras de Goethe, a concepção da metamorfose das plantas: “Ora, quer as plantas produzam rebentos quer floresçam quer produzam frutos, são, no entanto, sempre *os mesmos órgãos* que, em múltiplas funções e sob formas muitas vezes alteradas, levam a cabo a prescrição da Natureza. O mesmo órgão [a saber, a folha], que no caule se expande como folha e toma uma forma altamente variada, contrai-se agora no cálice, expande-se outra vez nas pétalas, contrai-se nos órgãos sexuais, para se expandir pela última vez como fruto”, *A Metamorfose das Plantas [Die Metamorphose der Pflanzen]*, § 115, 57.

<sup>5</sup> “Esta coexistência de magia fantástica e utilitarismo racional parece-nos um sintoma de cisão; para o Índio não é esquizóide, mas, ao invés, uma experiência libertadora de uma ilimitada possibilidade de relação entre o homem e o mundo circundante [...] A procura colectiva do alimento é, por conseguinte, esquizóide: magia e técnica acabam aqui por colidir”, S 10 e 25.

e, sobretudo, afinidades, são os bons instrumentos do pensamento do dois. É o que se verá no que segue.

## A consciência histórica

A ideia de que o objecto da história e, em particular, os objectos da história de arte, tenham origem num movimento rememorativo, ao mesmo tempo que preenche uma expectativa de redenção, dá conta de uma catástrofe que não se pode evitar, a saber, a transformação da vida em cinzas. Na verdade, a história trata com cinzas, restos funerários, e não é possível pôr entre parêntesis a dominância destrutiva desse elemento catastrófico. Benjamin di-lo da melhor maneira: “O que passou, o já não existir, trabalha apaixonadamente no seio das coisas. A isso confia o historiador o seu interesse. Ele tira partido dessa força e conhece as coisas tal como são no instante em que já não são.” (*Das Passagen-Werk*, [D<sup>o</sup>, 4])

Que a história seja a ciência mais ingrata e mais perigosa é coisa que Warburg também, e sobretudo, não ignora, pois experimentou os seus efeitos que procedem do incalculável, do incomensurável próprio da consciência histórica, daquela que recebeu as “ondas mnémicas do passado”, palavra que ele emprega num seminário sobre Burckhardt e Nietzsche, realizado dois anos depois de ter saído de Kreuzlingen. Como ele, eles teriam sido tocados “pelo fundo trágico da história e ter-se-iam dado conta da sua surda ameaça”<sup>6</sup>.

Retomemos a pergunta: o que é o incalculável que pertence à história? O agora, o contemporâneo, o estar votado ao abismo de cada geração, aquilo que, no seu sentido mais excêntrico, significa ser moderno (considere Benjamin ainda na mesma obra em [I<sup>o</sup>, 2]). O que neste texto de Warburg se mostra numa mistura dos seus próprios demónios com os objectos em perda a que vota a sua atenção. Em termos benjaminianos, o que salva o historiador do desespero – “E nada daquilo que aqui dizemos existiu realmente. Nada disto jamais viveu: tão certo como um esqueleto ter vivido, foi sempre um homem que viveu” (*Ibidem*, [D<sup>o</sup>, 3]) – é o interesse que tem por esses que viveram, no momento em que eles entram na sua vida, configurando uma constelação. Em *O Ritual da Serpente* surpreendemos uma delas a formar-se com os Índios Pueblo, um mundo que se está a converter em

---

<sup>6</sup> Referências e palavras de Ulrich Raulff, no seu Posfácio a *O Ritual da Serpente*, S 92.

objecto etnológico e que ainda resiste provisoriamente à aculturação tecnológica da civilização ocidental:

O que me interessava como historiador da cultura, era como foi possível à cultura Pueblo, um enclave de uma humanidade primitiva pagã, sobreviver no meio de um país que tinha feito da cultura técnica uma admirável arma de precisão nas mãos do homem racional.

[...]

A dança mascarada mágico-cultural, que dirige os seus votos mesmo à natureza inanimada, pode observar-se ainda na sua forma em certa medida originária só nos pontos em que o caminho de ferro ainda não chegou e onde – como nas aldeias Moki – também já não existe uma presença do catolicismo oficial. (S 10 e 28)

### **“[...] de onde vêm a fúria dos elementos, a morte e a dor?”**

No texto de Warburg, deparamos com uma amálgama de disposições difíceis de harmonizar: por um lado, uma obediência às intimações dos seus demónios, por outro, um exercício de fidelidade ao que está diante dele e, finalmente, uma exigência racionalista de compreensão (o que se observa nas aplicações abusivas de conceitos de natureza psiquiátrica, que se seguem à recusa do uso desses mesmos conceitos – como se viu já –, ou nos recursos interpretativos à terminologia darwinista) inseparável de uma crítica à sua própria civilização, aquela que assenta nesse mesmo racionalismo. E nesta amálgama se incrusta o propósito, relativo ao paganismo, de encontrar uma passagem entre Atenas e Oraibi.

A pergunta em epígrafe – uma das pedras-de-toque daquela amálgama – é feita por Warburg quase no final da sua conferência, no momento em que o confronto consigo próprio e com a “nossa idade tecnológica” entra numa esfera de combustão ateadada pelas recordações da sua viagem entre os Índios Pueblo. A resposta é evidente para ele: a fúria dos elementos, a morte e a dor vêm da serpente, como símbolo universal (universalidade discutível, como se verá; o termo utilizado por Warburg é “internacional”). E continua: avizinhamo-nos da serpente – o que se mostra numa espécie de montagem *mnémosynica*, a desenvolver mais adiante – como “causa explicativa imaginada” sempre que “a dor humana, atónita, vai à procura de

redenção”. Coisa que não está à vista na dança com as serpentes, o que, paradoxalmente, também ele deixa ver numa aproximação antropológica genuína, a qual parece não ter efeitos (por assim dizer, o ponto cego warburguiano, a impossibilidade de sair para fora das suas próprias convicções e o ignorar disso mesmo), pois a serpente oraibiana não é “causa explicativa imaginada” para domar a dor humana. Na verdade, a dor humana é a dele e a dos seus “parentes”, gregos e hebreus.

Não se pode evitar pensar (nem neste caso nem em qualquer outro equivalente), ao vermos a transformação da comunidade índia em objecto analítico, numa espécie de vivissecção<sup>7</sup>. E, no entanto, *O Ritual da Serpente* pertence mais ao reino da história, e mesmo ao da teoria da história (sem que se possa pôr de lado a intenção e o teor antropológicos e de em muitas passagens eles serem indiscerníveis da teoria da história), pois acho-nos no coração do momento em que a coisa já está a empalidecer: há alguém a tomar notas sobre o que vê e, no caso mais decisivo, a saber, o ritual da serpente propriamente dito, há alguém a contar aquilo que um outro viu e que poucas vezes se continuará a ver precisamente por se estar a ver.

A suprema intensificação [*Steigerung*] desta tentativa de aproximação mágica à natureza através do mundo animal pode observar-se, entre os Índios Moki, na dança com as serpentes vivas de Oraibi e de Walpi. Não observei esta dança ao vivo, mas algumas fotografias dão em todo o caso uma ideia da mais pagã das cerimónias de Walpi. (S 40-41)

Eis o ritual da serpente: a mais pagã das cerimónias, que se revelará a mais incompreensível para Warburg, pois ela não aceita ajustar-se às suas angústias e medos, ao mesmo tempo que se observa nele, quase visível, um desejo secreto de poder ser um daqueles que entra em intimidade com a serpente: “A cerimonial chega à sua acme deste modo: aproximação do cesto, agarrar e dançar com as serpentes vivas e o seu reenvio para a planície como mensageiras”. (S 43)

Dois aspectos a sublinhar: Warburg não presenciou o ritual da serpente e o prazo de validade do ritual está a expirar. Entre os desenhos que catorze

---

<sup>7</sup> “E quem é o antropólogo moderno ou historiador de arte que tenha feito justiça às danças dos Pueblos? Houve um fraco progresso desde os dias de Warburg e de Fewkes. As bonecas *Kachina* tornaram-se colecionáveis, mas os segredos das *kachinas* da dança mantêm-se”. Freedberg, *Op. cit.*, 4.

crianças índias (inseridas em escolas criadas pelo governo americano, com programas didáticos precisos em vista da sua integração) fizeram a pedido de Aby Warburg, como ilustração do temporal da fábula alemã *Hans Guck-in-die-Luft* [Joãozinho olha-para-o-ar] que elas ouviam pela primeira vez, só dois mostravam ainda o indestrutível símbolo da serpente, nos outros dominava a marca realística. O guia alemão para a serpente celeste de Walpi/Oraibi não conseguiu levar a bom termo o chamamento feito às crianças<sup>8</sup>.

### **“À serpente cabe um capítulo próprio na filosofia do «como se».”**

É, pelo menos, muito curioso que ele conceba um capítulo da filosofia do “como se” dedicado à serpente, enquanto símbolo universal correspondente à angústia atônita da dor humana. Em rigor, em *O Ritual da Serpente*, há duas serpentes, uma serpente Hopi e uma serpente warburguiana que não podem coincidir. Símbolo universal redentor, causa explicativa imaginada, isto é, resposta para a pergunta sobre a origem da fúria dos elementos, da morte e da dor: eis a serpente warburguiana, aquela que pode preencher um dos capítulos da filosofia do “como se”<sup>9</sup>.

Lembremos que *A Filosofia do Como Se* [*Die Philosophie des Als Ob*, 1911] é o título de uma obra de Hans Waihinger, cuja inspiração procede da filosofia crítica de Kant, o que, na verdade, tem a ver com a natureza íntima do “matador de dragões” (assim lhe chamou Nietzsche, associando-o a Schopenhauer) e do “destruidor universal” (segundo o viu Mosès Mendelssohn). Por um lado, numa feição propriamente apolínea, Kant foi entre os modernos aquele que, segundo Nietzsche, retirou as prerrogativas ao plano teórico, encerrando-os nos limites da experiência possível que condenam qualquer tentativa de falar daquilo de que não se pode falar. Por

<sup>8</sup> O que contrasta flagrantemente com o desenho da serpente do céu e da terra oferecido a Warburg por um velho Índio, Cleo Jurino, do qual se falará ainda.

<sup>9</sup> Completa-se a citação em epígrafe: “A serpente é, por conseguinte, uma resposta simbólica internacional à pergunta: de onde vêm a fúria dos elementos, a morte e a dor? [...] Podemos talvez dizer: sempre que a dor humana, atônita, vai à procura da redenção, estamos na proximidade da serpente como causa explicativa imaginada. À serpente cabe um capítulo próprio na filosofia do «como se»”, 55. Estamos diante de uma interpretação que é a projecção de uma forma particular de racionalismo, por assim dizer, terapêutico.

outro, Mendelssohn (tal como Schopenhauer ou Kleist, mas numa direcção oposta) tirou as consequências niilistas dessa condenação. Com efeito, o ponto de vista copernicano inaugurado na filosofia por Kant implicou um desmoronamento com perdas irreparáveis que já não puderam ser repostas. E a invenção do “como se” é em Kant um modo de resistir internamente aos seus efeitos devastadores, ao permitir a reentrada daquilo que tinha sido expulso teoricamente, em particular, a visão da alma humana e de Deus. Na obra de Waihinger o “como se” estabiliza-se numa ficção de confiança em que se abrigam as crenças e as convicções que tinham sido expulsas do domínio cognitivo. Entre essa ficções, deveria, segundo Warburg, haver lugar para a serpente.

## ○ animal destinado ao extermínio

A visão transcendental da serpente poderia ter tido origem no facto de Warburg não ter presenciado o ritual, embora não pareça ser o caso, pois a descrição é rigorosa *quantum satis*. Na verdade, ele não omite, como já foi observado, nenhum dos aspectos que infirmam a sua própria interpretação, incluindo, a relação de confiança com as serpentes: elas são apanhadas vivas e largadas igualmente vivas. As fases em que o ritual se desenvolve comprovam a familiaridade sem equívoco, pura afinidade viva, vínculo entre o céu e a terra.

Aqui, de facto, os dançarinos e o animal vivo formam ainda uma unidade mágica, e a coisa surpreendente é que nestas cerimónias os Índios sabem tratar com tal jeito o mais perigoso de entre todos os animais, a serpente capelo, que conseguem amansá-lo sem recorrerem à violência, levando-o a participar docilmente, ou pelo menos sem manifestar a sua natureza predadora – não provocado a isso –, num ritual que dura dias, o que nas mãos de europeus conduziria certamente a resultados catastróficos. (S 41)

Portanto, não há vestígio de gesto redentor, nenhum recurso a um “como se”, e, no entanto, a amálgama warburguiana, cujos pontos críticos já foram apontados e serão desenvolvidos, consegue depositar-nos num outro mundo que não é o dele: “Parece-me que precisamente através da magia deste movimento se quer obrigar a serpente a agir, suscitando o raio, isto é, gerando a chuva”.

Estamos, por assim dizer, diante da cisão esquizóide, aplicada por ele aos Índios: por um lado, a descrição do ritual da serpente não tem qualquer efeito sobre a montagem final, em que é a sua natureza equívoca, simultaneamente ameaçadora e redentora, a ser posta em relevo, fazendo o elenco dos múltiplos aspectos dessa equivocidade e sublinhando a sua força idolátrica. Por outro lado, a descrição tão exacta do desenho feito e oferecido por Cleo Jurino, que mostra uma compreensão inegável do que está em jogo na relação entre a serpente do céu e a da terra, entre a chuva do céu e a casa, cosmologia simbólica tão longínqua do que ele – e a tradição em que se inscreve – vê na serpente. Finalmente, a consciência de que a serpente oraibiana, como já vimos, está já perdida para as novas gerações índias.

De que modo se desvincula a humanidade deste elo constritor com um réptil venenoso assumido como causa? A nossa idade tecnológica não precisa da serpente para explicar e compreender o raio. O raio já não aterroriza o habitante da cidade, ele também já não deseja o benéfico temporal como única fonte de água. Tem o seu aqueduto e a serpente-raio é desviada directamente para a terra pelo pára-raios. A explicação fornecida pelas ciências naturais faz tábua rasa da causalidade mitológica. Sabemos que a serpente é um animal destinado a sucumbir, se o homem o quiser. A substituição da causalidade mitológica pela tecnológica elimina o temor sentido pelo homem primitivo. Não estamos, porém, em condições de afirmar que esta libertação da visão mitológica possa realmente ajudar o ser humano a dar respostas satisfatórias aos enigmas da existência. (S 55-56).

Não há nenhum indício de que o raio aterrorizaria os Índios Pueblo, o que é trazido à dianteira é que eles apetezem a água da chuva – coisa que o próprio Warburg acentua – e o raio é o seu anúncio fulgurante. A serpente do céu é desejada não temida e a serpente da terra é procurada para permitir o acesso à do céu. Não é observada nenhuma das formas de ambivalência de que Warburg fará o elenco e que, em rigor, não podem ser consideradas universais. Embora seja evidente que a serpente é para os Índios uma mediadora para se libertarem da angústia que a penúria de água provoca.

E nós, como já estamos hoje longe da serpente-raio, e mesmo de saber o que é uma fonte de água, apesar da penúria de água se ter multiplicado de formas assustadoras, desconhecidas de Warburg! Destinado a sucumbir estará tudo o que tiver sido arrancado ao seu poder simbólico. A serpente

oraibiana foi extinta desde o momento em que os instrumentos de cultos foram comprados, roubados e vendidos para colecções privadas e museus, e as danças se tornaram objecto de observação e análise<sup>10</sup>. É neste contexto que se deve inserir a convicção warburguiana de que “esta mistura de civilização lógica e causalidade mágico-fantástica revela o singular estado de amálgama e transição em que se encontram os Índios Pueblo”.

Com efeito, não se trata propriamente da extinção da causalidade mitológica e é muito incerto que o “réptil venenoso” seja para os Índios “assumido como causa”. Na verdade é por alturas de Agosto, justamente na época das trovoadas e das chuvas, que os rituais são executados, não sendo propriamente concebíveis como estruturas de causalidade, mas modos de transferir a angústia, expressões da imaginação do desejo e da afinidade electiva: a serpente é uma força assimilada ao raio (os movimentos do céu e da terra espelhando-se e que se mostra tão bem na expressão do “raio-serpente”) que traz a água, nela se vertendo, ao mesmo tempo, a sede da água dos índios, o medo de não ser saciada e o voto para que o seja. Tal como saudar o nascer do dia, dizendo: “Bom Dia!”, não é descrição de um estado de coisas nem causalidade disfarçada, mas voto<sup>11</sup>. O ritual acompanha o

---

<sup>10</sup> David Freedberg não poderia ir mais direito à questão: “Talvez não possamos acusar Warburg de fazer o papel do bom etnógrafo, de transformar os seus objectos de estudo num museu, como tantos outros fizeram antes e continuam a fazer desde então. Mas que podemos nós saber sobre o contexto da arte Hopi e dos artefactos num museu? [...] Nada ficou dos mistérios Hopi – nada – e é assim que ficamos reduzidos à *aesthesis*, à empatia e à análise formal”. *Op. cit.*, 10

<sup>11</sup> Wittgenstein ensinou-nos, nas suas “Observações sobre O Ramo Dowado de Frazer” [“Bemerkungen über Frazers Golden Bough”], a considerar o carácter discutível da aplicação dos conceitos de causa e causalidade às cerimónias rituais dos povos primitivos. A ideia dele é que nós observamos esses rituais do ponto de vista científico-tecnológico da nossa civilização do progresso, o que arrasta a ilusão de que as invenções técnicas suprimiriam os sentimentos fortes do ser humano, em particular, o medo, sob o pressuposto de que os primitivos são como crianças inocentes que, incapazes de perceberem as causas naturais, as substituiriam por causas simbólicas, como no caso dos rituais da chuva em certas tribos africanas, rituais esses que produziriam a chuva. Estranho é, diz ele, que os selvagens só os realizem na época das chuvas, em que antecipadamente se pode prever que elas caiam: “Leio, entre muito exemplos semelhantes, sobre o Rei da Chuva em África, ao qual as pessoas rezam *quando chega o período das chuvas* [[244]]. Mas isto só quer dizer que eles não crêem realmente que ele possa fazer chover, de outro modo, rezariam nos períodos de seca do ano durante os quais a terra “is a parched and arid desert” [...] Ou ainda: “Pela manhã, quando o Sol está a nascer, são celebrados pelos homens os rituais do nascer do dia, mas não à noite, momento em que eles simplesmente acendem as lâmpadas”, 136. Nós estamos habituados a avaliar os homens primitivos,

desejo e exprime-o, não é causa fictícia para a chuva nem luta darwinista pela vida, transfigurada.

Trata-se mais da criação de um espaço simbólico para a oração, como também, e de modo tão perspicaz, Warburg assinala logo no início da conferência, a meteorologia – aliás, ele fala das serpentes como “divindades meteorológicas” –, a saber, a experiência de penúria da água segrega o seus rituais: “A secura ensina a fazer encantamentos e a rezar”<sup>12</sup>.

Um grupo de três Índios aproxima-se do cesto das serpentes. O grande sacerdote do clã da serpente tira do cesto uma serpente, um outro Índio, com o rosto pintado e tatuado e uma pele de lobo nas costas, agarra a serpente e mete-a na boca. Um companheiro, que o agarra pelos ombros, distrai a serpente agitando um bastão emplumado. O terceiro é o que vigia e agarra a serpente para o caso da serpente deslizar para fora da boca do segundo. A dança realiza-se mais ou menos durante uma meia-hora nesta praça bem estreita/exígua dos Walpi. Depois de terem rodado durante algum tempo sob fragor dos chocalhos [...] as serpentes são levadas num ápice para a planície, onde desaparecem. (S 43)

Na verdade, em *O Ritual da Serpente* é observável um grande amor pelo símbolo, pelo anel que liga, que recorda, que reflecte, o “anel da conjunção” – e pelas suas ressonâncias evocativas e curativas –, o *symbolon* que permite “estabelecer um nexó entre as forças naturais e o homem”, por exemplo, a árvore de pequeno porte como a alma de uma criança no ritual

---

como se eles, por assim dizer, tivessem vivido constantemente no erro e dele morressem: “Frazer estaria em situação de acreditar que um selvagem morre por causa de um erro”, *Philosophical Occasions*, 130-131.

<sup>12</sup> Na *Máxima* 1358 de Goethe – “Os Índios do deserto fazem o voto de não comer peixe” – encontramos uma versão inexcelsível da relação entre voto, angústia primeira e experiência profunda de afinidade: para quem vive na secura e conhece a sede e a sua angústia, fazer o voto de não comer peixe implica saber que aquele que vive na água é, por assim dizer, o primeiro antepassado, e que protegê-lo é manter a própria integridade da água, desejo supremo. Lévi-Strauss fornece a boa informação: “[...] as proibições alimentares que fazem com que, por todo o lado, não haja povo que não procure afirmar a sua originalidade, proscrevendo tal ou tal categoria de alimentos: o leite na China, o porco para Judeus e Muçulmanos, o peixe para algumas tribos americanas [...]”, “La fin de la suprématie culturelle de l’Occident” in *L’Anthropologie face aux Problèmes du Monde Moderne*, 24.

*Humakashina*<sup>13</sup> ou as penas dos pássaros que, como ele diz, “objecto de culto idolátrico” por servirem tão bem o comércio alado entre tudo o que precisa dele, por exemplo, entre os vivos e os mortos<sup>14</sup>. Amor que é contrastado com as expectativas temíveis da sua desfiguração constante. Como nos lembra Ceronetti: as árvores não são protegidas pela lei, mas pelo reconhecimento do símbolo<sup>15</sup>. Em Warburg esse reconhecimento está sempre ligado à sua ambivalente relação com o paganismo.

## Os enigmas da existência

Que o medo tenha sido dissipado não passa de uma superação ilusória. Claro que o pára-raios protege realmente dos efeitos terríveis da queda de um raio, mas não é por isso que o medo é vencido: a visão ofuscada pelo clarão e os estremecimentos dos trovões são acontecimentos fisiológicos indesmentíveis, que não se podem ocultar enganadoramente<sup>16</sup>. Por isso, a substituição da causalidade mitológica pela tecnológica (mantendo a terminologia warburguiana) não levou à eliminação do medo, mas ao controle dos efeitos nefastos da queda dos raios. Só que isso não invalida a dúvida certa manifestada por ele: será que a libertação da visão mitológica proporcionou finalmente a tranquilidade existencial? Os “enigmas da existência”, quer no sentido de Oraibi quer no sentido de Atenas, não foram decifrados por ter o homem do progresso despedido a “visão mitológica”. Tal não significa que haja em *O Ritual da Serpente* qualquer pretensão ilusionista de querer voltar atrás, trata-se, antes, de contabilizar os estragos e tirar as consequências do nosso domínio excessivo sobre aquilo que permite a nossa vida: “Sabemos que a serpente é um animal destinado a sucumbir se o homem quiser”<sup>17</sup>. A civilização racionalista ocidental tende (vive dessa

---

<sup>13</sup> Tendo perguntado ao velho cego, acompanhado da sua cabra, que se lhe mostra como o guardião de todas as memórias, porque é que a árvore era tão pequena, Warburg ouviu a seguinte resposta: “Dantes tínhamos uma grande árvore, agora arranjámos uma pequena, pois a alma da criança é pequena”, 36.

<sup>14</sup> Os *bahos* ornados com penas, colocados diante dos altares e dos túmulos.

<sup>15</sup> Cf. *Il Silenzio del Corpo*.

<sup>16</sup> De novo, o melhor instrutor é Wittgenstein no texto já referido e ainda nas *Vermischte Bemerkungen/Culture and Value*, por exemplo, MS 109 200: 5.11.1930.

<sup>17</sup> Em *Fare un Film è per me vivere*, Antonioni, referindo-se à preparação de *L'Eclisse*, faz uma afirmação que se inscreve nesta consciência de uma relação doentia do homem com a natureza: o nosso conhecimento científico excessivo do Sol

tendência) a “fazer tábua rasa” do paganismo, diz Warburg, na suposição de que a natureza obedecerá, dócil aos objectivos humanos, ela, a indómita! É dessa ilusão que a nossa civilização se engendrou e se mantém. Há uma visão da serpente que não permite o seu extermínio. Será isso que ele encontra ao mesmo tempo em Oraibi e em Atenas?

A serpente capelo já não suscita qualquer medo ao Americano de hoje. Ela será morta, em qualquer dos casos não será venerada como divindade. O que lhe está destinado é extermínio. O raio aprisionado no fio, a electricidade capturada, produziu uma civilização que faz tábua rasa do paganismo. O que é que ela pôs no seu lugar? As forças da natureza já não são vistas como entidades antropomórficas ou biomórficas, mas como ondas infinitas que se submetem à marca da mão humana. Através delas, a civilização da idade das máquinas destrói aquilo que a nascente ciência natural derivada do mito tinha esforçadamente conquistado, o espaço para a oração, o qual se transformou em espaço de pensamento.

O Prometeu moderno e o Ícaro moderno, Franklin e os irmãos Wright, que inventaram o avião manobrável, são os funestos destruidores do sentimento da distância, que ameaçam fazer voltar a cair o planeta no caos [...] O contacto eléctrico instantâneo mata. (S 58-59).

É contraditório que se considere ao mesmo tempo que “a ciência natural derivada do mito” tenha conquistado, e com esforço, o espaço para a oração, que se transformou, por sua vez, em espaço de pensamento, e que não se vejam as ameaças que provêm dessa mesma transformação que se aplica, e cada vez mais, a cortar os cordões simbólicos<sup>18</sup>. Na verdade, a “civilização da máquinas” não destrói aquilo que a ciência natural conquistou, pois está intimamente vinculada a ela. Voltar a cair no caos seria, então, uma espécie de retrocesso àquele momento em que ainda não há sequer oração<sup>19</sup>. Nós todos podemos perceber que o mundo, a terra onde

---

coloca-o de tal modo sob o nosso poder, é de tal modo agressivo, desmedido, que lhe parece que o Sol nos deve odiar!

<sup>18</sup> A não ser que “ciência natural” fosse ainda uma ressonância daquilo que Goethe concebeu como tal, e que vemos retornar em momentos de crise. É muito significativo que em 2009 o MIT tenha publicado uma nova tradução da *Metamorfose das Plantas*.

<sup>19</sup> E, no entanto, aquela contradição (independentemente das teses warburgianas sobre a relação entre mito, oração e pensamento) parece ser difícil de erradicar, na medida

vivemos, esteja ameaçado de voltar a cair no caos e isto por duas razões. Primeira: a abdicação da espontaneidade, a que obriga a proliferação e multiplicação dos estímulos, levando ao irreconhecimento dos poderes próprios do corpo humano, desde o cérebro à voz e aos órgãos genitais, aos braços a às pernas, provocando o enfraquecimento da sua criatividade inerente, através da sua substituição por mediações artificiais. Como diz Colli, com uma perspicácia intacta, tão próximo aqui de Warburg:

Na vida moderna, o estímulo está em clara prevalência sobre a actividade espontânea. Isto é um grave sinal de decadência vital[...] O desenvolvimento das máquinas multiplicou os estímulos e reduziu a actividade espontânea e plena do homem [...] Particularmente perigosa é a tendência moderna para *falsear e reduzir as distâncias espaciais e temporais* [...] Quem sofre com isto, neste caso, são os poetas e os amantes das viagens<sup>20</sup>.

Relativamente ao espaço, o falseamento consegue-se pelas máquinas, no que se refere ao tempo pelas “técnicas necroscópicas” em que a ciência histórica se especializou. Como é notório, Warburg não as ignorava e é mesmo um caso exemplar de esforço para as vencer. Segunda razão: o mundo está à beira de perder e dissipar o contacto simbólico com as forças que engendram as formas. Este caos – que é uma perversão doentia do caos de onde deuses e homens foram engendrados – apresenta-se com a infecundidade de uma fúria dissipadora. Em *Os Poetas hipócritas* Hölderlin mostra essa ameaça do modo mais pungente: *A Terra está morta, quem quer agradecer-lhe?*

## O princípio da bondade

Tudo o que não é tocado pelo anel de conjunção, está destinado ao extermínio, que a serpente seja o animal escolhido inscreve-se na vida dos Índios Pueblo, destinados eles próprios aos estudos antropológicos e etnológicos, às reservas ou à aculturação (“um mundo cuja cultura está a desaparecer”). Em ambos os casos estamos diante do ferimento da plenitude da

---

em que vivemos daquilo e naquilo que o dia nos dá, nos deu, na civilização das máquinas, e avaliamos os seus perigos e ameaças sem podermos abdicar do seu uso.

<sup>20</sup> *La Ragione Errabonda*, [85] 9. 7. 57.

existência, quer dizer, o desaparecimento daquelas culturas põe em risco o princípio teológico da bondade da criação desenvolvido por S. Tomás de Aquino e que assenta numa espécie de rememoração do amor divino pela diversidade: *Ele viu que era bom*. E aqui é bem-vinda a recusa do teólogo em escolher, por exclusão, entre uma pedra e um anjo. Entre haver dois anjos e um anjo e uma pedra, S. Tomás preferia o segundo conjunto, obedecendo justamente ao princípio da bondade da criação que respeita à diversidade das naturezas e não à multiplicação dos indivíduos da mesma natureza. Citando um excerto do *Comentário ao livro das Sentenças (Scriptum super Sententiis ou In I Sententiarum)*, Livro I, questão 44, artigo 2, ad 6): “... por conseguinte a perfeição do universo considera-se essencialmente segundo a diversidade das naturezas, que desenvolvem os seus diversos graus de bondade, e não segundo a multiplicação dos indivíduos numa natureza”<sup>21</sup>.

## A escada, a casa e a serpente

Demoremo-nos na serpente de Oraibi e na descrição e na visão da imagem da serpente-casa-universo desenhada e oferecida a Warburg por um dos feiticeiros e pintores da *Kiva* de Cochiti, Cleo Jurino. E ainda no altar de raios talhado, a serpente e os animais que representam os pontos cardeais, para atrair raios provenientes de todas as direcções (bem diferente do pára-raios, sendo mesmo o seu oposto, na medida em que o pára-raios é insusceptível de se converter em polaridade).

O universo é concebido em forma de casa e as casas dos índios não têm portas nem janelas como as mónadas leibnizianas e como elas não podiam reflectir melhor os vínculos entre o céu e a terra. Para entrar, é preciso subir por uma escada que leva ao terraço e daí descer por outra para penetrar no seu interior, o que exhibe uma peculiar relação entre interior e exterior e múltiplos aspectos dos movimento de subir e descer. Na escada está guardado não só o segredo da relação entre interior e exterior, como o da relação entre o céu e a terra.

---

<sup>21</sup> “Ad sextum dicendum, quod quamvis Angelus absolute sit melior quam lapis, tamen utraque natura est melior quam altera tantum: et ideo melius est universum in quo sunt Angeli et aliae res, quam ubi essent Angeli tantum: quia perfectio universi attenditur essentialiter secundum diversitatem naturarum, quibus implentur diversi gradus bonitatis, et non secundum multiplicationem individuorum in una natura”. Devo a Nuno Ferro, a quem agradeço, a referência exacta desta passagem de S. Tomás de Aquino.

Na verdade, o encontro de Warburg com os Índios Pueblo faz-se pela escada, através daquilo que ele vê nela e do que nela se deixa ver. Eis a constelação a formar-se:

O tecto da casa-universo tem as empenas em forma de escada. Sobre as paredes abre-se o arco-íris, enquanto sob um amontoado de nuvens cai a chuva, desenhada com tracinhos [...] Para quem queira configurar simbolicamente o devir, as subidas e as descidas na natureza, degraus e escadas são a experiência originária da humanidade. Eles são o símbolo da conquista para o movimento de subir e descer no espaço, tal com o círculo – a serpente enrolada – é o símbolo do ritmo do tempo.

O ser humano, que já não se move a quatro patas, mas em posição erecta, e por isso necessita de um auxílio para vencer a força da gravidade quando olha para cima, descobriu na escada o instrumento para enobrecer a sua inferioridade por contraste com o animal. O ser humano, que no seu segundo ano de vida aprende a andar de pé conhece a felicidade do degrau, pois que, enquanto ser que teve primeiramente de aprender a andar, recebe ao mesmo tempo a graça da cabeça erguida. Subir é o *excelsior* do ser humano que se eleva da terra para o céu, é o acto simbólico por excelência que confere ao ser humano que anda a nobreza da cabeça erguida, virada para cima. Observar o céu é a graça e a maldição da humanidade” (S 18 e 23-24).

Acentue-se de novo a relação entre a escada e o raio, e de novo o céu e a terra se reflectem num gesto/instrumento que mostra a sua afinidade. À serpente oraibiana cabe a reactivação do vínculo entre o céu e a terra sem a ambivalência antropológica de postura vertical humana.

Aquela conquista do espaço nada tem a ver com movimentos ilusionistas, antes nos revela a afinidade entre o céu e a terra, o raio e a serpente. A escada é um símbolo sem *ratio* analógica, tão diferente da conquista do espaço que encerra o corpo numa multidão de mediações<sup>22</sup>. Não será abusivo afirmar que os Índios Pueblo vêem na escada esses recorrentes, intermináveis, movimentos ascendentes e descendentes, mas a maravilhosa meditação sobre a graça e a maldição da postura vertical é inteiramente warburguiana. Só que

---

<sup>22</sup> Veja-se *Símbolo, analogia e afinidade*, em particular, 41-44.

aqui a sua amálgama, o cicone<sup>23</sup> moderno, é agitado e vemos a destacar-se uma figura de comunidade.

## Polaridades e montagem

Vejamos o elenco, uma forma de inventário, apresentado por Warburg, das expressões da serpente desde Jerusalém até à Roma cristã e herdeiros, passando pelos Gregos:

As serpentes que matam: Laoconte e os filhos. A serpente de Asclépio. Um calendário especular do século XIII. Os conceitos mais grosseiros e mais subtis do deus serpente. O culto da serpente – reminiscência indireta e refractária a qualquer tentativa de sublimação religiosa, o que interessa sobremaneira Warburg –, a constelação que se chama serpente. A serpente do Paraíso. Pentateuco, 4.º livro. O bordão de Moisés, a serpente de bronze para providenciar protecção contra as mordeduras da serpente e o perigo da idolatria. Paulo e a invulnerabilidade à mordedura das serpentes (no séc. XVI, havia quem vendesse – charlatães que se diziam descendentes de S. Paulo – terra de Malta como antídoto contra as mordeduras das serpentes). A representação medieval da serpente no lugar do crucificado (do *Speculum humanae salvationis*).

Eis as polaridades (que surgem enumeradas num primeiro esboço sobre o poder simbólico da serpente, apontamentos que não intervieram na versão definitiva da conferência, cf. S 59, nota 4) que impregnam as imagens:

- 1 – ciclo biológico: profunda letargia e actividade intensa;
- 2 – mudança de pele e a permanência do mesmo: metamorfose e permanência;
- 3 – incapacidade em caminhar e uma força propulsora imensa; o poder do veneno;
- 4 – mimetismo: deserto ou floresta;
- 5 – falo; símbolo ambivalente da natureza

Este elenco é uma espécie de variação do princípio que preside à concepção de *Mnemosyne*, a saber um particular princípio de montagem. Demoremo-

---

<sup>23</sup> O que é o cicone? Giorgio Colli dá-nos as boas indicações: “Mistura de cevada moída, água e hortelã, o cicone é a bebida que restabelece Deméter quando procura a sua filha raptada [...] Mas cicone é também o nome que se dá ao filtro com o qual Circe tenta enfeitiçar Odisseu e perdê-lo: só que, neste, caso, aos seus ingredientes acrescentam-se vinho, mel e especiarias mágicas”, *Escritos sobre Nietzsche*, 95.

-nos neste ponto. Primeiro aspecto: vemos o procedimento de montagem a crescer, por assim dizer, diante dos nossos olhos numa relação com a serpente por parte de quem aspira à redenção: o ritual da serpente, propriamente dito, foi posto entre parêntesis (e é isso que terá de ser sublinhado). Em relação à serpente grega e hebraica, a sentença de Frank Hamilton Cushing, segundo o qual o animal é só uma coisa<sup>24</sup>, perde a validade, pois o seu reino, como o sublinha Warburg, é o da ambiguidade: mordedura letal, aniquilação sem piedade, cura, e também imagem da metamorfose e libertação, pelo despojamento da pele, por assim dizer, o invólucro corpóreo<sup>25</sup>.

Na verdade, só a imagem do raio-serpente é que não aparece nesta versão do *Bilderatlas* da serpente. Nem a serpente de Moisés nem a de S. Paulo, nem as de Laoconte nem a de Asclépio se podem colocar lado a lado com a serpente de Oraibi. As serpentes dos Pueblo não matam senão aqueles que não são puros, por exemplo, que tiveram relação com mulheres<sup>26</sup> nos dias que antecedem o momento supremo do ritual, a dança propriamente dita, elas não se inserem na tradição grega e judaico-cristã, a que se associa a filosofia do “como se”.

Além disso, dá que pensar a omissão warburguiana da única manifestação da serpente entre os Gregos que providenciaria um vínculo entre Atenas e Oraibi, a saber, a relação entre o raio de Zeus e a sua epifania animal como serpente (epifania reactivada em Dioniso, apesar deste deus ser evocado por Warburg através das Ménades e dos seus cruentos rituais), de onde está ausente qualquer das formas de ambiguidade assinaladas.

---

<sup>24</sup> Prerrogativa do animal que mostra a sua superioridade em relação ao ser humano. Cushing confia a Warburg as seguintes palavras de um Índio: “Olha para o antilope, que é velocidade pura e corre muito mais rápido do que o homem, ou o urso, que é toda força. Os homens só em parte sabem *fazer* aquilo que o animal *é* inteiramente”, 27.

<sup>25</sup> Lembre-se o momento na viagem de regresso de Gilgames, quando ele voltou a perder (pela segunda vez) o acesso à imortalidade, conquistada pela serpente marinha após ter bebido o elixir que, inadvertidamente, ele deixara cair, seguindo-se a aceitação que teria de ser assim como era, mortal, incapaz, como a serpente, de mudar de pele. Sublinhamos que também neste caso não se observa o temor, apenas se sublinha o poder da metamorfose.

<sup>26</sup> “O meu avô disse-me depois que os dançarinos com o melhor coração tinham as serpentes mais tranquilas [...] Se o dançarino dormiu com uma mulher durante a cerimónia, pode ficar doente ou incapaz de dançar, ou a serpente pode mordê-lo durante a dança”, conta um Índio, Tallayesva, na sua *Autobiografia* citada por David Freedberg, *Op. cit.*, 15-16. Neste ponto, sim, parece haver uma proximidade gritante com as culturas que alimentaram Warburg e nos alimentam a nós: a imagem da mulher como fonte de impureza.

Segundo aspecto: Em Warburg a montagem procede de intuições em que o conteúdo engendra a sua própria forma e a composição serve essa prevalência, sustentada numa visão em que as afinidades electivas e outras têm um papel decisivo. Quer dizer, o acto de montagem não tem qualquer consequência estética (mesmo que tenha, mas o que ele faz não tem a ver com ela), é o acto de um historiador e de psicólogo e não o de um artista-experimentador. Ele anda à procura de uma visão que não se estabiliza, incompleta, uma rememoração em que vida e morte, e tudo o que nelas entra, implica tacteamentos certos sobre o que seja a própria história e o papel do historiador, ser em perigo, ele próprio, com as suas obsessões, os seus motivos mnémicos, ondas que o enrolam e a que ele quer resistir. Parece-me cada vez mais que em Warburg a montagem não tem a ver com as montagens dos artistas modernos seus contemporâneos<sup>27</sup>.

## Os hipogeus e a luz solar

Mas não queremos deixar a nossa fantasia vinculada à imagem da serpente, que nos leva aos hipogeus primitivos. Queremos subir ao tecto da casa-universo – e, no entanto, é lá dentro que tudo começa, tudo se decide até à passagem vertida no exterior –, erguer a cabeça para o alto e recordar as palavras de Goethe: “Se o olho não fosse solar, como poderíamos ver a luz?”. (S 64)

A imagem da serpente é uma imagem daquilo que se teme, daquilo que Warburg teme e não a dos Índios Pueblo. Subitamente, no momento em que a afinidade se estava a enlaçar, Warburg interrompe-a, impedindo a formação da constelação, ao declarar que não basta falar da casa-universo,

---

<sup>27</sup> No seguimento da conferência de Helmut Wohl, intitulada “*Non verbis sed rebus*: Warburg, Leonardo and Rauschenberg”. Daí a proximidade com um artista como Rauschenberg me parecer bem-vinda, em cujas colagens vemos o cruzamento entre a história e as associações dela decorrentes transformarem a imagem num desafio quase oracular pedindo decifração. O que em Warburg é absolutamente notório e mais poderoso, dada a ausência de qualquer pretensão artística, dada a forma pobre (equivalente talvez à “rima pobre” em poesia) de montagem. E, por isso, também a afinidade com Rauschenberg pode ser interrogada. Agradeço as observações que me foram feitas por Mariana Pinto dos Santos sobre o tema da montagem, sem as quais estas palavras não teriam sido escritas.

reflexo de uma cosmologia tranquilizada, aquietada, é preciso introduzir a serpente, a força da metamorfose, das contradições, das ambiguidades. Aqui, como o cicone não foi agitado, começa a desagregar-se, pois a serpente de Oraibi furta-se a essa suspensão.

As palavras de Goethe, que procedem da “Introdução” à *Farbenlehre* – e que dão a ver uma das mais belas pedras-de-toque da afinidade –, são chamadas como um grito por alguém perseguido pela angústia. Quer dizer, em Warburg o esforço de compreender os Índios não conheceu a libertação do horror que as energias subterrâneas lhe provocam. Por isso, a casa dos Pueblo, descrita com tanta precisão e graciosidade, não poderá ser a casa dele. Ela é ainda um hipogeu, e ele quer sair, quer subir, quer ver a luz. Mas talvez na casa dele a graça nunca esteja em condições de vencer a maldição que acompanha a evolução da civilização na qual a morte parece prevalecer, como assinala Ulrich Raulff, seguindo a amálgama warburguiana.

[...] a conferência de Kreuzlingen [...] trata do drama do destino cultural do homem, do caminho difícil e sempre reversível da sublimação do sacrifício cruento, passando pela «empatia mímico-mimética» até à esfera ao pensamento puro, subtraído à tirania dos sentidos e do medo. E, no entanto, o mesmo caminho, levado demasiado longe, pode conduzir também a uma nova forma de imaturidade, mediada pela técnica. E nesta nota à margem que acompanha este programa terapêutico – ao mesmo tempo individual e universal – Warburg nega a possibilidade do sofrimento humano poder ser vencido com e na civilização. (S 92)

E, no entanto, se o dizer sim, o optimismo, é um esforço cintilante e breve, Warburg não quer que a morte e a dor prevaleçam. “O ritual da serpente” é um enxame de recordações, temores, angústias, expectativas, movendo-se caoticamente, sobrepondo-se, fundindo-se e separando-se, estabilizando-se finalmente em oposições que se põem lado a lado sem poderem fazer parte de uma paisagem única. Mas, chegados a este ponto, dá-se de novo um regresso ao jogo *mnémosynico*, e o enxame volta a ser agitado como o cicone eleusino, e vemos surgirem figuras, nas quais, por meio de afinidades secretas, se atraem e coagulam os opostos, numa proximidade com a vida cruel e esplendorosa. Por momentos, o ritual da serpente destaca-se, sóbrio e misterioso.

## Irradiações

Walter de Maria concebeu, para uma zona do deserto ocidental do Novo México, uma instalação chamada *Lightning Field*, que levou dez anos a ser feita e ficou concluída em 1977.

Trata-se de uma instalação de longa duração colocada num planalto a 7200 pés de altura (2000 metros aproximadamente), constituída por 400 postes de aço inoxidável, de pontas afiadas, de vinte pés por sete polegadas e meia de altura e duas polegadas de diâmetro, espaçados entre si por seis metros/220 pés, os quais definem um plano horizontal. A sua área é de uma milha por um quilómetro. Atrair as serpentes do céu é a sua função, artística e meteorológica. Sujeitos a destruições várias, têm de ser frequentemente substituídos.

*Lightning Field* nunca poderá ser visto integralmente a não ser sobrevoado, e a sua visibilidade desdobra-se apenas àqueles que caminham a pé – sob um duro sol do deserto – só assim se poderá surpreender a sua imensidão grandiosa. Por isso, é suposto ter tempo, a peça pede demora, e nos folhetos publicitários os visitantes são encorajados a permanecer mais do que um dia. Entre Julho e Agosto é o melhor período (tal como as danças com a serpente se realizavam em Agosto, na altura das grandes trovoadas). É de sublinhar que não se pode caminhar depressa, pois os acidentes do terreno não foram aplanados. Precisa-se de uma hora inteira para dar a volta à peça e muitas mais se quisermos atravessá-la deambulando pelo seu interior – e apenas essa deambulação permite fazer uma ideia da sua grandeza. Em todo o caso, não há qualquer certeza de que o *Lightning Field* se realize em acto durante a visita, isto é, a queda de um raio que produzisse uma corrente de serpentes em cadeia<sup>28</sup>.

E, no entanto, mesmo abandonada pela serpente, a relação entre a luz do Sol e o campo conhece efeitos surpreendentes. É o que nos deixa imaginar o testemunho (sobre este e os outros aspectos focados) de um dos visitantes, Todd Gibson, cuja publicação/Blog “From de Floor” data de 25 de Julho de 2004, sobre esta “escultura cuja escala é a natureza”. Citamos a passagem relativa ao momento em que o Sol começa a declinar:

---

<sup>28</sup> Desde 2008 que Hiroshi Sugimoto tem vindo a realizar uma série de obras que intitulou os *Lightning Fields*, em que se observam descargas eléctricas em placas de metal. Em muitas delas se podem observar as ramificações serpenteais dos minúsculos raios provocados.

Mas mal o Sol desliza no céu quando a noite se aproxima, o campo muda. Uma sombra cresce desde a base de cada poste, acrescentando-lhe uma definição adicional. A luz mais velada, mais inclinada, começa a reflectir-se nos postes tornando visível o campo de uma milha de comprimento e um quilómetro de largura. Olhar para o que está a acontecer, é como se a nossa visão se tornasse subitamente mais penetrante. O campo ergue-se da paisagem na sua totalidade. Se se der o caso de estarmos numa noite que não está coberta e se tivermos um pôr do sol cor de laranja brilhante, o efeito é estarrecedor. Os postes reflectem essa luz, um laranja resplandecente, abraçando o campo com cor.

Sabemos também, através da mesma fonte que, quando o sol está muito alto, no seu zénite, sob a luz ofuscante, os postes desaparecem. Há momentos em certos dias em que subitamente o ouro irrompe e subitamente se esvai. Muito surpreendentemente e ainda segundo Todd Gibson, a peça não parece pedir introspecção, antes um votar-se inteiro àquilo que está no exterior: “nada se move, mas tudo se altera”.

Já desaprendido tudo o que engendrava a sua invocação – a secura e a sede, grande fatora de encantamentos e orações –, a serpente continua ainda a ser invocada (o que parece que as descrições etnológicas e antropológicas e os respectivos armazenamentos museológicos não conseguem). Agora, sob a varinha mágica do artista, os encantamentos persistem: o *Lightning Field* parece mesmo um altar feito para atrair raios provenientes de todas as direcções, um espaço-resistência ao pára-raios. Só que o ritual é desconhecido – para além dos folhetos informativos, cada um entrega-se ao seu próprio acaso – e as orações não se reconhecem a si próprias.

## Bibliografia

Aby Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, edição e posfácio de Ulrich Raulff, Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 1988. (Citado em tradução própria com a sigla S)

\*

Antonioni, Michelangelo, *Fare un Film è per me Vivere. Scritti sul Cinema*, Marsilio Editore, Venezia, 1994.

Benjamin, Walter *Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften*, 7 vols., 14 tomos, ed. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1978 [2.ª], V.2.

Ceronetti, Guido *Il Silenzio del Corpo*, Adelphi, Milano, 1982.

Colli, Giorgio *La Ragione Errabonda*, edição de Enrico Colli, Adelphi, Milano, 1982.

\_\_\_\_\_, *Escritos sobre Nietzsche*, tradução e prefácio de Maria Filomena Molder, Relógio d'Água, Lisboa, 2000.

Freedberg, David “Warburg’s Mask: A Study in Idolatry” in Marriet Westerman, ed. *Anthropologies of Art*, Williamstown, Clark Institute, 2005, pp.3-25.

Gibson, Todd Blog “From de Floor”, 25 de Julho de 2004.

Goethe, Johann Wolfgang von *Werke*, Hamburger Ausgabe [HA] em 14 vols., ed. Erich Trunz, Christian Wegner Verlag, Hamburg, 1948-1966. Deutscher Taschenbuch Verlag, C.H. Beck, München, 1982 (que segue a 12.ª edição revista e melhorada de 1981), vols. 12 e 13.

\_\_\_\_\_, *A Metamorfose das Plantas*, tradução, introdução e apêndices de Maria Filomena Molder, IN-CM, Lisboa, 1993.

Gombrich, Ernst *Aby Warburg. An Intellectual Biography. With a Memoir on the History of the Library* by F. Saxl, Phaidon, Oxford, 1986 (1.ª edição, 1970).

Hölderlin, Friedrich *Poemas*, Seleccção, tradução e prefácio de Paulo Quintela, Lisboa, Edições Asa, 3.ª ed., 2004.

Lévi-Strauss, Claude *L’Anthropologie face aux Problèmes du Monde Moderne*, Seuil, col. La Librairie du XXe Siècle, Paris, 2011.

Molder, Maria Filomena *Símbolo, Analogia, Afinidade*, Edições Vendaval, Lisboa, 2009.

Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Occasions 1912-1951*, editado por James Clagge e Nordmann, Alfred Hackett, Indianapolis!Cambridge, 1993.

*L’Épopée de Gilgames. Le grand homme qui ne voulait pas mourir*, apresentado e traduzido do acadiano por Jean Bottéro, nrf, Gallimard, Paris, 1992.

## Abstract

A set of written and photographic notes on his impressions of an initiation voyage made by Aby Warburg among the Pueblo Indians is in the origin, twenty-seven years later, of the conference “Images of the region of the Pueblo Indians in North America” known thereafter as “the ritual of the serpent”. This was a recalling and cathartic enterprise which would attest his psychiatric healing, and was delivered on April, 21<sup>st</sup> 1923 at the Bellevue Clinic. As he confesses in a letter to Fritz Saxl five days later, this was a “horrendous convulsion of a beheaded frog”. We shall take this self-evaluation as a favourable departure for the understanding of what is at stake in the relation between the ladder, the lightning and the serpent, where what Warburg still called “human nature” takes shape.

## **O segundo sol negro: G. Steiner e A. Warburg em órbitas elípticas**

RICARDO GIL SOEIRO\*

No fascinante livro *O Terceiro Instruído*, o filósofo francês Michel Serres oferece-nos uma estimulante reflexão em torno da elipse, que, no horizonte do presente colóquio transdisciplinar, se perfila como a imagem aglutinadora e expansiva da percepção do mundo e de reconfiguração da sua memória e que, segundo creio, nos pode guiar no processo de entendimento da arte e da cultura na concepção warburguiana. Na obra em apreço, Serres declara que: “Nem o Sol nem a Terra se situam no centro do mundo. A filosofia glorificou outrora a revolução copernicana de ter sacudido o nosso planeta, mas Kepler descobriu que o movimento geral dos astros segue órbitas em elipse, que se referem”, prossegue o autor, “decerto, em conjunto, ao doador solar de força e de luz, mas cada um, aliás, num segundo foco de que ninguém nunca fala, revela-se tão eficaz e necessário como o primeiro, uma espécie de segundo sol negro” (Serres 49). Esclarecendo que nenhum desses dois pólos se encontra no meio, o autor declara que “O centro real de cada órbita habita exactamente um terceiro lugar, justamente entre os seus dois focos, o globo cintilante e o ponto obscuro” (*Id., ibid.*) Na óptica de Serres, o conhecimento funciona elípticamente: os incandescentes momentos solares confundem-se com as longas horas do sol negro e a fonte obstinada de luz fertilmente se entretetece com um segundo ponto obscuro.

É a esta luz, sem esquecer a sombra que inelutavelmente a escolta, que pretendemos confrontar a “poética da leitura” do mito de Antígona apresentada por Steiner com alguns aspectos do pensamento de Aby Warburg. Se, para Steiner, a questão aglutinadora é saber como é possível que um punhado de mitos gregos antigos continue a dominar e a conferir forma vital ao nosso ser-no-mundo; o que animará Warburg é a problemática da vida póstuma da Antiguidade pagã, procurando indagar sobre o modo

---

\* Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

como cada época selecciona e elabora determinadas *Pathosformeln* em consonância com a sua mundividência, regenerando o tecido da memória colectiva ao mesmo tempo que “lê o livro do mundo,” segundo uma expressão cara a Walter Benjamin.<sup>1</sup>

Todavia, se na presente reflexão se pretende iniciar um diálogo em surdina que se pode estabelecer entre Steiner e Warburg, temos plena consciência de que muito mais haveria a explorar, não pretendendo esgotar os complexos nexos que se podem estabelecer entre estes dois grandes pensadores que marcaram de modo indelével o século xx; tão-pouco será nosso propósito identificar cartografias comuns, sugerir o entrecruzar de caminhos trilhados, tactear afinidades que se tocam ou reconhecer distintas sendas privilegiadas. Preferiremos, também nós, enveredar por esses caminhos negros da floresta (os famosos *Holzwege* do mestre do Ser) que, privilegiando rotas flutuantes, nos convidam a respirar nas margens do incerto e a aceitar como verdadeiro o apelo de Derrida: “Chamarás poema a uma encantação silenciosa, à ferida áfona que de ti desejo aprender de cor” (Derrida, 2003). Na verdade, a própria natureza destas duas obras, deambulatórias e em larga medida fragmentárias e prismáticas, convida a este modo esquivo de lhes tomar o pulso, de lhes sentir a seiva singular que as percorre.

Anabela Mendes, num magnífico ensaio intitulado “Estará o Divino nos recortes e pormenores? A Questão da Mobilidade em George Steiner e Aby Warburg”, reporta-se ao conceito de “biblioteca vivencial” que está presente no “entendimento amoroso que tanto Warburg como Steiner estabelecem com o objecto artístico e em sua presença, a qualificada paixão que devotam à actividade de pensar o plano estético, indissociável de uma pedagogia das “boas vizinhanças” (Mendes 83), e que aqui quero deixar ecoar. Em 1987, o próprio Steiner dedicou uma recensão à biografia intelectual de Warburg da autoria de E. H. Gombrich, que intitulou de “Graven Images” (a que voltarei), e no ensaio “What is Comparative Literature”, mais tarde incluído na obra *No Passion Spent* (1996), defenderá que a iconografia praticada por Warburg (à semelhança do que sucede, por exemplo, com a filosofia da música de Adorno) constitui parte integrante da literatura comparada.

---

<sup>1</sup> Sobre a relação já muito estudada entre A. Warburg e W. Benjamin, cf. as seguintes obras: M. Rampley. *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Wiesbaden, 2000 e Cornelia Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern. Symbol und didaktisches Bild in Aby Warburg und Walter Benjamins Passagenwerks*. Berlin: Akademie-Verlag, 2004.

Movendo-se em órbitas elípticas, Warburg aproxima-se da cultura primitiva dos índios Hopi da América do Norte e da cultura florentina da época dos Médici, enquanto Steiner faz de Heidegger um contemporâneo de Dante, Kierkegaard ou Shakespeare. Ambos, na sedução do real que os caracteriza, desconfiam profundamente da lógica da fronteira que separa e delimita, antes procurando tocar a pulsação do trilho da cultura rasgado no tempo e na memória.

Exímio comparatista, filósofo ou simples mestre de leitura como lhe apraz ser apelidado, Steiner parte em busca de uma “poética do sentido”, onde uma “presença real” se revela. No *incipit* do seu imenso itinerário, em *Tolstoy or Dostoevsky* (1959), cedo explicita que o acto hermenêutico brota de uma “dívida de amor”, desposando aquilo que denomina por “Old Criticism”, por oposição ao New Criticism norte-americano (que, na sua versão mais dogmática, amputava a análise do texto literário do seu contexto histórico). Tendo afirmado que os seus escritos constituiriam “uma espécie de epílogo” à Escola de Frankfurt, Steiner, surge nos anos 50 e 60, alimentando o sonho liberal e, ao mesmo tempo, escutando o apelo do Ser heideggeriano; escrevendo sobre uma “literacia humana”, conquanto escutando um “jargão sub-humano” que se viria a manifestar no tempo de epílogo de que a *Shoah* seria o sinal iniludível.<sup>2</sup> Creio que é neste contexto que se torna possível entender as tensões que permeiam a obra steineriana.

Na verdade, as tensões de que ele se alimenta poderão, efectivamente, ser surpreendidas nas suas obras inaugurais: o já referido *Tolstoy or Dostoevsky* (1959) e *The Death of Tragedy* (1961). No estudo que consagra a dois dos maiores escritores russos, Tolstói e Dostoevski, Steiner parece conseguir esboçar uma síntese que se concretiza no *esprit humain* universal, ao passo que, em *The Death of Tragedy*, Deus se aparta do mundo, facto que conduz a um imenso silêncio da tragédia e do desespero: “um lamento feroz e puro perante a desumanidade do homem”, que desaguará na precariedade do gesto e no *sentimento trágico da vida* (Unamuno). Em ambos os livros, afirma o crítico Graham Ward, “a hermenêutica da suspeição e da crítica colide com um idealismo e com um desejo de totalidade retórica” (Ward 184).

---

<sup>2</sup> Sobre a temática da *Shoah* no pensamento steineriano, cf. Francisco Abad. “Steiner: la Cultura tras el Holocausto”, in: *Revista Anthropos. Vigencia y Singularidad de Auschwitz* (Abril-Junho de 2004), n.º 203, pp. 180-184; Juan Asensio. *Essai sur l’Oeuvre de George Steiner. La parole souffle sur notre poussière*. Paris: L’Harmattan, 2001; Catherine Chatterley. *Steiner’s Shoah: A Conversation in Silence*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de Concordia, 1997.

Por sua vez, no derradeiro parágrafo do monumental *After Babel* (1975), seguindo as pisadas de Franz Rosenzweig (que funde as concepções românticas com o para-marxismo e o misticismo cabalista) e particularmente de Walter Benjamin (que postulará que aquilo que une as línguas na tradução é a nostalgia de uma origem a que chama *die reine Sprache* e que figura como horizonte messiânico do acto de traduzir), Steiner fala-nos de um dia de redenção em que todas as línguas humanas reintegrarão a translucidez imediata da palavra primordial e perdida que Deus e Adão compartilhavam.

Já em *Antigones: How the Antigone Legend Has Endured in Western Literature, Art, and Thought* (1984) são-nos apresentadas duas impossibilidades – o universal falhado e o singular impossível, em que a operação de assimilação universal, frustrada pela irreducibilidade dos singulares (pelos seus fragmentos e cinzas), não logra assimilar os restos e os resíduos que escapam por entre as rodas dentadas da máquina hegeliana. Nesta obra, Antígona não é unicamente *uma* irmã concreta – figura sororal absolutamente singular que assume uma posição na defesa do cadáver de Polinices, mas igualmente *a* irmã mítica que é apropriada pelo espírito criador e metamórfico de um Hegel, de um Hölderlin, de um Kierkegaard, de um Cocteau, de um Brecht, de um Heidegger e, obviamente, de um Steiner. É neste sentido que o autor nos interpela: “to what extent is one’s personal experience of Sophocles’ *Antigone* a product of the palimpsest of commentaries and judgements which now overlie the ‘original’, to which, indeed, we owe what personal access we have to this ‘original’? Is there any way of going up to the source? [...] But no *Ur-Antigone* can exist for us. No stripping away of interpretative accretions can take us back to the première of the drama, to the phenomenology of its purpose and impact in the 440s BC” (Steiner, 1984: 295-296).

Subordinando todo o seu labor àquilo a que Paul Ricoeur chamou “a alegria do sim na tristeza do finito”, toda a obra steineriana não cessa de iluminar esta contradição insanável que habita e dilacera a casa da nossa nostalgia do absoluto: contradição entre o grito ensurdecido do silêncio de Deus em Auschwitz, explicitado em *The Death of Tragedy* (1961), e o messianismo das presenças reais; entre linguagem e silêncio; entre o apolíneo Tolstói e o dionisiaco Dostoiévski; entre a posição epistemológica do crítico e o acolhimento ontológico do leitor; entre Antígona como figura singular e Antígona como figura mítica.

Justamente em *Antigones*, num quadro conceptual que viria a ser apurado com *Real Presences* (e, mais tarde, com *Grammars of Creation*, sendo que ambas as obras constituem uma hermenêutica das presenças reais em contraposição à semiótica negativa de Jacques Derrida, que apelida de “mestre

do vazio”), Steiner subordina a sua indagação do sentido do Sentido a um dos eixos temáticos cardeais da sua obra, o da leitura responsável (*answering answerability*), isto é, a resposta responsável e o envolvimento moral e afetivo com a obra de arte.<sup>3</sup> Seguindo o trilha desta verdadeira poética do sentido, *Antigones* é uma obra que procura justamente saber quais os motivos que presidem à permanência dos mitos gregos no imaginário ocidental (note-se aqui que a geopolítica do pensamento de Warburg, ao invés, estender-se-á às culturas indígenas americanas, como se constata no seu texto *Schlangenritual. Ein Reisebericht*<sup>4</sup>).

Modelado por um enquadramento teológico, a Queda é, em Steiner, uma categoria de pensamento e um dos substratos mais vigorosos da sua escrita, constituindo indubitavelmente um dos privilegiados instrumentários metafórico-conceptuais com que vai urdindo as suas intuições. Com efeito, animado pela noção de que vivemos num tempo de epílogo e de uma pós-cultura, Steiner é seduzido pelo mito heideggeriano de um Primeiro Início a cujo esplendor resplandecente ansiamos por voltar (na medida em que nos permitiria experimentar de novo o espanto de o ser existir na sua desocultação), Steiner conjectura que, na “manhã grega”, era possível à aurora edénica de Homero *falar o Ser* sendo que a palavra, deixada à sua força inicial de nominação, brotava das sentenças dos pensadores matinais. *Worte, wie Blumen*, diz-nos o verso de Hölderlin e nele Heidegger sublinhará a sua não metafóricidade, na medida em que no desabrochar de uma flor (no seu presentificar-se e na gratuitidade do seu desabrochar) se encontra o modo como o Ser deve ser entendido (justamente a partir da noção grega de *physis*). Em *Antigones*, Steiner, num registo declaradamente heideggeriano, urde um retrato assombroso das origens gregas do pensamento e da cultura ocidentais, representando-as como um inigualável e grandioso “Começo” (*Anfang*, diria Heidegger) do Ocidente: “from the perspective of western sensibility after Rome, the Greek language and

---

<sup>3</sup> Sobre a dimensão hermenêutica dos postulados steinerianos e, particularmente, sobre a noção de cortesia da leitura proposta por Steiner na obra *Real Presences* (1989), cf. as seguintes obras: Ronald A. Sharp. “Creation and the Courtesy of Reading” - Revisão a *Real Presences*, de George Steiner, in: *Kenyon Review*, vol. 13, n.º 1 (Inverno de 1991), pp. 187-192 e Adolfo Castañón. *Lectura y Catarsis: Tres Papeles sobre George Steiner seguidos de un ensayo bibliográfico y de una hemerografía del autor*. México: D.F., Ediciones Casa Juan Pablos, Ediciones Sin Nombre, 2000.

<sup>4</sup> Sobre este importante texto de Warburg, cf. Peter Krieger. “El ritual de la serpiente. Reflexiones sobre la actualidad de Aby Warburg”, in: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 88, 2006, pp. 239-252.

Greek literature are primary (as from a theological-liturgical point of view is Hebrew). We know [...] that the speech and expressive conventions of Heraclitus, Archilochus, or Pindar are late products of processes of development and selection which we cannot trace. But to us they convey the authority of morning. It is by their light that we set out. It is they who first set down similes, the metaphors, the lineaments of accord and of negation, by which we organize our inward lives” (13). Steiner lamentará que é sempre demasiadamente tarde; para nós, os recém-chegados, que vivemos na vigília do Primeiro Começo, os gregos parecem escrever na altura do Começo Criativo (*Anfang*) ou Instituição Primeva (*Urstiftung*) (que se tornaram progressivamente obscurecidos pela história subsequente da metafísica) no raiar da História e de um modo epifânico a que não mais podemos aceder, a não ser mediante a leitura que deles fazemos. O diagnóstico aparenta-se-nos, pois, sombrio: nos presentes tempos Modernos, o domínio técnico do ente, bem como a exploração generalizada da Terra (sinal manifesto da consumação do niilismo), pressupõem um esquecimento da verdade do Ser, em favor do ente, sendo este transformado em “fundo manipulável”. Na óptica steineriana, só a arte nos poderá re-conduzir a um despertar da amnésia do Ser.

Num texto pouco conhecido a que já fizemos menção, “Graven Images”, Steiner celebra um conjunto de historiadores de arte judeus, entre os quais se conta Warburg, justamente pela sua capacidade de partir em demanda dos sentidos do Sentido que, mesmo que não se oferecessem simplisticamente, se evidenciavam na sombra, na iconografia simbólica de uma tela florentina que, quando lida com propriedade (*responsavelmente*), poderia fazer com que o mundo parecesse luminescente de Sentido. Em parte, Steiner atribuirá esta capacidade de leitura à interdição judaica face às imagens gravadas, uma proibição que lhes teria ensinado, numa formulação kantiana, o poder da imaginação: “The question leaps to mind: Why this dominance of a veritable galaxy of Jewish talent in art history and art interpretation? A possible answer [...] lies to hand. Prohibited throughout its earlier religious and ritual history from the making and contemplation of graven images, emancipated Judaism turned to the study of Western art with a peculiar thirst but also with a vehemence, if perhaps subconscious, bias. The art to which it turned had to be “meaningful” - it had to be subject to intelligible readings and, ultimately, to rational analysis, as were the canonic texts in the Judaic tradition. There was in Warburg’s obsession and in the great library that he gathered and handed on more than a touch of the Talmudic. But so there is, he would point out, in the assemblage of occult symbols, in the unwavering posture of intellectual

and moral inquiry that Dürer delineated in his representation of human sorrow” (Steiner, 1987: 98).

A referência ao carácter obsessivo do perguntar de Warburg é significativo, como é igualmente indicativo a menção à célebre *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* que, verdadeiro catálogo de problemas como que insuflado pelo sopro de um mágico e obedecendo unicamente à “lei da boa vizinhança”, nos remete para a sua visão das ciências da cultura desalgemada de estanques divisões disciplinares, colocando-nos assim no pórtico para a justa compreensão do seu projecto cultural (é sobejamente conhecido o episódio, relatado no livro *A Biblioteca à Noite*, de Alberto Manguel, em que Ernst Cassirer, após a visita à biblioteca de Warburg, declara que jamais regressaria a um labirinto onde se acabaria por perder).<sup>5</sup> Para recuperar uma imagem que o próprio utilizou para descrever as figuras de Burckhardt e Nietzsche, Warburg terá sido uma espécie de sismógrafo hipersensível, captando as ondas mnemónicas que registam o ritmo cardíaco do tecido do mundo. Salientamos, como não poderia deixar de ser, o *Atlas Mnemosyne*,<sup>6</sup> constituído por um conjunto de 63 painéis e visando apresentar a constância de determinados valores expressivos, providos de uma “força formadora de estilo” (*stillbildende Macht*), mas aludimos igualmente à polaridade olímpico/demónico (*olympisch/dämonisch*), de inspiração nietzschiana, que emprega para descrever a esquizofrenia da cultura ocidental, indelevelmente cindida entre o seu pólo racional e o pólo mágico-demoníaco. Situo, pois, Warburg sob o mesmo signo de Hölderlin, Kleist e Nietzsche (tal como estas três figuras são definidas em *Der Kampf mit dem Dämon*, de Stefan Zweig), por oposição a Goethe (na perspectiva de Zweig, o grande inimigo de todo o demonismo): se a fórmula olímpica, personificada por Goethe, constitui um círculo (símbolo do acabamento perfeito), o trajecto dos demoníacos exhibe a fórmula de uma parábola, “uma ascensão rápida, impetuosa, numa única direcção, ao encontro de um infinito que é um máximo de elevação, logo seguida de uma curva abrupta e de uma vertiginosa queda” (Zweig 21).

---

<sup>5</sup> Sobre a célebre biblioteca de Warburg, cf. Michael Diers (ed.), *Porträt aus Büchern, Bibliothek Warburg und Warburg Institute* (Kleine Schriften des Warburgs-Archivs Heft I). Hamburg: Dölling und Galitz Verlag, 1993 e Alberto Manguel. “The Library as Mind”, *The Library at Night*. New Haven/London: Yale University Press, 2008, pp. 192-212.

<sup>6</sup> Sobre o *Atlas* de Warburg, cf. D. Bauerle. *Gespensstergeschichten für ganz Erwachsene. Ein Kommentar zu Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne*. Münster: Lit Verlag, 1988.

Como constatado, e rompendo com as tradicionais fronteiras de disciplinas em busca de uma “ciência da imagem” verdadeiramente transdisciplinar, o que move Warburg é a problemática da vida póstuma da Antiguidade pagã (*Nachleben des Heidentums*), procurando indagar sobre o modo como cada época selecciona e elabora determinadas *Pathosformeln* em consonância com a sua mundividência, libertando-se assim da vasta meta-narrativa steineriana a que aludi há pouco e do consequente mito arrebatador em torno dos movimentos prodigiosos do Ser ao longo da história ocidental (é no seu estudo sobre Dürer, intitulado *Dürer und die italienische Antike*, de 1906, que se explicita a referência ao conceito de *Pathosformel*<sup>7</sup>).

Mais que deter-se na consideração do problema formal das regras de construção de um espaço geométrico e de perspectiva, o que o animava era, sobretudo, a representação de um espaço interior que desaguava nas seguintes interrogações que jamais o deixaram de assaltar: Por que razão Botticelli, quando confrontado com a necessidade de representar “acessórios em movimento” (vestes ou cabelos agitados pelo vento), resgatava modos de representação que remontavam à antiguidade clássica? Como outorgar forma visível à presença psíquica e ao movimento da alma? Qual o sentido da vida póstuma do paganismo para a civilização europeia? Foi justamente destas interrogações que se ocupou, por exemplo, em *Sandro Botticellis Geburt der Venus und Frühling. Eine Untersuchung über die Vorstellungen der Antike in der italienischen Frührenaissance* (1893).

No ensaio seminal “Aby Warburg e a ciência sem nome”, Giorgio Agamben declara que o bom deus que, segundo a sua célebre divisa, se esconde nos detalhes (“Der liebe Gott steckt im Detail” – Steiner citará este adágio em *My Unwritten Books*, de 2008), não foi para Warburg um Deus tutelar da história da arte, mas antes o demónio obscuro de uma ciência inominada de cujos contornos começamos hoje a entrever os traços; ainda no ensaio em apreço, o filósofo italiano declara que o círculo hermenêutico de Warburg poderá ser representado por uma espiral que se desdobra em três níveis principais: um primeiro nível da iconografia e da história da

---

<sup>7</sup> Sobre as múltiplas revisitações do pintor Samuel Bak em torno do quadro *Melancholia*, de Dürer (que tanto fascinou Warburg), cf. o nosso estudo: “Memória e Trauma no Ensaiismo de George Steiner e na Pintura de Samuel Bak”, in: *Ítaca. Caderno de Ideias, Textos & Imagens*, n.º 2 (Outubro de 2010), pp. 143-164. Sobre a temática da melancolia na vida de Warburg, cf. Francesca Cernia Slovin. *Obsessed by Art. Aby Warburg: his life and his legacy*. Bloomington: Xlibris, 2006, pp. 85-95.

arte, um segundo nível da história da cultura e um terceiro nível que diz respeito justamente à “ciência sem nome”, a esta espécie de “iconologia do intervalo” (*Zwischenraum*), que visa um diagnóstico do homem ocidental através dos seus fantasmas.

No ensaio “Projecto de uma Cartografia da História, da Arte e da Cultura”, sublinhando a dimensão centrifugamente demoníaca que há pouco mencionava, Vitor Silva declara que: “A instabilidade da vida psíquica de Warburg é um aspecto que a biografia intelectual de Gombrich admite para justificar as dificuldades que se encontram diante da leitura dos seus textos e da análise do seu pensamento. Na verdade os conflitos psicológicos andam a par com o desenvolvimento intelectual de Warburg. Há em Warburg uma natural tentação em se sentir implicado nos conflitos, em entrar em empatia com eles. Por isso não há no seu pensamento uma concepção pacificada e feliz dos fenómenos da cultura. Tudo é conflito, cadeia de tensões não resolvidas. Warburg sente-se efectivamente preso às obsessões, às ansiedades e às depressões nervosas que ele mesmo diagnosticava nas formas da cultura” (Silva 33).

Na verdade, poder-se-ia afirmar que todo o seu labor é colocado em evidência nas contradições pulsantes da arte do Renascimento, que se manifestavam na ambivalência entre o êxtase orgiaco da ninfa (maníaca) e o melancólico deus fluvial (depressivo), entre a racionalidade serena de Winckelman e o revivalismo astrológico (constatado a partir da análise dos frescos do Palácio Schifanoia em Ferrara), entre um sol claro que se depura de toda a sombra e um segundo sol negro (para deixar ressoar novamente as considerações de Serres com que iniciámos esta reflexão).

E não deixa de ser significativo que Georges Didi-Huberman abra mão da noção deleuziana de rizoma para se aproximar da *forma mentis* warburguiana;<sup>8</sup> na nossa óptica, ao contrário de uma certa linearidade da visão steineriana (que se espraia no estudo das interações entre um texto fundamental e as suas interpretações ao longo dos tempos), Warburg problematizará o percurso evolutivo de uma marcha rectilínea que seguiria o trilho de uma fase irracional e mágica para uma fase racional e científica.

---

<sup>8</sup> Sobre a abordagem de Didi-Huberman em torno de Warburg, cf. os seguintes artigos: Horst Günter, “Kulturwissenschaft oder Geistergeschichte? Georges Didi-Huberman über Aby Warburg”, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 15 de Março de 2003, bem como Werner Hofmann, “Pathosformeln eines Erlösungssuchers. Der grosse Wurf: Georges Didi-Huberman kongeniale Biographie des einverleibenden Aby Warburg”, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9 de Setembro de 2002.

Para Warburg, trata-se essencialmente de uma “psicologia da polaridade” (que julgava surpreender no pensamento de Goethe).

Com efeito, como observou o mesmo Didi-Huberman em *L'image survivante. Histoire de l'Art et Temps de Fantômes selon Aby Warburg* (2002), subjacente ao projecto Mnemosyne (que, como diversos estudiosos já apontaram, poderia ser aproximada da *Passagen-Werk* de Benjamin) estaria uma teoria da história que repousava numa temporalidade não-linear, em que as imagens, portadoras de uma memória colectiva,<sup>9</sup> romperiam com o *continuum* da história, permitindo, pois, escová-la a contrapelo, na formulação de que Benjamin se serve no texto *Über den Begriff der Geschichte*.

Por sua vez, no derradeiro capítulo 9 de *Antígonas*, Steiner interrogar-nos-á acerca da autoridade inquebrantável dos mitos gregos sobre a imaginação ocidental, indagando sobre o motivo pelo qual encontramos um punhado de mitos gregos, entre os quais o de Antígona, que se repetem uma e outra vez na arte e no pensamento do século XX num grau que raia a obsessão: “Por que é sem fim que Édipo, Prometeu, Orestes e Narciso permanecem, sem que lhes seja dado o repouso que compete ao domínio da arqueologia?” A tateante resposta que ensaia prender-se-á com o facto de esses mitos codificarem certos conflitos e auto-representações de uma ordem biológica e social primária para a história humana, perdurando assim como uma herança viva na memória e na consciência colectivas; a eles regressamos como às nossas raízes físicas (mas serão eles, todavia, verdadeiramente universais e igualmente válidos para todas as culturas?), certo sendo que os alicerces últimos das nossas artes e da nossa civilização são de ordem mítica.

Ambos, Steiner e Warburg, apesar do mundo que os separa, souberam, cada um com a coerência singular das obras que legaram, ler em órbitas elípticas o que permaneceu em devir nas sombras da história e no enigma da criação: e é aí, creio, na incandescência desse intervalo sem nome que, iluminados pelo segundo sol negro, continuarão a habitar.

---

<sup>9</sup> No âmbito dos Estudos de Memória, Warburg tem sido eleito como uma das figuras precursoras da investigação desenvolvida em torno de tópicos como a memória colectiva, memória cultural ou memória comunicativa. Cf., a este respeito, os seguintes textos: Jan Assmann. “Communicative and Cultural Memory”, in: Astrid Erll/Ansgar Nünning (eds.). *Cultural Memory Studies. An Interdisciplinary Handbook*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2008, pp. 109-118 e Astrid Erll/Ansgar Nünning. “Concepts and Methods for the Study of Literature and/as Cultural Memory”, in: Ansgar Nünning/Marion Gymnich/Roy Sommer (eds.). *Literature and Memory. Theoretical Paradigms-Genres-Functions*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2006, pp. 11-28.

## Bibliografia

- Agamben, Giorgio. “Aby Warburg e la Scienza Senza Nome”, *La Puissance de la Pensée*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2006, pp. 107-126.
- Derrida, Jacques. *Che cos'è la poesia*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- Didi-Huberman, G.. *L'Image Survivante. Histoire de l'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.
- Gombrich, E. H. *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. Chicago/Oxford: The University of Chicago Press/Phaidon, 1986.
- Guerreiro, António. “Aby Warburg e os Arquivos da Memória”, in: Olga Pombo/Antonio Guerreiro/Antonio Franco Alexandre (ed.). *Enciclopedia e Hipertexto*. Lisboa: Edições Duarte Reis, 2006, pp. 509-523.
- Manguel, Alberto. “The Library as Mind”, *The Library at Night*. New Haven/London: Yale University Press, 2008, pp. 192-212.
- Mendes, Anabela. “Estará o Divino nos recortes e pormenores? A Questão da Mobilidade em George Steiner e Aby M. Warburg”, in: Ricardo Gil Soeiro (ed.). *O pensamento tornado dança. Estudos em torno de George Steiner*. Lisboa: Roma Editora, 2009, pp. 83-93.
- Serres, Michel. *O Terceiro Instruído*. Lisboa: Instituto Piaget, 1993.
- Silva, Vitor. “Aby Warburg, 1886-1929. Projecto de uma Cartografia da História, da Arte e da Cultura”, in: *ArteTeoria*. Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, n.º 4, 2003, pp. 27-43.
- Slovin, Francesca Cernia. *Obsessed by Art. Aby Warburg: his life and his legacy*. Bloomington: Xlibris, 2006.
- Steiner, George. *Antigones. How the Antigone Legend Has Endured in Western Literature, Art, and Thought*. Oxford: Clarendon Press, 1984.
- Steiner, George. “Graven Imagens” – Recensão a *Aby Warburg*, de E. H. Gombrich, in: *The New Yorker* (2 de Fevereiro de 1987), pp. 95-98.
- Warburg, Aby. *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Los Angeles: The Getty Research Institute Publications Programs, 1999.
- Warburg, Aby. *Essais Florentins*. Paris: Klincksieck, 2003.
- Warburg, Aby. *Schlagenritual. Ein Resebericht*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1995.
- Ward, Graham. “Heidegger in Steiner”, in: Nathan A. Scott, Jr. and Ronald A. Sharp (eds.). *Reading George Steiner*. Baltimore/London: The John Hopkins University Press, 1994, pp. 180-204.
- Zweig, Stefan. *O Combate com o Demónio. Hölderlin, Kleist, Nietzsche*. Lisboa: Antígona, 2004.

## Abstract

Drawing upon a brief analysis of the concept of the ellipsis, put forward by the French philosopher Michel Serres in his *Le Tiers Instruct* (1991), this essay tries to evaluate the “poetics of reading” of the myth of Antigone, presented by G. Steiner, in the light of several aspects of Aby Warburg’s thought. If, to Steiner’s view, the overwhelming question is how is it possible that a handful of ancient Greek myths continue to dominate, to give vital shape to our sense of self and of the world, what interests Warburg is the issue of the afterlife of pagan antiquity, thus trying to reflect upon the way in which each specific age selects and arranges certain *Pathosformeln* in line with its worldviews, regenerating collective memory’s fabric and at the same time ‘reading the book of the world’ – a Benjaminian notion that will guide *Passagen-Werk*.

# Fernando Pessoa's *Mnemosyne* project: myth, heteronym, and the modern genealogy of meaning

CHRISTOPHER DAMIEN AURETTA\*

*"When I look back on my life's journey, it seems that my function has been to serve as a seismograph of the soul, to be placed along the dividing lines between different cultural atmospheres and systems."* Aby Warburg (1927)

*"compreendendo a essencial inexplicabilidade da alma humana, cercar estes estudos e estas buscas de uma leve aura poética de desentendimento."* Fernando Pessoa a João Gaspar Simões (1931)

## Dilemma

When our very good friend and colleague, Professora Doutora Anabela Mendes, invited me to participate in the present Colloquium on the work and thought of Aby Warburg, I confess I hesitated to the point of almost declining. After all, what could I, working within the human sciences, specifically, Iberian literature but not directly engaging with the German creative and critical traditions, have legitimately to say? In addition, I am linguistically handicapped: ignorant of the German language and thus unable to engage directly with the texts in their original version. This seemed to me an almost unpardonable sin. These are difficult though necessary admissions that must be made in this context. For humanists, creatures with whom I feel the most at home, a closeness to the sources of study is not an act of mere caprice. These sources justify a mode of living, or more radically, they comprise the inward archive of personal and cultural memory wherein works are encountered and inhabited, read and given shelter in memory, listened to and spoken with. We

---

\* Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa.

are not allowed the pseudo-luxury of metaphysical tourism or cursory attention. Our hermeneutical turn of mind demands that the work of art, for us, once read, is henceforth never closed. Works can never be persuasively understood in a monolithic fashion. Comprehension is dynamic; memory, continually augmented by the dialogue between the reader or observer, the word and the shadows words cast – of which the author is certainly one such shadow – is essentially speculative. We participate in the metamorphosis of a work of art into a plurality of meanings; we both *see as* and *are as* the meanings present within the metaphorical and symbolic virtualities of a work of art; we are guests in the house of language, a condition which implies both an ethical and intellectual commitment. As Paul Ricoeur writes: «Amener le lecteur à l’auteur, amener l’auteur au lecteur, au risque de servir et de trahir deux maîtres, c’est pratiquer ce que j’aime appeler l’hospitalité langagière». (Ricoeur 42-43). (And is it in this sense of hospitality that I appeal to today, vis-à-vis a public deeply conversant with German language and culture and my discreet approach to one or two concepts developed by Warburg – and my idiosyncratic reading of his *Memories of a Journey Through the Pueblo Region* (his unpublished notes for the Kreuzlingen Lecture on the Serpent Ritual, 1923). I will also attempt to create, so to speak, a memory “panel” of my own whereupon aspects of the poetic work of Fernando Pessoa can be seen to operate in consort with aspects of Warburg’s conceptual innovations and praxis as art and cultural historian. Although Ricoeur is here referring specifically to his «paradigme de la traduction», the aforementioned reference of a word-centered hospitality applies to the essence of the hermeneutical challenge itself: the appropriation of meaning articulated in a now-neighboring, now-distant past in such a way that such meaning emerges as radiant presence. We borrow light from the past while we seek to illumine its energies and its significance. The past is neither time frozen nor finished script of human toil. It participates in successive cultural configurations enduring within and through image and word. Ultimately, the past, now observed, now repudiated from the cognitive distance the present claims for itself, is, at least to a certain extent, the very shadow the present casts, where a renewed self-understanding at work at the center of historical consciousness struggles to come to terms with its own internal contradictions and ever-alienated experience of totality. As Walter Benjamin writes in the second of his *Theses on History*: «Le passé est marqué d’un indice secret, qui le renvoie à la rédemption. Ne sentons-nous pas nous-mêmes un faible souffle de l’air

dans lequel vivaient les hommes d'hier ? Les voix auxquelles nous prêtons l'oreille n'apportent-elles pas un écho de voix désormais éteintes ? [...] S'il en est ainsi, alors il existe un rendez-vous tacite entre les générations passées et la nôtre. Nous avons été attendus sur la terre. À nous, comme à chaque génération précédente, fut accordée une faible force messianique sur laquelle le passé fait valoir une prétention». (Benjamin 428-429). Warburg's *Mnemosyne* project and *Memories of a Journey Through the Pueblo Region* impress us as an attempt to answer this twin call from the unfinished past and inquiring present.

### Reading a Text by Aby Warburg

The inward archive we referred to before, where a work of art meets memory, its ultimately dynamic character reaching into the present, the palimpsest of meanings a work of art acquires over time, through the filter of experience and ongoing interpretative engagement with it, is not simply a metaphorical description: it should possess structural force. Does not Warburg himself affirm that “[e]verything we live through is metamorphosis” (Warburg 323)? If so, then the past and the present converge in that metamorphic totality known as the work of art. In the introductory pages of the 115-page typescript of his *Memories of a Journey*, Warburg writes with regard to his childhood readings of the *Leatherstocking Tales* by James Fennimore Cooper (published between 1823-1841, and which include the novel *The Last of the Mohicans*), at a time when his mother was battling a grave illness: “The painful sensations were abreacted in the fantasy of romanticized cruelty. I was giving myself a protective vaccination against active cruelty, which apparently belongs to the ontogenetically necessary self-protective actions with which humans are endowed in their struggle for existence and which until further notice lie ready in the attic of the subconscious” (308). Warburg further observes in these unpublished notes that he subsequently read a work by an author named Browne, entitled *A Journey to the West*, which greatly affected his adolescent imagination, in particular with the book’s descriptions of the American West. Years later, however, Warburg writes in his *Memories of a Journey* notes: “I reread the book, about seven or eight years ago, I was appalled by its insipid hypocrisy. This in no way alters the fact that it affected my imagination like a kind of yeast” (309). This is a compelling image, i.e., the living plasticity of “yeast,” which suggests to us his keen awareness of the metamorphic nature of

memory whereby past experience, which can include by extension anterior modes of symbolic comprehension as well as earlier social and cultural practices, is ever ready to achieve new configurations in the present, to grow into hitherto unsuspected perception under the light of truly pluridisciplinary and pluri-dimensional study, and to provide the necessary nourishment for fresh understanding.

We focus now our attention on his mention of the “attic of the subconscious” in the passage cited before, in close connection to his childhood fears of losing his mother. Once again, the past, described and observed by the adult Warburg, does not solidify like petrified fossil nor is it encased within fixed boundaries: the past refuses in fact to stay still. Could this autobiographical episode exemplify an instance – no matter how indirect and tenuous the legacy of personal narrative may be – of that afterlife of experience, as encompassed by the concept of *Nachleben*, i.e., posthumous life, so deeply embedded in the historian’s scientific and creative thought? (We will return to this idea of the posthumous shortly.) To extend Warburg’s own description cited above, we point out that this personal past continues, in Warburg’s perspective, to possess the porous contours associated with the imagination. As he suggests: the “attic” embodies our “ontogenetic” need for self-protective actions. (Is this not an important source underlying our species’ desire to transform danger into inhabitable space?, chaos into order? Is there not an implicit continuity connecting “primitive culture” with the “rationalist and degenerate European,” – this is the way Warburg expresses it – as evidenced by the inclusion of a childhood episode in these unpublished *Memories of a Journey*? A continuity by which the symbolic dimension once endeavoured to master our “struggle for existence”? He writes in this regard:

The primitive culture of the Pueblo Indians reveals to the rationalist and degenerate European a means – which is uncomfortable and painful and therefore not readily used – that can aid in fundamentally destroying his belief in an idyllic, leisurely, and fabulous country as man’s common and primal homeland before the original sin of enlightenment. The fabulous, as the ground of the Indians’ games and art, is a symptom and proof of a desperate attempt at order over and against chaos, not a smiling and pleasant surrender to the flux of things (305).

The “attic,” then, architectonically closest to the stars, i.e., “the highest in dignity are the stars” in accord with the Greek system of thought),

both completes a dwelling and, for Warburg, contains its subconscious, metamorphic heart. He adds a caveat, however: “it is always a question [he states] of the extent to which the metamorphosis is still conscious” (323). Memory is not a stable medium nor does it resemble a continent with fixed boundaries: it is rather, and must always be, forgetfulness retold. Furthermore, the historical sciences, to which Warburg so innovatively contributes, become in his work and thought both an ever-expanding and self-verifying activity of documented research and one of creative invention. The content of cultural memory is therefore subject to continual scientific actualization but is also an ongoing process of internal reinvention. The “attic” which Warburg evokes we interpret as the vertical summit, the architectural crown, and pre-discursive mind later conceived by him in terms of the deliberately broken horizontal linearity and pluri-articulated temporal configuration of the *Mnemosyne* panels.

What metamorphosis is left us then? For the “primitive man,” as Warburg expresses it, memory has a biomorphic and comparative substitutive function. This is to be understood as a defensive measure in the struggle for existence against living enemies, which the phobically stimulated brain / *memory* / attempts to grasp, on the one hand, within the most distinct and clearest possible limits, and, on the other hand, in all their force, in order then to be able to find the strongest defensive measures. There are tendencies at work beneath the threshold of consciousness (310).

Thus, memory and form converge in order to produce the symbolic grasp and overcoming of an adversarial nature. Memory is rooted in a cosmic totality whereas form, transformed into ritualized territories of magico-religious significance, becomes a shelter for humanity, a secure spiritual and material home. A lexicon of motifs and values operate at the “threshold of consciousness,” as he reminds us. Moreover, these motifs and values intervene in what Warburg calls, in yet another passage of these *Memories of a Journey*: “the tragic aspect of man” (312). We recall in this context Benjamin’s thesis that the historical present completes, i.e., is called to attempt to complete, to redeem the unfinished past.

For contemporary humankind, members that we are of the “machine” civilization, our metamorphic powers are much more frequently struggles of a second-order: memory and form tend to be reinvented into exploratory maps of critical perception. The magico-religious mediation of adversarial nature becomes consequently something different. In fact, in post-Enlightenment civilization, memory has become an object of critical

reassessment, and often subsumed under the repudiation of tradition; form has often been transformed into an instrument of collective discipline and control by way of which the magical and the experience of the incommensurable are excised. It would be interesting to confront the architectural spaces inhabited by the Pueblo Indian house-dwellers Warburg observed, the inventive panels of his *Mnemosyne* project, which invent their own discursive, conceptual space, and Jeremy Bentham's panopticon the concept and architectural disposition of which is meticulously described in the work entitled *Panopticon, or the Inspection-House* (1787), with a view to warehousing, surveilling, and controlling prisoners, the poor, and, lest we forget, students, among others. (Warburg himself will refer to the plight of the Indians at the hands of this "machine civilization" and the "white men" who rule over it. Referring to the Apaches, he observes in these *Memories of a Journey* that they "had been deported and transferred into those human zoos called 'Indian Reservations' on the Canadian border" (308).

The magico-religious ceremonies empowered its practitioners, as Warburg was able to observe:

What is the significance of the symbolic act, within the function of memory, for the metamorphosis of things? The metamorphosis of the inanimate universe is a counterpart of primitive man's own metamorphosis. To a certain extent, he transfers the causality of the metamorphosis of events into himself. The metamorphosis of the plant from seed to fruit is a counterpart to his personal metamorphosis – as a mask dancer – as a master of this process of ripening (326-327).

For Warburg and contemporary humankind, what is the present configuration of such magico-religious ceremonies, particularly in the face of modernity's "principle of dissolvent rationality," to borrow from Theodor Adorno and Max Horkheimer's analysis in the *Dialectic of Enlightenment* (1944)? In accord with the latter's understanding of modernity, the metamorphic gifts of perception could only occur now under tremendous duress. These authors, writing during the Frankfurt-based Institute of Social Research's exile in the United States during the war years, affirm that

[t]he disenchantment of the world [undertaken by the Enlightenment] is the extirpation of animism. Xenophanes derides the multitude of

deities because they are but replicas of the men who produced them, together with all that is contingent and evil in mankind; and the most recent school of logic denounces – for the impressions they bear – the words of language holding them to be false coins better replaced by neutral counters. The world becomes chaos, and synthesis salvation. There is said to be no difference between the totemic animal, the dreams of the ghost-seer, and the absolute Idea. On the road to modern science, men renounce any claim to meaning. They substitute formula for concept, rule and probability for cause and motive (Adorno 158).

In contrast, the metamorphic process, for which the image of the “attic” referred to by Warburg, has served here to define a symbolic territory and heuristic tool, is the space sheltering our transitional states, our fluid cognitive domain, the polarities and vertices of our existential unfolding, and permits the reader and observer to imagine heterogeneous paths and trajectories of perception lying outside the coercive visibility of those hapless inhabitants of Bentham’s panopticon and the arid logic of Enlightenment reason, as understood by Adorno and Horkheimer. The latter refer in fact to the “dreams of the ghost-seer” as discarded cognitive terrain under Enlightenment’s “totalitarian” logic. Yet didn’t Warburg describe *Mnemosyne* as “a ghost story for adults” (260)? There are fresh perceptual horizons, then, located at the “threshold of consciousness”; the almost hidden “attic” is like the matrix of ghost narratives, ghost images that memory rescues and quickens into cultural vitality and historical vision. We reiterate the question formulated above: for Warburg and his and now our contemporary humankind, what is the present configuration of such magico-religious ceremonies? What mimetic proximity to our own historical experience could these ceremonies still possess in our “machine civilization” if not by way of their continual re-invention? A reinvention that occurs under tremendous duress, as understood by the two German social theorists?

In fact, we find such an occurrence at work – compellingly, irresistibly – in the *Mnemosyne* project as well as discreetly celebrated in the *Memories of a Journey Through the Pueblo Region*, which we have briefly examined in this paper. How does the past flourish in the perceptual horizon of the modernity’s caustic positivism and reductive logic if not by way of the redemptive pattern and metamorphic gifts we call art?

## ***Nachleben* [Posthumous Life]: a Brief Excursus**

We have discovered in effect the vitality of the *posthumous*. In fact, if our species is characterized by a sense of urgency and radical thirst in regard to its destiny, then even the *posthumous*, seen in the light of our fundamental self-creativity, seems to suggest a state of consciousness more dynamic than inert, more creatively inchoate than infirm or resigned. The *posthumous*, after all, appears in the works of many modern writers. Nietzsche's self-portrait as being both in a terminal and inaugural physiological stage of existence, having "died" at the instant of his father's premature death while continuing to live alongside his widowed mother, gives him the freedom to discern with utmost acuity the deep entwinement of those decadent and fecund elements of life which it was his self-appointed task as philosopher-physician to disclose. Having thus been born "posthumously," Nietzsche creates an implicit and self-referring myth of the *posthumous* in his *Ecce Homo* that contributes to his general attack on all reductive schemes operating within the modern imagination. It is the posthumous element of his physiology and thought which leads him to counter modernity's brand of unexamined enlightenment with his own cultural myth of the "eternal return." Hans Jonas creates in turn myth-generating speculations on the Divine in the aftermath of the death camps at Auschwitz (and thus formulates a response to questions posed by modern theology in the face of overwhelming adversity). Finally, the posthumous in the thought of Theodor Adorno and Max Horkheimer, functions as a critique of Enlightenment rationality, thereby sounding the death knell for triumphant abstract reason and the undeclared program of subjugation of particularity by reductive scientific logic. It should be stressed that the sense of the *posthumous* in these writers functions as a source of renewal. It bears therefore not the sign of an insurmountable impasse or conceptual dead-end but rather the expression of cultural and historical reappraisal: the *posthumous* accompanies the emergence of fresh insight into our historical predicament and, subsequently, the potentially creative reformulation of our critical response to its demands.

We have come to recognize that Fernando Pessoa's poetry develops a complex epistemological irony, which is particularly visible in those poems where he brings into disjunctive proximity the language of verification characterizing the empirical sciences and the finely modulated drama of his heteronymic fiction. He thereby reveals an underlying, though not neutral, unity of mimetic mission operating throughout the real in all its forms of symbolic manifestation and representation despite the ostensibly divergent

nature of truth-values attained by modern scientific frameworks of knowledge acquisition on the one hand and literary experience on the other. Such discovery of cognitive intimacy shared by apparently disparate spheres of truth inquiry, i.e., the perception of continuity within discontinuity, certainly represents an essential aspect of the modern imagination. Nonetheless, this ironic re-enactment of disparate truth-gathering methodologies should be seen, we suggest, by the even more ironic and *posthumous* light of the highly informed historical consciousness guiding and generating this poetry, which we will now examine in the next and final section of this paper.

## Fernando Pessoa and Aby Warburg

A highly provocative affirmation made by Warburg in his *Memories of a Journey* states the following:

I see man as an animal that handles and manipulates and whose activity consists in putting together and taking apart. That is how he loses his organic ego-feeling, specifically because the hand allows him to take hold of material things that have no nerve apparatus, since they are inorganic, but that, despite this, extend his ego inorganically. That is the tragic aspect of man, who, in handling and manipulating things, steps beyond his organic bounds.

The fall of Adam consisted, first, of the ingestion of the apple, which brought a foreign body into him with incalculable effects; and, second – and certainly to the same degree – of the fact that with the hoe, which he had to use to work the earth, he underwent a tragic extension, because the tool did not essentially correspond to him. The tragic aspect of man, as one who eats and manipulates, is a chapter in the tragedy of humanity (312).

We are once again at the crossroads of several intellectual disciplines: history and theology, certainly, but also historical psychology and speculative anthropology (again all responding to conceptualizations lying outside the realm of merely positivist thinking). What does Warburg here have to say to readers of Fernando Pessoa's poetry, especially with respect to our understanding of the latter's heteronymic fiction? How may the reader of Warburg approach Pessoa's own complex dialogue with modernity, at the heart of which the heteronymic drama is played out by Alberto Caeiro,

Álvaro de Campos and Ricardo Reis, to name three of the Poet's major personae? How can symbolic mediations present in image, movement, and word provide our modern Promethean humanity with an "organic" cultural memory if not a pre-Adamic "organic ego-feeling"?

The three heteronyms in question contribute separately and together to the task of repositioning the self-understanding of modernity within a speculative appropriation of earlier cultural forms. Alberto Caeiro, whose significance within the heteronymic drama Pessoa develops, and "whom" we focus on in this paper, is the embodiment of "neopaganism" and seen as a liberator by his self-declared "disciples" Campos and Reis. We draw here a parallel between the German historian and the Portuguese poet. If, on the one hand, Warburg lectures, in 1923, on the serpent ritual (which includes a mask dance) of the Native Americans, Pessoa, on the other hand, creates, by way of his heteronymic fiction, his own ritualistic, poetic dance, each heteronym being endowed with a specific poetico-kinetic energy. To read Pessoa is to gain insight into the very kinesis of modernity, i.e., its inward movement of image and language, memory and meaning.

For example, Alberto Caeiro, the neo-pagan liberator of his "disciples," victims of modernity's false consciousness walks, sleeps and thinks in accord with a calm circadian rhythm. The reader readily follows this heteronym's ambulatory gait and sway of thought in the poetry attributed by Pessoa to him wherein Caeiro "speaks" in unison with a seasonal cadence of poetic utterance and where an intimate sense of sapient *here-and-nowness* emerges and blooms. Like an artisan of poetry, he "tills" the soil of language and witnesses there the growth of "organic" understanding. He is a craftsman having achieved a perfect equilibrium of sentience and the sublime. Such equilibrium required a complex verbal "artisanry." Rhetorical devices such as deictics and anaphora are prevalent in this heteronym's poetry as can be seen in the following examples: "O meu olhar é nítido como um girassol/Tenho o costume de andar pelas estradas/Olhando para a direita e para a esquerda,/E de vez em quando olhando para trás..." (Pessoa: *Caeiro*, 44)<sup>1</sup> and "Vi que não ha Natureza/Que Natureza não exis-

---

<sup>1</sup> "My glance is clear like a sunflower. / I usually take to the roads / Looking to my right and to my left, / And now and then looking behind me ..." (*Poems of Fernando Pessoa*, Edwin Honig and Susan M. Brwon [eds. and transs.], San Francisco, USA: City Lights Books, 1998, p. 11).

te,/Que há montes, valles, planicies,/Que ha arvores, flores, hervas,/Que ha rios e pedras,/Mas que não ha um todo a que isso pertença,/Que um conjuncto real e verdadeiro/É uma doença das nossas idéas” (Pessoa: *Caeiro* 98)<sup>2</sup>. Here spatial referents and the overturned relationship between sense-deprived abstraction (the alienating albeit ubiquitous mode of knowledge practiced in modernity) and sense-rich particularity (conveyed by the anaphoric structure enumerating the individual topographical elements) inform and drive the ambulatory gaze of the heteronym. For Caeiro, thought, movement, and vision comprise a co-determinate act of perception. Together, they promote a visionary closeness (of wisdom embodied) as well as a prophetic immediacy (of unstudied, “neo-pagan” beneficence). We are close to that state of post-Adamic “tragic extension” referred to by Warburg, a quasi-return to humankind’s originary “organic bounds.” Caeiro’s “disciple” Álvaro de Campos draws a similar inference. In his *Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro*, Campos declares that his master (“mestre”):

nos ama. O que realmente recebemos daqueles versos é a sensação infantil da vida, com toda a materialidade directa dos conceitos da infância, e toda a espiritualidade vital da esperança e do crescimento, que são do inconsciente, da alma e corpo, da infância. Aquela obra é uma madrugada que nos ergue e anima; e a madrugada, contudo, é mais que material, mais que anti-espiritual, porque é um efeito abstracto, puro vácuo, nada (Pessoa: *Campos, Notas*, 84).

As the embodiment of spiritual negativity, of “pure emptiness, nothingness” (“puro vácuo, nada”), Caeiro represents a perceptual absolute, the paradigmatic “dawn” (“madrugada”) of the non-divided subject, the inward conversion of alienation into immanent fullness. In addition, Caeiro’s poetry employs logic-driven operations such as can be found at work in tautology and parable, for example: “Ainda assim, sou alguém./Sou o descobridor da Natureza./Sou o Argonauta das sensações verdadeiras./Trago ao Universo um novo Universo/Porque trago ao Universo ele-próprio” (Pessoa: *Caeiro*

---

<sup>2</sup> “I saw that there is no Nature, / That Nature does not exist, / That there are mountains, valleys, plains, / That there are trees, flowers, grasses, / That there are streams and stones, / But that there’s not a whole to which this belongs, / That any real and true connection / Is a disease of our ideas” (*Fernando Pessoa, Selected Poems*, Jonathan Griffin (trans.), London: Penguin Books, 1988, p. 84).

97)<sup>3</sup> and “O que nós vemos das cousas são as cousas./Porque veríamos nós uma cousa se houvesse outra?/Porque é que ver e ouvir seriam illudirmos/Se ver e ouvir são ver e ouvir?” (Pessoa: *Caeiro* 74)<sup>4</sup>. At first glance, these verses may seem to express fairly simplistic verities; however, the tautological weave of this poetry – together with the complexity of its rhetorical structure and the central position it holds within the heteronymic fiction itself – suggests it possesses a pivotal importance for the unfolding drama, i.e., it establishes the encounter of the divine and the human in a common idiom of dynamic presence. Pessoa thus achieves in his “panel” the fictional conversion of alienation within modern subjectivity into an expression of immanent fullness, the supreme metamorphosis of Caeiro’s “direct materiality” (“materialidade directa”) into the self-understanding of language and the self-understanding of the subject. Both occur in reflective simultaneity; both share a destiny. Moreover, this is ultimately the “Nature” (“Natureza”) of which Caeiro declares himself the “Argonaut” (“Argonauta”). Paradoxically, the nature of which Pessoa speaks through the poetry of Caeiro is not “natural” at all. It is essentially the locus of spiritual knowledge, the transcendental horizon of perception, the ascetical shedding of an infirm civilization. Escreve Caeiro: “Procuo esquecer-me do modo de lembrar que me ensinarem” (“I try to forget what they taught me about remembering” [Pessoa: *Caeiro* 97])<sup>5</sup>. As Warburg suggests (and Pessoa’s heteronymic drama echoes) in the aforementioned passage concerning our “extension,” our “fall” into a state of alienated humanity, our species can also exemplify growth of understanding through a multiplicity of languages both discursive and non-discursive, the continuity of cultural meaning through perceptual discontinuities, and the recurrence of artistic and spiritual forms despite divergent historical traditions and modern states of alienation.

Caeiro “exists” therefore outside the Promethean culture of ceaseless doing and destruction by way of a discreet negative logic reminiscent of apophatic theology, whereby the transcendent nature of divine being – which can

---

<sup>3</sup> “Even so, I’m somebody. / I’m the Discoverer of Nature. / I’m the Argonaut of true feeling. / I bring to the Universe a new Universe, / For to the Universe I bring – itself.” (Fernando Pessoa, *Selected Poems*, Peter Ricard (ed. and trans.), Edinburgh University Press, 1971, p. 137).

<sup>4</sup> [What we see of things are the things themselves. / Why would we see something if it were something else? / Why would seeing and listening deceive us / If seeing and listening are simply seeing and listening?] (our translation)

<sup>5</sup> “I try to forget what they taught me about remembering” (Fernando Pessoa, *Selected Poems*, Peter Rickard (ed. and trans.), Edinburgh University Press, 1971, p. 134).

only be imperfectly perceived by contingent beings – is affirmed by denying the validity of all language commonly employed to describe supramundane reality. By this apophatic device, the poetry of Caeiro reveals Pessoa's own desire to overcome the inner contradictions of Enlightenment rationality. Caeiro's poetry apprehends the theoretical terrain available to poetic and philosophic reflection as both respond to, and unfold alongside, the overwhelmingly techno-scientific and positivistic energies of modernity. Pessoa's heteronymic fiction does not disavow modernity (what could that plausibly mean?) but seeks instead, through an act of complex imaginative reconfiguration, to suspend the fixity of these selfsame contradictions. By way of poetic mediation, a spiritual and cosmic totality thus achieves immanence. Thus, Warburg's reference to the "tragedy of humanity" is here acknowledged but also assuaged. In Caeiro's poetry, verbal utterance and self-understanding are in fact almost perfectly commensurate. Caeiro's discreet parables evoke and respond to this "tragedy." Caeiro, it is true, emerges after "the fall of Adam," in keeping with Warburg's speculative anthropology. Caeiro is therefore a creature who "eats and manipulates." Nonetheless, it is as though Caeiro were only the second human being to do so, immediately following Adam's fate, with the memory of Paradise still fresh. If Caeiro is posthumous to himself, as we all are, at least his martyrdom is muffled and his speech echoes closely, in its symbolic effect, the language of the serpent ritual and mask dance observed by Warburg at the Oraiba Mesa of New Mexico, the dance which, magically, brings rain and new life to the desert. Is not Pessoa's poetry an embodiment of the partial magic art still performs in modernity?

In contrast, the heteronym Álvaro de Campos convulses and howls. With dithyrambic frenzy he is a martyr to modern consciousness; his "dance" is, now existentially and sensorially omnivorous: "Sentir tudo de todas as maneiras,/Ter todas as opiniões,/Ser sincero contradizendo-me a cada minuto,/Desagradar a si-proprio pela plena liberalidade de espírito,/E amar as cousas como Deus" (Pessoa: *Campos, Livro de Versos* 161)<sup>6</sup>, now conflicted and exhausted: "Temos todas duas vidas:/A verdadeira, que é a que sonhámos na infancia,/E que continuamos sonhando, adultos, num substrato de nevoa;/A falsa, que é a que vivemos em convivência com outros,/Que é a practica, a util,/Aquella em que acabam por nos metter num cai-

---

<sup>6</sup> [To feel everything in every manner, / To hold every opinion, / To be sincere while contradicting oneself every instant, / To displease oneself with an abundant liberality of spirit, / And love all things like God.] (our translation)

xão” (Pessoa: *Campos, Livro de Versos* 322)<sup>7</sup>. As a “disciple” of Caeiro, Campos both strives to follow his master’s teachings and reconfigures them in the light of his own divided consciousness. He suffers because he is not successful at his task. He embodies what Hans-Georg Gadamer refers to in his essay “Science and Philosophy” as “the self-crucifying subjectivism of modernity” (Gadamer 15). In Campos’ poetry, Caeiro’s sublime sentience and “neo-pagan”, i.e., pre-positivistic sensibility has metamorphosed into the oppositional fixity of the alienated spirit and language once again reflects modernity’s bias toward knowledge acquisition as predominantly through processes of instrumentalization and objectification. Campos’ poetry thus enacts a significant perspectival shift vis-à-vis Caeiro’s poetry whose role in the heteronymic drama (or “panel”) is to reveal that language and the self do not comprise an objective datum but rather a deep intentionality in quest of perceptual totality. Reis, the classicist trained as a doctor – and the third heteronym we referred to above – sits, studies, and cogitates in the rarified, quasi-static atmosphere of his rhetoric-laden *Odes*: “Nada fica de nada. Nada somos./Um pouco ao sol e ao ar nos atrasamos/Da irrespirável treva que nos pese/Da húmida terra imposta,/Cadáveres aditados que procriam./Leis fatais, státuas altas, odes findas – /Tudo tem cova sua. Se nós, carnes/A que um íntimo sol dá sangue, temos/Poente, porque não elas?/Somos contos contando contos, nada” (Pessoa: *Reis* 128-129)<sup>8</sup>. In Reis’ poetry yet another metamorphosis of Caeiro’s originary message occurs: the latter’s neo-pagan porousness becomes neo-stoic askesis and self-conscious and heavily anachronistic classicism. Pessoa orchestrates these voices in their interlocutory complexity: the intentionality toward totality, referred to above, can only be glimpsed, Pessoa suggests, by way of an open-ended ironic incompleteness. Meaning begets meaning, yet the meanings art produces must be understood to be essentially metamorphic and labile, operating outside stable codes of decipherment. History can neither be

---

<sup>7</sup> [Each of us has two lives: / The true one, the one we dreamt in childhood, / And that we still dream, as adults, buried in mist; / And the false one, the one that we live in the company of others, / The one that’s practical and useful, / The one in which they send us to our tomb in.] (our translation)

<sup>8</sup> “Nothing comes of nothing. We are nothing. / Briefly in sun, in air, we postpone / The unbreathable darkness that weighs us down / And humble earth imposes, / Delayed corpses that breed. / Made laws, observed statues, finished odes— / All find their proper grave, If we, the flesh / To whom a friendly sun gives blood, come / To an end, why not they as well? / We’re stories telling stories, nothing.” (*Poems of Fernando Pessoa*, Edwin Honig and Susan M. Brown (eds. and transs.), San Francisco, USA: City Lights Books, 1998, p. 142.

read literally nor dogmatically. There is no absolutely originary meaning; meaning is more correctly apprehended as a territory of ongoing displacement and perceptual momentum. The fateful meeting with Caeiro by his “disciples,” and their subsequent diffractive reading of his works and acts, illustrates not a fatalistic attitude concerning the corrosive nature of human misunderstanding and forgetfulness of origins but rather the significance of form as it moves over historical time, its interpretative “dance” successively enacted within speculative and creative memory, and the eschatological pathos which orientates the art historian and the poet’s work on artistic perception at the edge of fragmented cognition. As Reis states in the text cited above, we are “stories telling stories.” These are “stories” which serve to dramatize the *fiction* at work in creative perception: the past may be appropriated as meaningful, reconfigurative fictions but never possessed as final truth. The after-life of cultural experience is inexhaustible: if we are, as Reis says, “cadáveres adiados que procriam” [“delayed corpses that breed”], Warburg and Pessoa suggest that we do not breed through or despite organic fatality but rather create a death-defying perspective intrinsic to the invention and metamorphosis of significant form.

Finally, what does Pessoa’s heteronymic mnemosyne “panel” tell us? Following Hans-Georg Gadamer’s argument in his essay “Science and Philosophy” previously cited, we pay particular attention to his opposition of “bad infinity” and “true infinity.” Basing his reasoning on Hegel’s philosophy of history, Gadamer affirms that “bad infinity” is that condition of modern self-consciousness which can be characterized by “an endlessly progressive, almost as if driven process of determining, overpowering, appropriating” (16). In contrast to this “bad infinity,” “true infinity” seeks that “higher form of truth [which] through reconciliation and the unification of oppositions” permits “self-determining [of] being in itself – for example, of the living thing, or of self-consciousness, or of the human race’s gradually being liberated to a condition of consciousness of its freedom, or of spirit’s becoming transparent to itself in art, religion, and philosophy” (16).

Here Warburg and Pessoa seem to converge: both respond to “bad infinity” by way of complex strategies of cultural mediation and imaginative freedom. The past is appropriated in a speculative and informed manner – it is incubatory; the present is consequently both enduring, posthumous, and heuristic. The stakes are high in modernity. Both thinkers communicate significant aspects of the voyage we must enact between two present-day infinities the nature of which each successive generation of humanity must recognize, reflect upon, and creatively journey through.

## Bibliography

- Adorno, Theodor. In: *The Adorno Reader*, Brian O'Connor (ed.), Oxford: Blackwell Publishers, 2000.
- Benjamin, Walter. *Oeuvres III*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz and Pierre Rusch (transs.), Gallimard, 2000.
- Gadamer, Hans-Georg. *Reason in the Age of Science*, Frederick G. Lawrence (trans.), Cambridge, Mass: The MIT Press, 1998.
- Michaud, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the Image in Motion*, Sophie Hawkes (trans.), New York: Zone Books, 2004.
- Pessoa, Fernando. *Álvaro de Campos, Livro de Versos*, Teresa Rita Lopes (ed. and org.), Lisboa: Editorial Estampa, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Álvaro de Campos, Notas para a Recordação do meu Mestre Caetano*, Teresa Rita Lopes (ed. e org.), Lisboa: Editorial Estampa, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Correspondência (1923-1935)*, Manuela Parreira da Silva (ed. and org.), Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Fernando Pessoa, Selected Poems*, Peter Rickard (ed. and trans.), Edinburgh University Press, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Fernando Pessoa, Selected Poems*, Jonathan Griffin (trans.), London: Penguin Books, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Poems of Fernando Pessoa*, Edwin Honig and Susan M. Brown (eds. and transs.), San Francisco, USA: City Lights Books, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Poemas Completos de Alberto Caetano*, Teresa Sobral Cunha (ed. and org.), Lisboa: Teresa Sobral Cunha, Editorial Presença, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Ricardo Reis, Poesia*, Manuela Parreira da Silva (ed. and org.), Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- Ricoeur, Paul. *Sur la traduction*. Paris: Bayard, 2004.
- Warburg, Aby. "Memories of a Journey Through the Pueblo Region," Sophie Hawkes (trans.). In: Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, New York: Zone Books, 2004.

## Resumo

Procuramos explorar a abordagem metadiscursiva da história de arte, empreendida por Aby Warburg, enquanto modelo heurístico para a interpretação da reconfiguração da figura autoral em Fernando Pessoa numa multiplicidade heteronímica.

Assim, comparamos os fundamentais conceptuais subjacentes ao projecto *Mnemosyne*, nos quais a sequencialidade das obras de arte é suplantada pela percepção inovadora que se desprende dos painéis *Mnemosyne*, com a reconfiguração pessoana, contemporânea da proposta de Warburg, de uma figura autoral em «painéis» heteronímicos. Acrescente-se que tanto Warburg, como Pessoa, articulam uma percepção estética ousada no enquadramento do futurismo ontológico e perceptual: o passado nunca é estático, mas sim recapturado dinamicamente por uma nova configuração perceptual, uma dinâmica exemplificada pelo conceito warburguiano de «iconologia dos intervalos». A obra de Pessoa, por seu turno, explora novas fontes de crescimento estético e cognitivo. Na sua obra, a linguagem abandona o seu papel de arquivo estático. A linguagem literária, liberta da tarefa idealista da representação de um mundo (pré-)dado, opera accionada por um ímpeto direccionado por uma nova percepção, i. e., para a invenção de lugares de significado que já não estejam circunscritos pela auto-referência autoral, pela pseudo-solidez da linguagem, ou mesmo pela historicidade das próprias obras de arte. Em última instância, em vez de representar a identidade como uma dada categoria do ser, ou como uma matriz mítica de interpretação, Pessoa sugere que o símbolo linguístico articula uma padronização activa de um fluxo estruturado. Por conseguinte, tanto Warburg, como Pessoa abordam a arte como deixando de ser uma imitação redutora do mundo: a arte, sob o signo de uma memória especulativa, é co-criadora e co-fundadora do rizoma enquanto figura fundamental da cognição. Pessoa, juntamente com Warburg, sugere que o artista e o historiador, o espectador e o leitor, embarcam em conjunto numa viagem cognitiva que altera profundamente a experiência e a compreensão crítica da memória, da identidade, e o sujeito do discurso.

Procuramos por isso examinar os «fantasmas» heteronímicos de Pessoa à luz do respectivo desejo de perfurar a condição linguística da sua existência, i. e., a sua procura por sentido fora ou para além de uma história estritamente sequencial ou originária, o que recorda a própria afirmação de Aby Warburg de que o seu projecto *Mnemosyne* seria uma história de fantasmas para adultos [“eine Gespenstergeschichte für ganz Erwachsene”]. Visto que a imaginação estética nunca é inteiramente mimética, a imaginação estética também especula sobre o desdobramento metahistórico do sentido. A imaginação estética também é por isso um acto fundador. O historiador de arte e o poeta unem-se nesta exploração de um crescimento criativo e padronizado de um significado cultural. Por fim, procuramos caracterizar o trabalho autónomo dos dois criadores, relacionável contudo no sentido de uma compreensão da percepção artística dentro do desdobramento do ser em curso.



## «Lire ce qui n'a jamais été écrit»

GEORGES DIDI-HUBERMAN\*

Le *Bilderatlas Mnemosyne* est sans doute le chef-d'œuvre – inachevé – d'Aby Warburg. Il expose à l'œil nu des ambitions philosophiques et des audaces historiographiques qui, dans les textes publiés par Warburg, ne se lisent souvent qu'entre les lignes (et se délitent souvent, voire délirent, dans les notes manuscrites). L'atlas fait exploser les cadres: il brise les certitudes autoproclamées d'une science sûre de ses vérités comme d'un art sûr de ses critères. Il invente, entre tout cela, des zones intersticielles d'exploration, des intervalles heuristiques. Il ignore délibérément les axiomes définitifs. C'est qu'il relève d'une théorie de la connaissance vouée au risque du sensible et d'une esthétique vouée au risque de la disparité. Il déconstruit, par son exubérance même, les idéaux d'unicité, de spécificité, de pureté, de connaissance intégrale. Il est un outil, non pas de l'épuisement logique des possibilités données, mais de l'inépuisable ouverture aux possibles non encore donnés. Son principe, son moteur, n'est autre que l'*imagination*. Imagination: mot dangereux s'il en est (comme l'est, déjà, le mot *image*). Mais il faut répéter avec Goethe, Baudelaire ou Walter Benjamin<sup>1</sup> que l'imagination, si *déroutante* soit-elle, n'a rien à voir avec une fantaisie personnelle ou gratuite. C'est, au contraire, d'une *connaissance traversière* qu'elle nous fait don, par sa puissance intrinsèque de *montage* qui consiste à découvrir – là même où elle refuse les liens suscités par les ressemblances obvies – des liens que l'observation directe est incapable de discerner:

«L'Imagination n'est pas la fantaisie; elle n'est pas non plus la sensibilité, bien qu'il soit difficile de concevoir un homme imaginatif qui ne serait pas sensible. L'Imagination est une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies.

---

\* École de Hautes Études, Paris.

<sup>1</sup> Cf. G. Didi-Huberman, 2002b, p. 127-141. *Id.*, 2009, p. 238-256.

Les honneurs et les fonctions qu'il confère à cette faculté lui donnent une valeur telle [...] qu'un savant sans imagination n'apparaît plus que comme un faux savant, ou tout au moins comme un savant incomplet.»<sup>2</sup>

L'imagination accepte le multiple (et même en jouit). Non pour résumer le monde ou le schématiser dans une formule de subsomption: c'est en quoi un atlas se distingue de tout bréviaire ou de tout abrégé doctrinal. Non plus pour le cataloguer ou pour l'épuiser dans une liste intégrale: c'est en quoi un atlas se distingue de tout catalogue et même de toute archive supposée intégrale. L'imagination accepte le multiple et le reconduit sans cesse pour y déceler de nouveaux «rapports intimes et secrets», de nouvelles «correspondances et analogies» qui seront elles-mêmes inépuisables comme est inépuisable toute *pensée des relations* qu'un montage inédit, à chaque fois, sera susceptible de manifester.

L'inépuisable: il y a tant de choses, tant de mots, tant d'images de par le monde! Un dictionnaire se rêvera comme leur catalogue ordonné selon un principe immuable et définitif (le principe alphabétique, en l'occurrence). L'atlas, lui, n'est guidé que par des principes mouvants et provisoires, ceux qui peuvent faire surgir *inépuisablement* de nouvelles relations – bien plus nombreuses encore que ne le sont les termes eux-mêmes – entre des choses ou des mots que rien ne semblait apparier d'abord. Si je cherche le mot *atlas* dans le dictionnaire, rien d'autre, normalement, ne m'intéressera, sauf, peut-être, les mots qui ont avec lui une ressemblance directe, une parenté visible: *atlante* ou *atlantique*, par exemple. Mais, si je commence à regarder la double page du dictionnaire ouvert devant moi comme une planche où je pourrais découvrir des «rapports intimes et secrets» entre *atlas* et, par exemple, *atoll*, *atome*, *atelier* ou, dans l'autre sens, *astuce*, *asymétrie* ou *asymbolie*, c'est alors que j'aurai commencé de détourner le principe même du dictionnaire du côté d'un très hypothétique, d'un très aventureux principe-atlas.

La petite expérience que je décris là rappelle évidemment quelque chose comme un jeu d'enfant: demande-t-on à cet enfant la *lectio* d'un mot dans le dictionnaire que le voilà bientôt sollicité par la *delectatio* d'un usage transversal et imaginatif de la lecture. Enfant aussi peu sage que le sont les images (d'où la fausseté, l'hypocrisie d'un dicton tel que «sage comme une image»). Il ne lit pas pour saisir le sens d'une chose spécifique, mais pour

---

<sup>2</sup> C. Baudelaire, 1857, p. 329.

relier cette chose, d'emblée, avec beaucoup d'autres, imaginativement. Il y aurait donc deux sens, deux usages de la lecture: un sens dénotatif en quête du *messages*, un sens connotatif et imaginatif en quête de *montages*. Le dictionnaire nous offre d'abord un outil précieux pour la première de ces quêtes, l'atlas nous offre certainement un appareil inattendu pour la seconde.

Nul mieux que Walter Benjamin n'a exposé le risque — et la richesse — de cette ambivalence. Nul n'a mieux articulé la «lisibilité» (*Lesbarkeit*) du monde aux conditions immanentes, phénoménologiques ou historiques, de la «visibilité» (*Anschaulichkeit*) même des choses, anticipant par là l'œuvre monumentale de Hans Blumenberg sur ce problème.<sup>3</sup> Nul n'a mieux libéré la lecture du modèle purement linguistique, rhétorique ou argumentatif qu'on lui associe généralement. *Lire le monde* est une chose bien trop fondamentale pour se trouver confiée aux seuls livres ou confinée en eux: car lire le monde, c'est aussi *relier les choses du monde* selon leurs «rapports intimes et secrets», leurs «correspondances» et leurs «analogies». Non seulement les images se donnent à voir comme des cristaux de «lisibilité» historique,<sup>4</sup> mais encore toute lecture — même la lecture d'un texte — doit compter avec les pouvoirs de la ressemblance: «Le sens tissé par les mots ou les phrases constitue le support nécessaire pour qu'apparaisse, avec la soudaineté de l'éclair, la ressemblance»<sup>5</sup> entre les choses.

On pourrait dire, dans cette perspective, que l'atlas d'images est une machine de lecture au sens très élargi que Benjamin voulut donner au concept de *Lesbarkeit*. Il entre dans toute une constellation d'appareils qui vont de la «boîte de lecture» (*Lesekasten*) à la chambre photographique et à la caméra, en passant par les cabinets de curiosités ou, plus trivialement, les boîtes à chaussures remplies de cartes postales que l'on trouve — aujourd'hui encore — dans les échoppes de nos vieux passages parisiens. L'atlas serait un appareil de la *lecture avant tout*, je veux dire avant toute lecture «sérieuse» ou «au sens strict»: un objet de savoir et de contemplation pour les enfants, à la fois enfance de la science et enfance de l'art. C'est ce que Benjamin aimait dans les abécédaires illustrés, les jeux de construction et les livres pour la jeunesse<sup>6</sup>. C'est ce qu'il voulut comprendre à un niveau plus fondamental — anthropologique — lorsqu'il évoqua, d'une formule magnifique, l'acte

<sup>3</sup> W. Benjamin, 1927-1940, p. 473-507. H. Blumenberg, 1981.

<sup>4</sup> W. Benjamin, 1927-1940, p. 479-480.

<sup>5</sup> *Id.*, 1933, p. 362.

<sup>6</sup> *Id.*, 1916-1939, p. 145.

de «lire ce qui n'a jamais été écrit» (*was nie geschrieben wurde, lesen*). «Ce type de lecture, ajoutait-il, est le plus ancien: la lecture avant tout langage.»<sup>7</sup>

Mais l'atlas offre aussi toutes les ressources pour ce qu'on pourrait appeler une *lecture après tout*: les sciences humaines – l'anthropologie, la psychologie et l'histoire de l'art, notamment – ont connu, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et surtout lors des trois premières décennies du XX<sup>e</sup>, un bouleversement majeur où la «connaissance par l'imagination», non moins que la connaissance de l'imagination et des images elles-mêmes, aura joué un rôle décisif: depuis la sociologie de Georg Simmel si attentive aux «formes» jusqu'à l'anthropologie de Marcel Mauss, depuis la psychanalyse de Sigmund Freud – où l'observation clinique disposée en «tableau» faisait place au labyrinthe des «associations d'idées», des transferts, des déplacements d'images et de symptômes – jusqu'à l'«iconologie des intervalles» chez Aby Warburg... Iconologie fondée sur la «conaturalité, la coalescence naturelle du mot et de l'image»<sup>8</sup> (*die natürliche Zusammengehörigkeit von Wort und Bild*), une hypothèse dont la *Lesbarkeit* benjaminienne se révèle non seulement contemporaine, mais encore intimement concomitante. Iconologie dont l'ultime projet fut, on le sait, l'élaboration d'un atlas, ce fameux recueil d'images intitulé *Mnemosyne*.<sup>9</sup>

\*

On pourrait sans difficulté, en paraphrasant les formules d'Ernst Bloch dans *Héritage de ce temps*, considérer la forme *atlas* – au même titre que le *montage* dont elle procède – comme ce trésor d'images et de pensées qui nous reste de la «cohérence effondrée» du monde moderne.<sup>10</sup> Non seulement l'atlas depuis Warburg a modifié en profondeur les formes – donc les contenus – de toutes les «sciences de la culture» ou sciences humaines,<sup>11</sup> mais encore il a incité un grand nombre d'artistes à repenser complètement, sous la forme du recueil et du remontage, les modalités mêmes selon lesquelles les arts visuels sont aujourd'hui élaborés et présentés.<sup>12</sup> Depuis le *Handatlas* dadaïste, l'*Album* de Hannah Höch, les *Arbeitscollagen* de Karl Blossfeldt ou la *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp jusqu'aux *Atlas* de Marcel Broodthaers et de Gerhard Richter, les *Inventaires* de Christian Boltanski,

<sup>7</sup> *Id.*, 1933, p. 363.

<sup>8</sup> A. Warburg, 1902, p. 106 (traduction modifiée).

<sup>9</sup> *Id.*, 1927-1929.

<sup>10</sup> E. Bloch, 1935, p. 9.

<sup>11</sup> Cf. G. Neumann et S. Weigel (dir.), 2000.

<sup>12</sup> Cf. S. Flach, I. Münz-Koenen et M. Streisand (dir.), 2005.

les montages photographiques de Sol LeWitt ou bien l'*Album* de Hans-Peter Feldmann, c'est toute l'armature d'une tradition picturale qui explose. Ainsi, loin du *tableau* unique, refermé sur soi, porteur de grâce ou de génie — jusque dans ce qu'on appelle un chef-d'œuvre<sup>13</sup> —, certains artistes et penseurs se sont engagés à redescendre pour ainsi dire, modestement, vers la plus simple mais plus disparate *table*. Un tableau peut être sublime, une «table» ne le sera probablement jamais.

Table d'offrande, de cuisine, de dissection ou de montage, c'est selon. Table ou «planche» d'atlas (on dit *plate* en anglais ou *lámina* en espagnol mais le français, comme pour *Tafel* en allemand ou *tavola* en italien, a l'avantage de suggérer un certain rapport tant avec l'objet domestique qu'avec la notion de tableau). Comme dans le cas de l'empreinte — cette procédure sans âge que tant de nos contemporains auront systématiquement exploré depuis Marcel Duchamp<sup>14</sup> —, on constate que, pour inventer un futur par-delà le tableau et sa grande *tradition*, il aura fallu revenir à la plus modeste *table* et à ses *survivances* impensées. L'atlas est un objet anachronique en ceci que des temps hétérogènes y travaillent toujours de concert: la «lecture avant tout» avec la «lecture après tout», comme je l'ai dit, mais aussi, par exemple, la reproductibilité technique de l'âge photographique avec les plus anciens usages de cet objet domestique appelé une «table». Je me souviens que l'on parlait beaucoup, à l'époque structuraliste, du tableau comme «surface d'inscription»: il institue en effet son autorité à travers une inscription durable, une clôture spatiale, une verticalité qui nous surplombe depuis le mur où il est accroché, une permanence temporelle d'objet culturel.

Le tableau serait donc l'inscription d'une œuvre (la *grandissima opera del pittore*, comme l'écrivait Alberti)<sup>15</sup> qui se veut définitive au regard de l'histoire. La table, elle, n'est que le support d'un travail toujours à reprendre, à modifier si ce n'est à recommencer. Elle n'est qu'une surface de rencontres et de dispositions passagères: on y dépose et on y débarrasse alternativement tout ce que son «plan de travail», comme on dit si bien, accueille sans hiérarchie. L'unicité du tableau fait place, sur une table, à l'ouverture toujours reconduite de nouvelles possibilités, de nouvelles rencontres, de nouvelles multiplicités, de nouvelles configurations. La *beauté-cristal* du tableau — sa centripète *beauté trouvée* fièrement fixée, comme un

<sup>13</sup> Cf. H. Belting, 1998.

<sup>14</sup> Cf. G. Didi-Huberman, 1997.

<sup>15</sup> L. B. Alberti, 1435, III, 33, p. 240.

trophée, sur le plan vertical du mur – fait place, sur une table, à la *beauté-bris* des configurations qui y surviennent, des centrifuges *beautés-trouvailles* indéfiniment mouvantes sur le plan horizontal de son plateau. Dans la fameuse formule de Lautréamont, «Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie», les deux objets surprenants, la machine à coudre et le parapluie, ne constituent sans doute pas l'essentiel: ce qui compte est plutôt le *support de rencontres* qui définit la table elle-même comme ressource de beautés ou de connaissances – connaissances analytiques, connaissances par coupures, recadrages ou «dissections» – nouvelles.<sup>16</sup>

En faisant se rencontrer, sur la même planche préliminaire de son atlas *Mnemosyne*, une carte géographique de l'Europe et du Moyen Orient, un ensemble d'animaux fantastiques associés aux constellations du ciel, enfin l'arbre généalogique d'une famille de banquiers florentins,<sup>17</sup>



Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, Planche A

<sup>16</sup> Lautréamont, 1869, p. 224-225.

<sup>17</sup> A. Warburg, 1927-1929, p. 9.

Aby Warburg ne pensait certes pas faire œuvre d'historien «surréaliste». Ce qui apparaît néanmoins sur sa planche — sa petite «table de travail» ou de montage — n'est autre que la complexité même des faits de culture dont tout son atlas cherche à rendre compte dans la longue durée de l'histoire occidentale. Les quelques mots choisis par Warburg pour introduire la problématique en jeu ne cherchaient d'ailleurs pas à simplifier l'inépuisable de sa tâche: il y a, disait-il, une grande «diversité des systèmes de relations dans lesquels l'homme se trouve engagé» (*verschiedene Systeme von Relationen, in die der Mensch eigestellt ist*) et que la pensée magique (*im magischen Denken*) présente sous forme d'«amalgame»<sup>18</sup> (*Ineinssetzung*). Dès le début, donc, Warburg énonçait dans son atlas une complexité fondamentale — d'ordre anthropologique — qu'il ne s'agissait ni de synthétiser (dans un concept unificateur), ni de décrire exhaustivement (dans une archive intégrale), ni de classer de A jusqu'à Z (dans un dictionnaire). Mais de faire surgir, à travers la *rencontre* de trois images dissemblables, certains «rapports intimes et secrets», certaines «correspondances» capables d'offrir une connaissance *transversale* de cette inépuisable complexité historique (l'arbre généalogique), géographique (la carte) et imaginaire (les animaux du zodiaque).

S'il est vrai que l'atlas *Mnemosyne* constitue une part importante de notre héritage — héritage *esthétique* puisqu'il invente une forme, une nouvelle façon de disposer les images entre elles; héritage *épistémique* puisqu'il inaugure un nouveau genre de savoir<sup>19</sup> —, s'il est vrai qu'il continue de marquer en profondeur nos façons contemporaines de produire, d'exposer et de comprendre les images, nous ne pouvons, avant même d'en esquisser l'archéologie et d'en explorer la fécondité, faire silence sur sa fragilité fondamentale. L'atlas warburgien est un objet pensé sur un *pari*. C'est le pari que les images, assemblées d'une certaine façon, nous offriraient la possibilité — ou, mieux, la *ressource* inépuisable — d'une relecture du monde. *Relire* le monde: en relier différemment les morceaux disparates, en redistribuer la dissémination, façon de l'orienter et de l'interpréter, certes, mais aussi de la respecter, de la *remonter* sans croire la résumer ni l'épuiser. Mais comment cela est-il possible pratiquement?

Sans doute faudrait-il, au fameux *dictum* warburgien «Le bon Dieu niche dans le détail» (*der liebe Gott steckt im Detail*), ajouter celui-ci, qui le dialectise: un petit diable niche toujours dans l'atlas, c'est-à-dire dans l'espace des «rapports intimes et secrets» entre les choses ou entre les figures.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>19</sup> Cf. G. Didi-Huberman, 2002a, p. 452-505.

Un malin génie gît quelque part dans la construction imaginative des «correspondances» et des «analogies» entre chaque détail singulier. Une certaine *folie* n'est-elle pas inhérente à tous les grands paris, ne soutient-elle pas, au fond, toutes les entreprises livrées aux risques de l'imagination? Tel est bien l'atlas *Mnemosyne*: envisagé dès 1905 par Aby Warburg,<sup>20</sup> sa mise en chantier effective ne débuta qu'en 1924, soit au moment précis où l'historien émergeait — *remontait*, se remettait — tout juste de la psychose.<sup>21</sup> Le *Bilderatlas* ne fut, pour Warburg, ni un simple «aide-mémoire», ni un «résumé en images» de sa pensée: il offrait plutôt un appareil à remettre la pensée en mouvement là même où l'histoire s'était arrêtée, là même où les mots faisaient encore défaut. Il fut la matrice d'un désir de reconfigurer la mémoire en renonçant à fixer les souvenirs — les images du passé — dans un récit ordonné ou, pire, définitif. Il restait inachevé à la mort de Warburg, en 1929.

Le caractère toujours permutable des configurations d'images, dans l'atlas *Mnemosyne*, signe à lui seul la fécondité heuristique et la déraison intrinsèque d'un tel projet. Analyse finie (car *Mnemosyne* n'utilise au total qu'un millier d'images, ce qui est finalement fort peu au regard d'une vie d'historien de l'art et, plus concrètement, au regard de l'archive photographique constituée par Warburg avec l'aide de ses collaborateurs Fritz Saxl et Gertrud Bing), et analyse infinie en même temps (car on pourra toujours trouver de nouveaux rapports, de nouvelles «correspondances» entre chacune de ces photographies). Warburg, on le sait, accrochait les images de l'atlas avec des petites pinces sur une toile noire tendue sur un châssis — un «tableau», donc —, puis il prenait ou faisait prendre une photographie, obtenant de la sorte une possible «table» ou planche de son atlas, ensuite de quoi il pouvait démembler, détruire le «tableau» initial, et en recommencer un autre pour le déconstruire à nouveau.

Tel est donc notre héritage, l'héritage de notre temps. Folie de la dérive dans un sens: tables proliférantes, défi ostensible à toute raison classificatrice, travail sisyphéen. Mais sagesse et savoir dans un autre sens: Warburg avait bien compris que la pensée est affaire, non de formes trouvées mais de formes transformantes. Affaire de «migrations» (*Wanderungen*) perpétuelles, comme il aimait dire. Il avait compris que la dissociation même est susceptible d'analyser, de remonter, de relire l'histoire des hommes. *Mnemosyne* le sauvait de sa folie, de ses «idées fuyantes» si bien analysées par

<sup>20</sup> Cf. E. H. Gombrich, 1970, p. 285.

<sup>21</sup> Cf. L. Binswanger et A. Warburg, 1921-1929.

son psychiatre Ludwig Binswanger.<sup>22</sup> Mais, dans le même temps, ses idées continuaient de «fuser» utilement, telles des images dialectiques, à partir du choc ou de la mise en rapport des singularités entre elles. Ni désordre absolument fou, ni ordonnancement très sage, l'atlas *Mnemosyne* délègue au montage la capacité à produire, par les rencontres d'images, une connaissance dialectique de la culture occidentale, cette tragédie toujours reconduite – sans synthèse, donc – entre raison et déraison, ou, comme le disait Warburg, entre les *astra* de ce qui nous élève vers le ciel de l'esprit et les *monstra* de ce qui nous reprécipite vers les gouffres du corps.

\*

«Lire ce qui n'a jamais été écrit»: l'imagination est d'abord – anthropologiquement – ce qui nous rend capable de jeter un pont entre les ordres de réalité les plus éloignés, les plus hétérogènes. *Monstra, astra*: choses viscérales et choses sidérales réunies sur la même table ou la même planche. Walter Benjamin ignorait sans doute les montages de Warburg dans *Mnemosyne*, mais il en décrit exactement les ressorts fondamentaux lorsque, dans son essai sur «Le pouvoir d'imitation» – une problématique évidemment commune aux deux penseurs –, il évoque cette «lecture d'avant tout langage» (*das Lesen vor aller Sprache...*) en précisant où elle a lieu: «dans les entrailles, dans les étoiles ou dans les danses»<sup>23</sup> (... *aus den Eingeweiden, den Sternen oder Tänzten*). Les danses, les gestes humains en général, constituent bien l'essentiel, le centre du recueil de Warburg pensé dès le départ comme un atlas des «formules du pathos» (*Pathosformeln*), ces gestes fondamentaux transmis – et transformés – jusqu'à nous depuis l'Antiquité: gestes d'amour et gestes de combat, gestes de triomphe et d'asservissement, d'élévation et de chute, d'hystérie et de mélancolie, de grâce et de laideur, de désir en mouvement et de terreur pétrifiée...

L'homme se trouve donc bien au centre de l'atlas *Mnemosyne* dans l'énergie contrastée de ses pensées, de ses gestes, de ses passions. Mais Warburg aura bien pris soin de faire apparaître cette énergie sur un fond qui en désignait la limite conflictuelle, l'impensé, la zone de non-savoir: *astra* d'un côté, *monstra* de l'autre. D'un côté, en effet, l'homme s'agite sous un ciel infini dont il sait très peu de choses, et voilà pourquoi les planches préliminaires de l'atlas sont consacrées à la correspondance sidérale-anthropomorphe, soit le «report du système cosmique sur l'homme»<sup>23</sup> (*Abtragung des kosmischen Systems auf der Menschen*).

<sup>22</sup> Cf. L. Binswanger, 1933.

<sup>23</sup> A. Warburg, 1927-1929, p. 10.



Aby Warburg, Bilderatlas Mnemosyne, Planche B

D'un autre côté, se trouvent les abîmes symétriques du monde viscéral, l'homme s'agitant sur terre sans comprendre exactement ce qui le meut de l'intérieur: ses propres «monstres». Et l'atlas de suggérer qu'il n'est pas de geste humain sans conversion psychique, pas de conversion sans humeurs organiques, pas d'humeur sans la secrète entraille qui, justement, la secrète. La planche 1 de *Mnemosyne* est, de ce point de vue, aussi étonnante que significative.



Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, Planche 1

Étonnante, parce qu'à côté d'images aisément identifiables comme les figures astronomiques ou astrologiques du soleil, de la lune ou du scorpion, à côté de figures royales (Assurbanipal visible à gauche) indiquant peut-être l'horizon ou, du moins, l'usage politique de toute représentation du monde, se trouvent mises en avant, tout en haut de la planche, cinq choses brutales, cinq formes informes que l'historien de l'art occidental aura sans doute quelque mal à reconnaître. Il faut s'approcher un peu.



Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, Planche 1 (détail)

On apprend alors – mais il faut pour cela d’explorer patiemment certaines zones de l’extraordinaire bibliothèque constituée par Warburg,<sup>24</sup> «espace de pensée» (*Denkraum*) dont rien de ce qu’il entreprit jamais ne peut être disjoint – qu’il s’agit de représentations anciennes, babyloniennes ou étrusques, de foies de mouton.

Quelle étrangeté! Si l’atlas *Mnemosyne* apparaît bien comme un trésor de savoir visuel, l’héritage de notre temps, alors il faudrait reconnaître que l’objet initial voire initiatique de cet héritage – héritage prestigieux puisque s’y joue rien de moins que notre histoire de l’art dans sa longue durée –, se trouve, là, dans quelques foies de mouton présentés comme les premières «phrases», si l’on peut dire, d’une histoire de la culture occidentale! Le caractère stupéfiant de cette entrée en matière, tout en haut de la planche 1 de *Mnemosyne*, n’a pourtant rien d’arbitraire, ne serait-ce que parce que Warburg y prenait au sérieux, sur le plan philosophique et anthropologique, les puissances obscures de l’imagination.

En premier lieu, ces objets informes, stratégiquement choisis par l’historien des images, ne sont ni des objets insignifiants ni des objets simples. Leur complexité tient justement à leur fonction d’*images dialectiques*: images destinées à monter ensemble ces espaces hétérogènes que sont les replis viscéraux d’une part et la sphère céleste d’autre part. Warburg a

<sup>24</sup> Notamment sous les cotes FEI, FME et FMH.

consacré une partie considérable de sa recherche aux questions d'astrologie: *lire les mouvements de temps dans des configurations visuelles* — comme le sont les constellations d'étoiles —, n'est-ce pas, au fond, un paradigme fondamental pour toute connaissance qui cherche à extraire l'intelligible à partir du sensible? Et n'est-ce pas, soit dit en passant, le travail principal de tout archéologue, de tout historien de l'art? Quoi qu'il en soit, Warburg se sera longtemps attaché à comprendre l'importance culturelle de cette «pré-science» — ou prescience — astrologique dans l'histoire esthétique de la Renaissance<sup>25</sup> comme dans son histoire politique et religieuse.<sup>26</sup> Sur le côté droit de notre planche, d'ailleurs, Warburg a voulu mettre, en abyme ou en médaillon, deux planches qu'il avait conçues dans le cadre d'une exposition sur l'antique astrologie orientale.<sup>27</sup> Il s'inspirait alors des travaux de son ami Franz Boll, auquel il emprunta — et dont il adapta les idées à ses propres enjeux théoriques — la fameuse formule *per monstra ad sphaeram*.<sup>28</sup>

En second lieu, les foies de mouton divinatoires intéressaient Warburg<sup>29</sup> en ce qu'ils représentaient, à ses yeux, un cas exemplaire de cette mobilité historique et géographique dont les images sont les véhicules privilégiés: *images migratoires* dont la prise en considération fait de tout «style artistique» et de toute «culture nationale», comme on dit abusivement, une entité essentiellement hybride, impure, métisse. Mélange ou montage de choses, de lieux et de temps hétérogènes. L'une des contributions les plus décisives de l'histoire de l'art warburgienne réside dans sa découverte, au creux même de ce que l'Occident a produit de plus «classique» ou de plus «mesuré» — à savoir l'art greco-romain d'un côté et la Renaissance italienne de l'autre — une impureté fondamentale liée à de grands mouvements migratoires que seule pouvait mettre au jour une *Kulturwissenschaft* digne de ce nom, c'est-à-dire capable de *lire les mouvements d'espaces* dans chaque configuration visuelle.<sup>30</sup>

C'est ainsi que Warburg, pour rendre compte des fresques astrologiques du Palazzo Schifanoia de Ferrare, aura compris qu'il fallait en passer, non seulement par l'évidente tradition grecque et latine, mais aussi par ses

<sup>25</sup> Cf. A. Warburg, 1912, p. 197-220.

<sup>26</sup> *Id.*, 1920, p. 245-294.

<sup>27</sup> *Id.*, 1926, p. 559-565.

<sup>28</sup> *Id.*, 1925a, p. 2-5. Cf. F. Boll, 1903. F. Boll et C. Bezold, 1911 et 1917. F. Saxl, 1927-1928, p. 58-72. *Id.*, 1936, p. 73-84. J. Seznez, 1940, p. 56-61. M. Ghelardi, 1999, p. 7-23. M. Bertozzi, 1999. *Id.*, p. 2002, p. 97-113. D. Stimilli, 2005, p. 13-36.

<sup>29</sup> Cf. A. Warburg, 1925b.

<sup>30</sup> Cf. E. Wind, 1931, p. 21-35.

moins obviés branchements arabes, un «dévoiement» historique et géographique observable dans bien d'autres domaines, la perspective notamment.<sup>31</sup> Tout ce qui se passe au cœur des «centres» artistiques tient aussi à ces fils moins visibles que tissent les migrations culturelles, en sorte qu'il faut aller voir jusqu'à Bagdad ou Téhéran, Jérusalem ou Babylone, pour prendre la mesure de ce qui se passe à Rome, Florence ou Amsterdam. C'est à une telle *connaissance nomade*, déterritorialisée, que nous invite l'impureté fondamentale des images, leur vocation au déplacement, leur intrinsèque nature de montages. Voilà pourquoi, lorsque Warburg voudra exposer, plus loin dans son atlas, les *Leçons d'anatomie* de Rembrandt, il commencera par les dissocier de leur signification la plus évidente – scientifique, cartésienne – par un montage de scènes religieuses et d'évocations antiques susceptibles de nous les faire comprendre sous l'angle d'une lointaine survivance de l'«anatomie magique»<sup>32</sup> (*magische Anatomie*), façon de nous rappeler au souvenir des foies divinatoires de la première planche.

\*

En disposant sur la première planche de son atlas *Mnemosyne*, juste à côté du foie divinatoire du British Museum (il date du XVII<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ), trois objets de même nature liés aux échanges entre civilisations hittite et babylonienne, Aby Warburg avait, sans aucun doute, le désir de suggérer la «migration» (*Wanderung*), tant géographique que temporelle, des pratiques étonnantes que nous venons de résumer.

L'extispicine assyrienne et babylonienne a, en effet, essaimé partout, du Moyen Orient – l'Égypte, le royaume de Suse, Canaan – jusqu'à la Grèce, jusqu'à l'Occident étrusque et romain.<sup>33</sup> Migration strictement homogène, soit dit en passant, à celle de l'astrologie avec laquelle la divination hépatoscopique entretient, nous l'avons vu, des rapports fondamentaux.<sup>34</sup> Si le foie apparaît particulièrement valorisé dans de telles pratiques, c'est également en raison d'une psychophysique très diffusée qui en faisait, chez l'homme lui-même, l'organe de la vie et de l'âme par excellence<sup>35</sup> (les choses changeront sensiblement lorsque Hippocrate, au V<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, recentrera sur le cœur le siège de la vie).

<sup>31</sup> Cf. A. Warburg, 1912, p. 197-220. H. Belting, 2008.

<sup>32</sup> A. Warburg, 1927-1929, p. 124-125.

<sup>33</sup> Cf. A. Boissier, 1935. G. Contenau, 1940, p. 269-283. J. Bottéro, 1974, p. 70-72.

<sup>34</sup> Cf. F. Cumont, 1906, p. 37-68 et 253-296. F. Boll et C. Bezold, 1911.

<sup>35</sup> Cf. G. Contenau, 1940, p. 235-237.

Même Platon, le fondateur de notre rationalisme occidental fut contraint d'entrer dans les remous, dans les replis de cette vie organique et irrationnelle. Confronté au foie comme à l'obscur puissance d'une «monstruosité» viscérale placée au centre du corps humain — masse amorphe et cependant active de l'intérieur —, Platon se vit obligé d'accorder les exigences de la raison aux usages, aux connaissances et aux croyances de son temps sur le rôle de cet organe dans les relations entre l'âme et le corps.<sup>36</sup> Le texte du *Timée* sur les pouvoirs du foie<sup>37</sup> justifie rétrospectivement que des représentations de foies divinatoires puissent ouvrir le grand album de la «tragédie des cultures» et de l'histoire de l'art occidental que déploie, à sa façon, l'atlas *Mnemosyne*. Car ce que Platon affirmait, avant toute chose, c'est que le foie constitue l'organe du désir — ou du moins qu'il est «établi dans l'espace réservé à l'espèce désirante» — et, à ce titre, fonctionne comme un *réceptacle à images*.

Le foie serait donc, selon cette antique perspective, une sorte de *table à images*: un plan d'inscriptions erratiques ou, comme le dit Platon, un «miroir brillant et net» (ses impuretés étant régulièrement nettoyées par la rate) capable d'accueillir et de refléter les «impressions» et les fantasmes qui lui parviennent.<sup>38</sup> Un organe du désir et de l'imagination, donc. Il suffit d'articuler ces deux paradigmes pour comprendre en quoi l'intérêt de Warburg pour la divination et l'astrologie ne fut en rien marginal à son interrogation fondamentale sur l'efficacité des images dans une histoire de très longue durée. Les images donnent figure, non seulement aux choses et aux espaces, mais aux temps eux-mêmes: *les images configurent les temps* de la mémoire et du désir en même temps. Elles ont un caractère tout à la fois corporel, mnémotechnique et votif.<sup>39</sup>

Il existe dans la doctrine platonicienne, bien sûr, tout un arsenal de solutions conceptuelles destinées à résoudre ces difficultés. Mais le soupçon demeurera, comme demeure — chez Platon lui-même et jusque chez Descartes, par exemple — cette *inquiétude de la raison devant les pouvoirs de l'imagination*. Que l'imagination ait à voir avec la folie et, partant, avec l'erreur et l'illusion, voilà qui, au fond, n'a rien d'inquiétant pour un philosophe rationaliste. Mais que, dans sa proximité même avec la folie, l'imagination soit capable de mettre au jour des raisons que la raison ignore — comme l'envisageront, parmi d'autres, Goethe ou Baudelaire,

<sup>36</sup> Cf. J. Pigeaud, 1981, p. 50-53.

<sup>37</sup> Platon, *Tim.*, 71a-D, p. 2029-2030.

<sup>38</sup> *Ibid.*, 72c-d, p. 2031.

<sup>39</sup> Cf. G. Didi-Huberman, 2006.

Benjamin ou Bataille —, voilà qui complique singulièrement toute théorie de la connaissance. Folie et vérité ne sont pas aussi incommensurables que les dualismes traditionnels veulent bien nous le faire croire. Ce que Sigmund Freud nous a enseigné au niveau psychique sur le *savoir inconscient* des rêves ou des symptômes, Aby Warburg nous l'aura également démontré au niveau culturel lorsqu'il s'attache aux *savoirs survivants* que les images transmettent dans la longue durée.<sup>40</sup> Voilà ce qui justifiait que des objets aussi bizarres et «non artistiques» que ces foies divinatoires aient pu ouvrir l'atlas warburgien de la mémoire (Mnémosyne) — et non de la chronique (Clio) — de nos arts visuels occidentaux dans la très longue durée.

## Références bibliographiques

- Alberti, L. B. 1435 *La Peinture*, trad. T. Golsenne et B. Prévost, revue par Y. Hersant, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- Baudelaire, C. 1857. «Notes nouvelles sur Edgar Poe», *Œuvres complètes, II*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, 1976, p. 319-337.
- Belting, H. *Le Chef-d'œuvre invisible*, trad. M.-N. Ryan, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, Munich, Verlag C. H. Beck, 2008.
- Benjamin, W. *Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraires*, trad. C. Jouanlanne et J.-F. Poirier, Paris, PUF, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le Livre des passages*, trad. J. Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1989.
- \_\_\_\_\_. «Sur le pouvoir d'imitation», trad. M. de Gandillac, revue par P. Rusch, *Œuvres, II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 359-363.
- Bertozzi, M. *La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia*, Livourne, Sillabe, 1999.
- \_\_\_\_\_. «Aby Warburg e l'enigma degli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia», *Il detective melanconico e altri saggi filosofici*, Milan, Feltrinelli, 2008, p. 97-113.
- Binswanger, L. *Sur la fuite des idées*, trad. M. Dupuis, C. Van Neuss et M. Richir, Grenoble, Jérôme Millon, 2000.
- Binswanger, L. et Warburg, A., *La Guérison infinie. Histoire clinique d'Aby Warburg*, éd. D. Stimilli, trad. M. Renouard et M. Rueff, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2007.
- Bloch, E. *Héritage de ce temps*, trad. J. Lacoste, Paris, Payot, 1978.

---

<sup>40</sup> Cf. G. Didi-Huberman, 2002a, p. 273-362.

- Blumenberg, H. *La Lisibilité du monde*, trad. P. Rusch et D. Trierweiler, Paris, Les Éditions du Cerf, 2007.
- Boissier, A. *Choix de textes relatifs à la divination assyro-babylonienne*, Genève, H. Kündig, 1905-1906 (2 vol.).
- Boll, F. *Sphaera. Neue griechische Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Sternbilder*, Leipzig, Teubner, 1903.
- Boll, F. et Bezold, C., 1911. *Reflexe astrologischer Keilinschriften bei griechischen Schriftstellern*, Heidelberg, Carl Winter, 1911.
- \_\_\_\_\_. *Sternglaube und Sterndeutung. Die Geschichte und das Wesen der Astrologie*, Leipzig, Teubner, 1917 (rééd. Stuttgart, Teubner, 1966).
- Bottéro, J. «Symptômes, signes, écritures en Mésopotamie ancienne», *Divination et rationalité*, dir. J.-P. Vernant, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 70-197.
- Contenau, G. *La Divination chez les Assyriens et les Babyloniens*, Paris, Payot, 1940.
- Cumont, F. *Les Religions orientales dans le paganisme romain*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, (éd. revue et corrigée, rééd. Turin, Nino Aragno Editore, 2006).
- Didi-Huberman, G. *L'Empreinte*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, (rééd. *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éditions de Minuit, 2008).
- \_\_\_\_\_. 2002a. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.
- \_\_\_\_\_. 2002b. *Nina modern. Essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, 2002.
- \_\_\_\_\_. 2006 *Ex voto. Image, organe, temps*, Paris, Bayard, 2006.
- \_\_\_\_\_. 2009 *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.
- Flach, S., Münz-Koenen, I. et M., Streisand (dir.), *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2005.
- Ghelardi, M. «Un germe selvaggio della scienza: Franz Boll, Aby Warburg e la storia dell'astrologia», préface à F. Boll et C. Bezold, *Interpretazione e fede negli astri. Stria e carattere dell'astrologia* (1917), trad. M. Ghelardi et S. Müller, Livourne, Sillabe, 1999, p. 7-23.
- Gombrich, E. H. *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres, The Warburg Institute (2<sup>e</sup> édition, Chicago-Oxford, The University of Chicago Press-Phaidon, 1986).
- Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, éd. P.-O. Walzer, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970, p. 41-252.
- Neumann, G. et Weigel, S. (dir.), *Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2000.
- Pigeaud, J. *Les Maladies de l'âme. Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1981 (éd. 1989).
- Platon, *Tim. Timée*, trad. L. Brisson, *Œuvres complètes*, dir. L. Brisson, Paris, Flammarion, 2008, p. 1977-2050.
- Saxl, F. «Macrocosm and Microcosm in Mediaeval Pictures», trad. F. Saxl, *Lectures*, Londres, The Warburg Institute, 1957, I, p. 58-72 et II, pl. 34-42.

- \_\_\_\_ «The Revival of Late Antique Astrology», *Lectures*, Londres, The Warburg Institute, 1957, I, p. 73-84 et II, pl. 43-48.
- Seznec, J. *La Survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Londres, The Warburg Institute, (rééd. Paris, Flammarion, 1980).
- Stimilli, D. *The Face of Immortality. Physiognomy and Criticism*, Albany, State University of New York Press, 2005.
- Warburg, A. «L'art du portrait et la bourgeoisie florentine. Domenico Ghirlandaio à Santa Trinita. Les portraits de Laurent de Médicis et de son entourage», trad. S. Muller, *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 101-135.
- \_\_\_\_ «Art italien et astrologie internationale au Palazzo Schifanoia à Ferrare», trad. S. Muller, *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 197-220.
- \_\_\_\_ «La divination païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther», trad. S. Muller, *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 245-294.
- \_\_\_\_ 1925a. *Franz Boll zum Gedächtnis*, Londres, Warburg Institute Archive, III, 94.1.
- \_\_\_\_ 1925b. *Hepatoscopia*, Londres, Warburg Institute Archive, III, 132.3.
- \_\_\_\_ «Orientalisierende Astrologie», *Gesammelte Schriften*, I, 1-2. *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, éd. G. Bing et F. Rougemont, Leipzig-Berlin, Teubner, 1932 (rééd. H. Bredekamp et M. Diers, Berlin, Akademie-Verlag, 1998), p. 559-565.
- \_\_\_\_ *Der Bilderatlas Mnemosyne. Gesammelte Schriften*, II-1, éd. M. Warnke et C. Brink, Berlin, Akademie Verlag, 2000 (2<sup>ème</sup> éd. revue, 2003).
- Wind, E. « Warburg's Concept of *Kulturwissenschaft* and its Meaning for Aesthetics », *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art*, Oxford, Clarendon Press, 1983, p. 21-35.

### Illustrations

1. Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929. Planche A. Londres, Warburg Institute Archive. Photo The Warburg Institute.
2. Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929. Planche B. Londres, Warburg Institute Archive. Photo The Warburg Institute.
3. Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929. Planche 1. Londres, Warburg Institute Archive. Photo The Warburg Institute.
4. Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929. Planche 1 (détail). Londres, Warburg Institute Archive. Photo The Warburg Institute.

### Abstract

On the notion of readability, inherent to the first board of Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas*. The relation established in the image between the extreme movements of the visceral and the sidereal.

## **No limiar da dispensa da normalidade: Aby M. Warburg, a arte e a doença**

ANABELA MENDES\*

“Sentara-se ali muitas vezes  
durante uma temporada  
como se pudesse dispensar-se de tudo  
embora sem deixar transparecer

os trabalhos interrompidos, os recursos, partidas  
melhores do que aquela  
não tinha a certeza se iria a tempo dessa verdade

Que seguraria ele se pudesse?

Há um momento sem explicação  
em que a porta de casa nos resiste  
os aspectos habituais debatem-se  
em inquietante estranheza  
e quando atravessamos o corredor na penumbra  
os espelhos não nos reconhecem

José Tolentino Mendonça, *O corredor na penumbra* <sup>1</sup>

### **I. Abertura – memórias protocolares**

16 de Abril de 1921

“[O paciente] chega hoje com o Prof. Berger, a enfermeira Frieda Hecht e um empregado do Banco Warburg (...). Partiu de Jena no dia 15 de ma-

---

\* Universidade de Lisboa

<sup>1</sup> José Tolentino Mendonça, *O viajante sem sono*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2009, pp. 26-27.

nhã, depois de lhe ter sido dado 1 gr. de Trional. Foi compulsivamente obrigado a entregar as chaves das malas. Manteve-se calmo durante as primeiras horas. Com o aproximar da noite cresceu a agitação, e como não toma Medinal, recebeu uma injeção de Hioscina. Antes disso em Stuttgart fez tanto barulho que o Prof. Berger achou por bem acalmá-lo, sobretudo no quadro das actuais circunstâncias políticas. Gritava constantemente (...) que estavam a cometer sobre ele o maior assassinato judicial, que estava completamente inocente, nada fizera de errado. Em Constança não queria sair da carruagem para o carro que lhe estava destinado, porque se convenceria que o iam levar para a prisão e não para o sanatório.

À chegada, muito agitado, não despe o sobretudo, não se senta. Estava sempre a perguntar se não estaria numa prisão. Pensa que lhe roubaram a bagagem, vocífera terrivelmente contra o seu criado, contra o Prof. Berger e contra a enfermeira. Afirma que o vão enforçar; que a obra que agora estava a ser impressa seria reduzida a pasta de papel, pois tomavam-no por um delinquente, tinham-lhe posto veneno na comida e nas malas, e por isso queria assistir à abertura das mesmas. As ideias alucinatórias atropelam-se. Está em permanente desassossego mental, com pouca concentração, sempre a saltar para fora do quarto. A mímica não expressa qualquer aflição, como seria de esperar acerca do conteúdo dos pensamentos, tendendo antes a ser esvaziada e um pouco rígida, olhar perscrutador, sorriso por vezes malicioso ou irónico. Fez imediatamente perguntas a propósito de um sem-número de coisas que estaria autorizado a fazer, insiste de forma muito enérgica nos seus pedidos, mas muito rapidamente se volta a esquecer deles. Preocupado sobretudo com a impossibilidade de se poder fechar à chave no quarto, «se não me dão uma chave, vou-me embora outra vez», contenta-se embora e também com um trinco. Toma a seguir o chá das 4 horas, passa toda a tarde numa clara agitação, anda às voltas por toda a casa, mesmo em quartos estranhos, fala com os pacientes, tendo por isso sido retiradas as maçanetas das portas da sua ala.”

Ludwig Binswanger, director da clínica psiquiátrica *Bellevue* em Kreuzlingen entre 1911-1956.<sup>2</sup>

### 15 de Abril de 1921

“De manhã muito agitado, dão-lhe 1,0 de Trional. É obrigado compulsivamente a entregar as chaves das malas, pois recusa-se a viajar. Assim que

---

<sup>2</sup> Chantal Marazia und Davide Stimilli (eds.) 2007 *Ludwig Binswanger Aby Warburg – Die unendliche Heilung – Aby Warburgs Krankengeschichte*, Zürich, Berlin: diaphanes, pp. 35-36. Todos os textos traduzidos para português são da responsabilidade da autora.

o trional faz efeito, aceita preparar-se para viajar para Kreuzlingen, quando o senhor Professor Berger e a enfermeira Frieda lhe apertam a mão em sinal de promessa de que a enfermeira Frieda o acompanhará e ficará ao seu lado. Depois disto sobe sem dificuldades para o carro para seguir para o comboio. Ao chegar à estação de caminhos-de-ferro pergunta a muitas pessoas: “É mesmo verdade que a enfermeira Frieda me acompanha e vai ficar comigo?” Após a concordância de todos entra na carruagem-salão e mantém-se relativamente calmo. Ao cair da noite aumenta a sua agitação, de tal modo que já noite cerrada se recusa a tomar Medinal, levando por isso uma injeção de Escopolamina, que nem por isso o acalma.

Em cada estação, na qual o comboio pára, ele grita da janela: “Oh, gente, socorro! O Berger está a cometer o maior assassinato judicial. Eu estou absolutamente inocente, nunca fiz nada de errado.” Chegado a Constança, não queria sair da carruagem e não se deixava convencer a entrar no carro que o aguardava, embora o *chauffeur* lhe mostrasse o passaporte e a carta de condução, etc.; ele convencera-se completamente de que o iam levar para uma prisão e não para o prometido sanatório.

No dia 16, da parte da tarde, ao chegar ao parque de estacionamento depois de uma viagem de automóvel muito agitada, o paciente recusa-se terminantemente a entrar no edifício até o Dr. Binswanger aparecer e lhe garantir de forma credível que é ele o médico. Depois do guarda superior lhe ter mostrado a seguir o nome do «Dr. Binswanger» na tabuleta do corredor da clínica e de a enfermeira, a seu pedido, ter entrado primeiro no edifício, ele aceita então entrar, depois de muita conversa, e a sua indecisão angustiante desaparece quando pouco tempo depois o senhor Dr. Binswanger lhe é apresentado.

No decorrer da tarde, em parte, um pouco mais calmo. Quando pelas 18 horas apareceu o seu criado de Hamburgo, há muitos anos ao serviço dele, e que o acompanhara até Kreuzlingen, expressamente a seu pedido, fica muito nervoso, chama-lhe patife, criminoso, mal agradecido, que menosprezava todo o bem e toda a amizade que recebera desde há mais de 50 anos da família Warburg, e que ajudara a assassinar todos os membros da família por ordem do canalha-mor do Berger. A visita do senhor Professor Berger teve sobre ele um efeito inquietante. À noite comeu com abundância, grande apetite e sem escrúpulos. Até à meia noite e meia e de manhã a partir das 4 horas fartou-se de praguejar e gritar muito alto.

A despedida do senhor Professor Berger e do seu criado Heitmann foi-lhe completamente indiferente e decorreu entre insultos constantes e imprecações. Nem sequer mandou cumprimentos para os seus mais próximos.

No domingo comeu bem e copiosamente a cada refeição. A seu pedido e de forma insistente foi-lhe autorizado um passeio no parque com a enfermeira e um guarda, na condição de se manter calmo. Mas o paciente ficou tão agitado que teve de ser trazido de volta. Estava sempre a querer ir para a rua e a querer entrar no domicílio do Dr. Binswanger. Pensava e tinha medo que os seus familiares, que continuamente chamavam por ele, tivessem sido assassinados nas moradias individuais. Insistia em querer entrar em cada uma das moradias individuais e foi com dificuldade que o impediram de o fazer. Ao regressar pôs-se a pedir um médico, que foi chamado, mas que também não o acalmou. À noite, pelas 21 horas, e sob grande protesto, levaram-no para o quarto, onde ainda vociferou durante muito tempo, indo por duas vezes ao quarto da enfermeira (coisa que ele não faria noutras circunstâncias) a quem pediu água para se lavar.”

Enfermeira Frieda Hecht, cadernos para registo da história do doente<sup>3</sup>

## **2. Andamento seminal – materialidade da doença**

Será que alguma vez estaremos preparados para ajuizar sobre este tipo de testemunhos que dizem respeito a alguém que não sendo nosso próximo invoca em nós as fatalidades próprias da natureza da espécie? De que maneira poderemos avançar para leitura e interpretação da obra de alguém com a ignorância de uma história de vida ensombrada pela doença, não porque dela não haja conhecimento mas porque se passou a conhecer ao pormenor de cada dia a narrativa e a descrição da mesma? Como aferir, na sequência da leitura destes dois relatos, geminados pelo propósito da avaliação dos factos, qual aquela parcela que dos mesmos faz com que sintamos uma qualquer emoção, ou em nós se crie um sentimento compassível? Como estar enquanto leitores atentos e informados ao mesmo tempo de um e outro lado da fronteira?

Entre o que é normal e o que o não é – e aqui a variabilidade do conceito é tão escorregadia como a pele de uma serpente ou como a água de um rio –, existem muitas gradações como as das cores desmultiplicadas. Mas se de um desses lados da fronteira possuímos padrões de comportamento com os quais sabemos que podemos minimamente contar, no que à comunicação e gestão de relações entre humanos diz respeito e em tudo o que elas implicam, do outro lado dessa mesma fronteira temos aquilo que,

---

<sup>3</sup> Idem, *ibidem*, pp. 273-274.

sendo conhecido e estudado desde que o ser humano é ser humano e a medicina foi ciência, escapa ao nosso alcance, porque a comunicação, a linguagem enquanto discurso e outras formas de expressão não são suficientes para que possamos ajuizar da mais íntima e terrífica dor (que quase nunca dói) e que é o sofrimento causado por uma mente em disfunção.

São muitos os quadros de perturbação mental que a medicina identificou sem que a matéria em si se tenha esgotado por completo. E também entre esses quadros nem sempre as fronteiras estão traçadas com absoluta fidedignidade, uma vez que em cada doente há uma história clínica que em determinado momento pode surpreender naquilo que sendo ou não previsível dificilmente é garante de cura. A cura do doente psiquiátrico, como em outros ramos da medicina, nem sempre encontra conjugação entre diagnóstico e prognóstico, sendo esse percurso objecto de sucessivas aferições e ajustamentos. O imponderável pode sempre acontecer.

No caso de Warburg a história clínica foi uma partitura para vários instrumentos. Nela participaram, escrevendo, não só médicos e enfermeiras, como também familiares, amigos e colaboradores mais directos que não tendo redigido anamneses deram o seu contributo afectivo e testemunhal para que o doente fosse capaz de se auto-analisar pela escrita, se voltasse a sentir em condições de abraçar projectos e realizações que o apaixonavam como a manutenção e desenvolvimento da Biblioteca de Ciências da Cultura, que criara de raiz, ou os seus estudos sobre o Renascimento italiano, ou ainda o inacabado projecto *Mnemosyne*.

A recente autorização por parte das famílias Warburg e Binswanger para a consulta de documentos protocolares e outros, correspondência vária entre os diferentes interlocutores deste processo, anotações do autor, que se encontram no arquivo da biblioteca da Universidade de Tübingen, sob a sigla UAT 441/3782, veio lançar nova luz sobre este assunto.<sup>4</sup>

A Warburg foi diagnosticada pelo Dr. Ludwig Binswanger, em 1921, uma esquizofrenia, pouco tempo depois da sua admissão na instituição que era dirigida por este eminente médico psiquiatra, a clínica de *Bellevue* em Kreuzlingen na Suíça. Esse diagnóstico, porém, teve como base, por um lado, o estudo dos relatórios médicos enviados a Binswanger pelos anteriores clínicos que o haviam seguido entre 1918 e 1921, o Dr. Arnold Lienau em Hamburgo e o Dr. Hans Berger em Jena (aquele contra quem Warburg fala nos protocolos acima

---

<sup>4</sup> Idem, *ibidem*, pp. 27-28. Existem, desde 2007, várias edições em língua italiana, francesa e recentemente castelhana que resultaram de investigação a estas actas. A edição que consultei e tenho vindo a citar é a de Chantal Marazia und Davide Stimilli.

lidos). Aos testemunhos destes dois psiquiatras, junta-se ainda o relatório do médico de família o Dr. Heinrich Embden, provavelmente quem melhor conhecia o historiador de arte, pois acompanhara-o desde a infância.

Como Warburg ficou internado na clínica *Bellevue* até Agosto de 1924, Binswanger teve tempo suficiente para aplicar, em simultâneo e de forma alternada, várias terapêuticas, sendo as mais eficazes: a psicofarmacológica e a afectiva. Sobre o caso Warburg, Binswanger mantém com Freud correspondência esporádica. Aceita, por outro lado, que o seu paciente seja consultado pelo Dr. Emil Kraepelin, a pedido da família de Warburg. É Kraepelin quem, depois de ter observado o professor, altera o diagnóstico inicial para uma psicose maníaco-depressiva com prognóstico favorável. Esta alteração poderá ter estado relacionada com a própria metodologia de Kraepelin que defendia que cada sintoma podia aparecer tanto na esquizofrenia como na psicose maníaco-depressiva, distinguindo-se cada uma destas doenças por um padrão específico de sintomas e não por um agrupamento de sintomas.<sup>5</sup> Kraepelin volta uma segunda vez a Kreuzlingen, em Abril de 1924, para confirmar as melhoras no quadro clínico do doente.

Kraepelin que era reconhecido por Otto Binswanger e pelo seu sobrinho Ludwig como um grande teorizador e clínico na área da psiquiatria, não deixou de escutar da boca de Warburg ser “Kreuzlingen uma descida aos infernos”<sup>6</sup> É este psiquiatra que pela primeira vez, em tantos anos de devastação e dó na vida de Warburg, lhe decifra o enigma e lhe restitui a esperança de, pelo menos, num tempo ainda sem definição poder passar de um lado da fronteira para o outro ainda que *dispensado da normalidade*.

### 3. Coda reflexiva e artística

Para Warburg, ou outros doentes como ele, que passam por fases de agitação e descontrolo de si próprio com consequentes perturbações, seguidas por longos períodos letárgicos, mas também por fases de razoável integração num chamado normal quotidiano, torna-se difícil gerir uma vida como a daqueles que não suspeitam sequer o que tudo isto quer dizer.

Ser diviso, Warburg em estado de doença mais aguda evidente, age por impulsos procurando uma auto-satisfação infantilizada dos seus desejos e

---

<sup>5</sup> Idem, *ibidem*, pp. 9-12.

<sup>6</sup> Idem, *ibidem*, p. 14.

necessidades, tiraniza à sua volta todos aqueles que presente o podem servir sem contrapartidas. Refugia-se em fartura de comida, ora se lava muitas vezes, ora se recusa a tomar banho, procura indiferenciadamente companhia, sem ser capaz dela desfrutar. A sua capacidade de desconcentração e perda do sentido de realidade faz com que ele se disperse sem concretizar de objectivos. Estar sozinho é um abandono a si mesmo e aos seus fantasmas e demónios. Uiva e grita para deles se libertar até ao momento em que a reconciliação com o nada e o vazio é assegurada por uma, para ele, imoderada farmacopeia (Trional, Medinal, Veronal, Adalin, Fenacitin, Hioscina, Escopolamina, morfina, ópio) que parece não lhe devolver o repouso verdadeiro e a graça de uma harmonia.

O acompanhamento privilegiado na clínica *Bellevue* só muito lentamente o devolverá à proporção em que se funda a ideia de normalidade, desde que mais agudamente dela se dissociara, sem disso se ter dado conta, em Novembro de 1918. Nessa altura as consequências catastróficas da Primeira Guerra Mundial para a Alemanha e a progressiva deterioração do seu estado de saúde levaram-no a pensar que era um lobisomem. Perante tão grande desgraça achou que a melhor solução seria matar a família e suicidar-se a seguir.<sup>7</sup> Para quem como ele acreditava que vivera durante tantos anos dentro de um quadro comum e aceitável de comportamento e não era capaz de saber ler os sinais que o corpo e a mente lhe forneciam, este sofrimento manifesto e perturbador cindia-o e ameaçava-o.

Na informação descritiva de Heinrich Embden, o médico de família da casa Warburg, escrita, em 19 de Maio de 1921, e entregue a Ludwig Binswanger, por altura do internamento de Warburg, salientam-se alguns sintomas comportamentais que referenciam ser o historiador de arte uma pessoa com algumas singularidades. Nesse documento Embden refere, já no segundo período de Florença (1897-1904), “forte agitação acentuada por fobias”, perseguições a Mary, a sua jovem mulher, por achar que ela não dava suficiente atenção à higiene corporal. Warburg é comparado a um *tirano doméstico* e a *alguém que mete o nariz em tudo*.<sup>8</sup> Numa outra passagem dessa anamnese é referido que Warburg se refugia numa compra desproporcionada de livros que não consegue sequer ler e mantém rituais quotidianos mecanizados como “o sentar-se à secretária, pegar em canetas, lápis e caixas de fichas, usar o púlpito para leitura”<sup>9</sup> numa coreografia de

<sup>7</sup> Idem, *ibidem*, pp. 42 e 262.

<sup>8</sup> Idem, *ibidem*, pp. 260-261.

<sup>9</sup> Idem, *ibidem*, p. 261.

movimentos repetitivos, agitados e mecanizados, sem reconhecer a necessidade de criar intervalo entre trabalho e descanso.

Warburg deixou para sempre de ser capaz de alcançar aquela “radiosa e soberana graciosidade”<sup>10</sup> de que fala Kleist quando no seu ensaio filosófico *Sobre o Teatro de Marionetas* se reporta ao movimento de ida e volta que acompanha o conhecimento para lá do infinito. A perda de graciosidade e harmonia no sujeito Warburg que, segundo Kleist existe apenas no seio do inconsciente ou numa infinita consciência, está relacionada tanto com o corpo como com a mente, no sentido de uma dinâmica ontológica, uma instância, uma energia capaz de reunir de forma feliz o que existe e é compreendido e sentido de modo separado. Ao perder essa graciosidade, esse dom bíblicamente associado ao provar da Árvore do Conhecimento o seu fruto, ou ao aceitar a danação da serpente (aquela que ao vivo conheceu por narrativa oral dos tribos Hopi e Oirabi) como um bem e não como um malefício, Warburg deixou para trás a dança das formas com que se ocupara anos a fio ao casar culturas e civilizações. O efeito da mecanização e das rotinas, de que tanto necessitamos como forma de sobrevivência quotidiana, sofrera nele deslocação, tornara-se excesso, sobrepusera-se à vontade criadora magnífica que dificilmente voltaria, como um gesto ou como sua suspensão, a integrar aquele movimento imaginário de regresso ao Paraíso ou à cosmogónica integração no seio da natureza.

A perda dessa capacidade de reconhecer em si «aquela certeza serena» como afirma Kleist, enquanto “vontade nua e imaginação”, como completa José Justo no seu prefácio à tradução portuguesa da referida obra kleistiana,<sup>11</sup> passa a existir como ferida identitária. Depois da doença se manifestar e instalar, desaparece para sempre aquele equilíbrio *ingénuo* (no sentido de genuíno, puro, intocado) mas muito produtivo entre uma visão *anterior* e uma possibilidade infinita de articulação de ideias, de formas e de seus correlatos. O para lá da consciência em Warburg sofre a transformação de um processo desagregador das capacidades de percepção, apreensão e elaboração face ao infinito potenciador. O entendimento de si próprio como ser pensante e autónomo instaura-se na diferença produzida por um limiar onde a normalidade é assumida pelo próprio como aquele lugar que lhe está para sempre interdito.

---

<sup>10</sup> Heinrich von Kleist 2009 *Sobre o Teatro de Marionetas e outros escritos*, trad. e apresentação José Miranda Justo, Lisboa: Antígona, p. 143.

<sup>11</sup> Idem, *ibidem*, p. 29

## Bibliografia

- Diers, Michael, *Warburg aus Briefen*, Weinheim, VCH, Acta Humanira, 1991.
- Kleist, Heinrich von, *Werke und Briefe –Erzählungen Gedichte Anekdoten Schriften*, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, (2)1984.
- Kleist, Heinrich von, *Sobre o Teatro de Marionetas e outros escritos*, trad. e apresentação José Miranda Justo, Lisboa: Antígona, 2009.
- Marazia, Chantal und Stimilli, Davide (eds.) *Ludwig Binswanger Aby Warburg – Die unendliche Heilung – Aby Warburgs Krankengeschichte*, Zürich, Berlin: diaphanes, 2007.
- Mendonça, José Tolentino, *O viajante sem sono*, Lisboa: Assirio & Alvim, 2009.

## Abstract

Warburg is admitted to the psychiatric clinic of Bellevue in Kreuzlingen, Switzerland, and stays there for three years. Though he was submitted to different diagnoses and innumerable therapies, pointing at the precarious state of the treatments in psychiatry, Warburg manages to overcome himself in his condition as patient, and re-assumes tasks and projects, thus looking apparently fit in the eyes of those he was in close contact with. When the mind becomes an inextinguishable labyrinth, how can one distinguish between normality and abnormality? What can one do with a body that is imposing violence on itself and becomes a danger to a third party? How far can one be conscious of the unpredictability of the mechanisms in illness and the suffering it brings about, when one expects that intellectual work, and coming to terms with reading, writing and studying, shall be capable of producing re-adjustments in the re-appropriation of life, of that life normality that is always ready to be taken away from us? These and many other questions concerned Aby Warburg. They will also concern us here.



## O que fazemos/What we do/Qu'est-ce qu'on fait

### Sérgio Mascarenhas de Almeida

Falou Panofsky de amadores com talento. Amador sou, certamente, da história da Expansão portuguesa. Interessa-me em particular a reconstrução dos factos a partir das fontes, quase sempre parcelares, quase sempre ambíguas. A interpretação, em suma, a que dei asas em alguns trabalhos sobre temas específicos da Expansão manuelina (uns publicados, outros inacabados que a gaveta conserva). Aplico aqui os conhecimentos metodológicos e técnicos adquiridos na minha formação em Direito e gestão. Recorro também ao que a vida me ensinou com a vivência e com a prática profissional em contextos diversificados (Portugal, países europeus, vários países africanos de língua portuguesa, Índia). Deriva geográfica, deriva cultural, deriva de interesses, deriva do olhar. Este oscilante entre o *detalhe* e a grande angular.

### Christopher Damien Aurette

has taught at the School of Sciences and Technology of the New University of Lisbon since 1987. He received his PhD degree in Iberian languages and literature from the University of California, USA. He lectures on *aspects of contemporary thought* and practises interdisciplinary approaches to *science and literature*. He has published essays on the poetry of António Gedeão (including, soon, a bilingual anthology of his poetry), Fernando Pessoa (both on his published and unpublished works), Jorge de Sena, the writer and chemist Primo Levi, the Nobel Prize recipient and poet Roald Hoffmann, the fiction of nineteenth-century Brazilian writer Machado de Assis, aspects of the prose universe of Franz Kafka, as well as on the emerging aesthetics of the interdisciplinary field known as bioart. He has recently published three volumes of poetry under the title *A Small Atlas of Earth: In Memory of Legacies and Patterns of Growth*. He has also recently completed a fourth volume of poetry.

### **Cristina Branco**

Escultora, Designer de Equipamento e de Moda. Docente de Escultura na Faculdade de Belas Artes da Faculdade de Lisboa. Académica Correspondente Nacional da Academia Nacional de Belas Artes. Tem trabalhos artísticos na área da fotografia, vídeo, moda e escultura. Prepara actualmente a dissertação de doutoramento sobre a teoria das proporções na escultura. Investigadora do projecto multidisciplinar “A Imagem na Ciência e na Arte” do CFCUL. Tem publicado pequenos artigos sobre escultura, entre eles “...O gesto capaz de esculpir o corpo”.

### **Catarina Coelho**

Licenciada em Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Desde 2004 expõe regularmente o seu trabalho na Galeria Trema e na Feira de Arte Contemporânea de Lisboa. É professora no curso de artes visuais da Academia de Música de Santa Cecília. Prepara a sua dissertação de Mestrado dedicada à obra de Aby M. Warburg na área de Filosofia da Arte na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Participou recentemente no colóquio “A Filosofia e as suas questões II”, organizado pela Prof. Adriana Verissimo Serrão, onde apresentou o seu trabalho de investigação sobre Warburg realizado durante o seminário de orientação.

É autora do artigo “Kandinsky a cores” incluído no livro *O Nosso Kandinsky*, um projecto em torno da obra de Wassily Kandinsky e Paul Klee, sob a orientação da Prof. Anabela Mendes. (no prelo)

### **Nuno Felix da Costa**

Nasceu em Lisboa a 5 de Dezembro de 1950. Médico psiquiatra, professor da FML. Mantém desde 1983, data da primeira exposição individual na Galeria Módulo, uma actividade regular em Artes Plásticas. Publicou dois livros de fotografia, “Retratos de Hábito”, na Assírio e Alvim, em 1984 e “Portulíndia”, na “Cortex Frontal”, em 2009. Em 1995 publicou “Noutro Sítio”, poesia, na & Etc, a que se seguiram “Panfletarium” e “Cinematografias”, na mesma editora, em 1998; “Arte Última” foi editado pela Casa Fernando Pessoa. Tem publicado na área de estudos pessoais e sobre a literatura da Expansão.

### **Georges Didi-Huberman**

Philosophe, historien et critique d'art. Professeur à l'École de Hautes Études en Sciences Sociales, à Paris. De son innombrable bibliographie on dégage: *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*; *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*; *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*; *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*; *Phasmes. Essai sur l'apparition*; *La ressemblance par contact: Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*.

### **António Guerreiro**

Crítico literário do jornal Expresso, bolsheiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia, tendo em vista a realização de um Doutoramento em Teoria Literária sobre Walter Benjamin. Entre as suas publicações, destaca-se o livro *O Acento Agudo do Presente* (2000).

### **Peter Hanenberg**

Master of Arts (1988) and Dr. phil. (1993) in German Studies and Philosophy at the University of Bamberg (Germany), research and teaching assistant at the Institute for Modern German Literature in Bamberg 1988-1995, from 1995 to 2006 Coordinator of German Studies at the Catholic University of Portugal in Viseu, since 2006 Associated Professor at the same University in Lisbon, guest lecturer at the Universities of Bamberg (Germany), Galway (Ireland) and Minho (Portugal), from 2006 to 2010 President of the Portuguese Association for German Studies (APEG), since 2007 coordinator of the research group on *Translating Europe across the Ages* at the Research Centre for Communication and Culture at the Catholic University in Lisbon, author and co-editor of several books and articles on German and European Literature and Culture.

### **Dagmar von Hoff**

Professor for the History of Modern German Literature with focus on media at the Johannes Gutenberg University in Mainz. Doctorate from the University of Hamburg (1988) on "Dramas of the Feminine. Female German Playwrights around 1800". Postdoctoral teaching qualification from the Humboldt University of Berlin (2003) on "Family Secrets. Incest in Contemporary Literature and Film". Guest lectureships at the Universities of Lisbon, Buenos Aires, São Paulo and Smith College (USA).

### **Marcus Andrew Hurrting**

(b. 1974) studied art history in Mainz and in Norwich from 1994 to 2001. In 2010 he finished his PhD – an iconographical study on Caravaggio's “Doubting Thomas”. He is specialized in the art of the sixteenth and seventeenth century, modern art and iconographic methodology. Since 2002 he is working for the Hamburger Kunsthalle. He is the author of the catalogue of the 20th century paintings in the Hamburger Kunsthalle (in print).

### **José M. Justo**

Membro do Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Professor do Departamento de Estudos Alemães da Faculdade de Letras de Lisboa. Lecciona entre outras matérias História da Filosofia da Linguagem, História da Hermenêutica, Artes Plásticas Contemporâneas, Teoria da Tradução e Teoria da Literatura. Coordena a edição portuguesa de obras de S. Kierkegaard no âmbito de um projecto a decorrer no Centro de Filosofia. Tem publicado regularmente sobre as matérias indicadas.

### **Anabela Mendes**

(1951) é germanista e professora doutorada do Departamento de Estudos Germanísticos na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Integra a equipa de investigadores do Centro de Investigação de Comunicação e Cultura (CECC) da Universidade Católica Portuguesa. Investiga e lecciona sobre Literatura de Expressão Alemã (séc. XVII até à contemporaneidade), Cultura Alemã, Estética e Filosofia da Arte, Literatura de Viagens, Ciência e Literatura, Teoria e Estética do Teatro, Sociologia das Artes do Espectáculo. Participa regularmente em colóquios nacionais e internacionais, tendo co-organizado ou organizado, entre 2005 e 2010, diversos encontros científicos em Lisboa, Berlim e Goa. Mantém actividade regular na área da tradução e escrita para teatro, dramaturgia e encenação. É viajante de longo curso.

### **Maria Filomena Molder**

Professora de Filosofia na Universidade Nova de Lisboa. Os seus múltiplos interesses convergem na problemática da estética. Membro do Instituto de Filosofia da Linguagem da UNL e do Conselho Científico do Collège International de Philosophie. Autora entre muitas outras publicações de *Semear na Neve. Estudos sobre Walter Benjamin, A Imperfeição da Filosofia* e *O Absoluto que Pertence à Terra*.

### Karl Sierek

Film theorist. Studies on Sociology, Philosophy and Art History. Since 1997 has headed and directed the Chair of History and Aesthetics of the Media at the Friedrich-Schiller University of Jena; Scientific Director of the Béla Balázs Institute for Laufbildforschung [Research in Moving Image] in Vienna. Has taught at the Universities of Vienna, Innsbruck, Berlin, Beijing and Hangzhou; Visiting Professor at the University of Salzburg, the Freie Universität Berlin, the Université Nouvelle Sorbonne, Paris III, the Université Paris I Panthéon Sorbonne and the Meiji University, Tokio. Books (among others): *Images, Oiseaux. Aby Warburg et la théorie des cultures entre cinéma, photographie et ordinateur. Foto, Kino und Computer. Aby Warburg als Medientheoretiker*. Hamburg, 2007. Ophüls:Bachtin. *Versuch mit Film zu reden* Frankfurt/Main, 1994. *Aus der Bildhaft. Filmanalyse als Kinoästhetik*, Wien, 1993. Paris: Klincksieck, 2009.

### Ricardo Gil Soeiro

Investigador do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde lecciona o curso de mestrado *Memory and Literature in a Globalised Culture*. Orienta a sua investigação nas seguintes áreas: Estudos Comparatistas, Teoria da Literatura, Hermenêutica, Poesia Portuguesa Contemporânea, Literatura de Expressão Alemã e Estudos de Memória. Doutorado em Estudos de Literatura, participou em diversas conferências da sua área de estudo e em projectos internacionais de investigação. É ainda membro da *European Network for Comparative Literary Studies*, da *American Portuguese Studies Association* e da *Associazione per gli studi di teoria e storia comparata della letteratura*. É colunista da Revista *Autor* na secção “Cultura e Sociedade” e é membro do Conselho Editorial do Caderno do Grupo de Estudos Walter Benjamin (GEWEBE). Das suas publicações destacam-se os seguintes livros: *O Pensamento tornado Dança*, Lisboa, Roma Editora, 2009, *Gramática da Esperança: Da Hermenêutica da Transcendência à Hermenêutica Radical*, Lisboa, Nova Vega, 2009, *Iminência do Encontro*, Lisboa, Roma Editora, 2009 (Prémio de Apoio à Edição de Ensaio 2009 – Direcção Geral do Livro e das Bibliotecas, Ministério da Cultura) e os livros de poesia *O alfabeto dos astros*, *Espera vigilante* e *Caligraphia do espanto*.

### Helmut Wohl

Emeritus Professor in Art History at Boston University. Specializes in Renaissance Art. Author of many works, among them: *The life of Michelangelo*;

*The Aesthetics of Italian Renaissance Art: a Reconsideration of style; The Paintings of Domenico Veneziano; From angels to neurons: art and the new science of dreaming* (with J. Allan Hobson). Currently translating into English *Da Pintura Antiga*, by Francisco da Holanda (with Alice Sedgwick Wohl).

### **Dieter Wuttke**

Professor Emeritus of Germanistic Philology at the University of Bamberg. Researcher at the Warburg Institute in London. Recently finished the edition of the *Correspondance of Erwin Panofsky* (in 5 volumes). Author of studies with a transdisciplinary approach, with one of his essays already translated into Portuguese, “Para uma visão holística das ciências e das artes”, Viseu e Coimbra 2002.

Warburg suscita em nós o sermos transgressores imaginativos e ensinamos também a saborear a estranheza de podermos restituir a cada coisa aquilo por que ela já esperava. Deixamo-nos enredar na matéria a analisar, sem sabermos onde nos leva esse enredamento. Aqueles que elegem a multifacetada obra de Warburg como território de pesquisa, fruição e aprendizagem sabem que se poderão movimentar por um muito amplo conjunto de áreas do conhecimento entre as quais se anulam os abismos: Antiguidade Clássica, Antropologia, Arquitectura, Astrologia, Bibliotecas e Ciências Documentais, Ciências da Cultura, Dança, Estética e Filosofia da Arte, Etnologia, Filosofia da Linguagem, Fotografia, História, História de Arte, História das Religiões, Iconologia, Imagem e Comunicação, Memória, Mitologia, Psicologia, Psiquiatria, Simbologia, Sociologia, Teoria da Cultura.

Com todos estes campos do saber criou Warburg electivas relações que se passaram a manifestar segundo a necessidade de querer das artes e culturas conhecer a *vida interna*, dando-lhes configuração renovada muito para além do seu acontecer histórico, deslocando-as assim dos seus tempos e espaços próprios.