


# As sobrevivências da imagem na História da Arte por Warburg e Didi-Huberman

Milena Regina Duarte Corrêa<sup>1</sup>

 0000-0001-7962-7399

Altamir Moreira<sup>2</sup>

 0000-0002-6251-0079

*Como citar:*

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 17, 2023. **Atas do XVII Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 17, 2023.

DOI: 10.20396/eha.17.2023.11680

## Resumo

Este estudo tece considerações acerca das múltiplas sobrevivências da imagem artística na história da arte. Ao relacionar as teorias de Warburg e Didi-Huberman, objetiva compreender a vida das imagens no tempo. A análise de alguns dos desenvolvimentos teóricos de Didi-Huberman em relação às ideias de Warburg, avalia a sobrevivência através de diálogos entre a *Nachleben* e o sintoma da memória, propostos pelos historiadores em tempos distintos. Conclui que o modelo de sobrevivência teorizado por ambos, é pertinente para a compreensão das imagens artísticas atuais, tendo em vista o modo recorrente com o qual as sobrevivências da história da arte invadem a arte contemporânea.

**Palavras-chave:** Sobrevivência da imagem. Didi-Huberman. Aby Warburg. História da Arte. Arte contemporânea.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Artes Visuais com ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria, bolsista CAPES 2023. Desenvolve pesquisa nas áreas de história da arte, arte contemporânea, iconografia, naturezas-mortas e sobrevivência das imagens. E-mail: milenadc27@gmail.com.

<sup>2</sup> Professor Associado do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria. Doutor em Artes Visuais com ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pesquisa temas relacionados à iconografia da pintura mural religiosa e da paisagem regional. E-mail: altamir@ufsm.br.

## Introdução

A sobrevivência das imagens é uma questão teórica presente nos estudos da história da arte desde muito tempo. Ao lançarmos um olhar ao passado percebemos que desde os anos 1800, pelo menos, já se pensava na recorrência da imagem e no retorno das formas ao longo do tempo. Neste sentido, nomes como de Jacob Burckhardt (1818-1987) e Edward Burnett Tylor (1832-1917), do ponto de vista da história da cultura e da antropologia, já oferecem uma vasta gama de possibilidades teóricas acerca da longevidade das imagens artísticas.

Neste ensaio, discute-se a sobrevivência da imagem a partir de dois nomes icônicos da história da arte, história cultural da arte e da iconografia. O primeiro deles, Abraham Moritz Warburg (1866-1929), considerado o fundador da iconografia moderna alemã, dedicou-se à investigação do ressurgimento do tema do paganismo no Renascimento Italiano florentino e, dessa forma, à temporalidade diferenciada da imagem. De maneira similar, Georges Didi-Huberman (1953-), historiador da arte contemporâneo, empenha-se na atualização da obra do teórico antecessor com vista a repensar os novos estatutos da imagem através de uma memória sempre renovada.

Os dois autores fornecem aportes teóricos fundamentais à compreensão do conceito de sobrevivência ou *Nachleben* (conceito, desenvolvido por Warburg, que tem se demonstrado fundamental para entendimento da vida das imagens artísticas). Com base nisso, buscamos evidenciar que o sentido de sobrevivência pensado através da transmissão cultural de símbolos, formas e ideias é o mais interessante desde o século XVIII até nossos dias. As duas teorias aqui comentadas, consideram que o estudo da imagem deve considerar a força representacional que ultrapassa as preocupações estéticas da arte, de modo a encontrar a própria vida das imagens, como apresenta-nos Warburg.

### ***Nachleben* por Aby Warburg**

Aby Warburg, o renomado historiador da arte judeu-alemão, conhecido por utilizar-se de testemunhos figurativos (obras de arte) como fonte histórica, apresentou-nos uma possibilidade de construção da história da arte exclusivamente por imagens. Financiada pela fortuna da família de banqueiros, à qual pertencia, Warburg tornou-se um historiador independente e, dedicou-se ao trabalho até o dia da sua súbita morte. Um grande legado para a história da arte, para a ciência da cultura e para a

iconografia, foi deixado em suspenso. Por esse motivo, tanto a imagem desse historiador, quanto a pesquisa dele, continuam sendo fantasmagóricos nos estudos contemporâneos<sup>3</sup>.

Alguns motivos contribuíram para que a imagem de Warburg ficasse por algum tempo apagada na história da arte e camuflada por trás de outras pesquisas mais claras e tranquilizadoras, como a de Erwin Panofsky<sup>4</sup>. Isso porque Warburg inaugura um modelo epistêmico cujo enfoque convidava a tradição estética a formular novos pressupostos sobre a história e as imagens. Seu método analítico, provavelmente, não se adaptaria a uma leitura sistemática de imagens com níveis e serem seguidos, para analisá-las em seu caráter anacrônico, como aquela que foi, mais tarde, estruturada por Panofsky. Igualmente, a história da arte como era conhecida, cronológica e linear, não daria conta da complexa temporalidade dessas imagens. Uma das propostas do historiador, era comprovar que os potenciais e sintomas intrínsecos da própria imagem eram suficientes para a sua análise e a história da arte era muito mais heterogênea e múltipla do que se acreditava.

Um dos interesses de Warburg estava em analisar como os temas antigos retornaram para o Renascimento Italiano e quais os motivos iconográficos evidenciavam tal retorno. Dessa forma, passa a interessar-se pela sobrevivência, recorrência e insistências das imagens no tempo, algo que Burckhardt, historiador da arte e da cultura Suíço e Tylor, antropólogo britânico, já haviam teorizado anteriormente<sup>5</sup>. Através de uma densa teoria reunindo concepções da antropologia, sociologia, psicanálise, ciências humanas e biológicas, Warburg nos oferece um modelo de tempo próprio das imagens, um modelo de anacronismos que rompe com todas as suposições usuais sobre a história, abrindo as imagens no tempo.

Segundo Tylor, a *survival* se trata do processo, degradação, sobrevivência, revivência e modificação de formas que se ligam entre as civilizações, através de elementos culturais mais *inadaptados* e *inapropriados*<sup>6</sup>. Dessa forma, ao olharmos de longe, devemos pensar se estamos criando ou apenas transmitindo as heranças de séculos anteriores, o que Warburg chama de *permanência da cultura*. A *permanência da cultura* é um *sintoma*, um traço de exceção, uma coisa deslocada. E sintomas são as novidades, o que estava apagado e volta a falar, estava em suspenso, mas encontrou lugar para voltar. A partir dessa perspectiva, podemos compreender o interesse de Tylor pela *survival*. Primeiramente porque esta designava uma realidade negativa (algo fora de época ou desatualizado). Em segundo lugar, as

---

<sup>3</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Vera Casa Novas e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

sobrevivências qualificavam uma realidade mascarada: algo desaparecia da sociedade, mas sua essência era acompanhada de modificações e significações.

Warburg demonstrou interesse especial pela permanência e memória das imagens através de gestos expressivos antigos, as *Pathosformeln* como chamava. Nos estudos sobre Botticelli, investigou a mobilização inconsciente, em pinturas e esculturas, de forças emotivas herdadas no contato com as tradições antigas, as “fórmulas de *páthos*”. Essas poderiam ser entendidas de dois modos convergentes, primeiro, como um repertório de formas de expressar as emoções e as paixões, desenvolvidas pelos artistas antigos, passadas adiantes e reapropriadas pelo Renascimento. E, segundo, como classificação das fórmulas usadas na tradição figurativa europeia<sup>7</sup>.

As formulações de *pathos* foram reapropriadas pela arte posterior, encontradas e transmitidas pelas obras de arte. Nos estudos sobre *Nascimento de Vênus* e *Primavera* de Botticelli de 1892<sup>8</sup>, ele investigou a recorrência de antigas formas de movimento expressivo e gestos iconográficos. Neste texto inaugural, começou a escrever uma história da arte pautada no *Pathosformeln* e em *Nachleben*. Esses gestos possuem um *pathos*: uma linguagem rastreada em outras imagens. O *pathos* das imagens possibilita a compreensão da história da arte a partir de uma memória errática de imagens que retornam constantemente, sobrevivem e reaparecem, ele chamou de *Nachleben der Antike*, ou seja, traduzido por Didi-Huberman, como a sobrevivência da Antiguidade<sup>9</sup>.

De acordo com o historiador hamburguês, cada época seleciona suas *Pathosformeln* conforme a necessidade, por isso, configuram e atualizam-se constantemente. As formas sobreviventes, por meio das *Pathosformeln*, atravessam tempos submersas e reaparecem por uma transmissão histórica. Para Warburg, elas são formas visuais e expressivas das emoções mais profundas, portanto, mais evidentes. A intenção do historiador em identificar essas *Pathosformeln* é acompanhar, ao longo da história da arte, os desvios e as singularidades de cada objeto, por meio de atualidades e inatualidades.

Outra forma que Warburg encontrou para analisar a sobrevivência da Antiguidade, foi seu *Bilderatlas Mnemosyne*. Retomado com frequência na atualidade, o mapa de imagens, com temas visuais e padrões recorrentes de três séculos diferentes, agrupados por sobrevivências caracteriza uma outra historiografia da arte. O nome do atlas refere-se à deusa grega da memória e, segundo ele, é uma “história da arte sem palavras” ou uma “história de fantasmas para pessoas adultas”. A composição de 79

---

<sup>7</sup> WARBURG, Aby. *El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli*. El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

<sup>8</sup> Idem. *Nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli*. In: *História de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

<sup>9</sup> WARBURG, Aby. *A presença do Antigo*: Escritos inéditos – volume 1. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018.

painéis reúne mais de 900 imagens justapostas: obras de arte, estudos em desenho, textos, fotos de mapas e figuras mitológicas narradoras de uma história da arte por imagens. O atlas *Mnemosyne* nunca foi concluído, mas permanece como um testemunho da migração das formas de uma época para outra, através de pontes entre os séculos, com temas que podem ser compreendidos por qualquer pessoa em qualquer momento<sup>10</sup>.

Essa composição de imagens ultrapassa os limites do tempo físico e filosófico, para encontrar o entre: o entre está nos espaços escuros que separam algumas imagens, abrindo um campo de possibilidades esquecidas, soterradas, mas latentes, esperando um olhar do homem sobre os detalhes. Diante de uma proposta de análise sem fim de imagens descobertas e a serem descobertas, podemos reconhecer em Warburg um pensamento diferente do comum. Não contente com a investigação cartesiana e com a lógica do estudo da história baseada na “sucessão de fatos cronológicos”, ele nos apresenta uma história da memória. *Mnemosyne* é uma vida longa e duradoura, o nunca concluso e acabado, um poder de pós-vida, sobrevivência.

A forma sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive, em termos sintomais e fantasmiais, *à sua própria morte*: desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo ainda mal definido de uma “memória coletiva”.<sup>11</sup>

Com Warburg, a história da arte sobrevive por meio da imagem, o que é comprovado em *Mnemosyne* com uma coletânea das fórmulas de *pathos*. A função rememorativa das imagens corresponde ao conceito warburguiano de sobrevivência, o qual ele chamou de *Nachleben*: sobrevida, pós vida, além da vida. *Nach* do alemão significa “depois”, enquanto *leben*, significa “vida”, esse “viver depois” das imagens não oferece nenhuma possibilidade de simplificação da história, é uma ideia transversal a qualquer recorte cronológico. *Nachleben* descreve outro tempo da imagem, abre a história, desorienta, torna-a mais complexa, anacroniza.

Quando algo perdido reaparece após um grande número de gerações, a hipótese mais provável não é que subitamente o afetado se assemelhou ao ancestral, mas que o caráter em questão permaneceu latente em sucessivas gerações e, enfim, encontrou condições favoráveis e desconhecidas, para que pudesse se desenvolver novamente. E, desse modo, uma ideia passa a ser considerada: se a arte tem

<sup>10</sup> BARTHOLOMEU, Cezar (org.). “Dossiê Warburg”. Arte & Ensaios, nº 19, 2009.

<sup>11</sup> DIDI-HUBERMAN, op. cit., 2013, p. 55.

história, isso se deve ao fato de as imagens terem um tipo de sobrevivência que as desligam da esfera habitual da arte.

Reconhecendo a necessidade de ampliar os modelos canônicos da *história* – modelos narrativos, modelos de continuidade temporal, modelos de assunção objetiva -, dirigindo-se aos poucos para uma teoria da *memória* das formas – uma teoria feita de saltos e latências, de sobrevivências e anacronismos, de querer e inconscientes -, Aby Warburg efetuou uma ruptura decisiva com as próprias ideias de “progresso” e “desenvolvimento” históricos. Jogou o evolucionismo contra ele mesmo. Desconstruiu-o pelo simples reconhecimento desses fenômenos de sobrevivência, dos casos de *Nachleben* que agora precisamos tentar retomar em sua elaboração específica.<sup>12</sup>

Uma coisa é certa, se para Warburg a imagem era uma questão de vida, a onipresença dessa vida é a morte, as sobrevidas, as sobrevivências. Talvez essa seja a diferença essencial da pesquisa de Warburg para Panofsky, enquanto o segundo interessava-se em compreender a significação das imagens, o primeiro, por sua vez, também queria compreender a vida da imagem, sua força e poder. *Nachleben* é, portanto, a vida que se perpetua das imagens para além do momento de origem, porque alcança temporalidades diferentes.

A sobrevivência das formas, a própria *Nachleben*, fornece-nos um modelo de tempo próprio das imagens, um modelo anacrônico que faz reviver o passado, ressignifica o presente e sugere proposições futuras. Não se trata de uma busca por formas desaparecidas ou esquecidas, mas sim, por aquilo que deixa marcas e, por conseguinte, torna-se passível de lembranças e renascimentos<sup>13</sup>. A ideia de Warburg era que essa concepção de sobrevivência abrisse a história no sentido mais amplo, de maneira que a compreensão sobre as imagens pudesse ultrapassar a descrição superficial, puramente estética.

### **Sobrevivência por Didi-Huberman**

Georges Didi-Huberman (1953-), historiador da arte, filósofo, crítico, curador, pesquisador e professor na École de Hautes Études em Sciences Sociales de Paris, é um dos principais pensadores do nosso tempo a respeito da amplitude do tema da imagem e da história da arte. Como divulgador das pesquisas iniciadas por Aby Warburg, ele debruça-se nos conceitos de seu antecessor, a fim de explorar a dialética, o anacronismo, a sobrevida, a memória e resistência das imagens na história, encontrando a contemporaneidade. Além de publicar uma série de estudos sobre esse tema, ele também tem exercido

---

<sup>12</sup> Ibidem, p. 57.

<sup>13</sup> Ibidem.

a atividade de curador em algumas mostras de arte contemporânea que abordam não somente a beleza, mas o caráter político das imagens.

Os autores citados nas obras de Didi-Huberman costumam ser numerosos, e entre os mais frequentes estão: Hans Belting, Walter Benjamin, Sergei Eisenstein, e Aby Warburg. Mas este último destaca-se pela especial recorrência ao longo de diversas publicações. As três principais questões que percorrem as labirínticas reflexões didi-hubermanianas, consistem em: primeiramente, ver mais, olhar e olhar mais, ver de novo, cansar e esgotar o olho de uma mesma imagem. A segunda questão é compreender a imagem não como uma resposta ou solução, mas como uma verdadeira problemática. A terceira, no entanto, é colocar as imagens em relação – tal como foi o trabalho de montagem warburguiano.

Colocar as imagens uma ao lado da outra é o verdadeiro exercício insistido pelo teórico, o que pode parecer um ato simples, mas que exige uma postura inquieta e agitada. Didi-Huberman acredita numa historiografia da arte aberta considerando a imagem como um ser potente, produtor de significado e conhecimento, portanto, a abordagem de análise das imagens pertencentes à essa história, deve contemplar tudo o que ela tem a dizer ou ocultar. Ao encarar uma imagem desta forma, o sujeito porta-se de maneira diferente, com olhar apurado e sensível.

De acordo com o teórico francês das imagens, “dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado”<sup>14</sup>. Logo, ver uma imagem implica estarmos diante de algo extrapolado do visível, exigente de um esforço, e, por isso, o autor afirma que elas são capazes de *nos olhar*, um movimento sempre aberto e pulsante. Assim, diante de uma mesma imagem, estamos diante de vários tempos: passado, presente e futuro; ver uma imagem é se encontrar num tempo mais complexo, dinâmico e alternativo.

As imagens são pertencentes a vários tempos por seu caráter dialético e anacrônico. A dialética trata das imagens pensadas fora da realidade, sintomáticas, que surgem de um intervalo entre presença e ausência, surgem de uma sobrevivência. Imagens dialéticas são verdadeiros objetos da história porque não pertencem a determinado período específico, mas foram agenciadas em um dado momento. Ao saltar e se liberar do fluxo de passagem do tempo, elas reaparecem, sobrevivem.

---

<sup>14</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Prefácio de Stéphane Huchet; tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 77.

Walter Benjamin chama de dialética as imagens críticas, “crítica do passado e do presente, sintoma da memória coletiva e inconsciente, é também imagem do despertar”<sup>15</sup>. Numa mesma imagem, tempos heterogêneos são conectados de outra concreção temporal, não mais passado e presente, mas *Outrora e Agora*.

Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do Outrora com o Agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta – somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem.<sup>16</sup>

As imagens dialéticas são autenticamente históricas, porque nos oferecem um passado evocado pela memória e, simultaneamente, o presente da novidade, ou seja, apresentam-nos o tempo em todas as suas particularidades. Para Benjamin, essas imagens permitem a leitura da história, justamente porque o papel do historiador é interpretar imagens e não acontecimentos. Da mesma forma, trata-se de uma imagem crítica, pois ela é uma crise constituída a partir de uma interpretação crítica do passado e do presente.

Didi-Huberman, leitor de Benjamin, propõe as imagens compostas por uma montagem de tempos heterogêneos e essa montagem forma anacronismos. A imagem permite romper com a linearidade do relato histórico e interromper o fluxo natural da passagem do tempo através de sua força explosiva. Portanto, pensar a imagem é pensar o(s) tempo(s) que a constitui. E, por se configurar em outro estatuto temporal, produz uma dialética que coloca em relação passado anacrônico e presente reminiscente, o encontro da *origem* com a novidade<sup>17</sup>.

Quando as imagens são agenciadas em outro momento da história e libertas do fluxo contínuo, elas reaparecem. Esse movimento pode ser diretamente relacionado à *Nachleben* de Warburg, mas Didi-Huberman encontra em Freud<sup>18</sup> mais um suporte para pensar o que ele traduz como *sobrevivência*. De acordo com o psicanalista, em nossa psique, o mecanismo de recalque atua contra ideias incompatíveis do nosso inconsciente, rejeitando determinadas representações, memórias ou desejos, através do processo de negação, bloqueamos esses conflitos geradores de angústia.

De acordo com Freud, longe de serem destruídos ou esquecidos, esses conteúdos se mantêm reprimidos no inconsciente, até que o mecanismo de recalque falhe e deixe escapar esses sintomas. Neste sentido, Didi-Huberman, propõe uma estrutura de recalque para pensar a reaparição sintomática

<sup>15</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 505.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 504.

<sup>17</sup> DIDI-HUBERMAN, op. cit., 2010.

<sup>18</sup> FREUD, Sigmund. O Recalque. In: *Obras Psicológicas de Sigmund Freud, Vol. 1: Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente* (p. 175-193). Rio de Janeiro: Imago, 2004.

das imagens. Logo que reaparecem, as imagens desbloqueiam as estruturas de recalque e mostram combinações desconhecidas ou adormecidas.

Essas movimentações mudam diretamente nossa forma de ver as imagens e entendê-las. Por esse motivo, elas têm tanta força nos nossos modos de pensar, adquirindo o poder de se abrir e mostrar a história de outra forma, desta forma, são *imagens-tempo*<sup>19</sup>. Com base nas colocações de Benjamin, Didi-Huberman sugere que a sobrevivência da imagem a faz desmontar o tempo, tal como discorre no clássico livro *Diante do Tempo: a imagem desmonta a história*, como uma pessoa desmonta um relógio.

No singular exemplo do relógio, Didi-Huberman esclarece que para desmontar um relógio, precisa-se retirar cuidadosamente todas as peças, fazendo com que ele pare de contar o tempo. No entanto, tal movimento é necessário para entender seu funcionamento interno: desmonta-se o relógio para entender seu trabalho, o que é necessário para repará-lo. A analogia diz respeito aos desafios que propõe Walter Benjamin de atualizar os modelos de temporalidade da história, através da imagem dialética, esta que desmontaria a história.

As concepções de montagem e desmontagem são desenvolvidas ao longo da maioria das obras da teoria contemporânea francesa, em grande parte, referenciando o trabalho de Aby Warburg disposto em *Mnemosyne*. Podemos interpretar, *grosso modo*, que a montagem seria uma atividade constituída com base na aleatoriedade, na vitalidade e ritmo, como também, nas semelhanças que pertencem à ordem do inverificável<sup>20</sup>. Esta teoria, também é suporte para o desenvolvimento da sobrevivência das imagens, entretanto, não cabe neste texto, narrar em poucas páginas tal complexidade aprofundada ao longo de quatro décadas por Didi-Huberman.

Ainda a respeito da imagem, o autor lembra-nos que ela não sobrevive apenas por sua conservação enquanto matéria física – tendo em vista que elas possuem uma durabilidade superior à nossa – mas pelas memórias que ela incita. O sintoma da memória se trata dos acontecimentos representados e as ligações possíveis de serem articuladas entre imagens de tempos distintos. Memórias estão sempre presentes, mas precisam ser estimuladas, tanto por outras imagens, quanto por nós mesmos.

Esse agenciamento de memórias acontece não por acaso, mas por motivos inconscientes. Intuições que, por vezes, são inexplicáveis. Quando sintonizamos nossas emoções com determinadas imagens, rompemos com a necessidade de entender o tempo de maneira linear, e acabamos evocando

---

<sup>19</sup> DIDI-HUBERMAN, op. cit., 2013.

<sup>20</sup> DIDI-HUBERMAN. *La condition des images*. In M. Augé, G. Didi-Huberman e U. Eco, *L'expérience des images*. Paris: INA Éditions, 2011.

memórias que fazem sentido. O sintoma da memória é um despertar que acontece com interesse especial no significado da imagem e seus detalhes ocultos, não com a sua beleza.

Para Didi-Huberman, o que acontece durante um movimento de sintoma que faz as imagens retornarem, é um eco ressoando em determinados locais e culturas. Neste evento, as formas retornam e, antes de serem o fluxo de um tempo, elas são restos de um conflito em ação no tempo, ou seja, um jogo de forças. Evidentemente, Didi-Huberman faz alusão à *Mnemosyne* de Warburg que trata especificamente da memória das imagens:

“Função memorativa das imagens”? Essa é justamente a questão a que, desde o começo, correspondeu o conceito warburguiano de *sobrevivência*. É a maneira pela qual as imagens *sobrevêm* e *retornam*, num mesmo movimento, que constitui o movimento – o tempo dialético – do sintoma. Em diversos sentidos, portanto, devemos considerar *Mnemosyne* um *atlas do sintoma*. Ele é, antes de tudo, o atlas de um sintoma característico do próprio Warburg: a incapacidade – tão estranha num historiador – de contar a história da arte como se contaria uma sequência ordenada de eventos, ou então, à maneira de Vasari, uma bela saga familiar. Entretanto, em termos mais explícitos, *Mnemosyne* é um atlas do sintoma, como coletânea das “fórmulas do *páthos*” recenseadas por Warburg, durante sua vida inteira, na cultura ocidental.<sup>21</sup>

À vista disso, quando Warburg começou a montagem deste atlas, ele já o fez a partir do sintoma da memória de cada imagem que escolhera e, por certo, da permanência destas. Uma permanência que é atualizada quando colocada ao lado de outras imagens. É sobre isso que trata o sintoma da memória evidenciado por Didi-Huberman: vozes que voltam a falar, formas suspensas que reaparecem, novidades que emergem. A prática de ambos os autores não se limita a analisar a história da arte por meio dos fatos em sucessão, mas através dos inconscientes, das aberturas, latências e catástrofes no tempo. A história warburguiana das imagens seguiu essa decisão metodológica: fazer da história uma sintomatologia do tempo. O tempo libera sintomas e, com eles, faz os fantasmas agirem<sup>22</sup>.

### Considerações finais

Analisar a sobrevivência das imagens desde os estudos mais antigos até as pesquisas mais recentes, certifica-nos de algo: as imagens sempre sobrevivem, independentemente da forma, contexto ou circunstância. Seja por seu caráter dialético, pela beleza das formas ou pelos diferentes significados

<sup>21</sup> DIDI-HUBERMAN, op. cit., 2013, p. 390.

<sup>22</sup> Ibidem.

conceituais que exprimem. As imagens tem conexões com outros tempos e outras imagens, portanto, é esse entusiasmo e força as fazem saltar do fluxo natural para encontrar outras constelações temporais na história da arte e na contemporaneidade.

Aby Warburg encontrou modos visuais de comprovar a *Nachleben*, o atlas *Menosyne* foi um deles, através da montagem de descontinuidades temporais presentes em toda a sequência da história. A memória se decifra pelo quebra-cabeças anacrônico que ele monta, não como uma simples combinação de imagens, mas com um dispositivo complexo. A arte, para Warburg, não era apenas uma questão estética, mas sim uma questão vital, tampouco a história tratava-se de algo cronológico, e sim, um debate sobre a vida longa das imagens na cultura. Ele se destaca, ainda atualmente, pelas pesquisas que abordam a imagem de forma mais alargada e longe de barreiras temporais puramente estilísticas.

No que concerne às investigações de Didi-Huberman, compreendemos a reivindicação das imagens por uma postura diferente do espectador que as encontra, uma postura flexível que procura os significados a partir dos sintomas e das memórias. Nosso filósofo das imagens, estimula que o espectador saia do seu lugar comum e possa ver a imagem como quiser, considerando os anacronismos, alteridades e potenciais intrínsecos. Dessa forma, traz para a teoria contemporânea das imagens os princípios fundamentais da obra de Warburg e confirma a necessidade de deslocar nosso pensamento diante da história das imagens por meio de inquietações e sobrevivências, algo bastante próprio da contemporaneidade.

## Referências bibliográficas

BARTHOLOMEU, Cezar (org.). “**Dossiê Warburg**”. Arte & Ensaios, nº19, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Prefácio de Stéphane Huchet; tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Vera Casa Novas e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN. **La condition des images**. In M. Augé, G. Didi-Huberman e U. Eco, *L'expérience des images*. Paris: INA Éditions, 2011.

---

FREUD, Sigmund. O Recalque. In S. Freud, Obras Psicológicas de Sigmund Freud, Vol. 1: **Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente** (p. 175-193). Rio de Janeiro: Imago, 2004.

WARBURG, Aby. **A presença do Antigo**: Escritos inéditos – volume 1. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018.

WARBURG, Aby. **El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli**. El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

WARBURG, Aby. Nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli. In: **História de fantasmas para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.