

# A BIBLIOTECA WARBURG E A BIBLIOTECA DE ARTISTA: UM POSSÍVEL DESDOBRAMENTO

**Adriana Gomes Penido**

Universidade Federal de Minas Gerais

## RESUMO

Nota-se, a partir de meados dos anos de 1980, a retomada do interesse pela obra de Aby Warburg, com o aparecimento de diversos estudos em torno da *KBW* e do *Atlas Mnemosyne*. Nesse período, foi detectado no campo das artes visuais o surgimento de inúmeras obras que se utilizam da biblioteca como um suporte artístico. Provisoriamente denominadas *bibliotecas de artista*, o termo descreve a biblioteca como um espaço de construção poética e as produções de artistas cujo suporte é o espaço da biblioteca, seja esse um espaço real ou ficcional. Essa reflexão busca compreender as possíveis relações entre a *KBW* e as *bibliotecas de artista*. Serão apresentadas obras de Cláudio Parmigiani (*Sem título*, 2009) e Leila Danzinger intituladas *Ato e Fato* e *Tevye, o leiteiro* (da Série A.S.A, 2018) e *Bildung* (2014).

**Palavras-chave:** *KBW*. Aby Warburg. Palavra. *Atlas Mnemosyne*. Biblioteca de artista.

“Se a *Biblioteca Warburg* resiste tão bem ao tempo, é porque os fantasmas das perguntas formuladas por ele não encontraram conclusão nem repouso”

Georges Didi-Huberman

**K**ulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg ou simplesmente KBW. Fundada com o objetivo de tornar-se um campo de reflexões para as questões da *Ciência da Cultura*, Warburg estabeleceu em Hamburgo a sede de sua biblioteca, entre os anos de 1900 e 1906. A *Biblioteca Warburg* nasceu como um centro de estudos para a *Ciência da Cultura* e para as imagens, um suporte para o pensamento warburguiano. Uma biblioteca singular, concebida para se tornar uma arena do conhecimento, um espaço de questões, um fecundo centro intelectual e científico.

Idealizada como uma biblioteca de formato elíptico, em parte em referência à Kepler, descobridor da verdadeira órbita dos planetas em formato elíptico, em parte como uma clara referência ao *Teatro da Memória*, de Giulio Camillo, Warburg também considerava fundamental a visão propiciada pela arena elíptica na qual ele podia observar, simultaneamente, documentos, livros e imagens. Para Warburg, a biblioteca deveria tornar-se um “laboratório da história das imagens segundo a *Ciência da Cultura*” (Warburg *apud* Settis, 2011, p. 21), um ponto de partida para o estudo de *Nachleben*, ou seja, das sobrevivências.

Warburg utilizou-se de uma metodologia própria na organização de seu acervo, que em nada se aproxima dos critérios biblioteconômicos usualmente utilizados na organização das bibliotecas. Denominada como *lei da boa vizinhança*, Warburg estabelecia associações entre os volumes, sempre provisórias, estabelecendo um diálogo entre eles. O assunto iniciado em um livro relacionava-se com o assunto tratado no volume ao lado e assim sucessivamente. A disposição dos livros obedecia a uma ordem conceitual que direcionava o leitor pela biblioteca, criando uma narrativa constituída por uma sequência de associações. Para o visitante, era quase impossível encontrar o livro que procurava, mas certamente encontraria tantos outros, que possivelmente apresentariam uma estreita e surpreendente afinidade com o livro inicialmente desejado. Sabe-se que a posição dos livros dispostos nas estantes era frequentemente alterada pelo historiador, o que gerava uma contínua e infinita rede de aproximações. Mais importante do que a qualidade e importância de seu acervo eram as relações estabelecidas entre os volumes, como também entre as imagens, e por que não, entre as imagens e os livros.

Segundo Salvatore Settis, a *Biblioteca Warburg* foi concebida como um itinerário mental e é justamente a

coincidência entre a jornada mental – os problemas – e a jornada física – os livros, que transforma o *labirinto* em *prisão*, no sentido de que capta a atenção forçando o leitor a parar em um nó (de problemas, livros) que não estava dentro de suas expectativas (...). Assim, a encruzilhada entre os problemas que o leitor trouxe consigo ao entrar na Biblioteca e aqueles que Warburg não resolveu, mas canalizou para a estrutura de um arranjo fisicamente identificado com uma sequência de livros, ainda é a riqueza e a mensagem da sua biblioteca” (Settis, 2011, p. 54).

Warburg é também o autor do *Atlas Mnemosyne*, um atlas de imagens concebido e instalado na arena de sua biblioteca. Constituído sobre painéis de madeira forrados com tecido negro, no qual eram fixadas imagens de épocas distintas e temas

variados, Warburg estabelecia uma cartografia da memória. O historiador percebeu que a disposição e a conseqüente articulação das imagens nos painéis ativavam conexões e reflexões que não se manifestavam nas imagens analisadas individualmente. Ao utilizar processos de montagem, recorte e edição, Warburg estabelecia relações entre livros, documentos e imagens, uma metodologia próxima a que utilizava para organizar os livros em sua biblioteca. A partir das conexões estabelecidas entre a *KBW* e o *Atlas Mnemosyne*, Warburg investigou as relações entre a palavra e a imagem, sem estabelecer qualquer hierarquia entre elas, construindo um intrincado sistema mnemotécnico. A montagem representa no atlas warburgiano um papel crucial; é ela que revela as camadas de associações e conexões, as latências e ambivalências da imagem, até então invisíveis.

A finalidade do atlas foi a de explicar através de um amplo repertório de imagens, e outro, muito menor, de palavras, o processo histórico de criação artística, que hoje denominamos Idade moderna, sobretudo em seus momentos iniciais, no início do Renascimento, na Itália, e focando em alguns aspectos essenciais do final do século XV, em Florença, buscando seus fundamentos na Antigüidade. No centro das preocupações warburgianas se encontrava a figura do artista, a psicologia da criação, e o processo de produção de imagens e ideias, concebido como algo mental. Warburg considerava que no Renascimento esse processo oscilava entre uma concepção místico-religiosa do mundo e outra, inovadora, de caráter matemático (Checa *apud* Warnke, 2010, p. 138).<sup>1</sup>

Seria muito pouco considerar a importância do *Atlas Mnemosyne* devido a seu dispositivo de montagem, no que se refere ao seu processo de constituição. A novidade da obra de Warburg está muito além do que comumente é definida, como uma história da arte sem palavras. Mais do que isso, é uma coleção de imagens que mostra “como agem as Imagens” (Sierek *apud* Didi-Huberman, 2013b, p. 134). A obra de Warburg sinaliza que o *Atlas Mnemosyne* é também uma biblioteca de imagens e, dessa forma, ele aproxima-se ainda mais do campo das artes visuais. Segundo Didi-Huberman (2013b, p. 250), considerar o *Atlas Mnemosyne* como algo que se refere unicamente ao campo da história da arte é também um duplo equívoco; em primeiro lugar porque seu campo epistêmico é muito mais vasto e, em segundo lugar, porque a “dialética de seus modelos de tempo” em muito ultrapassam o de uma história convencional. Para o filósofo, seria a banalização da complexidade de uma obra que apresenta um *emaranhado* de temporalidades dialéticas e uma complexidade de conteúdo impressionante.

Pode-se considerar como inseparáveis a *Biblioteca Warburg* e o *Atlas Mnemosyne*. Apesar de frequentemente serem analisados e estudados individualmente, constituem juntos a obra única de Aby Warburg. Montado na sala oval da *KBW*, utilizando-se de um método associativo semelhante ao utilizado na constituição da biblioteca, o *Atlas Mnemosyne* e a *KBW* mantinham um permanente diálogo, constituindo juntos, um complexo sistema mnemotécnico. Nota-se que Aby Warburg conferia à imagem o mesmo status conferido aos *escritos* e não estabelecia nenhuma hierarquia entre eles. O *Atlas Mnemosyne* pode ser também considerado uma biblioteca de imagens, o que o aproxima ainda mais das artes visuais, e a *Biblioteca Warburg* pode ser considerada uma experiência, que em muito se

---

<sup>1</sup> “La finalidad del atlas fue la de explicar a través de un repertorio muy amplio de imágenes, y otro, mucho menor, de palabras, el proceso histórico de la creación artística en lo que hoy denominamos Edad Moderna, sobre todo, em sus momentos iniciais de los comienzos Del Renacimiento em Italia, centrándose en algunos aspectos esenciales de finales del siglo XV em Florença y buscando sus fundamentos en la Antigüedad”. Tradução da autora.

aproxima do que hoje denominamos instalação, no campo das artes visuais. Isso fica evidente através do relato de Fritz Salx (Salx *apud* Baratin; Jacob, 2000, p. 111), no momento em que era gestor da biblioteca e guiou Ernst Cassirer em sua primeira visita à *KBW*, no ano de 1920. Cassirer sentiu-se amedrontado e chegou a denominar de *perigosa* a biblioteca: sentiu-se subjugado e perdido no labirinto da criação de Aby Warburg. É relevante conhecer o relato de Salx:

(...) um dia, memorável nos anais do Instituto, Cassirer veio visitar a biblioteca que Warburg constituía em mais de trinta anos. (...). Eu o guiei: era um visitante afável que escutava com atenção enquanto eu lhe explicava as intenções de Warburg, o qual fazia questão de pôr os livros de filosofia ao lado dos de astrologia, de magia, de folclore, e de aproximar as seções sobre arte das sobre literatura, religião e filosofia. Para Warburg, o estudo da filosofia era inseparável do estudo da mentalidade dita primitiva: no estudo da linguagem figurada da religião, da literatura e da arte, nem um nem outro podia ficar isolado. Essas ideias tinham encontrado expressão numa disposição pouco ortodoxa dos livros nas estantes. Cassirer o compreendeu imediatamente. Assim, ao se despedir, ele me disse, com sua maneira clara e amável: “Esta biblioteca é perigosa. Terei de evitá-la completamente ou nela me encerrar durante anos. Os problemas filosóficos nela implícitos são vizinhos dos meus, mas o material histórico que Warburg reuniu é tal que ele me esmaga”. Ele estava desconcertado quando me deixou: numa hora, ele havia compreendido mais das ideias que regiam a biblioteca do que qualquer outra pessoa que eu tinha encontrado até então; e agora, por que parecia hesitar? Eu esperava que ele – mais que qualquer outro – pudesse me ajudar na difícil tarefa de continuar a fazer viver a biblioteca sem seu fundador. Provavelmente, o que ele tinha no pensamento não lhe permitia (ou *ainda* não lhe permitia) ser atraído para os perigosos meandros da criação de Warburg. Só mais tarde pude compreender que sua atitude não era ditada por estreiteza de espírito, e sim por uma reserva que ele se impunha. (...) Cassirer compreendeu logo que não tinha opção: ou ignorar essa biblioteca, ou submeter-se a suas regras (Salx *apud* Baratin; Jacob, 2000, p. 111).

Essa narrativa evidencia que a Biblioteca Warburg é, antes de tudo, uma experiência, muito além de uma metodologia, o que a aproxima ainda mais das *bibliotecas de artista*, tema central dessa reflexão. Outra evidência de sua profunda afinidade com as artes visuais deve-se ao elevado número de vezes, especialmente na última década, em que o *Atlas Mnemosyne* ou foi exposto ou serviu de inspiração para exposições nos principais museus do mundo. Para Didi-Huberman,

(...) *Mnemosyne* poderia surgir-nos como uma instalação visual mediante a qual o que não pode ser explicado de modo determinista terá de ser mostrado, apresentado por meio de montagens graças às quais, uma *Übersicht* ou um *olhar abrangente* poderão *transcender as proposições* unívocas e estabelecer *uma justa visão do mundo* (2013b, p. 239).

Assim como outras bibliotecas emblemáticas, a *KBW* é frequentemente comparada a um labirinto. Diferente da *Biblioteca de Babel*, de Borges, que constitui um labirinto físico, material, ainda que ficcional, a *KBW* constitui um labirinto mental, conceitual. Insisto em dizer que a *KBW*, mais que uma biblioteca, no sentido *estrito* da palavra, é uma grande questão instaurada em um campo que vai além das paredes da biblioteca.

A partir do *Atlas Mnemosyne*, gerado e instalado na arena de sua biblioteca, e do estudo da obra warburguiana, percebe-se uma íntima afinidade entre a *KBW* e o que denominamos *biblioteca de artista*, no campo das artes visuais. A *KBW* era, para Warburg, um território de reflexão, de experimentação e de construção de narrativas, sem a clara intenção de que fossem definitivas. A metodologia e o pensamento

utilizados por Warburg na constituição de sua obra, permanecem até hoje influenciando e inspirando artistas, filósofos e historiadores da arte. Podemos citar o *Atlas*, de Gerhard Hichter, os processos de montagem utilizados por Harun Farocki em seus filmes, a exposição intitulada *¿Cómo Llevarel Mundo a Cuestas?* e realizada no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, no ano de 2010, com curadoria de Didi-Huberman, entre outros. Assim como o *Atlas Mnemosyne* desdobrou-se em outros atlas e obras, a *Biblioteca Warburg* parece também ter inspirado outras bibliotecas. A essas bibliotecas, possivelmente inspiradas, ainda que indiretamente, pelo pensamento warburguiano, denominamos provisoriamente *bibliotecas de artista*. Surgidas a partir de meados dos anos de 1980, período que coincide com a retomada do estudo da obra warburguiana, mantida praticamente *esquecida* por longas décadas, a biblioteca tornou-se também território das artes visuais. Denominada *biblioteca de artista*, a biblioteca surge como obra e dispositivo de arte, um espaço poético de pensamento e reflexão, no qual o artista constitui sua obra. Uma relação muito próxima com a que Aby Warburg estabelecia com sua *KBW*.

À semelhança de Warburg, os artistas fazem da biblioteca uma arena, um campo a ser pensado, um território no qual podem instaurar, intervir ou ficcionar uma biblioteca. Essas bibliotecas, possivelmente inspiradas, ainda que indiretamente, pelo pensamento warburguiano, denominamos poeticamente *bibliotecas de artista*, a fim de identificá-las, em meio a tantas outras obras e apontar suas especificidades. Sem o intuito de classificar e consequentemente estabelecer novas fronteiras, ainda que provisórias, esclarecemos desde já, que esta não é a nossa intenção. Ou seja, consideramos como um recurso didático mais do que a intenção de estabelecer fronteiras ou delimitar territórios na tentativa de instaurar uma nova mídia no campo das artes visuais.

O termo *biblioteca de artista* descreve as produções artísticas cujo suporte é o espaço da biblioteca, seja esse um espaço real ou ficcional. Bibliotecas *imageantes*, muitas destas obras são descritas como instalação, fotografia e outras mídias conhecidas. Trata-se da biblioteca como um espaço de pensamento e reflexão, um espaço poético, um espaço de problematização no qual o artista constitui a obra. Uma relação muito próxima com a que Aby Warburg estabelecia em sua *KBW*: um espaço de questões, e (in)certezas.

Não consideramos determinante que os artistas que produziram *bibliotecas de artista* tivessem necessariamente tido contato com a obra warburguiana. Porém, consideramos que sua obra abriu um precedente para que as *bibliotecas de artista* pudessem florescer. Dentre as inúmeras bibliotecas de artistas que têm surgido, focalizaremos duas obras de Leila Danziger, da *Série A.S.A.*, de 2018, e uma obra de Claudio Parmiggiani da série *Delocazione*, de 2009.



**Figuras 1 e 2.** Leila Danziger, *Tevye, o leiteiro* [da série *A.S.A.*], 2018.  
Capas de livros sobre cartão; impressão jato de tinta sobre papel de algodão, 60 x 40 cm (cada)



**Figuras 3 e 4.** Leila Danzinger, *Ato e fato* [da série A.S.A.], 2018.  
Páginas de livros e carimbo sobre cartão; impressão jato de tinta sobre papel de algodão, 60 x 40 cm (cada)

Leila Danzinger é uma artista brasileira, autora das três obras que serão aqui apresentadas: *Ato e Fato* e *Tevye*, o leiteiro [da série A.S.A.], de 2018, e *Bildung*, de 2014. Para compreender a obra de Leila, é fundamental conhecer parte de sua história familiar. A artista é de origem judaica, como Warburg, e seus avós refugiaram-se no Brasil no ano de 1935, vindos da Alemanha, para escapar das perseguições provocadas pelo antissemitismo nazista. Suas obras são permeadas pela prática arquivista, assim como pelas relações entre memória e História. A série *A.S.A* (*ao sul do futuro*, 2018), foi constituída a partir de livros descartados em função da remodelação da biblioteca judaica da Associação Scholem Aleichem (A.S.A.), localizada no Rio de Janeiro, guardiã e herdeira do acervo da biblioteca de mesmo nome (Biblioteca Scholem Aleichem), criada em 1915, na Europa Oriental, por judeus, e transportada em parte para o Brasil, em plena guerra. Uma biblioteca no exílio, pode-se assim dizer. Leila revisita seu passado e sua história por meio da biblioteca. De forma muito próxima à metodologia warburguiana, Danzinger faz da biblioteca uma arena. Organiza livros, fotografias, fragmentos de livros, documentos ordinários, e segue criando suas narrativas, em busca de apreender o seu passado e sua história a partir de registros públicos e pessoais. Em sua obra, a artista privilegia as relações entre palavra e imagem, sem estabelecer nenhuma hierarquia entre elas. Trabalha com restos, vestígios, muitos deles impregnados de memórias, como bagagens de uma sobrevivente.

*Bildung* é o título de outra obra de Danzinger, que significa *formação cultural*, em alemão.

Utilizamos *Bildung* para falar no grau de "formação" de um indivíduo, um povo, uma língua, uma arte: e é a partir do horizonte da arte que se determina, no mais das vezes, *Bildung*. Sobretudo, a palavra alemã tem uma forte conotação pedagógica e designa a formação como *processo* (Berman *apud* Suarez, 2005).<sup>2</sup>

A Alemanha do século XIX era, de certa forma, um país que não tinha uma cultura propriamente valorizada. *Bildung* descreve, então, o processo contínuo de incentivar o conhecimento e absorção da tradicional cultura europeia, dita erudita, pelos alemães. Para ser mais precisa, remover a cultura tradicional judaica e inserir os judeus alemães no humanismo europeu. Autores como Lessing, Shakespeare, Schiller, entre outros, passaram a ser obrigatórios nas bibliotecas judaico-alemãs, no início do século XX, e serviam como um *passaporte* para a outra cultura. Leila Danzinger, em depoimento gravado<sup>3</sup> na série *Arte e sociedade no Brasil*, desdobramento da exposição *Há escolas*

<sup>2</sup> Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0100-512X2005000200005>>. Acesso em 2/9/2019.

<sup>3</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e626HtOUy9k>>. Acesso em 3/9/2019.

que são gaiolas e há escolas que são asas, no Museu de Arte do Rio, em 2018, conta sobre sua relação com a biblioteca trazida por seus avós da Alemanha. Danzinger comenta que observava a biblioteca familiar, no alto da estante, sempre inacessível. Sua família não era uma família de literatos e, em seu depoimento, a artista reflete que possivelmente esses livros nunca devam ter sido lidos. Escritos em alemão e hebraico, em sua maioria, a artista resgatou a biblioteca mantida quase inacessível, que veio a constituir sua instalação denominada *Bildung*.

A obra é composta por uma estante com uma série de livros com imagens inseridas em suas páginas, e que podem ser vistas pelos espectadores sem necessidade de manusear os códices. Também fazem parte da obra uma série de quadros com montagens de capas de livros, páginas e fragmentos de livros, vestígios de um passado que insiste em retornar. A obra é dividida em dois momentos: os livros dispostos em uma prateleira, com fotos de familiares inseridas em suas páginas e as montagens com capas de livros, páginas e fotografias, dispostas na parede sobre a estante. As fotos inseridas nos códices reforçam a perspectiva de arquivo, no que se refere ao livro e à biblioteca. As montagens que utilizam capas de livros, páginas e fotografias emolduradas, reforçam o caráter inacessível das mesmas. Em algumas de suas montagens, Leila utiliza a costura, como se quisesse fixar suas montagens, desfazendo seu caráter provisório. Os livros, escritos em línguas pouco comuns, reforçam a ilegitimidade do texto. A obra de Danzinger estabelece uma ponte entre o macro e o microcosmos, entre uma memória familiar e pessoal e uma memória coletiva, entre o papel das imagens e da biblioteca, uma chapa fotossensível, guardiã de memórias como também de esquecimento.

São muitas as relações propostas por Danzinger nessa obra: as imagens inseridas nos livros sugerem uma estreita ligação entre palavras e imagens. Algumas vezes, nas composições apresentadas em quadros, os livros e imagens são sustentados por ímãs, o que sugere impermanência, vulnerabilidade e precariedade, um conteúdo sujeito a mudanças e alterações. Outras vezes, os livros são costurados um sobre os outros, como se a artista quisesse fixar suas associações. Através dessas montagens, Danzinger articula seu pensamento e, ao utilizar-se de vestígios de uma biblioteca em transformação, trata de uma memória que é ao mesmo tempo pessoal e coletiva, um entrecruzamento entre passado e presente, que compõem um corpo simultâneo.

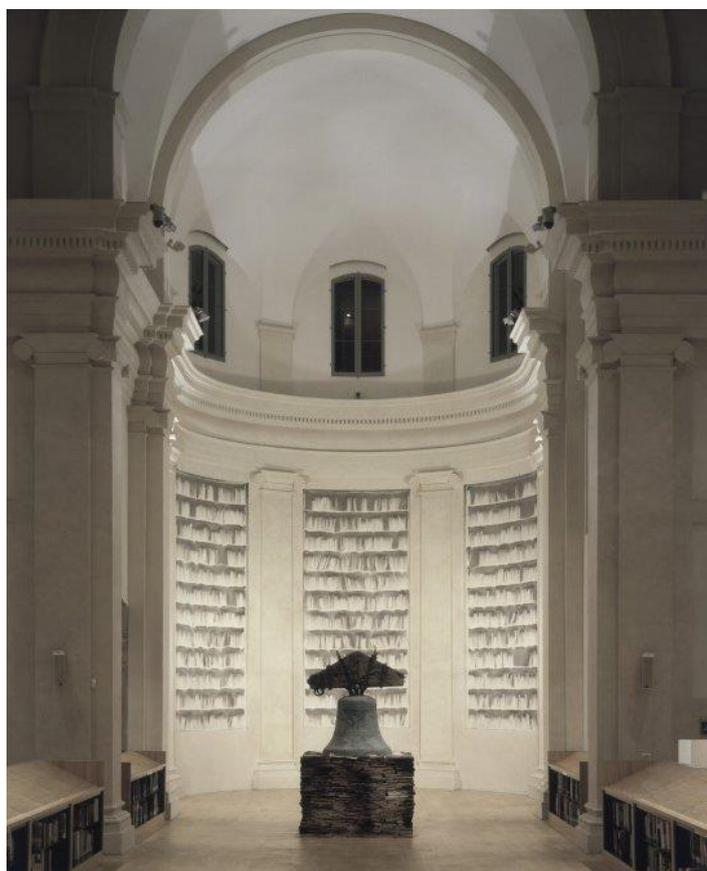




**Figuras 5, 6 e 7.** Leila Danzinger, *Bildung*, 2014.

18 pranchas com livros e documentos costurados, estante de madeira com 107 livros e 128 documentos

No momento em que Danzinger emoldura suas composições, ela as retira da *mesa de montagem*, que é um local onde, segundo Didi-Huberman, “espaços e tempos heterogêneos não param de se encontrar, de se confrontar, se cruzar ou amalgamar” (2013, p. 54). A mesa de montagem é um dispositivo no qual tudo poderá recomeçar novamente; uma ode à impermanência. O quadro é uma obra, a consumação de um resultado, que se opõe à impermanência e a fragilidade sugeridas pela estante de livros com imagens inseridas entre as páginas. Imagens que penetram, imagens fugidias, palavras-imagens. Múltiplas temporalidades, impermanência, transitoriedade. Um campo de experiências. O modo de Danzinger compor e constituir as obras remete-nos a Aby Warburg em suas investigações na *KBW*. Pensamento em construção, em instância, um porvir.



**Figura 8.** Claudio Parmiggiani, *Scultura d'Ombra*, da série *Delocazione*, 2009.

Instalação realizada na *Biblioteca di Arte e Storia de San Giorgio in Poggiale*, Bolonha

O artista italiano Claudio Parmiggiani é o autor dessa obra inominada, realizada na Biblioteca di Arte e Storia de San Giorgio, em Poggiale, Bolonha, no ano de 2009, pertencente a série intitulada *Delocazione*. As obras dessa série foram realizadas a partir da fumaça e das cinzas provenientes, muitas vezes, da queima de pneus ou mesmo de fogos de artifício, em ambientes fechados. O artista simula um incêndio, de maneira controlada, nos locais onde constrói suas instalações. Esse procedimento começou a ser utilizado por Parmiggiani a partir de uma visita realizada a uma sala restrita em um museu, na qual tinha ocorrido um pequeno incêndio. O artista ficou assombrado com as marcas dos objetos produzidas na parede, quando os mesmos foram retirados. Assombro que remete ao *mito da caverna* de Platão<sup>4</sup>, no qual homens acorrentados no interior de uma caverna desde a infância e que não conseguiam sequer olhar para trás, podiam ver apenas sombras projetadas na parede por uma fogueira. Os homens imobilizados, sem outra referência, acreditavam que o que viam fosse real. As imagens, Platão categoriza-as como *cópias*, as que têm uma semelhança fundadora com a *Ideia* e como *simulacros*, as que a nada se assemelham, também descritos como *falsos pretendentes*. As cópias seriam as imagens bem fundadas, o simulacro uma cópia improdutiva, construída sobre a diferença, que pode comprometer o conhecimento no mundo sensível. Gilles Deleuze em seu livro *A lógica do sentido* (1974), faz uma reflexão sobre a *reversão do platonismo* que fez submergir o simulacro, “que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução”, trazendo, portanto, a impossibilidade de hierarquização proposta por Platão.

A obra de Parmiggiani é uma imagem surgida das *sombras*. Quando a fumaça se dissipou, livros e estantes foram retirados do recinto, e o que restou foi uma imagem impressa na parede, um negativo luminoso da biblioteca que anteriormente ali se encontrava. Puro simulacro. A etimologia do verbete *sombra*, advinda da palavra assombrar, sugere sombra e ar. Podemos também pensar a sombra como imagem, como aquilo que é projetado, próximo ao real, mas inapreensível. O fogo, muitas vezes criminoso, foi responsável pelo desaparecimento de bibliotecas inteiras. Porém o fogo de Parmiggiani não é o fogo destruidor e aniquilador das bibliotecas, ele é apenas um dispositivo *revelador* em suas obras. Ao final do processo de combustão, quando a biblioteca real é retirada, a biblioteca de Parmiggiani *aparece*. É a (des)locação dos objetos que a torna visível. O ato de destruição é simultaneamente um ato de criação.

Georges Didi-Huberman descreve, em *A parábola dos três olhares*, a reação do pintor grego Apelle diante de sua Afrodite recém pintada (1998, p 113-120). Frustrado diante de sua obra, o pintor, em um ato de fúria, lança sobre a pintura, uma esponja embebida de água, aglutinante e cores. Com a obra aparentemente desfigurada, surge então Afrodite, não mais representada. Surge como uma presença, mais real do que nunca. Surge com um estatuto de imagem, de ser ilusão, uma mentira brilhante. O que vemos, não mais está presente. É justamente essa a chamada *ambiguidade da imagem*; seu poder de revelar simultaneamente um desaparecimento e a presença desse desaparecimento.

A biblioteca de Parmigiano apresenta-se como *fascínio* ou *paixão da imagem*, que precisamente diz respeito às imagens que retornam e que nos mantêm, por tempo indeterminado, sob seu poder de *assombração*. Estar fascinado é entregar-se ao fascínio da ausência de tempo. É deparar-se com a imagem que retorna, de outra forma, em outro tempo. Para Didi-Huberman, quando diante da imagem, estamos

---

<sup>4</sup> O mito da caverna de Platão faz parte do livro VII de *A República*, escrito entre 385-380 a.C. Trata-se de um diálogo metafórico entre Sócrates e seus discípulos, no qual o filósofo busca exemplificar como podemos nos libertar da escuridão da ignorância que nos aprisiona, através da luz da verdade e apresenta-lhes o método dialético de investigação filosófica.

sempre diante do tempo. A imagem é um deslizamento, uma ambiguidade, inapreensível, pulsante, movediça.

Constatamos nas obras apresentadas que a *biblioteca de artista* é constituída pelos mais diversos suportes, formatos e materiais e que, em todas as categorias, é utilizada como um campo de reflexão ou mesmo como um exercício formal para se (re)inventar. Em cada obra, uma poética diferente. Nota-se em muitas bibliotecas de artista resquícios do pensamento warburguiano. A proposição de outras metodologias classificatórias, à semelhança de Warburg, a utilização do espaço da biblioteca como um campo para propor diferentes associações entre palavras e imagens, ou mesmo como um espaço portador de uma memória que se (re)atualiza. Nas obras apresentadas, a biblioteca tornou-se um campo de relações e experiências. A abordagem formal, presente em muitas bibliotecas de artista, também era notada na KBW. O seu projeto arquitetônico considerou, entre outras coisas, o formato elíptico que Warburg considerava imprescindível para observar, simultaneamente, livros e imagens e estabelecer conexões entre eles.

Quem quer que entre na biblioteca não pode deixar de perceber que, desde o início, a criação de Warburg foi essencialmente visual. A forma das estantes, os títulos associados que elas guardavam, as imagens e fotografias que atulhavam as salas, tudo era testemunho da preocupação de Warburg com a apresentação física de ideias e símbolos. As fontes de suas questões eram imagens; os livros permitiam-lhe refletir sobre essas imagens e proporcionavam termos com que atravessar o silêncio entre elas (Manguel, 2006, p. 174).

Considerando as relações sugeridas entre a KBW e as bibliotecas de artista, pode-se concluir que, a partir do pequeno terremoto causado pela obra de Warburg, as paredes da biblioteca ampliaram-se definitivamente. A metodologia e as reflexões instauradas por Warburg em torno da KBW e do *Bilderatlas* ampliaram as possibilidades para se pensar a respeito da biblioteca, seu espaço e sua função, assim como ampliou a compreensão acerca das imagens, seu papel e seu *modus operandi*.

Daniel Rangel<sup>5</sup> apropriou-se da noção de *ressonância mórfica*<sup>6</sup>, teoria difundida pelo biólogo inglês Rupert Sheldrake, para tratar dos desdobramentos da obra de Marcel Duchamp na arte contemporânea. Estendemos essa noção para compreender a extensão e o desdobramento da obra de Aby Warburg na contemporaneidade.

Segundo Rangel, Sheldrake supõe a existência de duas ilhas vizinhas habitadas pela mesma espécie de macaco, mas sem comunicação entre elas.

Um símio de uma das ilhas descobre um jeito mais eficiente de quebrar cocos. Por imitação, o procedimento se difunde. Quando o centésimo macaco aprende a técnica, os símios da outra ilha começam a quebrar cocos da mesma maneira e de forma espontânea, a tal ponto que o conhecimento parece incorporado aos hábitos da espécie. A partir dessa imagem fictícia Sheldrake sugere a existência de campos mórficos, ou seja, estruturas que se estendem no espaço-tempo e moldam o comportamento de todos os sistemas do mundo material, de modo que, por meio da ressonância mórfica, a informação é coletivizada (RANGEL, 2018).

---

<sup>5</sup> Mestre em Artes Visuais pela ECA-USP. Curador da exposição *Ready Made in Brazil*, Centro Cultural Fiesp, 2018.

<sup>6</sup> Também conhecida como “lenda do centésimo macaco”.

Para Rangel, à semelhança de Duchamp, contemporâneo de Warburg, cuja obra apesar do impacto causado nas primeiras décadas do século 20, “sua chegada ao ideário artístico global ficou evidente somente nos anos de 1950 e 1960”. De modo semelhante, o impacto que a obra de Aby Warburg causou por volta do ano de 1926, encontrou ressonância apenas a partir do final dos anos de 1980, em um momento em que a concepção cartesiana de uma história da arte estetizante não era mais uma unanimidade. Sabe-se que, a partir de Duchamp, a arte nunca mais foi a mesma, e um simples urinol recusado em um salão independente criou uma transformação sem precedentes no campo das artes visuais. De maneira análoga, nota-se que, a partir do pequeno terremoto causado pela obra de Aby Warburg, as paredes da biblioteca ampliaram-se definitivamente.

## Referências

AGAMBEM, Giorgio. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BARATIN, Marc; JACOB, Christian (org.). *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou a gaia ciência inquieta*. Lisboa: KKYKKYM+EAUM, 2013b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. La parabole des trois regards. In: *Phasmes: essais sur l'apparition*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.

RECHT, Roland. A escritura da história da arte diante dos modernos (observações a partir de Riegl, Wöfflin, Warburg e Panofsky. In: HUCHET, Stéphane (org.). *Fragments de uma teoria da arte*. São Paulo, Editora da USP, 2012, p.33- 60.

SETTIS, Salvatore. *Warburg continuatus: descripción de una biblioteca*. Madrid: Ediciones de La Central, 2011.

## Meio digital

DANZINGER, Leila. Disponível em:  
<<http://dx.doi.org/10.1590/S0100-512X2005000200005>>. Acesso em: 02/09/2019.

DANZINGER, Leila. Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=e626HtOUy9k>>. Acesso em: 03/09/2019.

RANGEL, Daniel. Disponível em:  
<<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/10/1924904-cem-anos-apos-duchamp-controversia-sobre-o-que-e-arte-ainda-gera-polemica.shtml>>. Acesso em: 20/12/2018.