

JOHANN J. WINCKELMANN E ABY WARBURG: DIFERENTES OLHARES SOBRE O ANTIGO E SEUS *TEMPI*

JOHANN J. WINCKELMANN AND ABY WARBURG: DISTINCT GAZES ON THE ANCIENT AND ITS *TEMPI*

PUGLIESE, V. (2016). Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*. *Archai*, nº 18, sept.-dec., p. 171-215.

DOI: http://dx.doi.org/10.14195/1984-249X_18_5

RESUMO: O artigo parte de diferentes recepções do grupo escultórico *Laocoonte* desde a Antiguidade e suas repercussões nas produções artística e teórica sobre arte. A discussão apresentada explora a proposta de compreender a história da arte por Georges Didi-Huberman, segundo uma dialética na qual Johann

archai 

nº 18, sept.-dec. 2016

Vera Pugliese, 'Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*', p. 171-215

J. Winckelmann representaria, no século XVIII, uma antítese do modelo historiográfico artístico quinhentista de Giorgio Vasari. Winckelmann inaugurou um modelo que se pretendia objetivo e cujas premissas teórico-metodológicas permitiram olhar para a antiguidade clássica, valorizando a arte grega em detrimento da romana. Mas Aby Warburg escaparia a este grande desenho do *mainstream* da história da arte, lançando outro olhar sobre o antigo, sob uma proposta teórico-metodológica de diferente natureza. Assim, o artigo propõe pensar uma *ligne de partage* entre ambos os historiadores da arte que articula três entradas conceituais: o “retorno” ao/do antigo; o clássico e o *pathos*; o modelo de tempo da história da arte, que resultaram em leituras tão díspares do *Laocoonte*. O artigo pretende esboçar a questão da repercussão da diferenciação desses três eixos conceituais nos dois historiadores da arte sobre a recepção do antigo pela historiografia da arte contemporânea.

Palavras-chave: o antigo na historiografia da arte; Johann J. Winckelmann; Aby Warburg; *pathos*; anacronismo.

ABSTRACT: The article comes from different receptions of the sculpture group *Laocoonte* since Antiquity and their repercussions in the artistic and theoretical productions about art. This discussion exploits the understanding of the Art History by Georges Didi-Huberman, that according to the dialectics in which Johann J. Winckelmann, in the eighteenth century, would go to represent an antithesis to the artistic-historiographical model of Giorgio Vasari at the fifteenth century. Winckelmann inaugurated a model that intended to be objective and which theoretical and methodological premises allowed for an outlook to classical antiquity, favouring Greek art over Roman art. However, Aby Warburg escapes from the big picture of Art History's mainstream, proposing a different outlook on the ancient, under a methodological and theoretical proposal of different natures. Thus, the article proposes to establish a *ligne de partage* between both art historians that articulates three conceptual entries: the “return” to and from the ancient, the classic and the *pathos*, and the time model in the Art History, which have resulted in such divergent perceptions of *Laocoonte*. Therefore, the article suggests outlining the question of the repercussion of the differentiation of these three conceptual axis of both art

historians about the reception of the ancient by contemporary Art Historiography.

Keywords: the ancient in the art historiography; Johann J. Winckelmann; Aby Warburg; *pathos*; anachronism.

archai 

n° 18, sept.-dec. 2016

Vera Pugliese, 'Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*', p. 171-215

Vera Pugliese, 'Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*', p. 171-215

Este artigo se abre com uma imagem sobredeterminada: o *Laocoonte* (f. 1), grupo escultórico que data do final do chamado Período Helenístico. Sua descoberta, no Foro de Tito em Roma, em 1506, parece ter afetado os rumos da escultura renascentista, em especial de Michelangelo Buonarroti (1475-1564), que a reconheceu a partir do comentário de Plínio Senior (23-79) (*Nat.* 36, 31). Esta descoberta causou uma intensa repercussão entre os renascentistas e os maneiristas, além de impactar a própria história da arte, pois a obra impunha rever conceitos da Antiguidade, em épocas posteriores. A terrível serpente marinha, enviada por Poseidón para punir o sacerdote troiano capaz de prever o artifício micênico que permitiria vencer a guerra contra Ílion, Tróia, é retratada num momento decisivo – que Johann Joachim Winckelmann (1717-68) denominou «momento propício» (Winckelmann, 1975, p. 55-56) –, como ameaça iminente à vida de Laocoonte e seus filhos, que em seguida pereceriam. A obra colocava em jogo tanto os recursos das qualidades da linguagem escultórica antiga que os renascentistas conheciam, quanto os conceitos de beleza, ordem racional, perfeita proporção, objetividade, economia, harmonia e equilíbrio, associadas à estética clássica.



Fig. 1. Agesandro, Atenodoro e Polidoro de Rodes (atrib.),
Laocoonte, prov. c.42-20 a.C., Musei Vaticani

Muitas foram as obras decorrentes desta problematização, tanto por artistas quanto por teóricos. No primeiro caso, fosse pela disputa para restaurar o braço direito da imagem do sacerdote (f. 2), então perdida e só encontrada no século XX, ou pela transposição de sua agonia, como ocorreu na imagem de Cristo no *Políptico da Ressurreição* de Tiziano Vecellio (1490-1576), pintado entre 1520 e 22. No segundo caso, por meio da problematização teórica da escultura, cuja redescoberta daria frutos em plena *Querelle des Anciens et des Modernes*, que se estendeu desde os debates sobre a poesia francesa no final do século XVII até a teoria da arte de meados do XVIII.

archai 

nº 18, sept.-dec. 2016

Vera Pugliese, 'Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*', p. 171-215

Vera Pugliese, 'Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*', p. 171-215



Fig. 2. Peter Paul Rubens (1557-1640), *Laocoonte*, c.1601-02

Talvez o livro mais célebre que envolve a escultura seja *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* (Laocoonte ou sobre as fronteiras entre escultura e poesia) escrito em 1766 por Gotthold Ephraim Lessing (1729-81), que reavivou o paragon *ut pictura poesis* de Quinto Horácio Flaco (65 a.C.-8 d.C.), retomado por Leonardo da Vinci (1452-1519) e Giorgio Vasari (1511-74)¹, e colocado em evidência por meio da diferenciação valorativa entre as artes do tempo, em especial a poesia, e as artes do espaço: as artes plásticas, envolvendo pintura e escultura.

UMA ABORDAGEM À *LIGNE DE PARTAGE* ENTRE WINCKELMANN E WARBURG

Interessa-nos, sobretudo, como esta imagem está no nó do que podemos assumir como uma *ligne de par-*

tage entre Winckelmann e o teórico e historiador da arte judeu-alemão Abraham Moritz Warburg (1866-1929), na virada do século XIX para o XX: como ambos os historiadores da arte articularam em suas obras os conceitos do “retorno” ao/do antigo; o clássico e o *pathos*; o modelo de tempo da história da arte.

Como afirmou Mattos, o século XVIII é o contexto “do nascimento de uma consciência histórica propriamente dita”, da “problematização das relações entre presente e passado, que se radicalizaria” em especial na *Querelle*, construindo

o último momento da relação anacrônica com o passado clássico tecida pela tradição ao longo de séculos, em meio à superação desse modelo em prol de um modelo historicista que se tornaria crescentemente mais homogêneo a partir do início do século XIX. (MATTOS, 2010, p. 36)

Daí o presente texto tratar da relação entre Teoria da Arte e Historiografia da Arte, ao refletir sobre os olhares de Winckelmann e Warburg sobre o passado.

Em *L'Image Survivante*, de 2002 (2013, p. 13-15), Georges Didi-Huberman (1953) esboçou um desenho da história da arte, desde seu nascimento, ou “seus nascimentos”. Para ele, a história da arte não nasce nunca, pois sempre que é renomeada ela renasce, a partir necessariamente de uma morte. A intenção do presente texto é ver como e porque Winckelmann e Warburg se inscrevem (ou não) neste desenho.

A história da arte nasceria com Vasari, vinculada à fundação do Renascimento – e, antes dele, com Plínio.

archai 

nº 18, sept.-dec. 2016

Vera Pugliese, ‘Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*’, p. 171-215

Vera Pugliese, ‘Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*’, p. 171-215

O Renascimento, no qual Vasari se consignou também como artista, foi descrito por ele como um “período” da história da arte, enquanto fundava a própria disciplina. O Renascimento seria como uma imagem-fênix que renasceu das cinzas da Antiguidade clássica, após a *media etá*, “infinito dilúvio de males que haviam assolado e afogado a mísera Itália” (Vasari, 1993, p. 113). Ele fundou a um só tempo a história da Arte e o Renascimento como objeto de um discurso autoglorificante, constituído por um texto teórico, as “Introduzione alle tre arti del disegno”, de caráter preceptivo, que circunscrevia e hierarquizava as três artes do desenho: arquitetura, escultura e pintura, alçadas, as duas últimas também, à condição de Artes Maiores e não mais de Artes Menores, onde estariam confinadas desde a Antiguidade, fazendo desses artistas intelectuais. Este texto precedia a narrativa de mais de 150 biografias, marcada por três “profetas” do Renascimento (Didi-Huberman, 1990, p. 90), sendo eles Giotto de Bondone (1266/67-1337), no início do século XIV, eleito como protagonista do chamado Pré-Renascimento; Masaccio (1401-28), no século XV, o primeiro a materializado a perspectiva linear na pintura, e o maior mestre renascentista, Michelangelo Buonarroti. Seu modelo biográfico seria fundado segundo o pressuposto de que a pena do historiador da arte teria o poder de salvar os artistas renascentistas, tal como ocorreu com os antigos sob a pena de Plínio, de sua segunda morte: o esquecimento.

Didi-Huberman (1990, p. 82-83) analisou a *Prancha do Frontispício* da 2ª segunda edição das *Vite* (f. 3), evidenciando nesta xilogravura as figuras dos artistas que ressuscitariam, diante das três deusas do desenho (uma para cada arte), sobre as quais estaria a figura de

um anjo: anjo vingador da voracidade do tempo que procedeu à primeira morte dos artistas, a corporal, e seria responsável por preservá-los da morte da alma por meio da *eterna fama*, na escrita da história da arte. Fundado este modelo que relacionava a biografia à produção do artista, a tradição vasariana se estenderia até meados do século XVIII, com obras dentro e fora da Itália, como *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642* de Giovanni Baglione (1566-1643), no primeiro caso, e *Schilder-boeck* (Livro da Pintura) do holandês Karel van Mander (1548-1606), no segundo.



Fig. 3. G. Vasari, *Prancha do Frontispício e última página das Vite*, 1568

archai ἀρχαί

nº 18, sept.-dec. 2016

Vera Pugliese, Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*, p. 171-215

Vera Pugliese, ‘Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*’, p. 171-215

Embora outros historiadores da arte, como Giovanni Bellori (1613-96), também no século XVII, fuissem a este modelo ao analisar as obras de artistas exemplares, de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) a Nicolas Poussin (1594-1665) em *Le vite de’ pittori, scultori et architetti moderni*, de 1672, e emitiria juízos valorativos e direcionamentos prescritivos segundo a norma clássica, ou mesmo Luigi Lanzi (1732-1810), no XVIII, que se voltava para o passado, Winckelmann é considerado um divisor de águas, ao instaurar uma nova tradição na história da arte, recebendo o epíteto de “Pai da História da Arte Moderna”.

Para Didi-Huberman, no desenho de uma história da história da arte, Vasari seria a tese de um grande arco dialético e Winckelmann representaria a antítese numa Alemanha dominada, então, pelo espírito da *Aufklärung*, protagonizado, ainda no século XVIII, pelo pensamento crítico de Immanuel Kant (1724-1804), que permitiria desabrochar a tradição winckelmanniana que Didi-Huberman (2013, p. 14) vincula à “restauração neoclássica”: “Winckelmann (...) representaria, no campo da cultura e da beleza, a curva epistemológica de um pensamento sobre a *arte* para a era – autêntica, já “científica” – da *história*”. Baseado na metáfora biológica das três idades da vida, que não passara despercebida por Vasari, Winckelmann voltou a atenção para a Antiguidade clássica e, mesmo sem ter chegado a viajar para Grécia, pode-se dizer que neste “novo nascimento” da história da arte, ele a redescobriu – ou “a reinventou”.

Ela, e não Roma, como ocorrera para o Renascimento, teria sido o paraíso antediluviano da arte oci-

dental. Assim, ainda que tendo se convertido ao catolicismo, Winckelmann teria assumido a tradição germânica, de matriz luterana (Bornheim, 1975, p. 7), de renegar a importância de Roma, reduzindo-a a uma fonte de imitações da bela arte grega.

Contudo, em *Geschichte der Kunst des Alterthums* (*História da Arte dos Antigos*), de 1764, ele que discorreu sobre a arte antiga, entenda-se a Antiguidade clássica, e se preocupou em distinguir características morfológicas das obras, estruturando um método a fim de criar um acesso objetivo para analisar as imagens e balizar divisões estilísticas que permitissem classificar as obras em períodos distintos. Daí se destacar, recorrentemente, sua contribuição para a diferenciação entre a arte helênica e a helenística, noção que não deixa de ser problemática (Walter, 2006, p. 5-7). Ele constituiu um corpo de saber como um corpo de doutrina ao ultrapassar os antiquários setecentistas mediante a constituição de um método histórico, que envolve análise, crítica, classificação, aproximação e comparação. Tal análise seria seguida por um procedimento sintético, cujo método envolve a descoberta de “características seguras” segundo a *analogia* e a *sucessão*, que se configuraria como uma “verdadeira análise dos tempos” (Didi-Huberman, 2013, p. 14-15), elogiada por Quatremère de Quincy (1755-1849), ultrapassando também as crônicas pliniana e vasariana.

A síntese deste par dialético, protagonizado pelas fundações da história da arte de Vasari e de Winckelmann seria representada por Erwin Panofsky (1892-1968), no que concerne à objetivação do método iconológico (Quadro 1) que elaborou em 1939, em *Studies in Iconology*, seis anos após sua migração para

archai ἀρχαί

nº 18, sept.-dec. 2016

Vera Pugliese, ‘Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*’, p. 171-215

Vera Pugliese, 'Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*', p. 171-215

os Estados Unidos, que o afastara de certas exigências críticas e preceitos filológicos que marcaram sua obra anterior junto ao Warburg Institut, transferido de Hamburgo para Londres também em 1933, para evitar que a Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg – KBW (Biblioteca da Ciência da Cultura Warburg) caísse em mãos nazistas. Embora ligado à Princeton University, Panofsky continuou mantendo relações com o Warburg Institute, que em 1944 seria anexado à London University. A cunhagem de seu método, portanto, impactou sobremaneira não apenas o meio acadêmico estadunidense, mas todo o universo intelectual anglo-saxão no campo da Teoria e história da arte, tornando-se hegemônico durante décadas. Sem se render ao modelo biográfico da tradição vasariana (tese), nem às preocupações morfológicas da tradição winckelmanniana (antítese), a síntese encabeçada por Panofsky e marcada por um espírito neokantiano, teria como centro o método iconológico, que incorporou a história da arte como disciplina humanística, conforme Vasari, assim como incorporou a necessidade do método objetivo e o respeito aos documentos, conforme Winckelmann. Tal método se direcionava à constituição de vereditos retos e confiáveis que tinham como preocupação central a história das imagens, a partir de inventários de migrações e transposições iconográficas, que permitiriam criar cadeias interpretativas seguras, sempre sob um modelo de tempo unívoco, mas que não deixava de estar condicionado pelo apelo do clássico como referência.

Método Iconológico (1939 /1955*)			
Objeto de interpretação	Ato de interpretação	Equipamento para a interpretação	Princípio controlador da interpretação
Conteúdo temático <i>primário</i> ou <i>natural</i> : A. factual; B. expressivo, constituindo o mundo dos motivos artísticos.	<i>Descrição pré-iconográfica</i> (e análise pseudoformal).	<i>Experiência prática</i> (familiaridade com os <i>objetos</i> e as <i>ações</i>).	História do <i>estilo</i> (compreensão da maneira pela qual, sob condições históricas diferentes, <i>objetos</i> ou <i>ações</i> foram expressos por <i>formas</i>).
Conteúdo temático <i>secundário</i> ou <i>convencional</i> , constituindo o mundo das <i>imagens</i> , <i>histórias</i> e <i>alegorias</i> .	<i>Análise iconográfica</i> , no sentido mais estrito da palavra. <i>Análise iconográfica*</i>	<i>Conhecimento das fontes literárias</i> (familiaridade com os <i>temas</i> e <i>conceitos</i> específicos).	História dos <i>tipos</i> (compreensão da maneira pela qual, sob condições históricas diferentes, <i>temas</i> ou <i>conceitos</i> foram expressos por <i>objetos</i> ou <i>ações</i>).
<i>Significado intrínseco</i> ou <i>conteúdo</i> , que constitui o mundo dos valores "simbólicos".	<i>Interpretação iconográfica</i> , em sentido mais profundo (<i>Síntese iconográfica</i>). <i>Interpretação iconológica*</i>	<i>Intuição sintética</i> (familiaridade com as <i>tendências essenciais do espírito humano</i>) condicionada pela psicologia e a <i>Weltanschauung</i>	História dos <i>síntomas culturais</i> ou <i>símbolos</i> em geral (compreensão da maneira pela qual, sob condições históricas diferentes, <i>tendências essenciais do espírito humano</i> foram expressos por <i>temas</i> ou <i>conceitos</i> específicos).

Quadro 1. Baseado na apresentação do método iconológico em 1939, com a substituição da reedição em 1955 (respectivamente em PANOFSKY, 1986, p. 27 e 1979, p. 65)

Embora não caiba discorrer sobre seu método agora, basta dizer que ele era composto de três níveis, em que, no primeiro, a “descrição pré-iconográfica”, o iconólogo deveria descrever a obra a partir de seus motivos (que ainda não poderiam ser denominados imagens), considerando em segundo plano aspectos formais (descrição pseudo-formal). No segundo, a “análise iconográfica”, ele deveria ser capaz de constituir uma cadeia iconográfica que relacionasse historicamente a obra e suas imagens (já significantes) a outras obras horizontal e verticalmente (sincrônica e diacronicamente), ou seja, a inserção da obra em um conjunto mais extenso a ela contemporânea e a percepção da obra e seu conjunto através da história, remontando os tipos iconográficos levantados até suas fontes primeiras, tarefa para a qual, frequentemente,

archai 

nº 18, sept.-dec. 2016

Vera Pugliese, 'Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*', p. 171-215

Vera Pugliese, 'Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*', p. 171-215

fontes escritas eram mais que desejáveis, necessárias. O terceiro nível, que em *Studies* foi chamado de “síntese iconográfica” e depois, na reedição do ensaio em *Meaning in Visual Arts*, de 1955, de “interpretação iconológica” (Panofsky, 1986, p. 19-27; 1979, p. 45-65), permitiria ultrapassar o âmbito historiográfico-artístico da análise iconográfica e transcendê-lo sob a forma da interpretação de seus símbolos em sentido cada vez mais profundo, utilizando-se, em parte, do conceito de formas simbólicas, cunhado pelo filósofo alemão Ernst Cassirer (1874-1945), que também frequentou o Instituto.

Mas... e Warburg? Na maior parte dos escritos sobre ele até os anos 1970 (Dal Lago, 2013, p. 68-70), Warburg aparece como uma figura excêntrica, que realizou pesquisas importantes sobre a arte renascentista, mas que não teria chegado a constituir um método propriamente dito como Vasari, Winckelmann ou Panofsky, que possuía uma linguagem bastante erudita, mas um tanto abstrusa. Sua contribuição mais significativa para a história da arte teria sido a constituição da KBW.

WINCKELMANN E O BELO IDEAL

Onze anos antes de *Geschichte*, Winckelmann publicou *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (Pensamentos sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura), em 1755, no qual discorreu simultaneamente sobre o passado e o presente. Ele valorizou o original grego, a arte que teria nascido em condições efetivamente “ideais”, e por isso foi capaz de atingir os mais elevados ideais da arte bela, além de criticar as

cópias romanas por serem meras imitações das primeiras, sem alcançar o verdadeiro espírito que habitava a pintura e escultura gregas. Desde as primeiras linhas de *Gedanken*, ele asseverou sobre o vínculo inextricável entre o “bom gosto” e o “clássico”, que se tornava, então, constitutivo da história da arte moderna: “O bom gosto, que mais e mais se expande no mundo, começou a se formar, em primeiro lugar, sob o céu grego” (Winckelmann, 1975, p. 39).

Por um lado, os ideais da calma, equilíbrio, harmonia, perfeição, “bela natureza”, “nobre contorno”, “arquétipo espiritual” no desenho dos corpos femininos, “beleza ideal”, “traços sublimes”, “caráter divino”, panejamentos elegantes etc. (Winckelmann, 1975, p. 45-46) dominam seu discurso, pontuado por análises de obras, que remontam a artifícios retóricos das descrições antigas. Três obras se destacam em suas descrições: O *Apolo Belvedere*, o *Torso Belvere* e, como não poderia deixar de ser, o *Laocoonte*, sobre o qual ele chegou a escrever:

Quanto mais calma é a atitude do corpo, tanto mais apta está para mostrar o verdadeiro caráter da alma: em todas as posições que se afastam demais daquela do repouso, a alma não se encontra no estado que lhe é mais próprio, mas num estado de violência e constrangimento. A alma se reconhece mais facilmente e é mais característica em paixões violentas; mas ela é grande e nobre no estado de harmonia, no estado de repouso. (WINCKELMANN, 1975, p. 54)

archai 

nº 18, sept.-dec. 2016

Vera Pugliese, ‘Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*’, p. 171-215

Vera Pugliese, 'Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*', p. 171-215



Fig. 4. Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), *Apolo e Dafne*, 1622-1625



Fig. 5. Raffaello Sanzio (1483-1520), *Madonna Sistina*, 1513-1514

Por outro lado, criticou, ainda sob os pressupostos do belo ideal, a prática escultórica do século XVII, essencialmente barroca, como é o caso de Lorenzo Bernini (f. 4), devido ao excesso de subjetividade, desmesura e movimento, além de censurar o ensino baseado diretamente na natureza, quando deveria se pautar pela cópia do antigo, ao passo que valorizou Raffaello Sanzio, que teria conseguido, em especial na *Madonna Sistina* (f. 5), depreender o espírito do belo clássico em uma obra moderna, no princípio do século XVI: “... certas noções gerais que deveriam se elevar acima da própria natureza; uma natureza espiritual concebida somente pela natureza constituiu seu modelo ideal” (Winckelmann, 1975, p. 45-45). E encontramos neste ponto uma questão que demanda uma compreensão muito particular: a imitação, como veremos adiante.

Em *Geschichte*, o método winckelmanniano voltava-se para a obra e não para os artistas, e se tornaria basilar para as décadas posteriores, sempre valorizando o clássico como modelo ideal, inscrevendo-se na *Querelle*. Sua obra acabaria por redirecionar a circunscrição e o método que basearam este discurso até a consagração da história da arte como disciplina universitária, no século XIX, com o surgimento da chamada Escola de Viena, que ainda que diferentemente, preocupar-se-ia com as questões estilísticas, que envolvem tanto a periodização da produção artística quanto instrumentos de avaliação e interpretação do fenômeno estético.

Quanto à *ligne de partage* entre Winckelmann e Warburg, é possível dizer que Didi-Huberman (2013, p. 16) evidencia o caráter contraditório de Winckelmann como historiador (*Geschichte*) e como crítico

Vera Pugliese, 'Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*', p. 171-215

estético (*Gedanken*). Daí a crise estética do Iluminismo remontar aos próprios modos de obtenção do seu “material arqueológico de base”, o que implicaria um “embaraço teórico”, já que é constitutiva da história da arte como seu fundador ao mesmo tempo em que seria o guardião de uma doutrina estética.

Assim, a tradição winckelmanniana seria fundada a partir de dois diferentes “níveis de inteligibilidade”, que formam uma polaridade contraditória: “de um lado a doutrina estética, a norma atemporal; de outro a prática histórica, a análise do tempo”. Devido à dimensão de problemas que esta colocação estabelece, é inevitável que a história da arte demande uma filosofia da história e a escolha de certos “modelos de tempo” e de certos “modelos estéticos”, donde a constatação (Didi-Huberman, 2013, p. 16) de que Winckelmann teria trabalhado paralelamente com dois modelos de tempo distintos.

Didi-Huberman vê no olhar nostálgico de Winckelmann sobre o passado um sentimento de perda, que marca uma história a arte que recomeça e se define por um objeto morto, como uma espécie de substituição restituidora para suturar a angústia da perda do passado como projeção de sua própria morte. Daí a assimilação institucional do modelo auge/decadência em seu discurso:

O objeto de uma história ponderada [*raisonnée*] da arte é remontar à sua origem (*Ursprung*), acompanhar seus progressos (*Wachstum*) e suas variações (*Veränderung*), até sua perfeição, e marcar sua decadência (*Untergang*) e queda (*Fall*) até sua extinção. (WINCKELMANN, 1764, 1, p. 11-12 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 18)

Além disso, a história da arte estaria condicionada pela “*norma estética*” que decide os “bons objetos” do relato, cuja reunião acabaria por constituir uma sorte de “*essência da arte*”, condicionada, portanto, pelo belo ideal, que estaria no horizonte do neoclassicismo cujo nascimento foi contemporâneo a Winckelmann (Didi-Huberman, 2013, p. 19).

Mas os objetos que ele elogia não estavam presentes à sua época, mas conhecidos por meio de cópias, o que o fez aceder a conceitos como «*essência da arte*» e o princípio do “bom gosto” (*der gute Geschmack*), que o fez rejeitar “toda deformação do corpo” (Winckelmann, 1975, p. 39) e, portanto toda expressão de *pathos* nas obras.

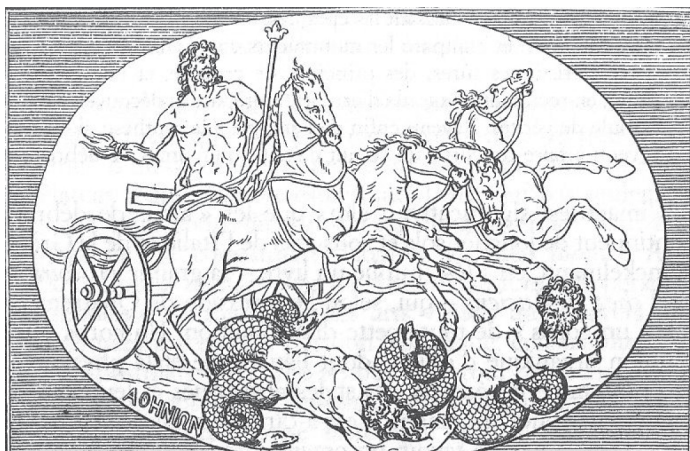


Fig. 6. J. J. Winckelmann, Prancha do Frontispício de *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 1764

Didi-Huberman (2013, p. 25) destaca o Frontispício de *Geschichte* (f. 6), em que figura o carro apolíneo que triunfa, como o passado triunfa sobre o presente, como um retorno ao antigo, entenda-se, ao grego. Se a atmosfera maneirista imperava no Frontispício das

Vera Pugliese, 'Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*', p. 171-215

Vite de Vasari, dois séculos antes, agora é o traço classicista que se impunha. Mas a evocação do passado, calcado num método objetivo neste grande volume difere do tom ideal de *Gedanke*, onde o discípulo de Alexander Baumgarten (1714-62) mostrava a pendência para um discurso estético, cujo modelo de tempo contrasta, portanto, com o do historiador da arte.

A técnica descritiva de Winckelmann “alternava a descrição das formas visíveis da pedra com a imagem viva da figura representada, completando com a imaginação o elemento perdido devido à passagem do tempo”. Deste modo, Mattos (2010, p. 39) afirma que “a corporeidade da escultura era preservada e ela adquiria o movimento e a vida que lhes haviam sido roubados pelo tempo e pela distância”, sendo a descrição do *Torso Belvedere* exemplar dessa espécie de “restauro pela palavra”.

Daí se poder depreender que “a prescrição de Winckelmann não se dirigia apenas ao artista, mas ao olhar do historiador da arte sobre a produção artística ocidental que surgiu na Grécia”, balizada pela noção da forma perfeita e bela, que circunscreveria a consideração do fenômeno artístico. Daí se poder indagar o quanto estas ideias estariam introjetadas em nós desde a nossa formação escolar, estando estes conceitos presentes tanto na busca do clássico em outros períodos quanto em nosso olhar sobre as produções visuais da Grécia ou da Roma antiga? Mais ainda, “o quanto modelos interpretativos utilizados contemporaneamente estariam isentos da pena de ... Winckelmann?” (Pugliese, 2014, p. 176).

WARBURG E O ANTIGO

Voltando ao desenho da História da arte proposto por Didi-Huberman, por que Warburg não foi mencionado nessa grande dialética? Talvez porque ele não poderia ser inscrito por ela, o que evidencia sua exclusão do *mainstream* da disciplina, de uma história da arte como doutrina de certezas. Warburg (2005, p. 434) propôs que a história da arte fosse mais como um caminho de problemas, além de um questionamento das fronteiras disciplinares que a caracterizariam, o que começa a definir sua posição na *ligne de partage*, aqui proposta, em relação a Winckelmann.

Essa linha se faz, em especial, a partir de dois conceitos operatórios: o *Nachleben der Antike* (sobrevivência ou pós-vida do antigo) e a *Pathosformel* (fórmula de *pathos*), que marcam as pesquisas de Warburg antes ainda da cunhagem destes termos.

Numa visão retrospectiva, é possível perceber que, desde o período de formação, o jovem Warburg parece ter tido dificuldade em se enquadrar em uma área específica de conhecimento. Embora concentrasse seus estudos entre a história da arte, filologia, filosofia, também se dedicou à religião comparada, psicologia, arqueologia, antropologia e até biologia e medicina (Pugliese, 2011, p. 1).

archai 

nº 18, sept.-dec. 2016

Vera Pugliese, 'Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*', p. 171-215

Vera Pugliese, 'Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*', p. 171-215



Fig. 7. *Laocoonte* (pormenor)

Data de 1887 a primeira menção a uma intenção de constituir uma teoria da *Ausdruck* (expressão) ou mesmo *Einfühlung* (empatia), que mais tarde envolveria as *Pathosformeln*, num ensaio para a disciplina de Arqueologia, na qual estudou o *Laocoonte* com Reinhard Kekulé von Stradonitz (Didi-Huberman, p. 2013, p. 32). Diferentemente de Winckelmann, Warburg compreendeu que o grupo escultórico não seria uma evocação do belo ideal, de fundo clássico, apolíneo, mas pendia para a expressão de profunda dor, pavor, da ameaça inelutável do sofrimento e da morte, estampada em cada músculo do sacerdote e de seus filhos, em suas feições, e, principalmente, nos

movimentos convulsivos de seus corpos e da trama serpentina de seu algoz (f. 7).

Paralelamente, desde 1886, Warburg conseguiu, fazendo uso da fortuna da família de banqueiros judeu-alemães, começar a constituir uma biblioteca, a futura KBW, que teria importante repercussão em toda a história da arte novecentista, mas cuja especificidade merece ser comentada mais adiante.

A visibilidade de sua obra no meio científico começou com a tese de doutorado, em 1893, que emergiu da pesquisa em Firenze sobre *La Nascita de Venere* e a *Primavera* de Sandro Botticelli (1445-1510). A atenção aos detalhes das imagens que escapavam à abordagem formalista que ecoava do Império Austro-Húngaro, com a Escola de Viena, assim como da Suíça e da própria Alemanha, respectivamente com Heinrich Wölfflin (1864-1945) e Adolf von Hildebrand (1847-1921). Eram as cabeleiras, certa posição das mãos, o caimento do tecido, que chamavam a atenção de Warburg. Era o reconhecimento de elementos que fugiam aos ideais apolíneos, que marcaram o Renascimento de Vasari e o clássico de Winckelmann, que pareciam se impor e, com eles, evidenciar outra espécie de retorno não *ao* clássico, mas *do* antigo.

Dois anos depois, Warburg estendeu uma viagem familiar a New York para conhecer, no Novo México, assentamentos da Cultura Pueblo, em uma imersão que décadas mais tarde seria conhecida por meio do escrito *Die Mehrdeutigkeit des Schlangenrituals: Zwischen Magie und Logos* (A ambiguidade dos Rituais da Serpente: entre magia e logos), de 1923, e cuja pesquisa teria forte impacto na formulação do conceito

archai 

nº 18, sept.-dec. 2016

Vera Pugliese, 'Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*', p. 171-215

Vera Pugliese, 'Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*', p. 171-215

das *Pathosformeln*. A viagem teria sido motivada pela leitura de *Primitive Culture* do antropólogo Edward Tylor (1832-1917), escrito a partir da expedição realizada em 1856, por terras mexicanas. Nesta obra, Tylor desenvolveu o conceito de *survival*, que estaria na base da noção de *Nachleben der Antike*, juntamente com as noções de «lei da participação», a «sobrevida dos mortos» e de causalidade na «mentalidade primitiva» do antropólogo francês Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939), de *La Mentalité Primitive* (1922) (Pugliese, 2012, p. 1537).

Recorrendo à percepção de sobrevivências ancestrais de certas formas antiquíssimas, estampadas em imagens que retornavam em diferentes épocas, Tylor evocou o princípio do *survival* de elementos que seriam reprimidos por sobreposições culturais dominantes na “evolução” cultural. Mas ao invés de serem suprimidos, sobrevinham anacronicamente por meio de referências periféricas em imagens e práticas de culturas posteriores, a partir de uma fonte comum, e não de uma transmissão histórica linear, mas tendo como fonte uma primeira cunhagem das imagens a partir de elementos fundantes da relação entre o homem e a natureza, num estado de participação, que não desapareceria no desenvolvimento cultural dos povos.

Para Didi-Huberman (2013, p. 57-8), o interesse de Warburg pelo *survival* tyloriano foi colocado como um jogo entre as palavras *tenacité* e *tenuité*: a *tenacidade* das sobrevivências diante da fragilidade (*tenuité*) dos “*trivial details*”, dos quais emergia o antigo.

Assim, Warburg compreendeu que a cunhagem de certas imagens primevas, surgidas do próprio

conflito do homem com a natureza, formadas a partir da reação fóbica das ameaças do meio ao ser humano, seriam encriptadas em gestos que retornariam obsessivamente ao longo da história (Efal, 2001, p. 224). Se toda a valorização do caráter apolíneo da arte clássica marcava seus renascimentos na cultura ocidental, tão evidente em Vasari e Winckelmann, Warburg recorreu à inefável complementaridade entre os princípios apolíneo e dionisíaco que marcam a obra de Friedrich Nietzsche (1844-1900), para perceber a presença do dionisíaco na arte clássica, presença que retornaria obsessivamente na evocação do antigo no Renascimento italiano, como um *parergon*. Se os olhos de Vasari e, depois de Winckelmann, insistiam em ver a calma, a harmonia, o equilíbrio, o belo clássico ideal, a ordem racional no antigo, Warburg percebeu a presença, na arte florentina do Quattrocento, de sobrevivências do antigo nas *Pathosformeln*, fórmulas de imagens anímicas que habitariam obsessivamente as imagens e eram obsessivamente reprimidas pelo olhar que nelas procurariam os elevados ideais apolíneos.

Deste modo, essas imagens perturbadoras de uma história da arte objetiva e objetivante, racional, que parte do Renascimento como estilo de referência que, por sua vez, partia do princípio da Antiguidade clássica como idade de Ouro, mostravam que não seria um modelo de tempo unívoco que permitira penetrar nos sentidos profundos dessas imagens, mas um modelo de tempo complexo, que envolve diferentes temporalidades, além desses dois elementos que perturbam a história da arte: o *pathos* (*Pathosformeln*) e o anacronismo (*Nachleben*), que reportam à psicanálise e à antropologia. Posteriormente, a rejeição a estes princípios pela iconologia panofskyana, já considerando

archai ἀρχαί

nº 18, sept.-dec. 2016

Vera Pugliese, 'Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*', p. 171-215

a tradição implantada por seu método, tornava-se a rejeição ao próprio Warburg, sendo reputada sua teoria como “incompreensível”, e sua “falta de unidade metodológica” e o “inacabamento” de sua obra a sintomas de sua afecção mental.

Mas se Warburg se interessou pelos vestígios da Antiguidade clássica, era porque eles não seriam redutíveis a mera existência objetual, mas por sua subsistência nas formas e, portanto, nos estilos (Didi-Huberman, 2013, p. 49), donde a problematização do nexo forma/conteúdo que, contudo, Carlo Ginzburg (1989, p. 65) afirmou não ter sido objeto de Warburg, mas de Panofsky.



Fig. 8. A. Dürer (1471-1528), *A morte de Orfeu*, 1494

Didi-Huberman compara os frontispícios da segunda edição das *Vite* de Vasari e da *Geschichte* de Winckelmann a uma das imagens em que Warburg parece centralizar os esforços para afirmar seus conceitos: *A morte de Orfeu*, desenhada por Albrecht Dürer em 1494 (f. 8):

A imagem que abria este texto não era a de uma ressurreição cristã, como em Vasari, nem a de uma glória olímpica, como em Winckelmann. Mas a de um despedaçamento humano, passional, violento, cristalizado em seu momento de intensidade física. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25)

Em relação à assimetria relativa aos nós da história, da arte e da Antiguidade, reveladas pelo confronto visível dos textos na comparação entre os emblemas ainda o leva a afirmar como Warburg “decompôs, desconstruiu sub-repticiamente todos os modelos epistêmicos em uso na história da arte vasariana e winckelmanniana”, tomados ainda hoje como os “modelos iniciáticos da disciplina” (Didi-Huberman, 2013, p. 25), talvez mais do que como uma reserva respeitosa, mas abraçando estes modelos.

archai 

nº 18, sept.-dec. 2016

Vera Pugliese, ‘Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*’, p. 171-215

Vera Pugliese, 'Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*', p. 171-215



Fig. 9. E. Manet (1832-83), *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863



Fig. 10. M. Raimondi (c.1480-c.1584), *O Julgamento de Páris*, 1514-1518



Fig. 11. Anônimo, *Julgamento de Páris*, 2.^a met. Séc. III AD

Ainda há mais: para Warburg as *Pathosformeln* não seriam estagnadas culturalmente, elas integrariam os desenvolvimentos culturais, embora, a partir do marco moderno do Renascimento, com o primado filosófico da Razão, elas começassem a ser edulcoradas, como é possível perceber ao longo do Renascimento e entre o Barroco e o século XIX. Warburg chegou a comentar como, na era industrial, ela pôde reaparecer, como em *Le Déjeuner sur l'herbe* (f. 9) de Édouard Manet (EFAL, 2001, p. 223-224), reportando-a ao grupo do canto inferior direito de uma obra de Raffaello, o *Julgamento de Paris*, que nos é conhecida por meio da gravura de Marcantonio Raimondi no século XVI (f. 10), que parece reportar a imagens bem mais antigas, como um relevo helenístico do século III AD na Villa Medici, em Roma (f. 11).

Mas após um longo período de internação, entre 1918 e 24, quando a KBW se tornou a sede do Instituto homônimo e Fritz Saxl (1890-1948) assumiu sua

Vera Pugliese, 'Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*', p. 171-215

direção, e após Warburg escrever o *Ritual da Serpente*, ele retornou à vida acadêmica com um projeto: O *Bilderatlas Mnemosyne*, que empreendeu com o auxílio de Saxl e de Gertrude Bing (1892-1964) até sua morte, em 1929. Este projeto guarda relações íntimas com a KBW, cujo pórtico do salão superior era encimado pelo nome da deusa da Memória, que teve com Júpiter as nove filhas, as musas.

Em 1926, a Biblioteca deixaria a residência de Warburg para ocupar um edifício próprio, ainda em Hamburgo. Mas desde sua formação, quatro décadas antes, sua organização se contrapunha à compartimentação dos saberes que desde o século XIX, com a formação de grandes bibliotecas públicas na Europa, se tornara tradicional (Settis, 2000, p. 114-116). A organização da KBW era regida pelo que ele chamou de *Gesetz der guten Nachbarschaft* (lei da boa vizinhança), em que os livros eram aproximados não pelas divisões disciplinares, mas pelas afinidades de seus conteúdos e imagens, em função das pesquisas de Warburg. Uma lógica homóloga passou a reger os conjuntos de grandes pranchas, com um metro de altura, forradas de tecido preto em que Warburg associava imagens de toda a história da arte por meio de reproduções fotográficas em seu mapa ou atlas de imagens da memória. Mas, além de reproduções de obras de arte, mapas terrestres, celestes e astrológicos, desenhos científicos e até páginas de jornal com fotografias podiam figurar entre as imagens escolhidas, em seu inventário de imagens antiquizantes. A cada prancha do *Bilderatlas* correspondiam breves referências escritas que sintetizavam o princípio de cada jogo de associação imagética. Mais que isso, da potência heurística inerente à KBW toda uma reorganização de saberes permitia

nessa transdisciplinaridade deslocamentos epistemológicos preocupados com a relação entre formas e símbolos, ou seja, com o nexos forma/conteúdo (Pugliese, 2011, p. 4).

Warburg (2010, p. 24-25; 74-75) retomou nos *Painéis 6 e 41a* do *Bilderatlas* (f. 12) a preocupação com o Laocoonte associado respectivamente aos temas da “Morte do Sacerdote” e da “Expressão do sofrimento”, sem se restringir à questão da iconologia, mas ultrapassando-a, uma vez que a carga energética da associação das imagens em montagem transcenderia o campo da forma, por meio da dupla memória, individual e coletiva, das *Pathosformeln* (Pugliese, 2011, p. 3-4). Elas incorporariam a possibilidade da expressão humana cujas representações seriam inventariadas a partir de suas matrizes antigas, que sobreviveriam dinamicamente na memória coletiva como presentes reminiscentes por meio de uma espécie de ato rememorativo, que atualizaria esses gestos visando à intensificação de seu significado profundo (Checa, 2010, p. 138-139).

archai 

nº 18, sept.-dec. 2016

Vera Pugliese, ‘Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*’, p. 171-215

Vera Pugliese, 'Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*', p. 171-215



Fig. 12. A. Warburg, *Painel 41a do Bilderatlas Mnemosyne*

O *Bilderatlas* evidenciava que o *Nachleben* era um conceito operatório que possibilitava *complexificar o tempo histórico*, permitindo reconhecer em diferentes especificidades culturais. Mas longe do conceito spenceriano de evolução, no qual os mais fortes sobrepujam os mais fracos, a forma sobreviveria “sintomatal e fantasmaticamente *à sua própria morte*”, sobreviveria “nos limbos ainda mal definidos de uma «memória coletiva»” (Didi-Huberman, 2013, p. 55).

WARBURG E WINCKELMANN

É possível depreender que as repercussões que Winckelmann e Warburg exerceram sobre a história

da arte, em suas próprias épocas e posteriormente, concerne, entre outros fatores, às especificidades metodológicas de suas obras e seus respectivos preceitos teóricos. Se Winckelmann é identificado ao nascimento da história da arte moderna, a presença de um método objetivo que envolve classificação de obras em períodos contrasta com os procedimentos metodológicos de Warburg. Sempre partindo de objetos específicos, como o conjunto de afrescos do Palazzo Schifanoia de Francesco Del Cossa (c.1430-c.1477), no século XV, no qual Warburg identificou temas astrológicos, ou os desenhos de moda de Bernardo Buontalenti (1536?-1608) no XVI, por meio dos quais procurou problematizar o nexo entre forma e conteúdo, de modo tornar a história da arte efetivamente uma disciplina crítica, no sentido de questionar seus próprios fundamentos a cada análise, Winckelmann, inserido em um contexto bastante diverso, buscou justamente fundar as bases objetivas de uma história da arte que a proposta de Warburg buscou desterritorializar. Deste modo, a teoria de Warburg não é “incompreensível”, mas atua de modo a questionar a própria disciplina, ou seja, rever as bases teóricas enquanto investiga cada objeto, sem jamais se desprender dele. Sua aparente falta de unidade metodológica partiria da impossibilidade de impor um método *a priori* que seria aplicável indistintamente a quaisquer objetos. Mas a metodologia para pesquisar cada objeto devia se construir a partir das especificidades do objeto em questão. Daí seu pretense caráter de “inacabamento”, uma vez que ele pensou a disciplina de forma dinâmica, do mesmo modo que as pranchas do *Bilderatlas* poderiam sofrer alterações na medida em que deslocasse seu interesse para outros objetos, mas sem deixar de reportar sua tônica metodológica ao princípio

archai 

nº 18, sept.-dec. 2016

Vera Pugliese, ‘Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*’, p. 171-215

de montagem de seu objeto (Pugliese, 2011, p. 3-4). Analogamente, sua aparente inadequação na época de estudante se referia a uma insatisfação com o sistema de ensino da universidade, que em breve evidenciaria o caráter perturbador de sua obra, ainda em vida.

Finalmente, se a tendência objetivante de Panofsky, descende, em certa medida, da força sistematizadora de Winckelmann, Warburg descende da *Kulturgeschichte* de Jakob Burckhardt (1818-97) e do pensamento de Nietzsche, no sentido de não olvidar de que seus objetos eram constituintes da mesma cultura que expressavam, precisamente em sua especificidade plástica. Em relação ao belo, se Winckelmann partiu de uma conceituação *a priori* de um belo ideal, o belo não se colocou como problema para Warburg, que criticava a «história da arte estetizante» (Agamben, 2006, p. 107), interessado na especificidade do próprio processo criativo. Daí seu impacto sobre a teoria da arte francesa do final do século XX, em especial a partir de Hubert Damisch (1928), em *Le Jugement de Pâris*, de 1992.

Mas no que concerne ao olhar sobre o passado, Didi-Huberman (2002, p. 23) afirma que ignoramos o quanto somos tributários do sentido moderno da história da arte winckelmanniana, em relação ao “nó de problemas” que *Geschichte der Kunst des Alterthums* continua a evocar. O historiador da arte francês evidencia como o próprio título da obra apresenta os elementos formadores deste nó, ou seja, as questões da própria construção do discurso histórico (*Geschichte*); de nosso olhar diante da arte (*Kunst*); da relação temporal relacionada a uma rememoração dos antigos (*Alterthums*). Este nó seria ainda revelado pelas

possíveis articulações que o termo imitação passaria a revelar mediante as contradições que impõe: “o único meio para nós de nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é imitar os Antigos” (Winckelmann, 1975, p. 39-40).

Deste modo, o que Alex Potts (1991, p. 11-12) denominou “*absence catégorique*” (ausência categórica) da arte grega, suscitou o problema de seu conhecimento por meio da arte romana, em um jogo de presente e presença, uma vez que a imitação dá acesso a uma origem perdida, sendo o objeto da imitação o ideal, que daria acesso, por sua vez, à essência da arte. O paradoxo que o conceito de imitação faz emergir:

O nó da Antiguidade se desfaz ao se trazer de volta [*re-boucler*] uma noção de ideal; o nó da arte se desfaz ao se resgatar uma ideia de imitação; o nó da história se desfaz ao resgatar uma ideia de Renascimento. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 24)

Mas se a existência de um método warburguiano pode ser questionada, ele foi reconvocado diversas vezes desde sua morte, ainda que, eventualmente, como infundado ou contraditório. Paradoxalmente, Ernst Gombrich (1909-2001), que protagonizou a terceira geração do Warburg Institute, percebeu que seu retorno que começava a se impor desde os anos 1980, sintomatizaria uma insatisfação com a produção historiográfica artística desde o segundo pós-guerra (Gombrich, 1986, p. VII). É possível supor que esta insatisfação só começou a se concretizar sob a forma de novas propostas teórico-metodológicas a partir do pensamento desconstrucionista do pós-

archai 

nº 18, sept.-dec. 2016

Vera Pugliese, ‘Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*’, p. 171-215

Vera Pugliese, 'Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*', p. 171-215

-estruturalismo que problematizou de modo ímpar a questão da ordem do discurso bem como os fundamentos das instituições.

Ora, pode-se dizer que uma teoria da arte começa a ser esboçada por um historiador da arte quando novos objetos, de uma produção artística recente, surgem sem que se tenha categorias ou conceitos operatórios que lhe permitam abordar tais objetos, como ocorreria com a arte moderna, ou que, como ocorreu com Warburg, os preceitos teóricos-metodológicos já enraizados numa tradição historiográfica artística não dão conta de abordar a produção artística já conhecida, mas que se suspeita transparecer novos objetos que carecem de outros conceitos operatórios para se revelarem. Este movimento, em Warburg marcado por uma insatisfação já no final do século XIX, explica ter sido a iconologia apenas um dos componentes de seus procedimentos teóricos-metodológicos. Mas havia que se questionar os postulados do *mainstream* desta história da arte, bem como a força do Formalismo germânico, que se impunha desde o último quartel do século XIX. Para tal, Warburg

... pôs em prática um constante *deslocamento* – deslocamento no pensar, nos pontos de vista filosóficos, nos campos de saber, nos períodos históricos, nas hierarquias culturais, nos lugares geográficos (...) Mas, sobretudo, seu deslocamento *através* da história da arte, em sua orla [*ses bordures*] e *mais além*, criaria na própria disciplina um violento processo crítico, uma crise e uma verdadeira *desconstrução das fronteiras disciplinares*. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 31-32)

As movimentações de Warburg para constituir uma história das imagens foram transdisciplinares, ao problematizar as contribuições disciplinares à história da arte enquanto as urdia em suas pesquisas, cuja teoria emergia organicamente de seus objetos empíricos. Esta desterritorialização se fazia a partir do território consagrado da imagem que era o território consagrado pelo jogo dialético que tem como marca o estatuto da imagem, relativo ao jogo da Antiguidade, do belo e do ideal e de suas remissões no próprio discurso da história da arte, que se colocam como renascimentos desta disciplina.

O *Bilderatlas* é exemplar desse ensejo por recolocar o problema do estilo, compreendido como problema de agenciamentos e de eficácias formais, sempre relacionando o estudo filológico de cada caso à aproximação antropológica que permite perceber como essas relações podem ser agenciadas simultaneamente nas dimensões histórica e cultural (Bing, 1960, p. 62). Para Warburg, a imagem seria um “fenômeno antropológico total”, que se cristalizaria em “uma condensação cultural em uma singularidade histórica”, levando em conta a “potência mitopoética da imagem” (Didi-Huberman, 2002, p. 46-8), daí evidenciar-se a função heurística da antropologia no discurso historiográfico artístico.

Para além do jogo filológico que Warburg não deixa de suscitar entre os termos sobrevivência e renascimento, a questão warburguiana de penetrar na história da arte pela via do Renascimento florentino contratava com o legado burckhardtiano em *Die Kultur der Renaissance in Italien* (Civilização do Renascimento na Itália), de 1860. Ao buscar compreender a comple-

archai 

nº 18, sept.-dec. 2016

Vera Pugliese, ‘Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*’, p. 171-215

Vera Pugliese, 'Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*', p. 171-215

cidade da formação histórica do Renascimento, sob “influência” da Antiguidade, associada ao fator cultural italiano (Humanismo), dinâmico e multifacetado, Burckhardt (1991, p. 105-29) viu na Antiguidade clássica um símbolo de grandeza para a afirmação da Itália como potência cultural, que serviria de modelo ao restante da Europa, com seus abundantes documentos e monumentos do passado clássico, levando em consideração a civilização italiana nos planos da existência (vida) e ideal, como reação a uma civilização europeia medieval. Mas se pode-se falar de um mito do Renascimento ele está relacionado a uma estrutura mítica do próprio Renascimento da qual emergiu o conceito de indivíduo que produziu materializações, por exemplo, nos retratos florentinos. Warburg não apenas ignora a existência desse mito, mas se interessa justamente por estudá-lo em suas operações para compreender sua fecundidade na produção visual a desconstruir.

Por um lado, se tentarmos rastrear a repercussão do caminho aberto por Warburg na disseminação do método iconológico de matriz panofskyana, verifica-se que Panofsky deslocou a problemática do *Nachleben* para o campo da *influência* e o problema do patético para o da *tipificação* (Didi-Huberman, 2013, p. 78-79). Por outro, é impossível não desconfiar que os recentes estudos sobre Winckelmann são, paradoxalmente, viabilizados pela abertura warburguiana à problematização da própria história da arte (idem, p. 43-44). O deslocamento epistemológico do ponto de vista experimentado por Warburg em seu discurso seria, portanto, um deslocamento de seu próprio objeto, assim como deslocou o interesse do iconólogo que futuramente seria de ordem hermenêutica em

Panofsky, para uma ordem heurística, que problematizava o discurso da história da arte e seu olhar sobre o passado, que nos leva a problematizar outros olhares e seus discursos, em um viés que atinge a própria institucionalização deste discurso no ato fundador de Winckelmann.

Vê-se, portanto, como o agenciamento dos conceitos que Winckelmann procedeu, nos termos da *ligne de partage* proposta, podem ser reconhecidos como o ‘retorno’ ao antigo; o clássico como estilo de referência e o duplo modelo de tempo da história da arte (ideal e cronológico), enquanto os conceitos operatórios utilizados por Warburg seriam o “retorno” do antigo, o *pathos* e o modelo de tempo complexo (temporalidades heterogêneas).

archai ἀρχαί

nº 18, sept.-dec. 2016

Vera Pugliese, ‘Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*’, p. 171-215

Vera Pugliese, 'Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*', p. 171-215

NOTAS

1 No paragono contido no 1º capítulo do *Trattato della Pittura*, de Da Vinci (2006, p. 25-44), escrito no início do século XVI, e nos primeiros 35 capítulos da 1ª edição de *Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architetti*, de Vasari (1550), indicados como as “Introduzione alle ter arti del disegno” na 2.ª edição (revisada e ampliada), de 1563 (1993, p. 39-95).

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, G. (2006). *La Puissance de la Pensée*. Paris, Bibliothèque Rivages.

BING, G. (2005). Prólogo. In: WARBURG, A. *El Renacimiento del paganismo*. Madrid, Alianza, p. 61-67.

BORNHEIM, G. A. (1975). Introdução à leitura de Winckelmann. In: WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre Arte Antiga*. Movimento, Porto Alegre.

BURCKHARDT, J. (1991). *A cultura do Renascimento na Itália*. Brasília, Editora UnB.

CHECA, F. (2010). El Proyecto Mnemosyne. In: WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne*. Madrid, Akal Ediciones, p. 135-154.

DA VINCI, L. (2006). Primo Volume, In: *Trattato della Pittura*. Lanciano, Caraba Ed./ Progetto Manuzio, 2ª ed. elet., p. 25-137. Disponível em: http://www.liberliber.it/mediateca/libri/l/leonardo/trattato_della_pittura/pdf/tratta_p.pdf. Acessado em 15 de Agosto, 2015.

DAMISCH, H. (1992) *Le Jugement de Pâris*. Paris, Flammarion.

DIDI-HUBERMAN, G. (1990). *Devant L'Image*. Paris, Minuit.

_(2013). *A imagem sobrevivente*. Rio de Janeiro, Contraponto.

archai 

nº 18, sept.-dec. 2016

Vera Pugliese, 'Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*', p. 171-215

Vera Pugliese, ‘Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*’, p. 171-215

EFAL, A. (2001). Warburg’s “Pathos Formula”. *Psychoanalytic and Benjaminian Contexts. Assaph-Studies in Art History*, no.5, p. 221-238. Disponível em: <http://www5.tau.ac.il/arts/departments/images/stories/journals/arhistory/Assaph5/13adiefal.pdf>. Acessado em 15 de Março, 2010.

GINZSBURG, C. (1989). De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre um problema de método. In: *Mitos emblemas sinais*. São Paulo, Companhia das Letras, p. 41-93.

GOMBRICH, E. (1986). *Warburg. An intellectual biography*. 2ª ed. Chicago, The University of Chicago Press.

LAGO, A. Dal. (2013). *Aby Warburg: l’arcaico e suo doppio politeismo moderno*. 2ª ed. Milano, IPOC, p. 67-98.

MATTOS, C. V. (2010). O neoclássico entre o ideal e a história. *Palíndromo*, UDESC, n.º 3, p. 35-53.

PANOFSKY, E. (1979). *Significado nas artes visuais*. São Paulo, Perspectiva.

_(1986). *Estudos de Iconologia*. Lisboa, Estampa.

PLINIO, L’ANCIEN (1983). *Historia Naturalis*. Paris, Les Belles Lettres.

POTTS, A. (1991). Vie et mort de l’art antique: historicité et beau idéal chez Winckelmann. In: POMMIER, E. (ed.). *Winckelmann*. Paris, p. 9-38.

PUGLIESE, V. (2011). A História da Arte como Montagem de Tempos Anacrônicos. In: *Anais do*

5.º Seminário Nacional de História da Historiografia. Ouro Preto, EdUFOP, p. 1-11. Disponível em: <http://www.seminariodehistoria.ufop.br/ocs/index.php/snhh/2011/paper/viewFile/785/586>. Acessado em 04 de Março, 2012.

PUGLIESE, V. (2014). A arte clássica na historiografia da arte. In: CORNELLI, G.; COSTA, G. G. (eds.). *Estudos clássicos III: cinema, literatura, teatro e arte*. Brasília, Cátedra UNESCO Archai, UNESCO Brasil, Annablume Editora; Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, p. 164-176. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0023/002317/231735por.pdf>. Acessado em 11 de Novembro, 2015.

SETTIS, S. (1993). Warburg continuatus. In: BARATIN, M.; JACOB, C. (dir.). *A memória dos livros no Ocidente*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2000, p. 108-54.

VASARI, G. (1993). *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. 2ªed. Roma, Newton.

WALTER, U. (2006). *The Classical Age as a Historical Epoch*. Oxford, Blackwell Publishing Ltd.

WARBURG, A. (2005). *El Renacimiento del paganismo*. Madrid, Alianza, p. 61-67.

WARBURG, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid, Akal Ediciones.

WINCKELMANN, J. J. (1975). *Reflexões sobre Arte Antiga*. Movimento, Porto Alegre.

archai 

nº 18, sept.-dec. 2016

Vera Pugliese, 'Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*', p. 171-215

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1. Agesandro, Atenodoro e Polidoro de Rodas (atrib.), Laocoonte, prov. c.42-20 a.C., mármore, 210 x 160 cm, Musei Vaticani. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gruppo_del_laocoonte,_05.JPG?uselang=pt-br. Acessado em 05 de Novembro, 2015.

Fig. 2. Peter Paul Rubens (1557-1640), *Laocoonte*, c.1601-02, esboço da escultura do Laocoonte, 45,5 x 45,7 cm, sanguínea s/ papel, Biblioteca Ambrosiana, Milano. Disponível em: <http://www.wikiart.org/en/peter-paul-rubens/laocoon-and-his-sons>. Acessado em 05 de Novembro, 2015.

Fig. 3. G. Vasari, Prancha do Frontispício e última página das *Vite*, 1568, Xilogravura, Florença, Giunti (DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 80).

Fig. 4. Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), *Apolo e Dafne*, 1622-25, mármore de Carrara, h = 243 cm, Galleria Borghese, Roma. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ApolloAndDaphne.JPG>. Acessado em 05 de Novembro, 2015.

Fig. 5. Raffaello Sanzio (1483-1520), *Madonna Sistina*, 1513-14, óleo s/ tela, 270 x 201 cm, Gemäldegalerie, Dresden. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:RAFAEL_-_Madonna_Sixtina_\(Gem%C3%A4ldegalerie_Alter_Meister,_Dresde,_1513-14._%C3%93leo_sobre_lienzo,_265_x_196_cm\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:RAFAEL_-_Madonna_Sixtina_(Gem%C3%A4ldegalerie_Alter_Meister,_Dresde,_1513-14._%C3%93leo_sobre_lienzo,_265_x_196_cm).jpg). Acessado em 05 de Novembro, 2015.

Fig. 6. J. J. Winckelmann, Prancha do Frontispício de *Geschichte der Kunst des Alterthums*, II, Dresden, 1764 (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 15).

Fig. 7. *Laocoonte* (pormenor). Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b8/Laocoon_Pio-Clementino_Inv1059-1064-1067_n3.jpg. Acessado em 05 de Novembro, 2015.

Fig. 8. A. Dürer (1471-1528), *A morte de Orfeu*, 1494, nanquim s/ papel, 289 x 225 cm, Kunsthalle, Hamburgo. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:D%C3%BCrer_-_

Mort_d%27Orph%C3%A9_(1494).jpg. Acessado em 05 de Novembro, 2015.

Fig. 9. E. Manet (1832-83), *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863, óleo s/ tela, 208 x 265 cm, Musée d'Orsay, Paris. Disponível em: [://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%89douard_Manet_-_Le_D%C3%A9jeuner_sur_l%27herbe.jpg?uselang=pt-br](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%89douard_Manet_-_Le_D%C3%A9jeuner_sur_l%27herbe.jpg?uselang=pt-br). Acessado em 05 de Novembro, 2015.

Fig. 10. M. Raimondi (c.1480-c.1584), *O Julgamento de Páris*, 1514-18, Gravura, 298 x 442 mm, British Museum, London. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Marcantonio_Raimondi#/media/File:Marcantonio_Raimondi_-_The_Judgment_of_Paris_-_WGA18981.jpg. Acessado em 05 de Novembro, 2015.

Fig. 11. Anônimo, *Julgamento de Páris*, relevo helenístico em sarcófago, 2ª met. Séc. III AS, Roma, Villa Medici (DAMISCH, 1992, p. 165).

Fig. 12. A. Warburg, *Painel 41a* do *Bilderatlas Mnemosyne* (WARBURG, 2010, p. 75).

**Submetido em Novembro de 2015 e aceite para publicação em
Janeiro de 2016**

archai 

nº 18, sept.-dec. 2016

Vera Pugliese, 'Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*', p. 171-215