

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



## **A IMAGEM NÔMADE**

**Refotografar, reenquadrar e rerepresentar imagens**

Luísa Ribeiro Telles

Trabalho de Projeto

Mestrado em Arte Multimédia

Especialização em Audiovisuais

Trabalho de Projeto orientado pela Profa. Doutora Margarida Medeiros e  
pelo Prof. Adam Broomberg (HfbK Hamburg)

2018

## DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Luísa Ribeiro Telles, declaro que o presente trabalho de projeto de mestrado intitulado “A imagem nômade: refotografar, reenquadrar e reapresentar imagens”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas acadêmicas.

Luísa Ribeiro Telles

A handwritten signature in black ink that reads "Luísa Telles". The signature is written in a cursive style with a light blue rectangular background behind it.

Hamburgo, 19 de Outubro de 2018

## RESUMO

Esta pesquisa investiga a migração das imagens nas eras da reprodução técnica e digital. Como as imagens circulam atualmente? Enquanto a vanguarda modernista promoveu a transformação estética e midiática baseada na visualidade, o pós-modernismo intensificou a virada em direção à interdisciplinaridade. No século XXI, temos uma cultura dominada por imagens, simulações visuais, ilusões, cópias e reproduções, a ponto dos paradigmas visuais ameaçarem até as práticas discursivas. Sob a égide da imagem, foram abordados nesta pesquisa trabalhos de Aby Warburg a Gerhard Richter, de Sherrie Levine a Camille Henrot. Isto é, fotos recortadas de jornais, revistas ou livros; fotos tiradas pelos próprios artistas; ou, desde o advento da internet, a exibição de fotografias e reproduções de fotos tiradas online apresentadas em combinações e séries extremamente não convencionais. Segundo Groys, nesse fluxo de imagens, o valor de uma única fotografia está sendo diminuído e substituído pela noção de uma corrente de dados, no qual as imagens e seus significados estão em permanente estado de fluxo. Essa capacidade de reprodução e circulação compromete a noção de singularidade de uma obra de arte, bem como o status do original e sua imitação. Uma das questões centrais da arte moderna foi a indagação se todas as coisas são ou não igualmente reproduzíveis, como teorizado por Benjamin, mas quando a reprodução técnica torna-se digital, passa a ser desnecessário ter um original pré-existente. Como postulado por Crimp, as obras de arte não são mais definidas pelo seu valor de culto, mas são caracterizadas pelo seu valor de exibição, pela sua capacidade em circular e serem exibidas. A era pós-moderna organiza uma interação complexa de deslocamentos e realocações, de desterritorializações e reterritorializações, de des-auratizações e re-auratizações. Nessa migração, a instalação *Topografia de Eros* é por fim apresentada como contemporânea a era de máquinas pensantes, processamento algorítmico e vastas velocidades computacionais.

Palavras-Chave:

arquivo, aura, apropriação, imagem digital, internet

## ABSTRACT

This research investigates the migration of images in the ages of mechanical and digital reproduction. How do images currently circulate? While the modernist avant-garde entailed an aesthetic and media transformation based on visibility, postmodernism intensified the gravitation towards interdisciplinarity. In the 21st century, our culture is dominated by pictures, visual simulations, illusions, copies, and reproductions to the extent that visual paradigms even threaten discursive practices. Under the aegis of the image, in this study the works from Aby Warburg to Gerhard Richter, and from Sherrie Levine to Camille Henrot were investigated. That is, found photos clipped from newspapers, magazines, or books; photos taken by the artists themselves; or, since the advent of the Internet, photographs and reproductions of photographs taken online and presented in strictly serial or in extremely unconventional combinations and arrangements. According to Groys, within this flow of images the value of a single photograph is being diminished and replaced by the notion of a stream of data in which both images and their significances are in a state of flux. This capacity of reproduction and circulation undermines the notion of an artwork's singularity, as well as the status of the original and its imitation. If whether or not all things are equally reproducible was one of the central questions of modern art, as theorized by Benjamin. When the mechanical repetition becomes digital however, it no longer requires a pre-existing original which can be perceived as such. As postulated by Crimp, artworks are not defined anymore by their cult value, but instead are characterized by their exhibition value; in other words, by its ability to circulate. The postmodern age is characterized by a complex interplay of dislocations and relocations, of deterritorializations and reterritorializations, of de-auratizations and re-auratizations. Within this migration, the installation *Eros Topography* is finally here presented as contemporary to an era of thinking machines, algorithmic processing, and vast computational speeds.

Keywords:

archive, aura, appropriation, digital imaging, internet

*„C'est le propre de la libido de hanter l'histoire et la géographie, d'organiser des formations de mondes et des constellations d'univers, de dériver les continents, de les peupler de races, de tribus et de nations. Quel être aimé n'enveloppe pas des paysages, des continents et des populations plus ou moins connus, plus ou moins imaginaires?“*

Deleuze (1993)

Para Adrian.

## Índice

Introdução.....	1
I De geográfico para fotográfico	
I.I Do Atlas de Mercator à tentativa fotográfica de Kahn no século XX.....	5
I.II O <i>Atlas Mnemosyne</i> de Warburg e a imagem sobrevivente.....	15
I.III O <i>Atlas</i> de Gerhard Richter a erupção do arquivo na prática artística.....	27
II Pensar por imagens	
II.I As gravuras transportáveis de Dürer e a crise da unidade.....	36
II.II Deslocamentos da <i>Pictures Generation</i> em diante.....	43
II.III A eclosão da internet como arquivo eletrônico e a migração das imagens em Henrot.....	49
III A imagem nômade.....	54
Conclusão.....	67
Anexo: Topografia de Eros.....	69
Bibliografia.....	76

## Introdução

Esta pesquisa examina a capacidade da fotografia em circular. Como dito por Deleuze<sup>1</sup>, todo trabalho tem uma pluralidade de trajetos, legíveis e coexistentes em um mapa, que muda de significado de acordo com aquilo que é compreendido. Ao traçar este mapa, procurei compreender alguns percursos migratórios das imagens na era da reprodução técnica e digital, de 1925 para o momento atual. Os caminhos visuais foram de Aby Warburg a Gerhard Richter, de Sherrie Levine a Camille Henrot.

Na era de máquinas pensantes, processamento algorítmico e vastas velocidades computacionais, uma enorme mudança está acontecendo no campo visual. Para compreender isto, foi necessário abordar a noção de cópia e original na história da arte, assim como revisitar o conceito de aura, que tanto expandiu ao transitar de Walter Benjamin a Boris Groys. Um outro conceito fundamental foi o *pathosformel*, formulado por Aby Warburg e relido de forma precisa por Didi-Huberman. O impacto da internet na circulação das imagens trouxe a elas um novo status, sem território fixo e sem corpo material, abalando as distinções entre original e cópia. Algo mudou na maneira com que acessamos e compreendemos as fotografias, na transição do arquivo de imagens analógico ao banco de imagens online. Nessa profusão de imagens, o valor de uma única fotografia está sendo substituído pela noção de um fluxo de dados, no qual as imagens e seus significados estão em permanente estado de deslocamento<sup>2</sup>.

Ao nomear esta pesquisa de ‚imagem nômade‘ busquei reconhecer a resistência da fotografia a ser fixada em um único lugar e tempo e ser, ao invés disso, migratória<sup>3</sup>. Esta compreensão vai além do campo da fotografia e se expande para as artes visuais, como abordada, por exemplo, no segundo capítulo a longa migração de gestos retomada por Warburg (1905): partindo de Atenas a Roma, Mantua, Florença e Nuremberg para chegar a mente do pintor alemão Albrecht Dürer<sup>4</sup>. O historiador Aby Warburg não teve alcance tan-

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, *Critique et Clinique* (Paris: Minuit, 1993), 88.

<sup>2</sup> Boris Groys, *Art Power* (Cambridge: MIT Press, 2008), 83-91.

<sup>3</sup> Dos autores que focam recentemente no aspecto migratório das imagens, há uma bela coletânea de artigos no livro *The Itinerant Languages of Photography* (Princeton: Princeton University, 2013) com exposição homônima, organizado por Eduardo Cadava. A exposição traça continuidades históricas do século XIX até o presente, justapondo coleções de arquivos na Espanha, Argentina, Brasil, México e Estados Unidos.

<sup>4</sup> Christopher D. Johnson, *Memory, metaphor and Aby Warburg's Atlas of images* (New York: Cornell University Press, 2012) 137.

tas fotos quanto as milhões que agora podem ser a qualquer momento acessadas na internet, assim como não trilhou os intermináveis labirintos virtuais proporcionados por mecanismos de busca como o Google. Mas o seu projeto inacabado, o *Atlas Mnemosyne*, é abordado no primeiro capítulo por ser precursor de um movimento que se estabeleceu cada vez mais desde os anos 1960 na arte, e que consiste em desenvolver formas de exibição de material coletado.

Portanto, esta pesquisa desloca-se do início do *Atlas Mnemosyne* de Warburg (1925-1929) ao *Atlas* do pintor Gerhard Richter (1962-2015). A seguir, no segundo capítulo, é investigada a capacidade de reprodução e circulação das imagens, partindo das primeiras cópias realizadas por Dürer no século XIX até aquelas apropriadas por Sherrie Levine na década de 1980 ao refotografar as célebres imagens de Walker Evans. O grande cansaço gerado pela fluidez e acúmulo de imagens no contemporâneo é ainda abordado através de Camille Henrot, que em 2013 mergulhou no arquivo do Smithsonian National Museum of Natural History. A artista questiona a noção de singularidade das obras de arte, dos limites entre o que é verdadeiro e o que não é, ao revelar a repetição das narrativas mitológicas ao longo da história e na nossa era digital atual.

Estes dois capítulos trazem portanto fotos recortadas de jornais, revistas ou livros; fotos tiradas pelos próprios artistas; ou - desde o advento da internet - fotografias e reproduções de fotografias tiradas online que são expostas em série ou em combinações e arranjos extremamente não convencionais. O fotógrafo Thomas Ruff é por fim central para articular esta discussão, no terceiro capítulo, uma vez que faz uso da fotografia refletindo o seu próprio meio.

Este percurso introduz a investigação da instalação *Topografia de Eros*, realizada em 2018 em Hamburgo, e abordada no capítulo final desta pesquisa. O asteroide 433 Eros foi descoberto em 13 de agosto de 1898 por Gustav Witt em Berlim. Enquanto que 70 anos antes, em 1826, Niépce tirou a primeira foto. Medir o desconhecido e cruzar fronteiras era uma obsessão no século XIX. Em fevereiro de 2000, o mesmo asteroide foi fotografado pela missão NEAR da NASA. O 'Multi-spectral Imager', adaptado de um instrumento militar de sensoriamento remoto, produziu, a quilômetros de distância, mais de 180.000 imagens em alta resolução. Essa materialização do inatingível pelo olho humano deu lugar a um mapa de Eros, cujas crateras também foram nomeadas em homenagem aos amantes da mitologia e da literatura. Partindo deste arquivo digital de fotografias feitas pela NASA, este



Fig. 1: Olaf Metzger, Warburg, 2013, Produzenten Galerie, Hamburg in Produzenten Galerie, <http://www.produzentengalerie.com/exhibitions/kein-kommentar/exhibition-views/>.

projeto procura cobrir essa geografia. Estas imagens, tiradas do inconsciente eletrônico global que a internet produz<sup>5</sup>, são fruto da presente era da distribuição eletrônica. Como desenhar um relevo com palavras? Como percorrer uma superfície com imagens? O ponto central nesta busca é brincar com a duplicidade do nome Eros: ao mesmo tempo deus e asteróide.

Sendo assim, esta pesquisa de mestrado revela a criação de conexões entre imagens que já existem, e não deriva da criação de novas imagens. Como no *Atlas Mnemosyne* de Warburg, é o contato entre imagens que produz significado, ou seja, o significado emerge do processo de montagem das imagens e do trabalho no espaço. Para isso, o deslocamento nômade das imagens, e sua ambigüidade, são centrais para esta pesquisa. A questão posta foi como, no fluxo eletrônico da rede, dar corpo as fotografias. Portanto, a instalação investiga o potencial das imagens digitais, sua superfície material, e o aspecto abstrato e pictórico do corpo dessas imagens.

---

<sup>5</sup>Teresa Arozena, “Global affects, identity effects: The ghost in the machine, Thomas Ruff” in *landscapes/ tenerife* (Isla de Tenerife: TEA Tenerife Espacio de las Artes Centro de Fotografía, 2009).

## I De geográfico para fotográfico

### I.I Do Atlas de Mercator à tentativa fotográfica de Kahn no século XX

*O analfabeto do futuro, disse alguém,  
será aquele que não sabe ler as fotografias, e não o iletrado*<sup>6</sup>

A noção de uma cartografia visual do mundo foi nomeada pela primeira vez como *Atlas* por Gerhard Mercator (1595), ao compilar mapas geográficos em três volumes de um livro. O geógrafo flamengo, que morreu em 1595 em Duisburg (atual Alemanha), deixou incompleto o trabalho ao qual dedicou 25 anos de sua vida: uma coleção de mapas representando o mundo todo<sup>7</sup>.

No prefácio do livro, o autor explica que o título pretende homenagear o lendário rei Atlas da Mauritânia, conhecido por ter feito o primeiro globo celestial. Contudo, em 1602 o neto de Mercator passa a usar no começo da publicação a figura do titã homônimo Atlas, condenado por Zeus a carregar o peso do mundo nos ombros<sup>8</sup>. Atlas foi o nome dado, portanto, a uma forma visual de conhecimento: reconfigurar o espaço em um conjunto de mapas geográficos, reunidos em um volume.

Fruto do desenvolvimento dos intercâmbios comerciais entre os europeus e os árabes, bem como das navegações oceânicas empreendidas pelos ibéricos, a ampliação do espaço e da humanidade foi decisiva para um processo que teve início no século XVI: criar um modelo visual do mundo, que passa a ter novas proporções por conta da expansão marítima<sup>9</sup>. Portanto, é significativo que o atlas tenha sido proliferado numa época em que o homem europeu já tinha alcançado todas as partes do planeta e buscava meios de explorá-lo.

---

<sup>6</sup> Frase de Baudelaire (1859) citada por Walter Benjamin, “Pequena História da Fotografia” in *A Modernidade* (Lisboa: Assírio e Alvim, 2006), 261.

<sup>7</sup> Teresa Castro, “Les Archives de la Planète - A cinematographic atlas”, *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 48 (2006), consultado 19 Março 2018, <https://www.ejumpcut.org/archive/jc48.2006/KahnAtlas/>.

<sup>8</sup> Martha Couto Neves. “Atlas: Um produto cultural da Época Moderna”. *Encontros* 10, no. 18 (2012): 5, consultado em 19 Março 2018, <http://cp2.g12.br/ojs/index.php/encontros/article/view/342/283>.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 51.



Mercator concebeu as imagens projetando-as de forma apropriada à navegação marítima, de acordo com uma visão europocêntrica do mundo. O atlas enquanto dispositivo transportava o leitor a lugares longínquos, com paisagens e espécies nunca antes vistas, e este sentia-se em controle do mundo<sup>10</sup>. A noção de atlas desenvolveu-se consideravelmente no século XIX, à medida que se expandiu da cartografia para todos os trabalhos científicos ilustrados nos campos da anatomia, botânica, fisiologia, paleontologia, astronomia, arqueologia, antropologia e psicologia<sup>11</sup>. Para além de uma viagem imaginária pelo planeta através do atlas cartográfico e da astronomia, a prática de recompor o mundo em um livro de imagens tornou-se um gênero científico no século XVIII através das enciclopédias. Esses livros de imagens científicas mostravam não apenas mapas, mas também pássaros, fósseis, corpos humanos, partículas elementares, flores e constelações<sup>12</sup>. Como ressaltado por Castro (2006), tais arquivos visuais de conhecimento foram inicialmente facilitados pela invenção da gravura. O desenvolvimento de novas técnicas de reprodução gráfica revolucionou a maneira de lidar com os livros, não só tecnicamente como também intelectualmente.

Assim, à medida que os atlas proliferaram durante o século XIX, uma nova maneira de pensar foi criada: o conhecimento passou a ser baseado nas associações entre os diferentes elementos ilustrados em catálogos visuais<sup>13</sup>. Na predominância do visual em detrimento ao verbal, as ciências modernas incorporaram a aparente objetividade e cientificidade do visual<sup>14</sup>. Nesse ponto é importante ressaltar justamente o papel da fotografia em proporcionar mais confiança na imagem do que em nossos próprios olhos. Como Baudelaire disse, em 1859 a invasão da fotografia e a grande loucura industrial eram tão grandes que a memória passou a ser formada por uma arqueologia de registros fotográficos<sup>15</sup>.

---

<sup>10</sup> Ibid., 49.

<sup>11</sup> Georges Didi-Huberman, *Atlas: How to carry the world on ones back?* (Madrid: Museo Nacional Arte Reina Sofia, 2010), 66.

<sup>12</sup> Lorraine Daston, Peter Galison, “The Image of Objectivity“, *Representations* 40 (1992): 81-84.

<sup>13</sup> Castro, “Les Archives“.

<sup>14</sup> Daston, Galison, “The Image“; sobre como a visão em si torna-se um objeto de conhecimento, ver Jonathan Crary, *Techniques of the Observer* (Cambridge: The MIT Press, 1990).

<sup>15</sup> Charles Baudelaire, “Le public moderne et la photographie“, *Études Photographiques* 6 (1999).



Fig. 4: Johannes Vermeer, *L'Astronome ou plutôt L'Astrologue*, 1668, Musée du Louvre, Paris in *Musée du Louvre Département des Peintures*, [http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=25889&langue=fr](http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=25889&langue=fr)

O mundo podia ser tocado visualmente e não materialmente, e o surgimento da fotografia substituía todas as pinturas, desenhos e ilustrações que representavam a realidade. Benjamin<sup>16</sup> argumenta que o clímax histórico da fotografia poderia ser situado na década de 1860, quando a fotografia mal havia alcançado sua transição de um objeto investido de aura para uma estrutura esvaziada de mera reprodução tecnológica. Além disso, ao longo da segunda metade do século XIX, a fotografia emergiu como um instrumento central na definição de identidades nacionais, coloniais e individuais, e como uma nova forma de conhecimento e comunicação. Entre 1850 e 1950, a representação fotográfica tornou-se a principal forma de tornar o mundo visível, na tentativa de exterminar a intervenção humana entre objeto e representação<sup>17</sup>.

A possibilidade de dominar o mundo através da visão surgiu não só através da câmera fotográfica, como também paralelamente tornou-se possível através do atlas enquanto dispositivo visual. O atlas traz portanto questões relevantes sobre o papel e o poder das imagens no contexto desta história particular: o globo disciplinado como espaço de conhecimento, sujeito a diferentes tipos de controle e dominação<sup>18</sup>.

Numa época de ampla expansão colonial e de desenvolvimento do capitalismo moderno, esse impulso de mapeamento<sup>19</sup> tentou preservar um mundo que estava mudando rapidamente por conta da modernização e dos efeitos devastadores da Primeira Guerra Mundial. A fotografia, que surge em meados do século XIX, e se desenvolve conjuntamente à expansão imperial europeia, mobiliza fotógrafos de todo o mundo a inventar e reduzir o mundo a uma imagem bidimensional.

Um exemplo central de quão longe pode chegar esta busca é um arquivo estabelecido entre 1909 e 1931 por um dos homens mais ricos da Europa no início do século XX: *Les Archives de la Planète*, de Albert Kahn.

---

<sup>16</sup> Benjamin, “Pequena História”, 261.

<sup>17</sup> Daston, Galison, “The Image”, 98.

<sup>18</sup> Castro, “Les Archives”.

<sup>19</sup> A expressão *mapping impulse* deriva do livro *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (Chicago: Alpers, 1983). Este livro é citado por Teresa Castro em “Mapping the city through film: from ‘topophilia’ to urban maps” in *The City and the Moving Image*, ed. Les Roberts e Richard Koeck (London: Palgrave Macmillan, 2010) ao sugerir que a pintura holandesa do século XVII, com sua ênfase na descrição e na superfície plana da imagem, não pode ser entendida sem levar em conta as técnicas cartográficas.

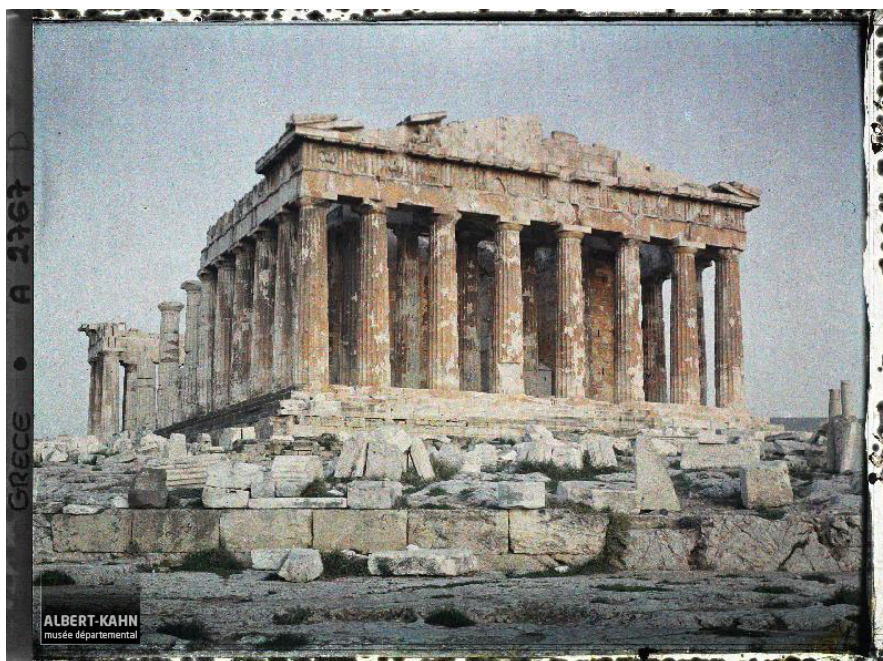


Fig. 5 e 6: Auguste Léon, *Grèce, Athènes, L'ensemble du Parthénon éclairé au soleil couchant*, 1913; Georges Chevalier, *Crète, Candie, Le Disque de Phaitos*, 1927, Archives de la Planète - Musée Albert-Kahn/Département des Hauts-de-Seine, Paris in *Les collections du musée départemental Albert-Kahn*, <http://collections.albert-kahn.hauts-de-seine.fr/>.

Os 72.000 autocromos, 180.000 metros de filme, 4000 pratos estereoscópicos e um número significativo de vistas panorâmicas podem ser compreendidos como um ato de preservação do que a modernidade ainda não havia alterado: “paisagens pitorescas mumificadas, trajes tradicionais, vida rural, monumentos antigos, uma Irlanda intocada pelos problemas e pobreza, uma França ainda não industrializada, um Japão de gueixas e quimonos”<sup>20</sup>. O arquivo pretendeu ilustrar portanto um mundo rural, pré-capitalista, em vias de desaparecer por conta da expansão imperialista<sup>21</sup>. Durante os 22 anos em que o arquivo funcionou, o banqueiro francês, juntamente com seus agentes, viajou por 48 países e territórios coloniais franceses ao redor do mundo e trouxe de volta imagens coletadas por sua relevância enquanto documentos históricos<sup>22</sup>. A fotografia é usada, portanto, principalmente enquanto evidência. As imagens de *Les Archives de la Planète* são reunidas pelo seu caráter de ruína:

De um mundo que sobrou, fragmentos e remanescentes sobreviventes, mas que já se foram essencialmente (...) Toda fotografia contém nela uma sensação de decadência, deterioração e morte. A fotografia, como um auto-retrato, é uma imagem de ruína. (...) E por trás dessa evidência da ruína por vir estava a evidência do avanço do progresso que causaria a ruína.<sup>23</sup>

Assim, atlas visuais como este começaram a ser construídos a partir de um mundo que estava se expandindo, e acabaram sendo uma evidência de um mundo prestes a desaparecer, e a virar ruína. Ou seja, as promessas de esperança e progresso da modernidade emergem em paralelo a destruição de culturas e populações inteiras. Ao dominar continentes e oceanos e transformá-los em impérios, mapear sempre implicou em algum nível de violência<sup>24</sup>.

Voltando à História, já em 1533 na pintura “The Ambassadors” de Holbein the Younger, é possível ter uma previsão do que estava por vir. No quadro o pintor alemão retrata diversos instrumentos utilizados para dominar os céus e obter conhecimento preciso de temporalidade e localização, criados para navegar o mundo mapeando e registrando as descobertas geográficas<sup>25</sup>. É notável que os dois jovens ricos, bem-educados e poderosos

---

<sup>20</sup> Sam Rohdie, “Geography, Photography, The Cinema. *Les Archives de la Planète*” (lecture, Hong Kong, Royal Geographical Society, December 9, 1997). Tradução da autora.

<sup>21</sup> Castro, “*Les Archives*”.

<sup>22</sup> Sam Rohdie, “Geography, Photography, The Cinema”.

<sup>23</sup> *Ibid.*, tradução da autora.

<sup>24</sup> Tom McCarthy, “It is not down in any map; true places never are” in *Mapping it out: An Alternative Atlas of Contemporary Cartographies*, ed. Hans Ulrich Obrist (London: Thames & Hudson, 2014).

<sup>25</sup> Lisa Jardine, *Worldly Goods: A New History of the Renaissance* (New York: W. W. Norton, 1996), 428.



Fig. 7: Hans Holbein the Younger, *Jean de Dinteville and Georges de Selve ('The Ambassadors')*, 1533, The National Gallery, London in *The National Gallery Paintings Collection*, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-holbein-the-younger-the-ambassadors>.

sejam representados com o globo celestial, um relógio de sol portátil e, entre outros objetos, um livro de aritmética e um globo terrestre.

Mas o que chama a atenção é a evidente distorção existente no primeiro plano da pintura. Esta ilusão de ótica é corrigida quando vista a um ponto à direita da imagem, e só então é possível reconhecer uma caveira. Este símbolo serve como um lembrete da morte, e Holbein incluiu essa e em tantas outras temáticas abordadas por ele referências da mortalidade neste momento histórico em particular <sup>26</sup>. Foi em 1492, apenas 41 anos antes, que Colombo partiu para o ‚Novo Mundo‘. A abertura do Hemisfério Ocidental aos europeus também coincidiu com a disseminação dos ideais renascentistas da Itália, o início da Revolução Científica e a ascensão do capitalismo e da classe média. À medida que o mundo se tornava cada vez menor, e as possibilidades comerciais em torno dele se expandiam, novos territórios não eram apenas comercialmente valiosos, mas também extremamente frágeis. Era apenas uma questão de tempo para que a memória fosse apagada, e a criação de arquivos e atlas visuais nos períodos seguintes foi uma tentativa de impedir que esse velho mundo desaparecesse por completo.<sup>27</sup>

O projeto utópico de Kahn de mostrar o mundo em sua unidade mnemônica, através de imagens em movimento e fotos estáticas, não foi o único possibilitado pela evolução das técnicas fotográficas da década de 1890. Sua ambição em criar um inventário fotográfico da superfície do globo é contemporânea ao projeto *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Em honra à deusa grega da memória, este projeto baseou-se na persistência, ou *Nachleben* (sobrevivência), de motivos clássicos na arte européia. O *Bilderatlas* (atlas de imagens), elaborado em 1925 e deixado inacabado em 1929, procurou reorganizar uma grande coleção de imagens: de reproduções obras de arte a selos, fotos de revistas e mapas, em grandes painéis de exibição. Ao longo dos anos, Warburg montou e reorganizou cerca de 1.000 imagens em mais de 40 painéis de madeira cobertos por tecido preto. O meio didático do painel de imagens com suas múltiplas possibilidades de ligação, no qual a simultaneidade visual substitui a linearidade da compreensão lingüística, tentou mapear o que Warburg chamou de “migração de imagens” (*Bildervanderung*)<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Ibid., 425-435.

<sup>27</sup> Castro, „Les Archives“.

<sup>28</sup> Ver, entre outros: Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography* (London: The Warburg Institute, 1970) e Didi-Huberman, *L'Image Survivante: Histoire de L'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg* (Paris: Les Editions de Minuit, 2002).

Warburg descreveu seu atlas como um exercício de “iconografia do intervalo”; cujo método não visava ao significado das obras de arte em si, mas ao conjunto de relações estabelecidas entre as diferentes imagens. A abordagem de Warburg elabora-se através de sequências descontínuas, nas quais o *Zwischenraum* (espaços entre as imagens) torna-se um elemento significativo. É nos seus "saltos" e "cortes" que se revelam as diferenças e repetições nas quais, acredita ele, a memória cultural opera<sup>29</sup>. Esse caleidoscópio visual será abordado no próximo capítulo, incluindo a jornada de Warburg aos índios Hopi entre 1895 e 1896.

O que é importante ressaltar aqui é justamente que ambos os dispositivos mnemônicos, seja aquele criado por Kahn na França ou em paralelo por Warburg na Alemanha, estavam fadados ao fracasso devido às crises econômicas e sociais ocorridas no *crash* de 1929 e na Primeira Guerra Mundial. O banqueiro judeu estava falido e seu projeto foi descontinuado logo a seguir; tal como o filho da rica família Warburg de banqueiros judeus que morreu em 1929 antes de concluir seu último projeto. Por dentro da ambição de criar um conhecimento visual do mundo, a imensidão de materiais acumulados caminhava lado a lado com as ruínas da era modernista.

---

<sup>29</sup> Quanto aos aspectos de sobrevivência e migração da fotografia, ver Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement* (Paris: Editions Macula, 1998).

## I.II O *Atlas Mnemosyne* de Warburg e a imagem sobrevivente

A selvageria e o caos da Primeira Guerra Mundial, e suas consequências, tiveram um efeito traumático na saúde mental de Warburg. Diagnosticado com esquizofrenia, ele foi internado em diversos sanatórios de novembro de 1918 a outubro de 1920, e em seguida permaneceu por mais de três anos na Suíça no Sanatório Bellevue em Kreuzlingen<sup>30</sup>. Sob os cuidados de Ludwig Binswanger, Warburg combinou com o médico que o liberasse com a condição de pronunciar uma palestra na clínica. Então, em 1923, realizou nesta mesma clínica um seminário para alguns pacientes, a equipe médica e amigos.

O tema abordado foram as memórias de uma viagem realizada entre 1895 e 1896 ao Novo México, na qual testemunhou rituais da serpente dos povos Navajo e Pueblo. O interessante é notar, que a visão romântica que despertou o desejo para essa aventura foi uma impressão colorida de baixa qualidade de uma fotografia em grande formato, mostrando um índio em pé em frente a um penhasco no qual uma das vilas foi construída<sup>31</sup>.

Ao ser apresentado a uma explicação mítica do mundo, a transformação mimética dos dançarinos no animal da qual a tribo descende, a cobra, afetou profundamente o pensamento de Warburg. A metamorfose que estabelece uma semelhança entre o homem e o animal determinou decisivamente sua compreensão dos símbolos como uma esfera intermediária entre a consciência e a identificação primitiva. No contraste entre a visão científica e a visão mágica do mundo, Warburg afirmou que:

A visão científica do mundo pressupõe que uma transformação de um humano em planta, animal ou mineral é, pelas leis da natureza, impossível. A visão mágica do mundo, no entanto, é baseada na crença das fronteiras fluidas entre ser humano, animal, planta e mineral, de uma forma que o homem possa influenciar a transformação através de uma conexão voluntária com o ser orgânico estrangeiro<sup>32</sup>.

Isto é explicitado na figura da cobra presente no ritual, considerada por ele como um elemento primordial nas representações da humanidade. Em particular, neste seminário Warburg procurou relacionar a história da atitude simbólica no mimetismo e as artes visuais

---

<sup>30</sup> Christopher D. Johnson, “Aby Warburg: A Biographical Fragment”, modificado por último em 2016. Acessado 19 Janeiro 2017, <https://warburg.library.cornell.edu/about/aby-warburg>.

<sup>31</sup> Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion* (New York: Zone Books, 2007), 302.

<sup>32</sup> Aby Warburg, “Memories of a Journey through the Pueblo Region” in *Aby Warburg and the Image in Motion*, ed. Philippe-Alain Michaud (New York: Zone Books, 2007), 325. Tradução da autora.

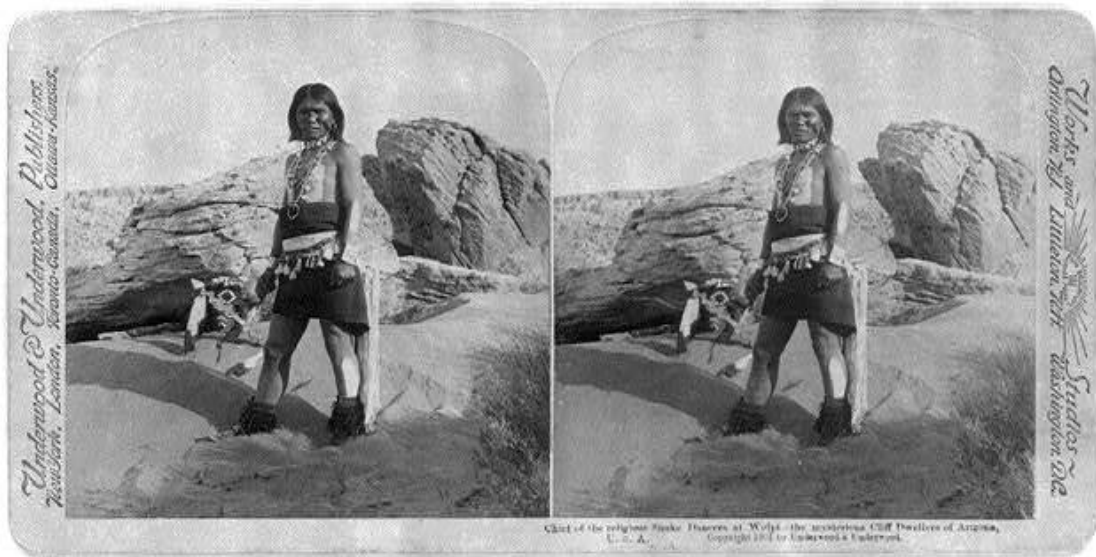


Fig. 8: Chief of the religious Snake Dancers at Walpi - the mysterious Cliff Dwellers of Arizona, 1901, Library of Congress, Washington in *Library of Congress Prints and Photographs*, <https://www.loc.gov/item/2005675927/>

questionando-se até que ponto esta relação ainda é presente<sup>33</sup>. Símbolo da mudança e da transformação, a cobra seria uma representação “do que é ambivalente na natureza, morto e vivo, visível e invisível”<sup>34</sup>.

O historiador considerava que a memória social coletiva seria traçada através de várias camadas de transmissão cultural, sendo o seu foco primário a transformação dos *dinamogramas* transferidos da antiguidade clássica a pintura Renascentista e os motivos recorrentes da expressão corporal e gestual identificados como *Pathosformelen*<sup>35</sup>. As danças e os gestos humanos em geral passaram então a constituir o centro da investigação de Warburg, pensadas como fórmulas de *pathos* (sofrimento), gestos fundamentais transmitidos – e transformados – até nós desde a Antiguidade: “gestos de amor e gestos de combate, de triunfo e de servidão, de elevação e queda, de histeria e melancolia, de graça e feiúra, de desejo em movimento e de terror petrificado”<sup>36</sup>. Suas pesquisas tinham como centro “o gesto como cristal de memória histórica”<sup>37</sup>.

Warburg estava, portanto, interessado na sobrevivência fantasmática das formas antigas na memória social, e na persistência de padrões figurativos ao longo da história. A partir desta conferência a história da arte deixa definitivamente de ser uma disciplina especializada para Warburg, uma vez que ele é capaz de discernir nas imagens “o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um ‘sinal secreto’, uma crise não apaziguada, um sintoma”<sup>38</sup>.

Três anos após o contato com a tribo, em 1889 o historiador prepara uma dissertação sobre duas pinturas de Botticelli (respectivamente “O nascimento de Vênus” e “Primavera”), na qual constata que os renascentistas recorriam constantemente a fórmulas da antiguidade clássica, e investiga mais amplamente o sentido da vida póstuma do paganismo para a civilização européia. Warburg utiliza pela primeira vez o termo *Nachleben des Heidentums*, referindo-se a continuidade da existência temporal das imagens para além do

---

<sup>33</sup> Uma grande pesquisa neste tópico foi feita por Stoichica, no livro *The Pygmalion Effect: from Ovid to Hitchcock* (Chicago: University of Chicago Press, 2008).

<sup>34</sup> Aby Warburg, “Memories of a Journey”, 324. Tradução da autora.

<sup>35</sup> Benjamin H. D. Buchloch, “Gerhard Richter ‘Atlas’: The Anomic Archive”, *October* 88 (1999): 122.

<sup>36</sup> Didi-Huberman, *Atlas*, 23. Tradução da autora; Didi-Huberman explorou essa temática ainda mais profundamente na exposição *Soulèvements* (Paris: Jeu de Paume, 2016), ao analisar os gestos que surgem politicamente contra o mundo e o status quo.

<sup>37</sup> Giorgio Agamben, “Nota sobre o gesto”, *Artefilosofia* 4 (2008): 11.

<sup>38</sup> Georges Didi-Huberman, “Quando as imagens tocam o real”, *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG* 2, no. 4 (2012): 215.

sua vida útil historicamente: sua vida póstuma, ou sobrevivência<sup>39</sup>. Como analisado por Didi-Huberman,

Este conceito refere-se mais precisamente ao poder de aderir e de assombrar o que é inerente as imagens. Em contraste ao fenômeno do “renascimento” e a simples transmissão de pensamento através da “influência”, um imagem sobrevivente é uma imagem que, ao perder seu valor e sentido originais, volta como um fantasma em um momento histórico particular: o momento de “crise”, o momento em que demonstra-se sua latência, sua tenacidade, sua vivacidade, e sua “adesão antropológica”, por assim dizer<sup>40</sup>.

Ao investigar a vida póstuma da civilização pagã, o problema de Warburg eram os símbolos e sua existência na memória social. Para ele, os símbolos seriam os veículos, na memória social, da carga energética vinculada à experiência emocional das gerações passadas. Os símbolos pertenceriam a este domínio intermediário entre a consciência e as reações primitivas, uma espécie de intervalo, *Zwischenraum*. “uma terra de ninguém no centro do humano”<sup>41</sup>.

Este foi um dos últimos nomes que Warburg atribuiu a sua ‘ciência’: iconologia do intervalo, uma “exploração dos problemas formais, históricos e antropológicos onde, segundo ele, poderíamos acabar de reconstruir o laço de co-naturalidade (ou de consciência natural) entre palavra e imagem”<sup>42</sup>. Em virtude do status intermediário do símbolo, este teria uma capacidade curativa uma vez que para Warburg a humanidade inteira era eternamente esquizofrênica, e nesta perspectiva “a cultura é sempre um processo de *Nachleben*, quer dizer, transmissão, recepção e polarização”<sup>43</sup>.

Na metodologia de Warburg, preocupações quanto a classificação, arranjo e exibição estavam presentes na sua biblioteca em Hamburgo, a *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (Biblioteca Warburg de Cultura e Ciência), que começou a construir aos treze anos de idade e foi oficialmente fundada em 1926 (e posteriormente transferida para Londres em face a ameaça nazista em 1933) contendo mais de 60 mil volumes. As seções fundamentais da biblioteca estavam ordenadas segundo a tripartição Imagem-Palavra-Ação (*Bild-*

---

<sup>39</sup> Ibid., 135-136.

<sup>40</sup> Georges Didi-Huberman, *Confronting Images: questioning the end of a certain History of Art* (Philadelphia: The Pennsylvania State University Press, 2005), 22. Tradução da autora.

<sup>41</sup> Giorgio Agamben, “Aby Warburg e a ciência sem nome”, *Arte & Ensaios* 19 (2009): 137.

<sup>42</sup> Georges Didi-Huberman, *Confronting Images*, 210. Tradução da autora.

<sup>43</sup> Agamben, “Aby Warburg”, 136.

*Word-Handlung*), à qual se sobrepunha a questão onipresente da Orientação (*Orientierung*): “a seção *Imagem* da Biblioteca de Warburg, com todos seus livros de história, de arte, de ilustração científica ou de imaginário político, não pode entender-se, nem sequer pode utilizar-se, sem o uso cruzado, crucial, de outras duas seções intituladas *Palavra e Ação*”<sup>44</sup>.

Assim, a tarefa de construir o acervo de livros ocupou toda a sua vida e iniciou-se ao abdicar do direito de primogenitura para seu irmão menor, em troca da promessa de que este comprasse todos os livros que Warburg quisesse. Ao comentar este fato, Agamben relembra que

Warburg classificava seus livros não apenas por ordem alfabética ou aritmética utilizada na maioria das bibliotecas, mas segundo seus interesses e seu sistema de pensamento, a ponto de trocar a ordem a cada variação de seus métodos de pesquisa. A lei que o guiava era a do “bom vizinho”, segundo a qual a solução de seu problema estaria contida não no livro que ele procurava, mas naquele que estava ao lado. Dessa forma, ele fez de sua biblioteca uma imagem labiríntica de si mesmo, cujo poder de fascinação era enorme<sup>45</sup>.

O labirinto da biblioteca que conduzia o leitor ao destino é semelhante a um quebra-cabeça da memória. Através de sua coleção de livros, Warburg questionava “qual é a gênese das expressões verbais e pictóricas, a partir de qual sentimento ou ponto de vista, consciente ou inconsciente, são preservadas no arquivo da memória, e existem leis pelas quais são recalcadas e forçadas a reaparecer novamente?”<sup>46</sup>.

Em suas palavras, a memória seria “uma coleção escolhida de estímulos correspondentes a enunciações sonoras – é por isso que mantenho em mente uma noção particular do propósito da minha livraria, uma coleção primária para estudar a Psicologia da expressão humana”<sup>47</sup>. A intenção dessa Psicologia era realizar o ‘diagnóstico do homem ocidental’ em sua batalha por superar suas próprias condições<sup>48</sup>. A biblioteca de Warburg, em seu percurso labiríntico e sua disposição ovalada, seu modo peculiar de organização e seus sucessivos rearranjos, expôs em 1927 pela primeira vez o *Atlas Mnemosyne*<sup>49</sup>. Na sua última versão, o atlas compunha-se de setenta e nove painéis feitos de tábuas de madeira, medindo

---

<sup>44</sup> Didi-Huberman, *Confronting Images*, 210. Tradução da autora.

<sup>45</sup> Agamben, “Aby Warburg”, 142.

<sup>46</sup> Warburg, “Memories”, 313. Tradução da autora.

<sup>47</sup> *Ibid.*, tradução da autora.

<sup>48</sup> Agamben, “Aby Warburg”, 94.

<sup>49</sup> Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne* (Madrid: Akal Ediciones, 2010).

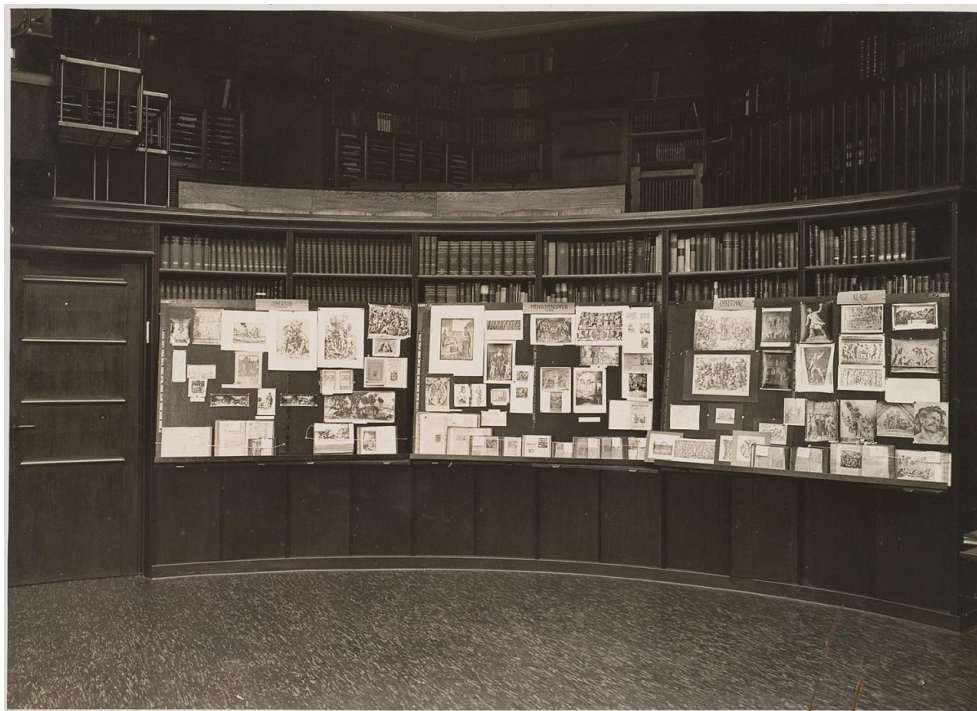


Fig. 9 e 10: *Kunstwissenschaftliche Bibliothek Warburg, Hamburg, 1926*, Warburg Institute Archive, London in *Warburg Haus*, <http://www.warburg-haus.de/kulturwissenschaftliche-bibliothek-warburg/>; *Reading room, Kunstwissenschaftliche Bibliothek Warburg in Hamburg, photographed during the exhibition Ovid, 1927*, Warburg Institute Archive, London in *ZKM Center for Art and Media Karlsruhe*, <https://zkm.de/de/blog/2017/01/atlas-oder-orakel>.

aproximadamente 150 x 200 centímetros, cobertos de tecido preto. Warburg alinhou e realinhou, em um longo processo combinatório de adição e subtração conforme suas afinidades, fotografias preto e branco de obras de arte que, só depois de transferidas a este novo corpo (o papel fotográfico), eram alinhadas aos painéis de feltro preto de seu atlas. Em alguns painéis incluiu também mapas, páginas manuscritas, e imagens contemporâneas retiradas de jornais e revistas. Os painéis individuais, por sua vez, eram então numerados e ordenados de forma a criar sequências temáticas mais amplas, e finalmente eram fotografados novamente por inteiro<sup>50</sup>.

Com seu atlas da memória, Warburg usou pela primeira vez na história da arte uma apresentação visual em três dimensões do seu material de pesquisa. Isso fica claro no painel preliminar, no qual encontra-se um mapa geográfico da Europa e Oriente Médio, um conjunto de animais fantásticos associados as constelações do céu e a árvore genealógica de uma família de banqueiros florentinos. Nesta introdução a obra,

O que sem embargo aparece na sua lâmina – sua pequena ‘mesa de trabalho’, ou de montagem – é a própria complexidade dos fatos da cultura ocidental que todo o seu atlas trata de relatar (...) Se tratava de suscitar a aparição, através do encontro de três imagens díspares, de certas ‘relações íntimas e secretas’, certas ‘correspondências’ capazes de oferecer um conhecimento transversal dessa inesgotável complexidade histórica (a árvore genealógica), geográfica (o mapa) e imaginária (os animais do Zodíaco)<sup>51</sup>.

Este *Atlas Mnemosyne* é, portanto, um inventário de padrões figurativos recorrentes ao longo da história: imagens díspares trafegam das pinturas renascentistas a relevos da Babilônia, documentos, manuscritos, recortes de jornais, mapas, imagens astrológicas ou descrições de órbitas planetárias - as “pré-cunhagens de inspiração antiga que colaboraram, no período renascentista, para a formação do estilo de representação da vida em movimento”<sup>52</sup>. Warburg coloca em jogo não apenas o deslocamento de um ponto a outro, mas salto, montagem, repetição e diferença, de forma que a montagem é a peça central uma vez que “escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros e temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto”<sup>53</sup>.

---

<sup>50</sup> Johnson, “Aby Warburg”.

<sup>51</sup> Didi-Huberman, *Atlas*, 19. Tradução da autora.

<sup>52</sup> Aby Warburg, “Mnemosyne”, *Arte & Ensaios* 19 (2009): 126. Tradução da autora.

<sup>53</sup> Didi-Huberman, “Quando as imagens”, 212. Tradução da autora.

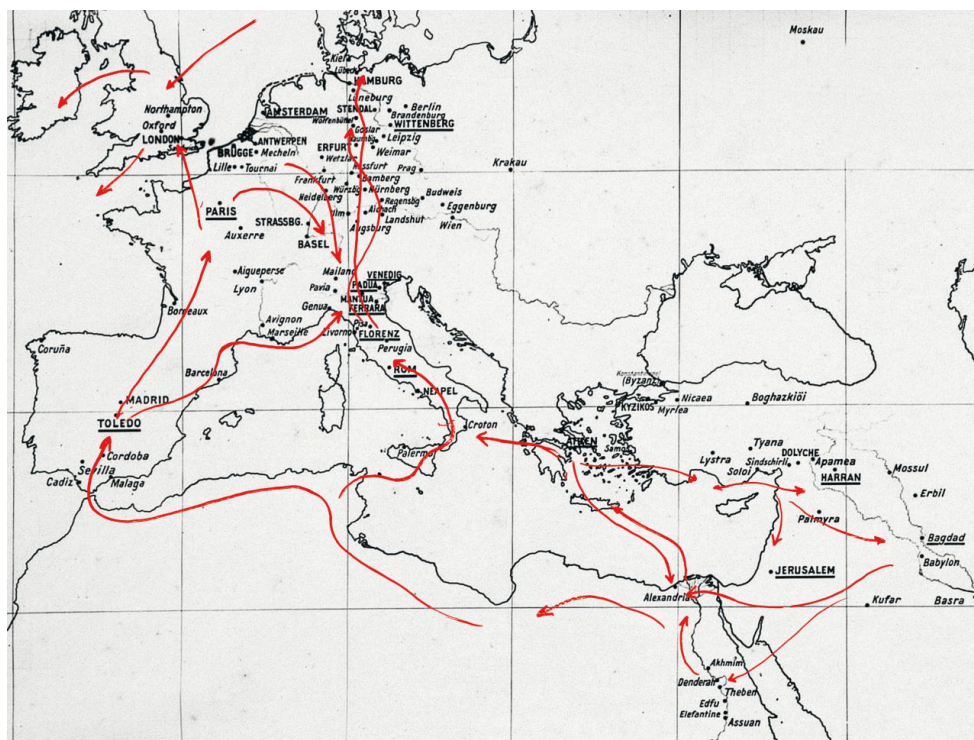
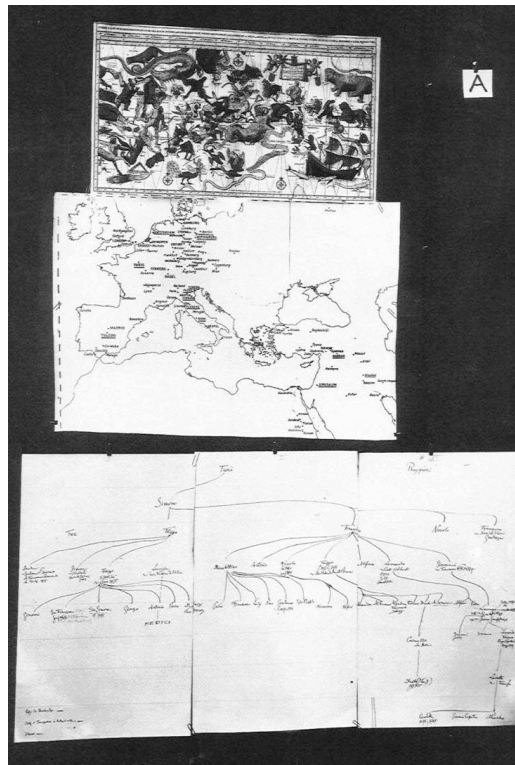


Fig. 11 e 12: Mnemosyne-Atlas, Board A, 1926; Routes of the "Bilderfahrzeuge" sketched on the "Wanderstrassen" of culture on a map that was prepared at the Warburg library (K.B.W.), 1926, Warburg Institute Archive, London in ZKM Center for Art and Media Karlsruhe, <https://zkm.de/de/aby-warburg-biographie>.

Segundo Michaud<sup>54</sup>, as imagens reunidas desta forma funcionam como sequências descontínuas que encontram significativa expressão quando consideradas em um arranjo complexo de interligações. As relações estabelecem-se por meio de associações livres, analogias e familiaridades entre as fotografias, um corpo orgânico criado a partir de recortes independentes, de forma que “cada uma das imagens é considerada mais como fotogramas de um filme do que como uma realidade autônoma”<sup>55</sup>.

Assim, é possível compreender as pranchas de *Mnemosyne* como um exercício dentro da lógica cinematográfica do corte e da montagem: “através da sobreposição de imagens tiradas de diferentes fontes, Warburg gera algo que nenhuma destas imagens sozinhas iria produzir”<sup>56</sup>. Através da técnica da montagem, Warburg compreendeu a história da arte como um material fílmico: misturando a memória pessoal com a memória coletiva, transgredindo os limites entre a produção das obras e sua interpretação, entre linguagem e metalinguagem<sup>57</sup>. O que Michaud (2007) enfatiza é o ato de movimentar a história das imagens, não o movimento linear e evolutivo acionado pelas transferências imediatas de um ponto a outro, mas um movimento realizado por saltos, cortes e montagens postas em relação. O aspecto migratório das imagens é possível apenas através da fotografia, ponto central na elaboração do Atlas uma vez que

Foi a última e mais poderosa tecnologia de reprodução impressa que favoreceu a migração de imagens, cuja difusão só fez multiplicar-se desde a Renascença. Por intermédio dela, Warburg criava à sua volta um universo cósmico onde todas as imagens-astros se equivaliam, independentemente do seu tamanho, distância e natureza, agrupando-se contra o fundo escuro do céu zodiacal, como constelações em torno destes estranhos atratores<sup>58</sup>.

Através destas constelações de reproduções fotográficas, relações múltiplas são reveladas de tal forma que as estruturas escondidas e as conexões são identificáveis visualmente sem explicações textuais. Assim como em sua biblioteca, as imagens dos painéis levavam o observador de um ‘bom vizinho’ ao outro por uma série de desvios, sendo os pai-

---

<sup>54</sup> Michaud, *Aby Warburg*, 258.

<sup>55</sup> Agamben, “Nota sobre”, 11.

<sup>56</sup> Michaud, *Aby Warburg*, 257. Tradução da autora.

<sup>57</sup> *Ibid.*, 258.

<sup>58</sup> *Ibid.*, 320. Tradução da autora.

néis: uma estrutura emaranhada com múltiplos percursos, onde até os mais astutos perdem o seu caminho facilmente<sup>59</sup>.

Ao entrar em seu labirinto de imagens, aqueles que veem através das reproduções fotográficas leem também o mundo. Na prancha 79 do atlas, a última confeccionada por Warburg antes de sua morte em 1929, convivem uma obra de arte da pintura renascentista, “A Missa em Bolsena” pintada por Rafael no Vaticano, gravuras relativas às profanações da hóstia pelos judeus e fotografias do acordo estabelecido em julho de 1929 entre o Papa Pio XI e Mussolini. Segundo Didi-Huberman,

Esta reunião de imagens é tão emblemática como transtornante: uma simples montagem produz a anamnese figurativa do laço entre um acontecimento político-religioso da modernidade (o acordo) e um dogma teológico-político de longa duração (a eucaristia); assim como entre um documento da cultura (Rafael ilustrando no Vaticano o dogma em questão) e um documento da barbárie (o Vaticano entrando complacidamente em relação com uma ditadura fascista) (...) Ao fazer isso, a montagem de Warburg produz o clarão magistral de uma interpretação cultural e histórica, retrospectiva e prospectiva – essencialmente imaginativa – de todo o antissemitismo europeu<sup>60</sup>.

Este último painel retrata o esforço de Warburg em evidenciar através da dialética das imagens uma civilização à beira da loucura, da selvageria e da brutalidade. Neste momento histórico, a Europa estava a ponto de sucumbir ao mito e à barbárie que a emergência do fascismo evidenciou. O *Atlas Mnemosyne* surge, portanto, em 1924, depois do impacto da Primeira Guerra Mundial e sua saída da clínica psiquiátrica de Ludwig Biswanger, como um modelo mnemônico com a aspiração de reconhecer as origens do pensamento humanista europeu ocidental, traçando as suas continuidades no presente<sup>61</sup>. Como analisado por Didi-Huberman,

Projetado em 1905 por Aby Warburg, seu começo efetivo não se produziu até 1924, ou seja no preciso momento em que o historiador emergia – remontava, se repunha – da psicose. O atlas não foi para Warburg nem um simples ‘prontuário’ nem um ‘resumo de imagens’ de seu pensamento: propunha um aparato para pôr o pensamento de novo em movimento, precisamente ali onde se havia detido a história, reconfigurar a memória, renunciando a fixar as lembranças – as imagens do passado – em um relato ordenado, ou algo pior, definitivo<sup>62</sup>.

---

<sup>59</sup> Agamben, “Aby Warburg”, 142.

<sup>60</sup> Didi-Huberman, “Quando as imagens”, 212. Tradução da autora.

<sup>61</sup> Buchloh, “Gerhard Richter”, 122.

<sup>62</sup> Didi-Huberman, *Atlas*, 20. Tradução da autora.



Fig. 13 e 14: *Mnemosyne-Atlas*, Board 79, 1926, Warburg Institute Archive, London in *The Warburg Institute Cornell University Library*, <https://warburg.library.cornell.edu/panel/79>.

Warburg buscou com este projeto situar espacialmente a cultura humanista europeia, e temporalmente os parâmetro da história da arte europeia da antiguidade clássica ao presente<sup>63</sup>. Isso determinava toda a urgência a tarefa a que Warburg se propunha: uma cura pela imagem, que faria ver a psicose coletiva em que mergulhava a sociedade ocidental<sup>64</sup>. Essa herança deixada por ele é uma

Loucura da deriva, em certo sentido: mesas ploríferas, desafio ostensivo a qualquer razão classificatória, trabalho sísifico. Mas em outro sentido, prudência e saber: Warburg compreendeu bem que o pensamento não é um assunto de formas encontradas, mas de formas transformadoras. Assunto de ‘migrações’ (*Wanderungen*) perpétuas, como gostava dizer<sup>65</sup>.

Não é à toa que o historiador definiu seu atlas como uma “história de fantasmas para pessoas verdadeiramente adultas” (*die Gespenstergeschichte für ganz Erwachsene*)<sup>66</sup>, por convocar o poder assustador inerente a todas as imagens. A imagem sobrevivente é aquela que, ao perder o seu valor e significado de uso original, retorna como um fantasma, em um momento particular: o momento de crise, no qual demonstra sua latência, tenacidade e vitalidade<sup>67</sup>. Na tentativa de construir uma memória da história coletiva, Warburg atrelou o mnemônico ao traumático, buscando desta forma ver nas imagens “o lugar onde sofre, o lugar onde expressam os sintomas, colocando como responsabilidade comum dos artistas e dos historiadores tanto tornar visível a tragédia na cultura (para não apartá-la de sua história) quanto a cultura na tragédia (para não apartá-la de sua memória)”<sup>68</sup>.

---

<sup>63</sup> Buchloch, “Gerhard Richter”, 122.

<sup>64</sup> Mauricio Lissovsky, “A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?”, *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi* 9, no. 2 (2014): 318.

<sup>65</sup> Didi-Huberman, *Atlas*, 20. Tradução da autora.

<sup>66</sup> Agamben, “Aby Warburg”, 137.

<sup>67</sup> Didi-Huberman, *Confronting Images*, 22.

<sup>68</sup> Didi-Huberman, “Quando as imagens”, 212.

### I.III O *Atlas* de Gerhard Richter a erupção do arquivo na prática artística

O *Atlas Mnemosyne* delega na montagem a capacidade de produzir, mediante encontros de imagens, um conhecimento dialético da cultura ocidental, essa „tragédia sempre renovada – sem síntese, portanto – entre razão e irracionalidade“<sup>69</sup>. Porém sua obra historiográfica constitui-se em um legado fragmentário e rarefeito. Uma vez elaborados, Warburg utilizou os painéis iniciais em suas palestras e apresentações, e também esperou futuramente publicar o *Atlas Mnemosyne*. Assim, de fato, foi planejado suplementar o volume de painéis com dois volumes de texto, contendo material histórico e interpretativo. No entanto, o projeto ficou incompleto com a morte de Warburg em 1929, de forma que o balanço entre palavra e imagem foi decididamente inclinado a favor do último<sup>70</sup>.

É importante ressaltar que as pranchas originais, com cerca de mil reproduções de obras, desenhos, esquemas, recortes de jornais e de revistas, foram perdidas na mudança do Instituto Warburg para Londres, em 1933, e apenas 79 pranchas sobreviveram com base em reproduções fotográficas feitas por Warburg em 1929. O plano de Warburg era completar até 200 painéis, porém seu desejo não foi totalmente realizado, e o que existe hoje é um projeto interrompido em seu estado provisório: os painéis aparecem sem títulos, assim como as imagens individuais que foram em grande parte expostas sem informação de identificação. Portanto, é possível afirmar, como Didi-Huberman o fez, que *Mnemosyne* é um objeto pensado a partir de uma aposta. Considerar este projeto uma aposta é:

Apostar que as imagens, agrupadas de certa maneira, ofereceriam a possibilidade – ou melhor, o recurso inesgotável – de uma releitura do mundo. Reler o mundo: vincular de maneira diferente seus pedaços díspares, redistribuir sua disseminação, um modo de orientá-la e interpretá-la, sim, mas também de remontá-la sem pretender resumi-la nem esgotá-la. Mas na prática, como isto é possível? <sup>71</sup>

Warburg teve a esperança de construir um modelo histórico da memória e da continuidade da experiência, antes que ambos fossem estilhaçados pela catastrófica destruição da civilização humanista nas mãos do fascismo alemão. Buchloh<sup>72</sup> analisa a introdução não

<sup>69</sup> Didi-Huberman, *Atlas*, 20. Tradução da autora.

<sup>70</sup> Johnson, “Aby Warburg“.

<sup>71</sup> Didi-Huberman, *Atlas*, 1. Tradução da autora.

<sup>72</sup> Buchloh, “Gerhard Richter“, 124.



publicada do *Atlas Mnemosyne* como um estranho prognóstico do iminente futuro do comportamento social. Warburg escreve que é no âmbito da exaltação orgiástica de massa que se deve procurar pela matriz que imprime na memória as formas expressivas da máxima exaltação interior. Expressas na linguagem gestual com tanta intensidade que as marcas desta experiência de *pathos* sobrevivem como uma herança reminescente<sup>73</sup>. Esta concepção é reafirmada ainda por Agamben, ao afirmar claramente que o *Atlas Mnemosyne* não é um repertório imóvel de imagens, mas uma representação em movimento virtual dos gestos da humanidade ocidental, da Grécia clássica ao fascismo<sup>74</sup>.

Mas como poderia a experiência mnemônica continuar a ser construída no reinado universal da reprodução fotográfica? O arquivo de Warburg e sua confiança, não só na autenticidade da fotografia como documento empírico mas também no poder radicalmente emancipador dos efeitos igualitários da reprodução fotográfica, surgem em um momento de mudança do objeto fotográfico em si: este deixa de ser concebido como uma imagem única, cuidadosamente feita pelo artista-fotógrafo no estúdio, a partir do momento em que o retrato tradicional é substituído pelo instantâneo produzido rápida e economicamente<sup>75</sup>.

A forma organizacional e distributiva torna-se agora o arquivo: “uma organização vagamente ordenada, uma acumulação mais ou menos coerente de instantâneos relacionando e documentando um assunto em particular”<sup>76</sup>. A entrada das fotografias no discurso da história da arte, no lugar antes tradicionalmente reservado ao texto, é analisada por Buchloh<sup>77</sup> como a erupção do arquivo na prática artística, marcando os modos contemporâneos de produzir, expor e compreender as imagens. O limite entre o atlas e o arquivo permanece sutil, apenas perceptível pela possibilidade do atlas em viajar por um número de imagens limitada, enquanto o arquivo convida o observador a se perder em uma infinidade de materiais acumulados<sup>78</sup>.

---

<sup>73</sup> Warburg, “Mnemosyne”, 126.

<sup>74</sup> Agamben, “Nota sobre”, 11.

<sup>75</sup> Buchloh, “Gerhard Richter”, 122-133.

<sup>76</sup> Ibid., 133. Tradução da autora.

<sup>77</sup> Ibid., 127.

<sup>78</sup> Teresa Castro, “Atlas : pour une histoire des images au travail”, *Perspective 1* (2013), consultado em 30 Março 2018, <http://perspective.revues.org/1964>.

Alguns projetos de arte contemporânea também se apropriaram do termo, explorando conscientemente a metodologia do atlas enquanto uma coleção de imagens, e ressaltando o que pode ser chamado de uma vocação de arquivo<sup>79</sup>. Um exemplo relevante, em como construir a memória enquanto uma arqueologia imagética e de recordações fotográficas, é o *Atlas* do artista alemão Gerhard Richter<sup>80</sup>. Mas Buchloch ressalta que, em relação a Warburg, ambos os projetos operaram

sob circunstâncias históricas dramaticamente diferentes: o primeiro no alvorecer da destruição traumática da memória histórica, o momento do cataclismo mais devastador da história humana, conduzido pelo fascismo alemão; o último, com base em uma derradeira posição de repressão e negação, olhando para o passado e tentando reconstruir a memória no interior do espaço social e geopolítico da sociedade que infligiu o trauma<sup>81</sup>.

Por mais distantes que os contextos pré e pós guerra possam ser, é possível afirmar que, 40 anos depois, Richter também misturou a memória pessoal e coletiva ao unir uma grande coleção de imagens do seu álbum de família com fotografias tiradas de jornais, livros e revistas. Este projeto, iniciado em 1960 e continuado de forma regular ao longo de sua carreira, começou quando Richter deixou o leste da Alemanha, pouco antes do muro ser construído, e ir para Berlim em 1961. Neste período, ele começa a criar as primeiras quatro páginas do *Atlas* com fotografias de sua família, memórias contra um grande aparato de repressão, que resultou na perda de seu contexto geopolítico e sócio-familiar.

Estes primeiros painéis revelam também uma mudança crescente das funções e estruturas da imagem fotográfica, descobertas na sua chegada ao Ocidente. Vindo de um estado comunista no qual tais imagens eram proibidas, Richter entra em contato na década de 1960 com uma abundância de fotos vindas de propaganda, viagens, moda e pornografia. No quinto painel, a homogeneidade das fotografias amadoras de família é então interrompida pelo uso de fotos publicitárias, mostrando na variedade de imagens de jornais seus primeiros encontros com a cultura de massa até então desconhecidas. Em suas notas entre 1964 e 1965, o artista afirma até que “a fotografia amadora mais banal é mais bonita do que a mais bela pintura de Cézanne”<sup>82</sup>.

---

<sup>79</sup> Ibid.

<sup>80</sup> Helmut Frieden, Ulrich Wilmes, *Gerhard Richter: Atlas of the Photographs, Collages and Sketches* (New York: D.A.P./Art Publishers, 1997).

<sup>81</sup> Buchloch, “Gerhard Richter”, 127.

<sup>82</sup> Gerhard Richter, “Notes 1964-1965” in *Gerhard Richter Daily Practice of Painting Writings and Interviews 1962-1993*, ed. Hans Ulrich Obrist (Cambridge: The MIT Press, 1995), 31. Tradução da autora.



Fig. 16: Gerhard Richter, *Album Fotos, Plate 2*, 1962, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, München in *Gerhard Richter Atlas*, <https://www.gerhard-richter.com/de/art/atlas/album-photos-11582/?&p=1&sp=32>.

O que é interessante aqui é ressaltar que, como analisado por Buchloch (1999), no período pós-guerra não há mais uma experiência viva de uma presença aura, mas sim um corpo constituído por uma representação industrial e sua reprodução técnica. A atração de Richter pela cultura do consumo e pelo banal na vida cotidiana, torna-se então uma postura estética. Com o crescimento da cultura midiática, o sujeito deixou de ser constituído apenas dentro dos modelos providos por valores familiares, tradicionais, culturais, de classe e sociais. Isso porque sinais vindos fora de qualquer forma de experiência mnemônica representada por figuras familiares, passam a entrar no campo mnemônico<sup>83</sup>. Esses primeiros painéis são interessantes, pois atestam a fotografia como “um sistema de dominação ideológica e, mais importante, um dos instrumentos em que a anomia coletiva, uma amnésia e repressão são inscritas socialmente”<sup>84</sup>.

O impacto da mídia fotográfica foi tão grande no trabalho do artista que ele começou a usar fotos (inclusive algumas das quais foram reunidas em seu *Atlas*) para servir como matriz de suas pinturas. Quando questionado sobre os critérios pelos quais fez sua seleção, ele disse:

Procurei fotografias que mostravam minha vida atual, as coisas que se relacionavam comigo. E eu escolhi fotografias em preto e branco porque percebi que elas mostravam tudo isso com mais eficácia do que fotografias coloridas, mais diretamente, de forma não artística e, portanto, com mais credibilidade. É por isso que escolhi todas aquelas fotos de família amadoras, esses ‘snapshots’ e objetos banais.<sup>85</sup>

A qualidade artística de uma obra (sua cor, composição e espaço) deixou de ser um critério, como já havia sido previsto pelo “impacto da mídia-cultura fotográfica no projeto de pintura e na experiência do objeto autêntico em geral”<sup>86</sup> desde o século XIX. Para Richter, a fotografia permitia a liberdade em relação a conceitos até então sempre ligados à arte, porque não tinha estilo, composição ou julgamento - e justamente essa banalidade tornou-se uma postura estética também para outros artistas da Pop Art contemporânea. Esse novo tipo de visão objetiva permitiu-lhe ver uma fotografia também como uma

---

<sup>83</sup> Buchloch (“Gerhard Richter”) aponta o ensaio de Krakauer, “Photography”, escrito em 1927 (*Critical Inquiry* 19, no.3, 1993: 421-36), como a principal fonte de uma noção de destruição dos processos mnemônicos devido a universal presença da imagem fotográfica. Ele também relembra que a relação entre fotografia e memória histórica já havia sido investigada não apenas por Krakauer em 1927, como também por Benjamin em 1931 e Barthes em 1979.

<sup>84</sup> Buchloch, “Gerhard Richter”, 203.

<sup>85</sup> Benjamin H. D. Buchloch, *Gerhard Richter (October Files)*, (Cambridge: MIT University Press, 2009), 8. Tradução da autora.

<sup>86</sup> Buchloch, “Gerhard Richter”, 137. Tradução da autora.



Fig. 17: Gerhard Richter, *Newspaper Fotos*, Plate 10, 1963, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, München in *Gerhard Richter Atlas*, <https://www.gerhard-richter.com/de/art/atlas/newspaper-photos-11591/?p=1&sp=32>.

imagem, isto é, mostrando mais rápida e precisamente a aparência de algo que não é o objeto em si<sup>87</sup>. Os carros desfocados em ‚Two Fiats‘ (1967) ou as figuras fora de foco em pinturas como ‚Two Couples‘ (1966) são uma clara evidência desse processo. Devido à capacidade da fotografia em ser mais real do que qualquer pintura, nas suas notas de 1964-1965, Richter atesta que o advento da fotografia tomou o lugar de todas as pinturas, desenhos e ilustrações que serviram para informar sobre a realidade que representavam. Para ele, uma foto era a única imagem que contava a verdade absoluta, porque permitia a visão de maneira mais objetiva do que o olho humano<sup>88</sup>.

Mas como reunir essas séries de imagens? É interessante destacar a maneira com que o *Atlas* foi exibido: a instalação apresentava sequências de fotos agrupadas em um painel e uma série de painéis montados juntos; sendo em grande parte cada imagem apenas ligeiramente diferente da imagem a seguir, ao longo das séries de fotos. As imagens são dessa forma ilegíveis fora da montagem serial, uma vez que a sequência cinemática da instalação contém um amontoado de imagens estáticas mas ao mesmo tempo em movimento<sup>89</sup>. O convite para percorrer o espaço, para que o espectador lesse o encadeamento das imagens, começou na primeira exibição do *Atlas* em 1972. No total, entre 1962 e 2013, foram 783 painéis produzidos pelo artista ao longo de sua trajetória. Uma grande parte do arquivo total é composto por estudos preparatórios para pinturas, exposições realizadas, esboços e rascunhos, obras públicas, fotos de paisagens e cenas privadas mostrando sua própria vida familiar através de fotografias íntimas e pessoais. As imagens tornam-se assim uma arquitetura no efeito acumulativo do *Atlas*, desenhando uma cartografia em movimento. A noção de entrar em uma exposição ser como a experiência de adentrar em uma geografia é central para esta pesquisa. Assim como as imagens de Warburg viajaram na forma da expressão gestual, as imagens de Richter moveram-se pela paisagem mnemônica.

---

<sup>87</sup> Hans Ulrich Obrist, *Gerhard Richter Daily Practice of Painting Writings and Interviews 1962-1993* (Cambridge: The MIT Press, 1995), 276.

<sup>88</sup> Richter, „Notes“, 31.

<sup>89</sup> Giuliana Bruno. *Atlas of Emotions: Journeys in Art, Architecture and Film*. (London: Verso, 2002), 339.



Fig. 18: Gerhard Richter, *Stilllife (Candles)*, *Atlas Sheet 399*, 1982, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, München in *Gerhard Richter Atlas*, <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas/still-lifes-candles-11979> .

## II Pensar por imagens

### II.I As gravuras transportáveis de Dürer e a crise da unidade

As constelações de imagens no *Atlas Mnemosyne* mostravam a ‘crise de unidade’<sup>90</sup> na qual imagens, distantes em tempo e espaço, poderiam estabelecer múltiplas relações. Warburg preocupava-se com a circulação de gestos da antiguidade clássica para a cultura europeia, em uma tentativa utópica de recuperar a memória social que perpassava todas as épocas e culturas. Enquanto Richter, por outro lado, pertencia a uma geração de artistas empenhados em transferir imagens de um lugar ao outro na cultura: do jornal diário para a superfície da pintura<sup>91</sup>. O pensar por imagens tornou a fotografia indispensável tanto para Warburg quanto para Richter, dentro da sua metodologia baseada na migração de imagens pictóricas.

Na realidade, a emergência da fotografia enquanto dispositivo transformou toda a arte visual. Já na década de 1930, críticos como Charles Baudelaire, Walter Benjamin e Siegfried Kracauer adotaram um modelo binário de compreensão desse meio, questionando-se se a fotografia seria meramente uma forma mecânica de reprodução técnica ou uma forma estética em si<sup>92</sup>. Trinta anos depois essa questão foi levada mais adiante por artistas nas décadas de 1960 e 1970, uma vez que surge uma grande resistência à posição da fotografia enquanto evidência, ou verdade, devido à proliferação generalizada da televisão e dos novos meios de comunicação.

Ao desconstruir a singularidade da obra de arte e seu valor de autenticidade, a fotografia foi até então a mais poderosa tecnologia de reprodução impressa que favoreceu a migração das imagens, cuja difusão só se multiplicou desde o Renascimento<sup>93</sup>. Mas já no final do século XV, a primeira produção em larga escala de imagens foi realizada através da

---

<sup>90</sup> Didi-Huberman, *Atlas*, 169.

<sup>91</sup> Douglas Crimp, “Appropriating Appropriation” in *Images Scavengers* (Philadelphia: Institute of Contemporary Art, 1983).

<sup>92</sup> Gerhard Richter, “Between Translation and Invention: The Photograph in Deconstruction” in *Jacques Derrida: Copy, archive, signature. A conversation on photography* (California: Stanford University Press, 2010), 33.

<sup>93</sup> Eduardo Cadava, “Words of Light: Theses on the Photography as History”, *Diacritics* 22, no. 3/4 (1992): 96.

técnica de gravura, trazendo fama e influência para artistas como Albrecht Dürer, conhecido por suas gravuras facilmente transportáveis.

É difícil para nós hoje apreciarmos o quão revolucionário esse meio deve ter sido ao surgir por volta de 1500, quando a produção em larga escala de gravuras relativamente baratas era ainda nova<sup>94</sup>. Assim, não é por acaso que a discussão em torno da noção de autoria também remonta ao Renascimento do século XV. Como Krauss assinalou, a autenticidade esvazia-se enquanto noção ao aproximarmos-nos dos meios inerentemente múltiplos<sup>95</sup>, questão essa resgatada freqüentemente desde que Benjamin a capturou em 1931 no célebre texto “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica”.

Paradoxalmente, Dürer foi um dos primeiros artistas a indicar a sua autoria através do uso de um monograma. O artista foi pioneiro ao promover uma relação de posse com o seu trabalho ao longo de sua vida, especialmente quanto a sua obra gráfica, ao rubricar seus desenhos numa época em que poucos outros o faziam. Foi o advento da massificação da gravura no Renascimento que reforçou justamente a noção de propriedade, uma vez que era importante reconhecer quem a criou<sup>96</sup>. Ainda mais notável é o fato de Dürer ter sido o primeiro artista a fazer um processo por seus direitos legais. Curiosamente, a denúncia feita ao governo veneziano lhe rendeu alguma proteção legal para seu monograma, mas não sobre as suas composições. Esta questão é até mais atual no presente, em que milhões de imagens são geradas aleatoriamente, e “o mérito que atribuímos a uma imagem não reside mais no processo de sua criação, mas no ato de reconhecê-la”<sup>97</sup>.

De acordo com Bubenik (2016), é interessante notar que a assinatura de Dürer foi acrescida a vários desenhos mesmo quando ele não os havia pintado, reconhecidamente com o objetivo de obter um preço mais alto na venda. Marcantonio Raimondi, por exemplo, foi um daqueles que publicou sua própria versão das gravuras de “Small Passion” de Dürer, em uma época na qual o artista alemão estava em alta na Itália, durante as primeiras décadas do século XVI. Mas, de um modo geral, a cópia e a réplica são claramente diferenciáveis da falsificação, entendida como um trabalho não autorizado que visa ser reconheci-

---

<sup>94</sup> Dora Thornton, “The Use of Dürer Prints as Sources for Italian Renaissance Maiolica” in *Albrecht Dürer and his Legacy*, ed. G. Bartrum (London: British Museum Occasional Paper 130, 2004).

<sup>95</sup> Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge: MIT Press, 1986), 2.

<sup>96</sup> Andrea Bubenik, *Reframing Albrecht Dürer: The Appropriation of Art, 1528-1700* (New York: Ashgate, 2016).

<sup>97</sup> Joan Fontcuberta, *Pandora's Camera* (London: Mack, 2014), 174. Tradução da autora.



Fig. 19 e 20: Albrecht Dürer, *Christ before Pilate*, from *The Passion*, 1512, Metropolitan Museum, New York in *The Metropolitan Collection*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/391355>; Marcantonio Raimondi, *Christ presented to Pilate by benchmen*, ca. 1500–1534, Metropolitan Museum, New York, in *The Metropolitan Collection*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/342722>.

do como o ‘original’, assim como o fez Raimondi<sup>98</sup>. Em uma série de suportes, as pinturas e gravuras de Dürer foram imitadas por outros, inclusive por meios que o próprio artista nunca havia usado: esculturas, medalhas, placas de vidro e obras em relevo. Mas o impulso imitativo no século XVI ainda não era considerado digressivo, uma vez que esta prática era valorizada dentro da arte humanista. As obras imitativas eram, acima de tudo, respeitadas por artistas e patronos, por servirem de respeitosa homenagem e também serem usadas como jogos intelectuais<sup>99</sup>. Copiar era portanto um elemento essencial do treinamento artístico do século XVI adiante, em virtude da imitação dos mestres da Antiguidade ser uma das melhores formas de ganhar competência. Durante o Renascimento, através da cópia de obras de arte originais mediante a gravura, os estudantes de arte tinham como objetivo aprender e praticar certos estilos ou técnicas; além de homenagear e comentar humoristicamente ou criticamente o trabalho de outros gravadores e artistas<sup>100</sup>.

Mas, dentre a duplicação, a reprodução e a multiplicação, poderiam as imagens ter mais de uma vida? Em 1905 a migração de formas e gestos recorrentes foi analisada por Warburg a partir da obra “Morte de Orfeu”. A gravura de 1497 foi então utilizada como exemplo para a transmissão de motivos. No caso em específico, o itinerante gesto de desafio, que parte dos antigos modelos de pinturas em vasos gregos e é testemunhado novamente na sua semelhança com o ajoelamento de Orfeu em Dürer. Como retomado no capítulo anterior, Warburg (1905) nomeou de *pathosformel* estes gestos que são “armazenados e transformados na memória da humanidade”<sup>101</sup>. Gestos que emergem em locais muito diferentes, cruzando períodos históricos e indo para além de cada cultura.

Warburg traçou o mito de Orfeu no Renascimento através de diversas obras, tais como as xilogravuras da edição de Ovídio veneziano (1497), o desenho ‘Death of Pentheus’ de Marco Zoppo (1432), obras de Pollaiuolo como ‘Kampf nackter Männer’ (1460 - 1475), e ‘Der Tod des Orpheus’ (1470-1490) de Ferraresischer Meister. Estas obras de arte foram emprestadas pelo museu Hamburger Kunsthalle como auxílios

---

<sup>98</sup> Hillel Schwartz, *The Culture of the Copy: Striking Likeness, Unreasonable Facsimiles* (New York: Zone Books, 1996), 206; Katharina Bantleon, “From Readymade to ‚Meta2‘: Metareference in Appropriation Art“ in *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media: Forms, Functions, Attempts and Explanation*, ed. W. Wolf (Amsterdam/New York: Farnham/Burlington, 2011), 305; David Evans, “A Spectre is leaving Europe: Appropriation in a Post–communist photo–book“ in *War Primer 2*, Adam Broomberg and Oliver Chanarin (London: Mack Editions, 2011), 182.

<sup>99</sup> Bubenik, *Reframing*, 7.

<sup>100</sup> Bantleon, *From Readymade*, 305.

<sup>101</sup> Ludwig Seyfarth, “Space for thinking between the images - On the genesis of the photographic collection as an artistic genre“ in *Lieber Warburg, was tun mit Bildern? Vom Umgang mit fotografischem Material*, editado por Schmidt, E., Rüttinger, I. (Heidelberg: Kehrer, 2012), 30. Tradução da autora.

visuais para a sua conferência, e fizeram parte da sua participação no congresso de professores em Hamburgo<sup>102</sup>. Ao desenvolver a noção de *pathos formula* pela primeira vez, entender os efeitos das imagens em seus novos contextos foi uma de suas maiores preocupações. O interessante é que Warburg aplicou a noção de migração não apenas em um sentido geográfico, mas também em termos de épocas, uma vez que para ele as imagens deslocavam-se também temporalmente<sup>103</sup>.

O nomadismo dos gestos através da história da arte, torna-se ainda mais claro no status da gravura enquanto múltiplo, assim como seu sucessor, a fotografia, que existe por definição em várias cópias. Devido à migração de imagens, o mundo passou a ser tocado visualmente e não materialmente, "seja nas mãos de publicidade, mídia de comunicação ou ciberespaço"<sup>104</sup>. Isso nos leva à visão de Benjamin sobre o destino da arte moderna e contemporânea, que segundo ele pode ser reduzida à "perda de aura".

Benjamin (2006) vê a aura como a conexão que uma obra de arte tem com sua localização - com seu contexto histórico. O original tem uma localização específica, um aqui e agora, e "é devido a esse local específico que o original encontra seu lugar como um objeto único na história"<sup>105</sup>. Portanto, a distinção entre original e cópia é topológica, já que a cópia "é virtual, sem localização, sem história" e "completamente separada da existência física da obra de arte em si"<sup>106</sup>. Desta forma, a reprodução seria um "deslocamento, uma desterritorialização - ele carrega a obra de arte para a rede de circulação topologicamente incerta"<sup>107</sup>. Groys (2002) aponta que, desde o início, a cópia é uma multiplicidade potencial. Acerca desse nomadismo topológico, as gravuras foram pioneiras em tornar as imagens mais facilmente transportáveis e acessíveis e, como visto no caso de Dürer, tinham distribuição internacional. Foi essencialmente através da gravura que a fama e a influência de Dürer se espalharam pela Itália, assim como foi através dela que o artista foi amplamente

---

<sup>102</sup> Em 2011, a exposição *Die Entfesselte Antike: Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel in Hamburg* foi organizada no mesmo museu como uma reconstrução desta aula expositiva. Contando com 50 obras dos séculos XV e XVI, a exibição apresentou em detalhe de que forma Warburg desenvolveu seu conceito de *pathos formula*.

<sup>103</sup> Bubenik, *Reframing*, 9. Mais sobre esse tópico pode ser lido nas próprias palavras de Aby Warburg em *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance* (Los Angeles: Getty Publications, 1999).

<sup>104</sup> Rosalind Krauss, *A Voyage on Art in the Age of the North Sea - Post Medium Condition* (New York: Thames & Hudson, 1999), 56.. Tradução da autora.

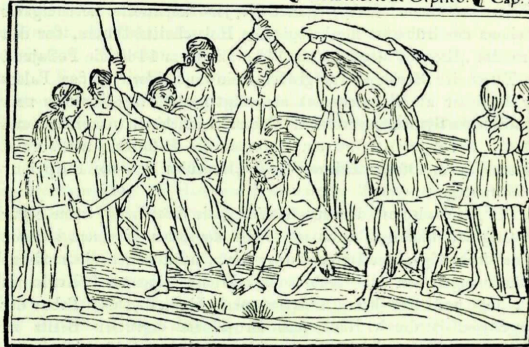
<sup>105</sup> Boris Groys, "The Aura of Profane Enlightenment" in *The World (maybe) fantastic* (Sydney: Sydney Biennale, 2002), 2. Tradução da autora.

<sup>106</sup> Ibid., Tradução da autora.

<sup>107</sup> Ibid., Tradução da autora.

vor die Sinne der Renaissancegesellschaft in Mantua, der eben jener anonyme Kupferstecher den „Tod des Orpheus“ im Bilde vor Augen geführt hatte. Mantua und Florenz treffen hier in ihrem Versuche zusammen, die echt antiken Formeln gesteigerten körperlichen oder seelischen Ausdrucks in den Renaissancestil bewegter Lebensschilderung einzugliedern. Die Florentiner unter Polizians Einfluß gelangen hierbei, wie Botticellis Werke und vor allem einige Hochzeitstruhen des Jacopo del Sellaio (Taf. I Fig. 4) die Legende von Orpheus nach Polizian schildernd beweisen, zu einem unausgeglichenen Mischstil zwischen realistischer Naturbeobachtung und idealisierender Anlehnung an berühmte antike

¶ De la mort de Orpheo. ¶ Cap. I.



Der Tod des Orpheus.

Verkleinerter Holzschnitt nach Ovids Metamorphosen, 1497.



Fig. 21 e 22: Aby Warburg, *Dürer und die italienische Antike*, 1905, Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg, Leipzig, Verhandlungen der 48, S. 55-60 in *The Heidelberg Document Repository*, [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1630/1/Warburg\\_Vortrag\\_Duerer\\_und\\_die\\_italienische\\_Antike\\_1906.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1630/1/Warburg_Vortrag_Duerer_und_die_italienische_Antike_1906.pdf); Albrecht Dürer, *Tod des Orpheus*, 1494, Hamburger Kunsthalle, Hamburg in *Hamburger Kunsthalle Sammlung Online*, <https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/albrecht-duerer/tod-des-orpheus>.

copiado por outros artistas na época<sup>108</sup>. Como visto na arqueologia de Warburg, mesmo os motivos de Dürer não podem ser considerados essencialmente ‘originais’, uma vez que derivam eles próprios de gestos antigos já cunhados na cultura antiga grega.

Resgatar este momento histórico é compreender como, ao chegarmos no final do século XX, “a ficção do sujeito criador dá lugar ao confisco, à citação, ao acúmulo e à repetição de imagens já existentes”<sup>109</sup>. A tal ponto que, como afirmado por Crimp (1993), a arte pós-modernista dispensa a aura. A obra de arte compreendida em si, assim como os meios artísticos separados entre si em sua existência, passam a equivaler-se, perdendo-se assim a noção de singularidade da obra - aquilo que Benjamin chamou de aura - bem como a especificidade de seu meio<sup>110</sup>. Tornam-se obsoletas portanto as noções de originalidade, autenticidade e presença.

---

<sup>108</sup> Thornton, “The Use”.

<sup>109</sup> Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins* (Cambridge: The MIT Press, 1993), 58. Tradução da autora.

<sup>110</sup> Krauss, *A Voyage*, 46.

## II.II Deslocamentos da *Pictures Generation* em diante

*Lembre-se que uma imagem - antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua ou alguma anedota - é essencialmente uma superfície plana, coberta com cores montadas em uma determinada ordem.*<sup>111</sup>

Há uma longa tradição de artistas que reciclaram imagens existentes. Essa prática é induzida conceitualmente por Duchamp e pelos dadaístas na década de 1910, e percorre a metade do século XX dentro das colagens cubistas de Picasso e Schwitters, bem como a Pop Art conceitual dos anos 60 feita por Andy Warhol, Robert Rauschenberg e Roy Lichtenstein. Talvez seja até possível afirmar que toda a história da arte é uma história de *sampling*<sup>112</sup>.

Apropriações ocorreram em quase todos os períodos da criação artística, bem como em muitos gêneros: da pintura e escultura à música, poesia e literatura. As razões para isto variam desde propósitos educacionais em copiar o mestre, até homenagens, sátira ou mesmo plágio e falsificação - como visto no esforço de Dürer em definir o interesse legal de uma cópia de seu trabalho. Desde a invenção da máquina de impressão, que possibilitou a ampla divulgação de idéias, a apropriação tem sido um tema recorrente no campo da arte<sup>113</sup>. Mas seu uso como termo, seja por artistas ou por críticos, é recente e pode ser localizado em um grupo específico de artistas que ganhou destaque em Nova York no final dos anos 1970 e 1980. Dentre aqueles que releeram obras de arte existentes e a cultura visual em geral estão, por exemplo, Sherrie Levine, Richard Prince, Cindy Sherman e Barbara Kruger.

---

<sup>111</sup> Maurice Denis (1890), citado por Germain Bazin em "Bibliography on impressionism, neo-impressionism and symbolism" in *L'Époque impressioniste* (Paris: Pierre Tisne, 1953). Tradução da autora.

<sup>112</sup> Bantleon, "From Readymade"; Johnson Okpaluba, "Appropriation Art: Fair use of foul?" in *Dear images: art, copyright and culture* (London: Ridinghouse ICA, 2002): 198.

<sup>113</sup> Bantleon, "From Readymade", 305; Schwartz (*The Culture*, 2007), recorda o exemplo de Edgard Degas, que conheceu Edouard Manet enquanto ambos produziam gravuras copiando a „Infanta Marguerite“ de Velázquez. Ambos fizeram mais de 400 cópias de 290 fontes diferentes. Assim como Vincent Van Gogh que fez pelo menos 520 cópias depois a partir de outros artistas, com o objetivo de aprender e, no final de sua vida, por segurança emocional. Okpaluba ("Appropriation Art", 197) cita também exemplos contemporâneos como John Cage na música, Naum June Paik no vídeo, Jean Luc Godard e Bruce Conner no cinema, Richard Foreman e Robert Wilson no teatro e William Burroughs na literatura.

Como uma artista americana nascida em 1947, Sherrie Levine iniciou sua carreira artística em Nova York no final da década de 1970 e tornou-se conhecida uma década depois. O uso que ela fez do meio fotográfico para questionar o poder da imagem precedeu uma série de questões relevantes para as artes visuais. Desde 1977, Levine fez parte da 'Pictures Generation'<sup>114</sup>, movimento assim nomeado após uma exposição particular em 1977, com curadoria de Douglas Crimp na galeria New Yorker Art Space. Com Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo e Philip Smith, 'Pictures' exibiu obras que perambulavam de meio a meio: do filme para a fotografia, e então para a pintura e a escultura. Essa multiplicidade tinha uma coisa em comum, como na declaração do curador: “não estamos à procura de fontes ou origens, mas de estruturas de significação: por baixo de cada imagem há sempre outra imagem”<sup>115</sup>.

O que esses artistas partilhavam era a desilusão com o mito modernista e *avant-garde* do ‘original’, ao questionarem-se se a arte poderia alguma vez ser autêntica ou transcendental<sup>116</sup>. Eles trabalharam com imagens emprestadas da história da arte e fizeram uso de vários meios (propaganda, televisão e cinema) para questionar seu poder simbólico. Para Crimp (1979), o interessante dos artistas reunidos em 'Pictures' não era, portanto, a maneira como questionaram o meio com o qual trabalhavam, mas suas pesquisas e práticas no que concerne a imagem e sua linguagem implícita<sup>117</sup>.

Particularmente no trabalho de Levine é o ato de refotografar, “reafirmando seu status essencial como uma imagem multiplicada e tecnicamente reproduzida”<sup>118</sup>, que questiona como as imagens realmente operam. Especialmente na era atual da reciclagem

---

<sup>114</sup> Para uma história detalhada do apropriação e do trabalho de seus proponentes, consultar o catálogo da exposição „The Pictures Generation, 1974-1984“, organizado por Douglas Eklund (Nova York: Museu Metropolitano de Arte / New Haven e Londres: Yale University Press, 2009). Veja também o artigo „Pictures“ de Douglas Crimp apresentando a exposição - que foi publicada, em uma versão revisada, em 1979 na revista *October*. Assim como Rosalind Krauss “A originalidade da Avant Garde” (1981), Craig Owens “O pulso alegórico: rumo a uma teoria do pós-modernismo” (1980) e “Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea” (1982), de Benjamin Buchloh, todos centrados na discussão em torno das práticas artísticas pós-modernistas. O termo “apropriação” hoje em dia não é somente centrado em Nova York por volta dos anos 1980, mas aparece regularmente nos escritos sobre temas muito diversos, incluindo feminismo, pós-colonialismo e pós-comunismo.

<sup>115</sup> Douglas Crimp, “Pictures“, *October* 8 (1979): 87. Tradução da autora.

<sup>116</sup> A própria Levine enfatizou isso afirmando “Eu estava pensando sobre o meu relacionamento com as idéias utópicas expressas pelos modernistas. Não temos mais o otimismo ingênuo na capacidade da arte de mudar os sistemas políticos - uma aspiração compartilhada por muitos projetos modernistas. Como pós-modernistas, achamos essa fé singela muito comovente, mas nossa relação com essa simplicidade é necessariamente complexa ” - Jeanne Siegel, “After Sherrie Levine“, *Arts Magazine* (1985): 253.

<sup>117</sup> Hélène Trespeuch, “Sherrie Levine : de l'appropriationnisme au simulationnisme“, *Marges* 17 (2014): 44-47.

<sup>118</sup> Benjamin H. D. Buchloh, “Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art“, *Art Forum* (1982): 52. Tradução da autora.

viral na internet, essa questão torna-se ainda mais significativa. Entre 1979-80, Levine fotografou reproduções dos estudos nus de Edward Weston com seu filho Neil, paisagens coloridas de Eliot Porter e fotos da Farm Security Administration de Walker Evans. Ao refotografar fotos de diversos fotógrafos homens canonizados, as refotografias de Levine ‘After’ Edward Weston, Eliot Porter e Walker Evans eram, acima de tudo, provocações<sup>119</sup>. Ao assinar seu nome em cada foto e exibi-las como se fossem suas, ela divertia-se com a confusão entre *reenactment* e apropriação gerada no espectador. As séries de imagens ‘After’ buscavam desconstruir o discurso da originalidade: o status privilegiado da obra de arte única e o ideal do artista enquanto gênio.

Essas obras são frequentemente discutidas também em conjunto com a arte feminista dos anos 1980, uma vez que as fotos de Levine concentravam-se em idolatrados artistas homens, ressaltando a tradicional desvalorização do papel das artistas mulheres na história da arte. Ao comentar por que apropriou-se de homens artistas brancos, Levine diz que “desde o começo, muito do meu trabalho foi perceber as dificuldades de me situar no mundo da arte enquanto mulher, pois o mundo da arte é uma arena para a celebração do desejo masculino”<sup>120</sup>. A maioria das figuras centrais de oposição nas artes visuais, cinema e vídeo eram mulheres dentro do pós-modernismo; de forma que as questões feministas, desconstrutivas e transgressoras da prática de Levine encontram ressonância com outras artistas contemporâneas a ela, como por exemplo Barbara Kruger<sup>121</sup>.

Nos meados da década de 1970, estes primeiros trabalhos de Levine podem ser contextualizados sob a legitimação da fotografia como uma arte totalmente ‘auratizada’, ou seja, uma arte visual subjetivada e autônoma<sup>122</sup>. Levine tocou diretamente nos valores relativos à fotografia como uma mercadoria e um item de colecionador: “o fetichismo da assinatura, a noção do original, a edição limitada, as qualidades técnicas inerentes à singularidade de uma impressão fotográfica - em outras palavras, a recuperação da aura”<sup>123</sup>. A série

---

<sup>119</sup> Schwartz, *The Culture*, 205.

<sup>120</sup> Siegel, “After”, 249. Tradução da autora.

<sup>121</sup> Abigail Solomon-Godeau, “Living with Contradictions: Critical Practices in the Age of Supply-Side Aesthetics”, *Social Text* 21 (1989).

<sup>122</sup> Douglas Crimp, “The Photographic Activity of Postmodernism” in *October* 15 (1980); Solomon-Godeau, “Living”, 195; Howard Singerman, em *Art History, After Sherrie Levine* (Berkeley: University of California Press, 2012), lembra que entre 1974 e 1976, o Museu de Arte Moderna de Nova York adquiriu quase três mil fotografias. Entre meados dos anos 1970 e meados dos anos 1980, coincidindo com o reconhecimento da fotografia como forma artística, houve também uma enorme teorização do meio com os escritos de Rosalind Krauss, Roland Barthes, Allan Sekula e Vilém Fussler.

<sup>123</sup> Fontcuberta, *Pandora*’, 173; Crimp, “The Photographic”, 96. Tradução da autora.



Fig. 23: Sherrie Levine, *After Walker Evans: 2*, 1981, The Metropolitan Museum of Art, New York in *The Metropolitan Museum of Art Collection*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267209>.

de obras nomeadas de 'After', seguidas do nome de cada autor plagiado, desenvolveram-se portanto lado a lado com a incorporação em grande escala da fotografia dentro do mercado de arte no último terço do século XX. A partir deste ponto, as obras de arte deixam de serem definidas pelo seu 'valor de culto', e passam a serem caracterizadas pelo seu 'valor de exibição', pela sua capacidade de circularem e de serem exibidas. Desta forma, a arte pós-modernista dispensa de certa forma a aura<sup>124</sup>, uma vez que a originalidade de uma obra não se baseia mais na sua própria forma, mas através de sua inclusão em determinado contexto, em uma determinada instalação, através de sua inscrição topológica<sup>125</sup>.

Assim, nossa relação contemporânea com a arte não pode, portanto, ser reduzida a uma "perda da aura", como esperado por Benjamin. Em vez disso, a era pós-moderna organiza complexos deslocamentos e realocações, desterritorializações e reterritorializações, desaturizações e re-auratizações<sup>126</sup>. Remover a aura e restaurar a aura parecia ser um interesse central na prática de Levine, uma vez que ela se mostrou focada em "fazer um trabalho que tem tanta aura quanto a sua referência"<sup>127</sup>. Segundo ela, "a tensão entre a referência e o novo trabalho não existe a menos que o novo trabalho tenha uma presença aurática própria. Caso contrário, apenas torna-se uma cópia, o que não é tão interessante"<sup>128</sup>. Mas seria possível considerar cada cópia como um original?

A apropriação de Levine de artistas modernistas coloca em cheque a circulação de imagens na arte contemporânea, na qual, através de diferentes contextos, uma cópia torna-se uma série de originais diferentes. Toda cópia é por si só um *flâneur*, como já diria Groys (2007), e "experimenta repetidamente a sua própria 'iluminação profana' transformando-se

---

<sup>124</sup> Crimp, *On the Museum's*, 58.

<sup>125</sup> Boris Groys, *Art Power* (Cambridge: MIT Press, 2008).

<sup>126</sup> *Ibid.*, 63.

<sup>127</sup> Constance Lewallen, "Sherrie Levine Interview", *Journal of Contemporary Art* 6.2 (1993), consultado 9 Agosto 2018, <http://www.jca-online.com/slevine.html>. Tradução da autora.

<sup>128</sup> *Ibid.*, tradução da autora.

em um original. A cópia perde, assim, as auras antigas - e recebe novas auras. Talvez reste ainda a mesma cópia - mas esta transforma-se em diferentes originais<sup>129</sup>. Em relação à topologia das atuais redes de comunicação, Groys (2007) deixa claro que, apesar de Benjamin sugerir que a nova tecnologia seria capaz de fazer uma cópia progressivamente idêntica à original, o que aconteceu é o contrário. No trânsito das redes, as imagens são constantemente transformadas, reeditadas e reprogramadas:

Uma determinada filmagem pode ser exibida em um cinema, depois convertida digitalmente e exibida no site de alguém, ou exibida durante uma conferência, ou assistida em uma tela de TV na sala de estar de uma pessoa ou em um contexto de instalação de um museu. Desta forma, através de diferentes contextos e meios de comunicação, este filme é transformado por diferentes linguagens, diferentes softwares, diferentes enquadramentos na tela, diferentes posicionamentos em um espaço de instalação, etc. Estamos lidando o tempo todo com a mesma filmagem? É a mesma cópia da mesma cópia do mesmo original?<sup>130</sup>

Por fim, no que toca a circulação da arte, é interessante adicionar que esse sistema experimentou mudanças radicais desde os anos 1980 com a disseminação de blogs artísticos, o surgimento de sites de galerias, bancos de imagens online e outros veículos para imagens digitais que fizeram das telas de computadores e *smartphones* o principal modo pelo qual a arte contemporânea é vista pela vasta maioria atualmente. Para além do que foi problematizado acima por Groys (2007), se o modernismo do século XX foi em grande parte definido pela relação entre o trabalho manual e as tecnologias emergentes de manufatura, a condição mais urgente subjacente à cultura contemporânea hoje pode ser considerada a onipresença da internet e da circulação em rede.

---

<sup>129</sup> Boris Groys, "The Topology of Contemporary Art", *Moscow Art Magazine*, 2007, consultado em 1 Agosto 2018, <http://xz.gif.ru/numbers/digest-2005-2007/topology-of-contemporary-art/>. Tradução da autora.

<sup>130</sup> Ibid., tradução da autora.

## II.III A eclosão da internet como arquivo eletrônico e migração das imagens em Henrot

*Imagens são superfícies.  
Como elas podem ser transportadas?<sup>131</sup>*

Já na década de 1930, Benjamin proclamou o início da era da reprodutibilidade técnica da obra de arte. Mas, segundo ele, a possibilidade de fazer uma cópia física perfeita, sem distingui-la do original, não seria capaz de apagar a distinção entre original e cópia. Isso devido a aura de um objeto ser a única coisa que não é reproduzível. Se todas as coisas são ou não reprodutíveis, foi uma das questões centrais da arte moderna; mas na medida em que a repetição mecânica tornou-se digital, ela não mais requer um original pré-existente<sup>132</sup>.

As imagens digitais não têm negativos únicos. Pelo contrário, um arquivo de uma imagem pode ser copiado indefinidamente, e a cópia é distinguível do original apenas por sua data, pois não há perda de qualidade. Os arquivos de imagens são efêmeros, podem ser copiados e transmitidos virtualmente instantaneamente e não podem ser examinados em busca de evidências físicas. Eles não deixam rastro, e muitas vezes é impossível estabelecer certamente sua procedência. Portanto, talvez nem seja possível dizer que uma imagem digital pode ser copiada como uma imagem analógica, que é reprodutível mecanicamente.<sup>133</sup>

Na era da reprodução digital, a aura adquire um significado totalmente novo e diferente: "não se baseia mais na permanência do 'original', mas na transitoriedade da cópia"<sup>134</sup>. Estaria a natureza da fotografia agora em seu movimento? Groys (2008) vai ainda além, dizendo que, com a digitalização, a diferença entre original e cópia é apagada pelo fato de

---

<sup>131</sup> Vilém Flusser, *O Mundo Codificado* (São Paulo: Cosac & Naify, 2007), 152.

<sup>132</sup> Göran Sonesson, "Post-photography and beyond: From mechanical reproduction to digital production", *Visio* 4, no. 1 (2012): 2.

<sup>133</sup> William J. Mitchell, *The reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-photographic Era* (Cambridge: MIT Press, 1992), 48-50; Boris Groys, *In the Flow* (London: Verso Books, 2016), 261.

<sup>134</sup> Hito Steyerl, "In Defense of the Poor Image", *E-flux Journal* 10 (2009), 8. Tradução da autora.

que os dados originais são invisíveis, por existirem somente no espaço invisível atrás da imagem, dentro do computador:

A relação entre o arquivo da imagem e a imagem que emerge como um efeito da visualização desse arquivo - como um efeito de sua decodificação por um computador - pode ser interpretada como uma relação entre original e cópia. A imagem digital é uma cópia visível do arquivo invisível, dos dados invisíveis. Quanto a isto, a imagem digital está funcionando como um ícone bizantino - como uma cópia visível do Deus invisível. A digitalização cria a ilusão de que não há mais diferença entre original e cópia, e que tudo o que temos são as cópias que se multiplicam e circulam nas redes de informação. Mas não podem haver cópias sem um original.<sup>135</sup>

Na distribuição em rede de imagens digitais, elas podem existir como cópias idênticas distribuídas geograficamente, e essas cópias movem-se livremente cruzando qualquer limite de autoria<sup>136</sup>. E, como visto acima, essa circulação de dados digitais produz não cópias, mas novos originais<sup>137</sup>. A desterritorialização do original não deixa vestígios materiais: a fotografia tornou-se pura informação visual, conteúdo sem material físico, uma imagem sem corpo<sup>138</sup>. Como enfatiza Fontcuberta, “a foto digital é uma imagem sem lugar e sem origem: desterritorializada, não tem lugar porque está em toda parte”<sup>139</sup>. A cópia em movimento pode, portanto, ser entendida como nômade em sua repetição infinita. Dentro deste fluxo de imagens, o valor de uma única fotografia está sendo diminuído e substituído pela noção de um fluxo de dados no qual as imagens e seus significados estão em deslocamento constante<sup>140</sup>.

Alguns artistas contemporâneos trabalham com esse dilúvio de imagens na era da internet. Camille Henrot está especialmente interessada no achatamento do mundo através do Google Image. Segundo a artista, “a tecnologia da internet nos confronta com uma imensidão de material heterogêneo, todos reduzidos ao mesmo nível pelo mecanismo de busca. É um achatamento do mundo, que é uma experiência violenta para a mente”<sup>141</sup>. A

---

<sup>135</sup> Groys, *Art Power*, 82, tradução da autora; Rubinstein e Sluis, em “A Life more Photographic: Mapping the networked image”, *Photographies* 1, no. 1 (2008): 21, também observam que não apenas os dados originais são invisíveis, como o ato de fotografar tornou-se invisível com o surgimento de câmeras dentro de celulares: „Eliminar a câmera da prática da fotografia removeu uma barreira à captura espontânea de imagens, permitindo que qualquer pessoa com um telefone a participar da documentação do ambiente ao seu redor”.

<sup>136</sup> William J. Mitchell, *The reconfigured Eye*, 53.

<sup>137</sup> Boris Groys, “Art Workers: Between Utopia and the Archive”, *E-flux: journal* 45 (2013), 8.

<sup>138</sup> Groys, *Art Power*, 62; Fontcuberta, *Pandora's Camera*, 62.

<sup>139</sup> Fontcuberta, *Pandora's Camera*, 10.

<sup>140</sup> Rubinstein & Sluis, “A Life more”.

<sup>141</sup> Charlotte Cosson, Emmanuelle Luciani, “An Interview with French artist Camille Henrot”, *Crash Magazine*, 17 Outubro 2017, consultado em 1 Setembro 2018, <https://www.crash.fr/an-interview-with-french-artist-camille-henrot/>. Tradução da autora.



Fig. 24: Camille Henrot, *Grosse Fatigue*, 2014, New Museum, New York in *New Museum*, <https://www.newmuseum.org/exhibitions/view/camille-henrot>>.

artista está especialmente interessada no potencial do mecanismo de busca enquanto vidente ou xamã: “quem nunca tentou encontrar um significado oculto nos resultados da imagem do Google para uma determinada palavra ou nome? Ou digitou questões existenciais pessoais no campo de pesquisa como se consultasse um oráculo ou um clarividente?”<sup>142</sup>.

Em 2013, Henrot ganhou o Leão de Prata na 55ª Bienal de Veneza por *Grosse Fatigue*, um vídeo de 13 minutos unindo mitos de criação. A rápida sucessão de cenas nos escritórios e arquivos do Museu Nacional de História Natural Smithsonian, em Washington, era intercalada com filmagens de mãos abrindo livros sobre antropologia e arte, corpos humanos ao lado de figuras esculturais, um caderno com fotos coladas e um *close-up* da pedra de Roseta. Todas essas imagens se desenrolavam sobre um *desktop* de computador, enquanto uma voz masculina recitava uma história sobre a origem do mundo - tirada de diversas cosmologias - sobre uma batida eletrônica ondulante<sup>143</sup>.

Ao lembrar que no passado havia o relato do deus Atlas levantando a porta para nós, assim como ninfas dançando, Henrot se pergunta onde essas antigas histórias mitológicas foram parar depois do Modernismo e afirma que “as coisas reprimidas sempre voltam em uma forma diferente”<sup>144</sup>. Ao investigar como nossa sociedade está lidando com a sobrevivência, ou *Nachleben*, desses mitos atualmente, a artista diz que “ao tentarmos entender os resultados do Google, estamos usando essa narrativa”<sup>145</sup>. Sua principal investigação é, portanto, “tornar essas coisas materiais novamente”<sup>146</sup>. No fluxo desorientador de palavras e imagens, *Grosse Fatigue* alcança a tentativa utópica de Warburg de conter o conhecimento humano e apresentá-lo através de objetos e imagens.

---

<sup>142</sup> Ibid.

<sup>143</sup> Joshua A. Bell, “Cargo, Kago and Culture. A reflection on the work of the artist Camille Henrot, as it relates to Oceania”, *Parkett* 97 (2015).

<sup>144</sup> Katie Guggenheim, “Chisenhale Interviews: Camille Henrot”, *Chisenhale Gallery*, Fevereiro 2014, consultado em 1 Setembro 2018, [https://chisenhale.org.uk/wp-content/uploads/Chisenhale-Interviews\\_Camille-Henrot.pdf](https://chisenhale.org.uk/wp-content/uploads/Chisenhale-Interviews_Camille-Henrot.pdf). Tradução da autora.

<sup>145</sup> Ibid.

<sup>146</sup> Ibid.

O crescimento da fotografia digital deu origem ao novo gênero ‘Google’: fotografias encontradas<sup>147</sup>, tiradas ou coletadas pelo mecanismo de busca. O atlas histórico, arqueológico, artístico e antropológico não é mais a ferramenta para compreender o mundo - até então construído e desconstruído através do conhecimento ilustrado. Fazer perguntas significa atualmente perguntar ao Google, que tomou o lugar da religião e da filosofia, afim de regular nosso diálogo com o mundo. Nesse contexto, Groys (2011) enfatiza que uma única palavra é suficiente para elaborar uma questão, e mostrar a resposta na qual essa palavra aparece em todas as circunstâncias possíveis dentro da rede virtual. Isso quer dizer que o significado de uma palavra individual é livre da gramática, pois o “Google é baseado na crença da liberdade gramatical, na igualdade de todas as palavras e no seu direito de migrar livremente em qualquer direção possível - de um *word cloud* particular para o outro”<sup>148</sup>.

Não havendo hierarquia entre as palavras, a trajetória desse deslocamento é baseada na migração topológica de palavras individuais, porém circunscritas dentro de um mecanismo de busca finito. Para Groys (2011), isso representa uma mudança fundamental no uso da linguagem, uma vez que tornamo-nos um “curador de palavras”<sup>149</sup>, ao não mais nos submetermos às leis da gramática, mas sim selecionarmos cada palavra ao avaliar seu contexto. Essa crise da totalidade do significado é semelhante à crise da unidade estabelecida pelo *Atlas Mnemosyne*, de Warburg, em que a multiplicidade de painéis não aspirava a nenhuma síntese, mas sim relações móveis.

---

<sup>147</sup> O termo *found photographs* compreende imagens, sejam analógicas ou algorítmicas, sem autoria ou sem detalhes sobre sua origem. Rubinstein e Sluis (“A Life more”, 10) lembram que no contexto das exposições de arte, até o *snapshot* mais anônimo é usado como metáfora, indo por exemplo de Christian Boltanski a Gerhard Richter.

<sup>148</sup> Boris Groys, “Google: Words Beyond Grammar” in *dOCUMENTA (13) - 100 Notes - 100 Thoughts - N46 Boris Groys* (Kassel: documenta and Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, 2011), 7. Tradução da autora.

<sup>149</sup> Ibid., 11. Quanto a isto, Rubinstein and Sluis (“A Life more”, 24) também referem-se aos mecanismos semânticos de *tagging* e *metadata*, nos quais “a especificidade de cada instantâneo on-line é obliterada pela maneira como uma única palavra-chave com *hiperlink* pode agrupar milhares de imagens diferentes”.

### III A imagem nômade

*Há sempre um fio para ligar um copo de água açucarada ao sistema solar  
e qualquer conjunto a um conjunto mais vasto*<sup>150</sup>

O termo nômade deriva de errante, andar ao acaso e sem destino. Flusser<sup>151</sup> retoma que ‘nômade’ denota etimologicamente alguém que não pode ser definido em termos de espaço ou tempo, em contraste com a definição espacial e temporal de uma existência estável. Ao usar nesta pesquisa o termo ‘imagem nômade’ busca-se traçar o aspecto migratório das imagens, que é aqui compreendido através da fotografia, como retomado nos dois capítulos anteriores. Aprofundar o conceito de imagem nômade é traçar uma linha transversal com a migração de sentido das imagens, sua vida póstuma, ou sobrevivência como diria Warburg<sup>152</sup>.

Topografia de Eros nasce portanto de uma necessidade em unir imagens em uma geografia fantástica, e de criar relações entre diferentes objetos através de uma instalação. Ou seja, não procuro criar novas imagens de objetos singulares, mas sim criar novas conexões entre imagens que já existem. Assim como no *Atlas Mnemosyne* (1925-1929) de Warburg, é apenas o contato entre as imagens que produz significado, ou seja, o significado emerge no processo de montagem da obra no espaço.

O ponto de partida para esta pesquisa é um trecho do livro *Metamorphoses* de Apuleius, escrito em 159 A.C.<sup>153</sup>, no qual Psiquê perde Eros ao querer vê-lo por mais que fosse proibido. Através da instalação procura-se atualizar o mito em suas revelações recíprocas, possíveis apenas através da montagem dos objetos no espaço: o mapa do asteroide 433 *Eros*, junto a impressão dos vértices necessários para construir sua imagem em três dimensões. O que está em jogo, não é apenas a mudança de um ponto para outro, mas salto, repetição e diferença, ou o conceito de *Nachleben* de Warburg, a continuidade da existência temporal das imagens além de sua vida útil historicamente: sua vida póstuma ou sobrevivência.

---

<sup>150</sup> Gilles Deleuze, *A imagem-movimento - Cinema 1* (Lisboa: Documenta, 2016), 35.

<sup>151</sup> Flusser, *The Freedom*, 47.

<sup>152</sup> Didi-Huberman, "Quando as imagens", 135-136.

<sup>153</sup> Lucius Apuleius, *The Metamorphoses* (London: Robert Triphook, 1822).

Na mitologia grega, a jovem princesa Psiquê é cobiçada pelo deus Eros, e ambos se encontravam à noite, ocultos pela escuridão, pois Eros recomendou-lhe que jamais tentasse vê-lo. Porém certa vez, à noite enquanto Eros dormia, Psiquê iluminou o seu rosto e viu o mais belo jovem que já existira, e emocionada com a descoberta deixou cair uma gota do óleo da lâmpada no seu ombro. Este despertou sobressaltado e foi embora, para não mais voltar<sup>154</sup>. É partindo desse encontro no escuro que Evgen Bavcar, fotógrafo cego, afirma que o segredo da fotografia é o retorno ao espaço do amor, aquele que o Eros grego confiava à sua bem-amada Psiquê. Em uma analogia com a câmera fotográfica, Bavcar diz que:

a fotografia, que tem sua origem nas trevas, reproduz o ato de amor de Eros, mas pode também prefigurar seu fim, quando a imagem ressuscitada devora a luz introduzida na câmara escura. A vulnerabilidade da imagem evoca o destino dos girassóis que repetem o vai-e-vem da luz às trevas, da morte à vida.<sup>155</sup>

Através da mitologia fui ao encontro de Eros e Psiquê, cuja lâmpada de óleo é metáfora da luz que entra na câmara escura, e da separação dolorosa que grava a imagem fotográfica. É neste meio que me sinto convidada a entrar, e nele proponho este encontro no escuro. Nossa relação com a realidade passa por escapes, acasos, ficções e simulacros, e é esta ambiguidade que me mobiliza a construir esta instalação como uma ausência ruidosa, ver o que não se vê. Ao retomar a vulnerabilidade da imagem, Bavcar toca em um noema central da construção de uma fotografia: tão importante quanto ver o representado é ler o não representado, aquilo que não pode ser delimitado. Barthes<sup>156</sup> também fala de forma muito potente sobre este aspecto invisível das fotografias. No livro “A Câmara Clara”, escreve sobre a perda da sua mãe e como foi procurá-la nas suas fotografias após a sua morte.

Narra então a fotografia do jardim de inverno, porém sem mostrá-la – não pode fazê-lo, uma vez que este reencontro é vivido apenas por ele e nunca por outrem que contemple a foto. Descreve longamente a imagem, mas não a vemos – existe somente para ele, no campo afetivo. Mas como materializar algo inalcançável pelos olhos humanos?

Ora, como retomado no capítulo anterior, ao fazermos perguntas para o mundo, o nosso diálogo é primariamente estabelecido pela internet, com seu arquivo em

---

<sup>154</sup> Marisa Soares Andrade, Maria Izabel Simões, *Dicionário de Mitologia Greco-Romana* (São Paulo: Abril Cultural, 1973), 160.

<sup>155</sup> Evgen Bavcar, “Van Gogh: Um sonho de sol na Obscuridade do Instante Fotográfico” in *Memória do Brasil* (São Paulo: Cosac Naify, 2003), 145.

<sup>156</sup> Roland Barthes, *A câmara clara: nota sobre a fotografia* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011).



Fig. 25: *Relief Depicting Eros and Psyche*, 2<sup>o</sup>-1<sup>o</sup> século A.C., Metropolitan Museum of Art, New York in *Metropolitan Museum of Art Cesnola Collection*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/241264>.

movimento<sup>157</sup>. A noção de um grande arquivo eletrônico da internet difere da idéia de um arquivo tradicional, no sentido enciclopédico e documentário de uma coleção ou catálogo. Arozena (2009) vai ainda mais longe cunhando o termo *inconsciente tecnológico*, cuja variabilidade constante e flutuação persistente marcam tudo aquilo que é conhecido, experimentado, trocado, falado e mostrado na rede.

Este projeto iniciou-se portanto com uma pesquisa online, baseada em uma palavra: Eros. Ao calcular e exibir os resultados, o Google limitou a sua pesquisa aos contextos existentes online. Como retomado por Henrot, no capítulo anterior, a mitologia está entrando novamente na consciência da humanidade através do nosso relacionamento com a internet. Eis que as seguintes imagens apareceram: “Sobre o Horizonte de Eros“, “A forma de Eros“, “Seis vistas diferentes de Eros em cor aproximadamente natural“, entre outras. Os títulos não provinham da mitologia grega, mas sim do asteroide 433 Eros, um dos maiores e mais próximos a Terra, descoberto em 13 de agosto de 1898 por G. Witte em Berlim<sup>158</sup> (curiosamente, setenta anos depois de Niépce ter tirado a primeira fotografia em 1826).

Estas fotografias, cuja matriz original digital é invisível e ausente<sup>159</sup>, atualizavam o mito de Eros e Psique de forma inesperada ao tentarem medir o corpo do asteroide desconhecido. Brincar com a duplicidade do nome Eros, e sua ambiguidade, tornou-se portanto o centro deste projeto. O deslocamento nômade de significado entre o deus e o asteroide.

Todos os dias milhões de imagens são acumuladas e distribuídas por satélites para os bancos de dados da NASA. As imagens do espaço são enviadas continuamente e processadas via computador, sendo utilizadas para previsões do tempo, investigação mineral, planejamento urbano, arqueologia, inteligência militar, entre outros. Na era da imagem digital, toda a superfície da Terra e partes visíveis do espaço tornaram-se um objeto de vigilância sem fim, de forma que novos dispositivos foram criados para capturar, armazenar, transmitir e expor estas imagens digitais<sup>160</sup>. Como ressaltado por Mitchell (1992), o desenvolvimento destas tecnologias coincide com a era da exploração espacial, e os sistemas de

---

<sup>157</sup> Groys, “Google“.

<sup>158</sup> JPL Small-Body Database Browser, acessado em 5 de Novembro de 2016, <https://ssd.jpl.nasa.gov/sbdb.cgi?sstr=433;orb=1>.

<sup>159</sup> Groys, “The Topology“, 90.

<sup>160</sup> Mitchell, *The reconfigured Eye*, 10-57.

imagem digital começaram rapidamente a ter o mesmo papel que as viagens de descoberta de artistas botânicos e topográficos exerceram no século XVIII: eles reportavam maravilhas nunca antes vistas, e geravam um inventário dos territórios potencialmente colonizáveis.

Primeiro surgiram as técnicas de processamento digital utilizadas pela NASA em 1964 na Lua, e a seguir em 1972 a Terra teve toda sua superfície registrada digitalmente por satélites. Em fevereiro de 2000, Eros foi fotografado pela primeira vez pela espaçonave NEAR<sup>161</sup>, transmitindo inicialmente 69 imagens close-up de sua superfície ao longo da sua descida final.

O banco de dados aqui utilizado possui ao todo 180.477 imagens, fotografadas a partir de um *Multi-spectral Imager*, adaptado de um instrumento militar. Esta câmera pode fotografar em alta resolução a quilômetros de distância, sendo a resolução de um pixel correspondente a 9.5 por 16.1 metros a 100 quilômetros. Todas as imagens fotografadas são unidas em um só modelo, a fim de criar uma imagem tridimensional.

Para abrir a imagem 3D de Eros, há uma lista com 4.800 páginas de números, uma longa lista de vetores que o esculpem enquanto objeto<sup>162</sup>. Os códigos eletrônicos podem ser compreendidos então como um retorno ao texto: perceber as imagens como linguagem pura, a serem lidas e compreendidas<sup>163</sup>. A função do sistema de coordenadas tridimensional é prescrever a magnitude e direção dos pontos cegos da imagem. Na instalação, esta lista foi exposta sendo impressa, de forma que o ato de imprimir era a performance, o gesto vivo de um corpo sendo revelado aos poucos.

Ao usar a antiga impressora de agulha, um papel sem fim (*endlospapier*, em alemão) e sem separação entre as páginas gravava todos os vetores necessários para revelar o asteroíde. Desta forma, os códigos gerados pelo computador são invisíveis, assim como Eros: por mais escondidos que sejam os números, estes produzem objetos visíveis, concretos e tangíveis dentro dos programas 3D e no mundo<sup>164</sup>.

---

<sup>161</sup> Near Earth Asteroid Rendezvous, acessado em 3 Novembro 2016, <http://near.jhuapl.edu/>.

<sup>162</sup> 3D Asteroid Catalogue, acessado em 4 Novembro 2016, <https://space.frieger.com/asteroids/asteroids/433-Eros>.

<sup>163</sup> Flusser, *O Mundo Codificado*, 127-137.

<sup>164</sup> Quanto a isto, a exposição *Open Codes: living in digital worlds* (Karlsruhe: Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, 2017) é interessante pois investiga a fundo de que forma códigos digitais possibilitam acesso ao mundo, uma vez que atualmente uma parcela significativa das nossas vidas é vivida em um mundo de dados artificiais criado por humanos.

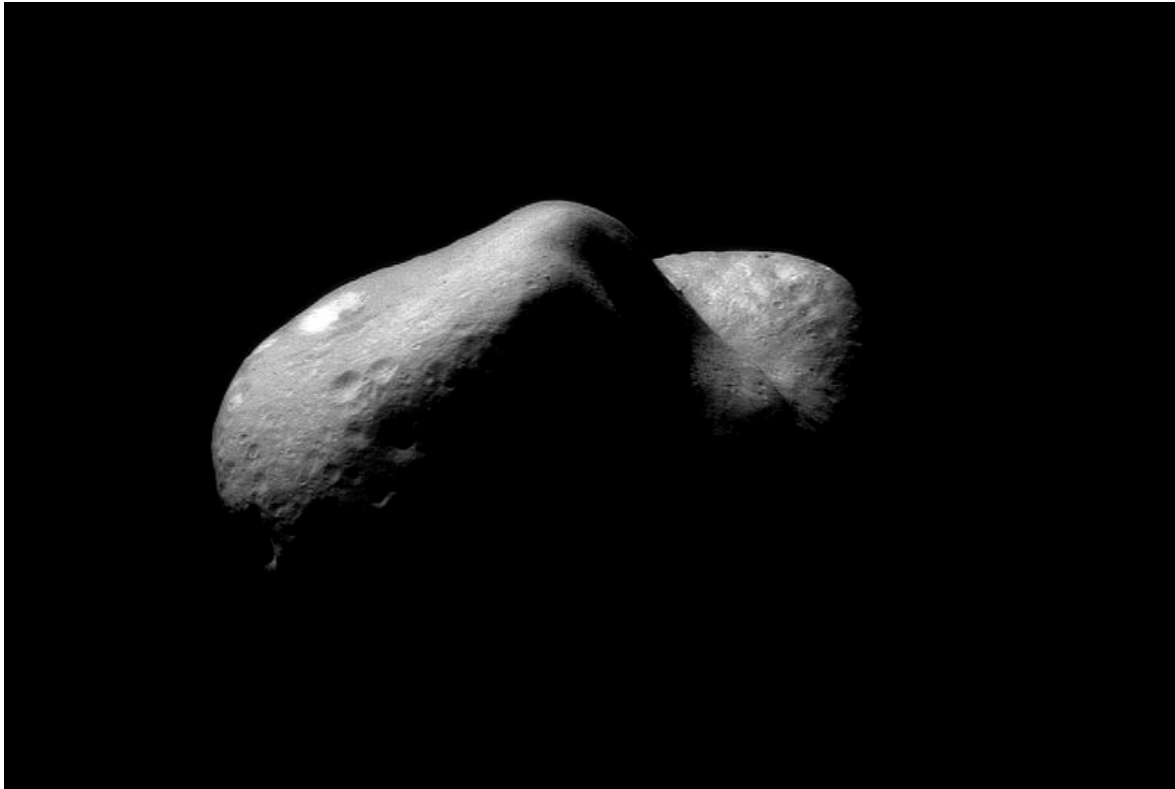


Fig. 26: NASA/JPL/JHUAPL, *Over Eros Horizon*, 2001, NASA/John Hopkins University of Applied Physics, Maryland in *Jet Propulsion Laboratory*, <https://www.jpl.nasa.gov/spacemages/details.php?id=PIA02468>.

Ao cruzar esta imagem, inicialmente sem corpo visível, passei a traçar uma topografia de Eros. Essa fascinação topográfica pode ser nomeada como *topophilia*<sup>165</sup>, do grego ‘amor pelo lugar’. Descobri então que não só o nome do asteróide provinha da mitologia, como também suas crateras eram nomeadas à partir de famosos amantes mitológicos e literários: Abelard, Aida, Avtandil, Bovary, Casanova, Catherine, Cupid, Don Juan, Dom Quixote, Dulcineia, Eurydice, Fujitsubo, Galatea, Gamba, Genji, Heathcliff, Himeros, Hios, Shah Jahan, Katyis, Leander, Leylie, Lolita, Mahal, Mélisande, Narcissus, Orpheus, Pao-yu, Pelléas, Psyche, Pygmalion, Radames, Selene, Tai-yu, Tutankai e Valentine<sup>166</sup>.

Cada um destes nomes foi ilustrado pelo geógrafo P. J. Stooke, do Departamento de Geografia da Universidade de Ontario, em um mosaico fotográfico do asteróide criado em alta resolução. Medindo 2,5 por 5 metros, o mapa contém a localização de cada uma destas trinta e seis crateras. Para desenrolar este quebra-cabeça, na instalação metade desta imagem foi impressa em 36 placas de metal de 40 por 40 cm. O mural de 2,4 por 2,4 metros foi exposto no chão, provocando o espectador a se deslocar de um ponto ao outro para contemplá-lo.

Neste aspecto é relevante ressaltar que até a metade do século XX os modelos de contemplação estavam ligados à imobilização da obra de arte e do espectador: a imobilização da imagem no espaço expositivo, do texto no livro, de textos e imagens na tela ou, por outro lado, a imobilização do espectador no teatro, no cinema, nos concertos ou posteriormente em frente à televisão. Este modelo tornou-se obsoleto quando as imagens são transferidas para o espaço de exposição dos museus e das galerias nos quais os espectadores movem-se ativamente. Portanto, segundo Groys<sup>167</sup>, os espectadores contemporâneos são *spectators on the move*, ou seja, em permanente circulação ativa na qual o ato de contemplação em si é um gesto repetitivo, colocado em *loop*, e que não leva a nenhuma conclusão. Essa errância nômade, este deslocamento constante de lugar, só é possível uma vez que o próprio deslocamento móvel e linear das imagens foi questionado no espaço expositivo.

<http://www.e-flux.com/journal/11/61345/comrades-of-time/>

---

<sup>165</sup> Giuliana Bruno, em *Atlas of Emotions: Journeys in Art, Architecture and Film* (London: Verso, 2002), 354, recuperou este termo. Segundo a autora, *topophilia* foi cunhado pelo poeta W.H. Auden na sua introdução a *Slick but not Streamlined*, um livro escrito por John Betjeman (1947); usado posteriormente pelo fenomenologista Gaston Bachelard no célebre livro *Poetics of Space* (1958); e tornando-se popular no livro *Topophilia* (1974) do geógrafo Yi-Fu Tuan.

<sup>166</sup> Gazetteer of Planetary Nomenclature, acessado em 4 Novembro 2016, <https://planetarynames.wr.usgs.gov/Page/EROS/target>.

<sup>167</sup> Boris Groys, “Comrades of Time”, *E-flux journal* 11 (2009): 6-11, consultado em 5 Setembro 2017, <http://www.e-flux.com/journal/11/61345/comrades-of-time/>.

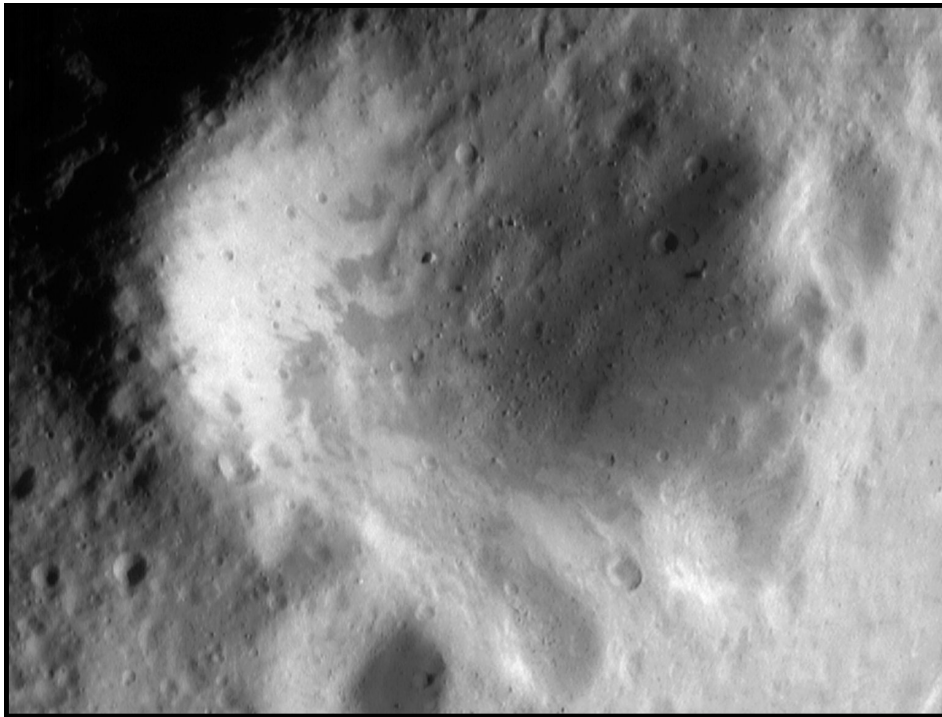


Fig. 27 e 28: NASA/JPL/JHUAPL, *A Look at Psyche*, 2001, NASA/John Hopkins University of Applied Physics, Maryland in *Jet Propulsion Laboratory*, <https://www.jpl.nasa.gov/spaceimages/details.php?id=PIA-03121>; *Fragment of a Sculpture of Amor*, Século I, Museo Archeologico, Venezia in *Warburg Institute Iconographic Database*, [https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC\\_search/record.php?record=18880](https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=18880).

Este foi um aspecto central de interesse ao pensar de que modo as duas peças ocupariam o espaço, tanto o longo papel impresso quanto as placas de metal.

A impressora performa *time based*, ou seja, produzindo um objeto que se altera em tempo real, e proporcionando novas relações espaço-temporais: o tempo começa a ser experimentado, conceitualizado e tematizado de novas formas, através da renegociação da relação entre o tempo de contemplação e o tempo do processo contemplado. Junto a isso, expor o mapa em *grid* no chão altera o modo de percepção do espectador. Dividir a mesma imagem em muitas partes evoca os seus *pixels*<sup>168</sup>, ou seja, o *grid* no qual as próprias imagens digitais são feitas.

Diversos artistas buscaram quebrar o retângulo da imagem e ganhar uma dimensão para além de sua forma regular, na qual o espectador participasse das imagens como uma experiência no tempo e no espaço – em outras palavras, o que Oiticica anunciou ainda nos anos 60, “o espaço já existe latente e a obra nasce temporalmente”<sup>169</sup>. É nesta dimensão que este projeto se insere, e são estas proposições que levantaram questões quanto a sua implementação e prática. O que o espaço expositivo e o meio artístico refletem nada mais é do que a drástica mudança ocorrida nos últimos anos do nosso senso de orientação espacial e temporal, em grande parte devido a aceleração produzida por novas tecnologias de vigilância, rastreamento e orientação.

Segundo Steyerl (2011), um dos sintomas dessa transformação é o crescimento da importância de vistas aéreas, através de panoramas, Google Maps e satélites. Na mudança para a mídia digital, Latour et al. (2010) argumenta que a experiência de utilizar mapas digitais na tela, e não mais no papel, expandiu o significado da palavra navegação. O impulso em mapear o mundo na época dos ‘grandes descobrimentos’ estava ligado à prática da navegação marítima, no qual o mapa era um papel dobrado olhado de cima ou pendurado em uma parede. Mas a atual disponibilidade de tecnologias digitais como o GPS em carros, laptops e celulares criou um novo olhar para os dados geográficos. Experimentar uma nave-

---

<sup>168</sup> Curiosamente, o termo *pixel* é uma contração de *picture* (imagem) e *element* (elemento). Claus Gunti, em “From Theory to Object. Present-tense histories of digital photography”, *Transborder. Photographie histoire société* 2 (2018), retoma que a palavra aparece pela primeira vez em um artigo do engenheiro Fred Billingsley em 1965; porém o uso de seu equivalente *Bildpunkt* (ponto de imagem) remonta aos anos 1930, sendo já mencionado em 1874 pelo fotoquímico alemão Hermann W. Vogel.

<sup>169</sup> Hélio Oiticica, “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade” in *Aspiro ao grande labirinto* (Rio de Janeiro: Rocco, 1986), 46.

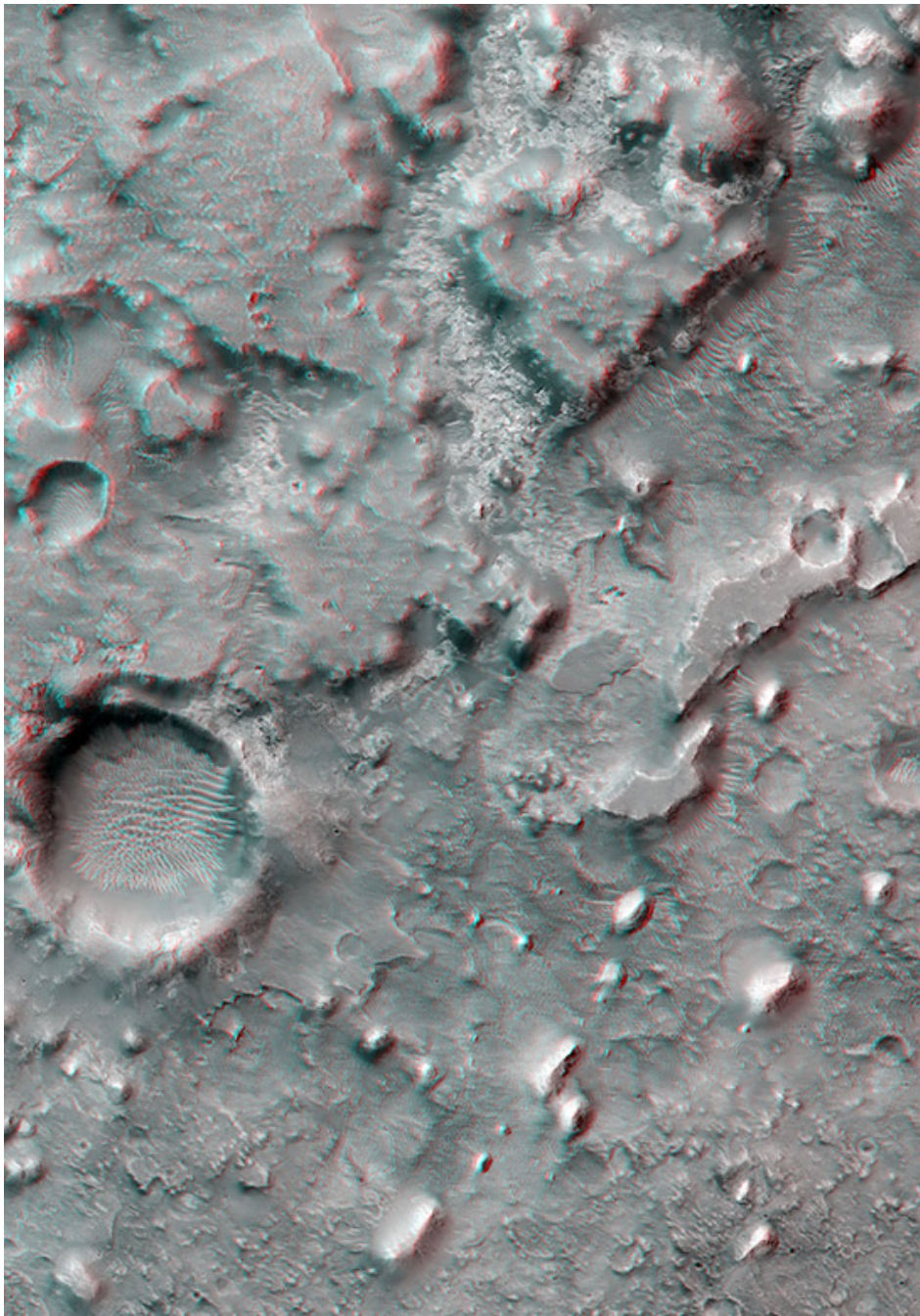


Fig. 29: Thomas Ruff, *3D-ma.r.s.08*, 2013, David Zwirner Galley, New York in *American Suburb X*, [www.americansuburbx.com/2013/04/exhibition-review-nyc-thomas-ruff-photograms-and-ma-r-s-2013.html](http://www.americansuburbx.com/2013/04/exhibition-review-nyc-thomas-ruff-photograms-and-ma-r-s-2013.html).

gação digital altera imensamente a maneira com que compreendemos os mapas: por exemplo, com ferramentas de navegação como o Google Earth, é possível mudar em apenas um clique da cartografia para a fotografia, do 2D para o 3D, da pequena para a grande escala<sup>170</sup>.

Neste aspecto, algo fundamental destacado por Steyerl (2011) é a decrescente importância de um paradigma de visualidade que por tanto tempo dominou nossa visão: a perspectiva linear. Segundo a autora, o ponto de vista estável e único da perspectiva linear está sendo complementado (e frequentemente substituído) por perspectivas múltiplas.

Quanto a isto, uma referência importante para a elaboração da instalação Topografia de Eros foi o fotógrafo alemão Thomas Ruff. Especialmente no que diz respeito ao seu uso de imagens preto e branco de Marte tiradas por satélites da NASA para a série *ma.r.s.*. A câmera de alta resolução da NASA (que começou a orbitar Marte em 2006) tira fotos usadas por cientistas para obter informações sobre a geologia do planeta e potenciais locais de pouso para futuras visitas. Em faixas oblongas, expondo a superfície do planeta à partir do topo, as fotos revelam close-ups nunca antes vistos da superfície acidentada do planeta. Ruff fez download dessas imagens, processando digitalmente seus ângulos e cores e gerando um novo ponto de vista, com uma perspectiva muito parecida com observar a paisagem de Marte de um avião. Depois disso, o artista coloriu as imagens, e renderizou algumas delas como 3D (usando uma técnica originalmente desenvolvida no século XIX para transmitir a ilusão de profundidade)<sup>171</sup>. As imagens resultantes transformam os originais, que são ao mesmo tempo documentais e fictícios. O fotógrafo diz que a mudança de paradigma na fotografia nos últimos trinta anos foi fundamental para fazer uso de imagens pré-existentes:

Quando comecei meus estudos, havia apenas o analógico. Hoje temos o digital e o analógico é escasso. Devido à mudança, o manuseio e a distribuição também foram alterados. A mutabilidade e a manipulação aumentaram. No meu trabalho, sempre me concentrei no meio da fotografia e refleti suas contingências, seguindo deliberadamente esse percurso<sup>172</sup>.

---

<sup>170</sup> Bruno Latour et al., “Entering a risky territory: space in the age of digital navigation“, *Environment and Planning D: Society and Space* 28 (2010): 582-583.

<sup>171</sup> Hofmeister, S. (2012); Jobey („An interview with the artist Thomas Ruff: the renowned explorer of images interrogates the nature of photography itself“, *FT Magazine*. 2017) retoma que o fascínio de Ruff pelo físico James Clerk Maxwell, que também desenvolveu a primeira fotografia colorida, o levou a trabalhar com imagens 3D para produzir as fotografias. As impressões se assemelham aos padrões geométricos da álgebra linear, e também são remanescentes das pinturas tardias de Willem de Kooning.

<sup>172</sup> Sandra Hofmeister, “Ruff Guide to Mars: a journey with Those Ruff“, *DAMn° magazine* 32 (2012): 49, consultado em 16 Setembro, <http://sandrahofmeister.eu/interview/81-ruff-guide-to-mars.html>. Tradução da autora.

Como citado previamente no segundo capítulo, foram justamente as questões relativas a um novo uso e entendimento das imagens que estavam na base da *Pictures Generation* em Nova York, nos anos 80. Cindy Sherman, Barbara Kruger, Richard Prince, Robert Longo e Sherrie Levine: todos eles usaram material proveniente de filmes, jornais e revistas, os reciclando ou refotografando. Contemporâneo a esta geração, Ruff também aborda problemáticas como apropriação, repetição, *ready-made* e *second-hand* no seu uso da fotografia. O artista considera mais interessante ceder a noção de autoria para investigar as imagens provenientes da polícia, exército, ciência, astronomia, medicina, e da vida cotidiana nos seus trabalhos<sup>173</sup>. O advento da imagem fotográfica digital no início dos anos 90 desencadeou debates focados principalmente na presumida perda de autenticidade do meio, enquanto as conquistas das duas décadas anteriores - nos níveis material, técnico e institucional - permaneceram relativamente inexploradas<sup>174</sup>.

Ruff é parte dos artistas que fizeram a mudança da fotografia analógica para a digital, e apenas a fase inicial de seu trabalho envolve estar atrás da câmera. Junto a Thomas Struth, Andreas Gursky, Axel Hütte e Candida Höfer, Ruff integrou a escola alemã dos anos 80 e 90, que caracteriza-se por um uso frio, controlado e absolutamente conceitual do meio fotográfico. Esta geração de fotógrafos veio do terreno fértil da Kunstakademie Düsseldorf, sob orientação dos célebres professores Bernd e Hilla Becher<sup>175</sup>. O artista produziu uma série de trabalhos que são resultado de suas investigações sobre a natureza da fotografia em si, tanto na sua estrutura, quanto nos seus usos, gêneros e significados. Ruff se diz curioso sobre qualquer tipo de sistema visual, e seu interesse é encontrar uma tecnologia que ainda não conheça<sup>176</sup>. Sendo assim, sua pesquisa puxa os limites da representação fotográfica, indo de catálogos impressos, negativos científicos e imagens de vigilância à internet. Suas fotos são reais? Mais realistas que o original? Os originais são apenas ficção? É este jogo que o interessa, ao questionar-se sobre o que é verdadeiro ou não, quais imagens nos mostram a realidade, e como a emergência da fotografia altera a realidade<sup>177</sup>.

---

<sup>173</sup> Andrew M. Goldstein, "Thomas Ruff on Taking Photography Into the Space Age", *Art Space Magazine*, 10 Julho 2013, consultado 17 Setembro 2018, [https://www.artspace.com/magazine/interviews\\_features/meet\\_the\\_artist/thomas\\_ruff\\_interview-51464](https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/meet_the_artist/thomas_ruff_interview-51464).

<sup>174</sup> Gunti, "From Theory to Object".

<sup>175</sup> Arozena, "Global affects".

<sup>176</sup> Jobey, "An interview".

<sup>177</sup> Hofmeister, S "Ruff Guide to Mars", 51.

Essa discussão sobre o uso da fotografia é também central a este projeto, uma vez que a instalação Topografia de Eros explora a mutabilidade e presença material da imagem fotográfica. Ao usar imagens da superfície de Eros, feitas pela NASA com o objetivo de medir altos e baixos topográficos, nesta instalação a fotografia chega a lugares antes inacessíveis, que através da tecnologia revelam algo sobre o desconhecido. Assim como na mitologia, em que Eros situa-se entre o que se imagina e o que se pode tocar.

## Conclusão

Essa pesquisa procurou compreender de que forma as imagens são transportadas atualmente. Na rede virtual que conecta os indivíduos uns com os outros, as fotografias reproduzem as imagens alcançando o receptor onde quer que esteja<sup>178</sup>. Essa nova possibilidade técnica, este arquivo em movimento possibilitado pelo advento da internet<sup>179</sup>, afetou profundamente algumas noções centrais da história da arte. Desta forma, os conceitos de aura e de autoria foram aqui revistos, de forma a questionar se ainda é possível no século XXI falar em distinções entre o status do original e sua imitação no campo artístico. Antes de ser computadorizada, a fotografia analógica foi um produto do capitalismo industrial e de sua tecnologia mecânica, e portanto foi necessário revisitar também sua emergência e trânsito ao longo do século XX.

O nomadismo das imagens foi algo antecipado já em 1989 por Flusser, uma vez que “as imagens se tornam cada vez mais transportáveis, e os receptores cada vez mais imóveis”<sup>180</sup>. Frente a essa mudança de paradigma, em que as informações podem ser copiadas e transmitidas para receptores imóveis, as imagens tornaram-se superfícies puras, incorpóreas. A instalação *Topografia de Eros* foi uma tentativa de trazer a tona a mitologia, e suas ressonâncias na astronomia, dando corpo a este arquivo de imagens. Em uma cultura cada vez mais dominada por simulações visuais, ilusões, cópias e reproduções, faz-se necessário articular as novas conquistas tecnológicas da era digital a toda a herança cultural que dispomos. Deslocar sentidos, lançar ecos. Relembro novamente Deleuze<sup>181</sup>: “trajetórias e devir, a arte os faz presentes um no outro; torna a sua presença mútua sensível, e é assim definida, invocando Dionísio como o deus dos lugares de passagem e das coisas do esquecimento”.

---

<sup>178</sup> Flusser, *O Mundo Codificado*.

<sup>179</sup> Groy, *In the Flow*.

<sup>180</sup> Flusser, *O Mundo Codificado*, 152.

<sup>181</sup> Deleuze, *Critique et Clinique*, 88, tradução da autora. No original: „Trajets et devenirs, l'art les rend présents les uns dans les autres; il rend sensible leur présence mutuelle, et se définit ainsi, invoquant Dionysos comme le dieu des lieux de passage et des choses d'oubli.”



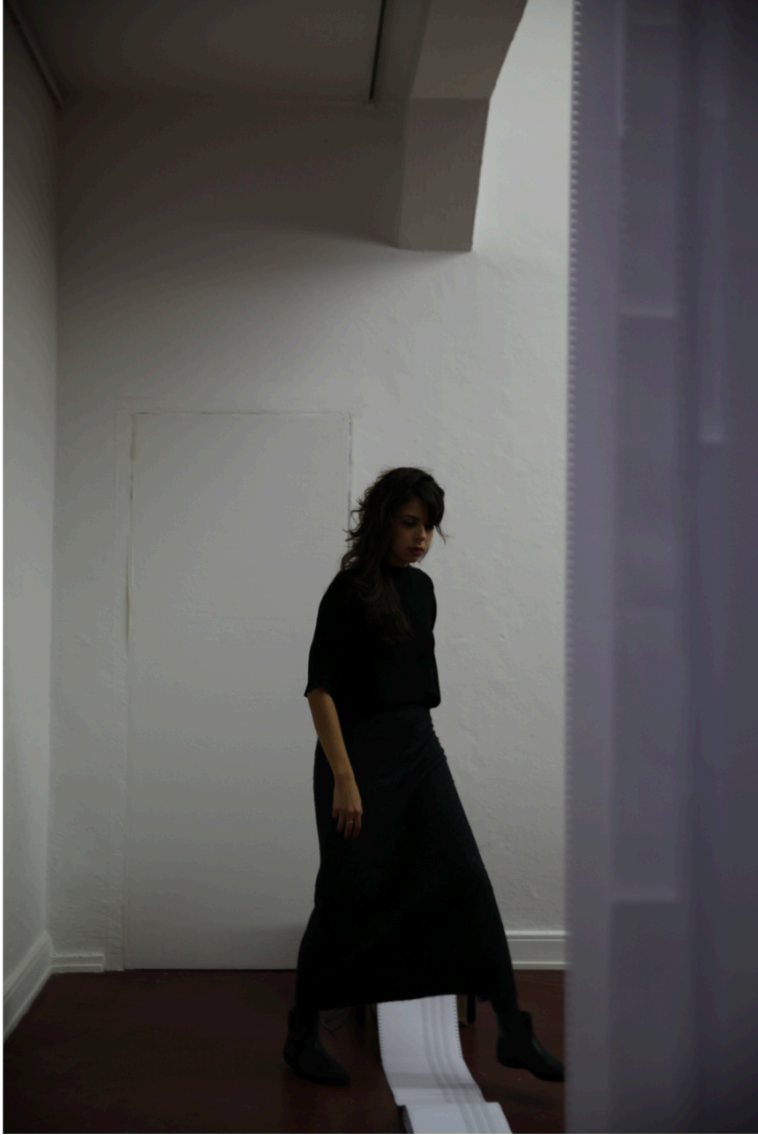
Fig. 30: Harm van den Dorpel, *Assemblage (everything vs. anything)*, 2013, Ullens Center for Contemporary Art, Beijing in *Ullens Center for Contemporary Art*, <http://ucca.org.cn/en/exhibition/art-post-internet/>.

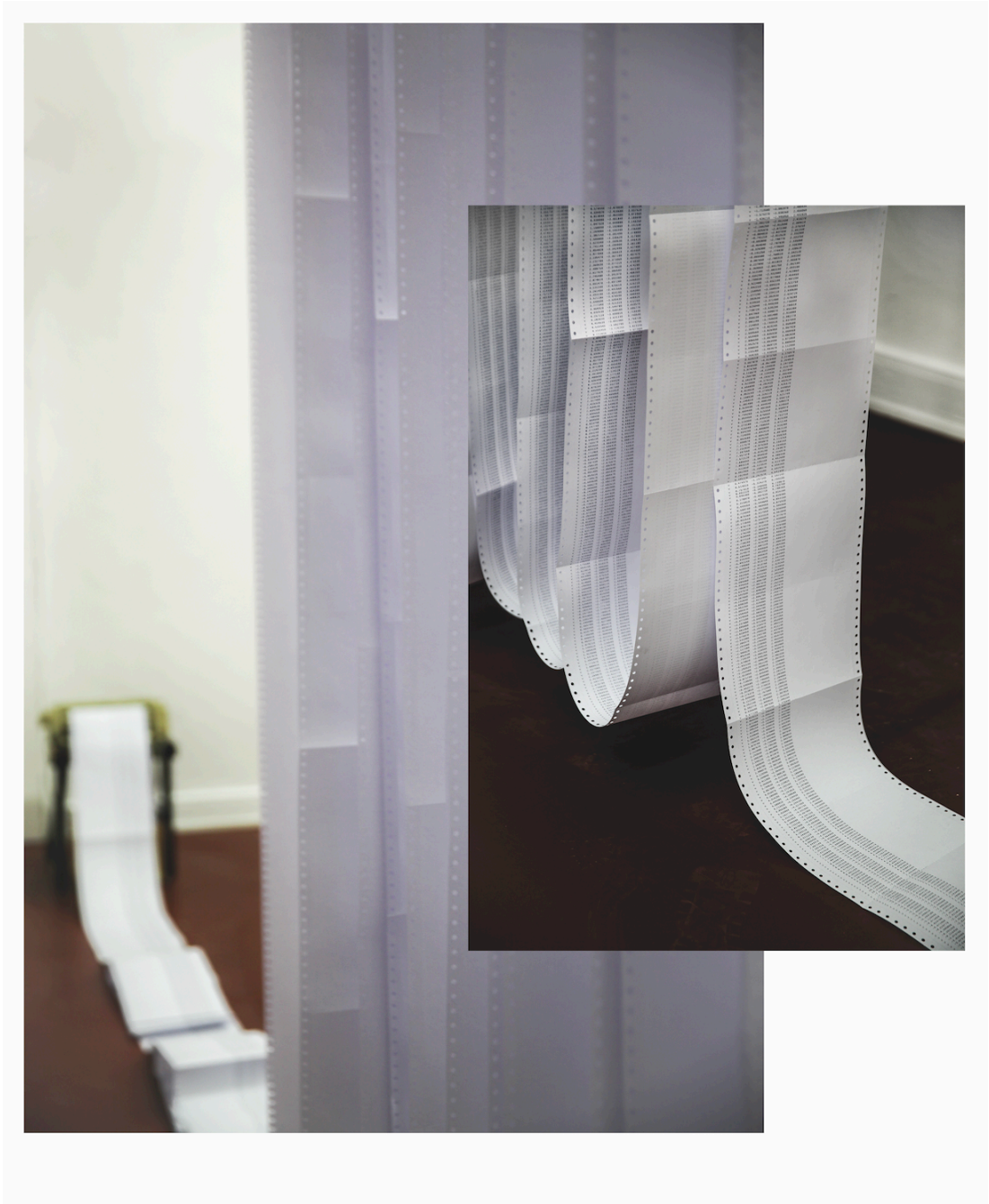
## Apêndice: Topografia de Eros

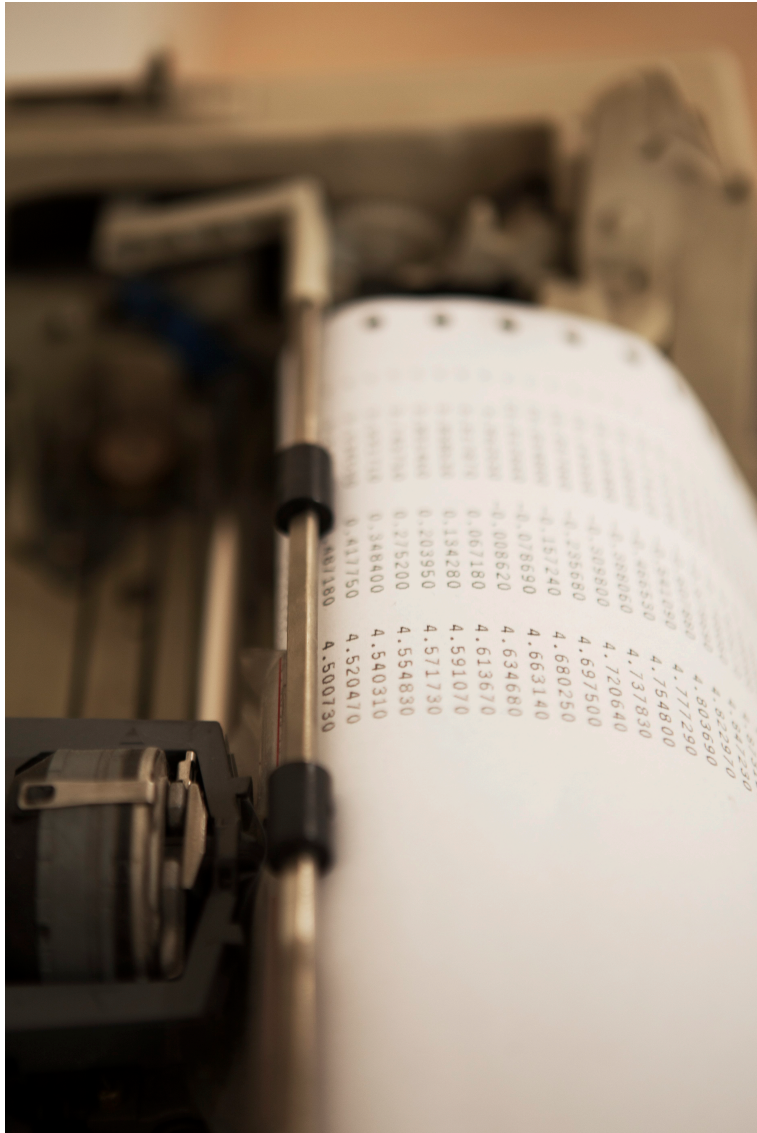




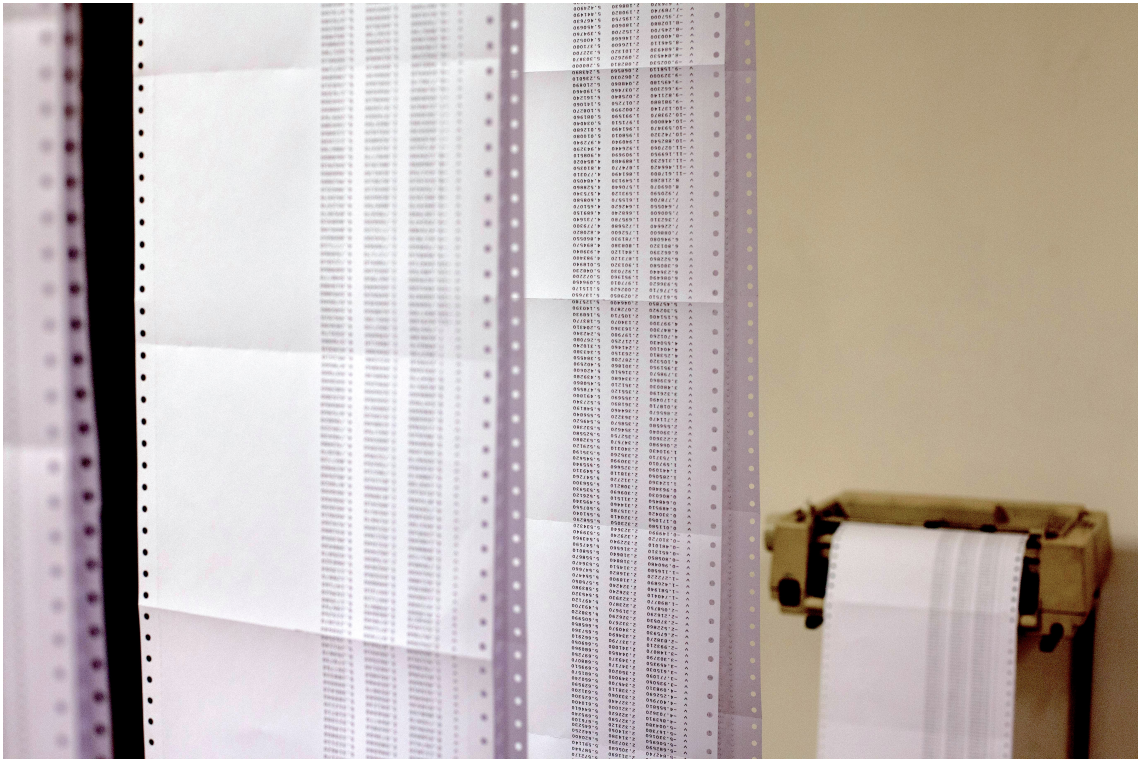
7.276860 -4.438120  
7.375360 -4.463780  
7.471030 -4.489340  
7.565290 -4.514900  
7.659540 -4.540460  
7.758310 -4.566020  
7.859150 -4.591580  
7.958360 -4.617140  
8.088730 -4.642700  
8.216470 -4.668260  
8.338060 -4.693820  
8.457950 -4.719380  
8.581640 -4.744940  
8.706100 -4.770500  
8.834660 -4.796060  
8.965920 -4.821620  
-6.845910 -2.678660  
-6.717810 -2.653100  
-6.589800 -2.627540  
-6.461610 -2.601980  
-6.333010 -2.576420  
-6.204190 -2.550860  
-6.075480 -2.525300  
-5.947070 -2.500740  
-5.818550 -2.475180  
-5.695830 -2.449620  
-5.573860 -2.424060



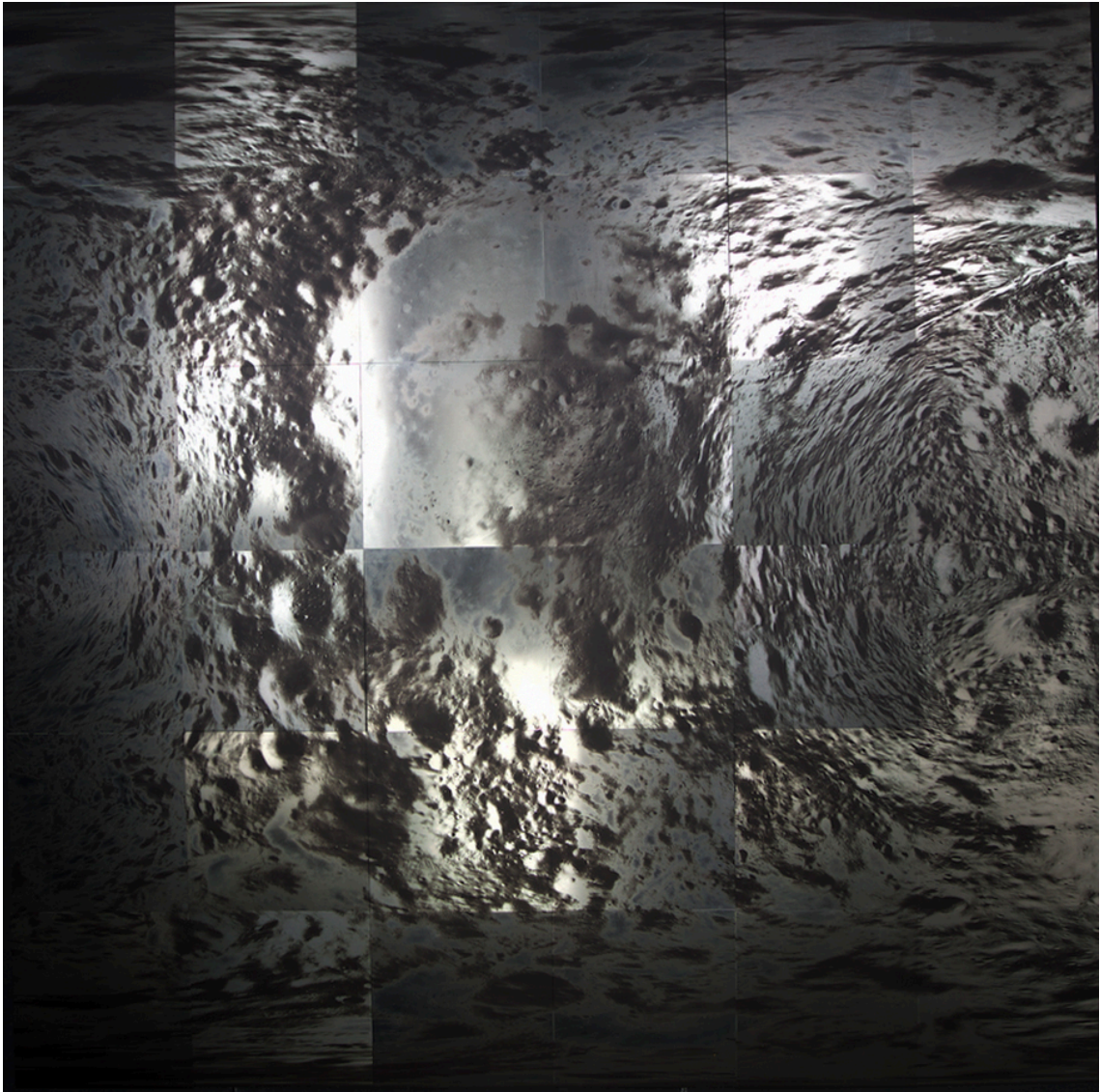






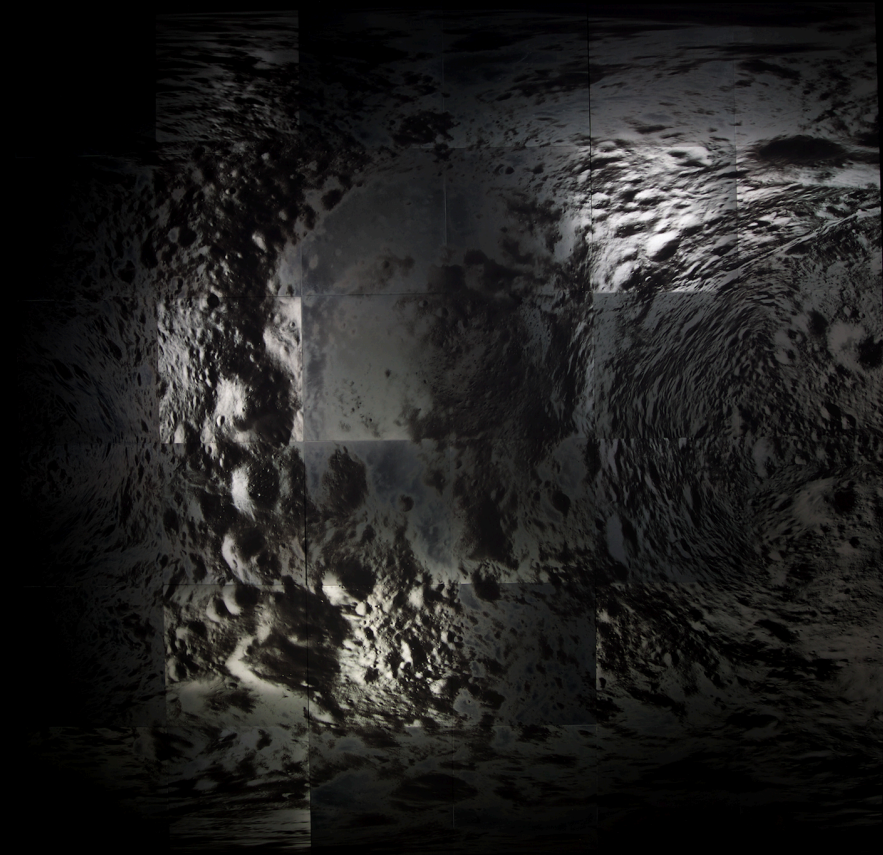












## Bibliografia

- 3D Asteroid Catalogue, acessado em 4 Novembro 2016, <https://space.frieger.com/asteroids/asteroids/433-Eros>.
- Agamben, Giorgio. "Nota sobre o gesto". *Artefilosofia* 4 (2008): 9-14.
- Agamben, Giorgio. "Aby Warburg e a ciência sem nome". *Arte & Ensaios* 19 (2009): 118-143.
- Andrade, Marisa Soares; Simões, Maria Izabel. *Dicionário de Mitologia Greco-Romana*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- Apuleius, Lucius. *The Metamorphoses*. London: Robert Triphook, 1822.
- Arozena, Teresa. "Global affects, identity effects: The ghost in the machine, Thomas Ruff". In *landscapes/tenerife*. Isla de Tenerife: TEA Tenerife Espacio de las Artes Centro de Fotografía, 2009.
- Bantleon, Katharina. "From Readymade to 'Meta2': Metareference in Appropriation Art". In *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media: Forms, Functions, Attempts and Explanation*, edited by W. Wolf, 305-337. Amsterdam/New York: Farnham/Burlington (2011).
- Barthes, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- Baudelaire, Charles. "Le public moderne et la photographie". *Études Photographiques* 6 (1999). <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/185>.
- Bavcar, Evegen. "Van Gogh: Um sonho de sol na Obscuridade do Instante Fotográfico". In *Memória do Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- Bazin, Germain. "Bibliography on impressionism, neo-impressionism and symbolism". In *L'Époque impressioniste*. Paris: Pierre Tisne, 1953.
- Bell, Joshua A. "Cargo, Kago and Culture. A reflection on the work of the artist Camille Henrot, as it relates to Oceania". *Parkett* 97 (2015): 106-117.
- Benjamin, Walter. "Pequena História da Fotografia". In: *A Modernidade*, 90-107. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.
- Bruno, Giuliana. *Atlas of Emotions: Journeys in Art, Architecture and Film*. London: Verso, 2002.
- Bubenik, Andrea. *Reframing Albrecht Dürer: The Appropriation of Art, 1528-1700*. New York: Ashgate, 2016.
- Buchloch, Benjamin H. D. "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art". *Art Forum* (1982): 43-56.
- Buchloch, Benjamin H. D. "Gerhard Richter 'Atlas': The Anomic Archive". *October* 88 (1999): 117-145.
- Buchloch, Benjamin H. D. *Gerhard Richter (October Files)*. Cambridge: MIT University Press, 2009.
- Cadava, Eduardo. "Words of Light: Theses on the Photography as History". *Diacritics* 22, no. 3/4 (1992): 85-114.
- Castro, Teresa. "Les Archives de la Planète - A cinematographic atlas". *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 48 (2006). <https://www.ejumpcut.org/archive/jc48.2006/KahnAtlas/>.
- Castro, Teresa. "Mapping the city through film: from 'topophilia' to urban maps". In *The City and the Moving Image*, editado por Les Roberts e Richard Koeck, 144-155. London: Palgrave Macmillan, 2010.
- Castro, Teresa. "Atlas : pour une histoire des images au travail". *Perspective* 1 (2013): 161-167. <http://perspective.revues.org/1964>.

- Chevalier, Georges. *Crête, Candie, Le Disque de Phaitos*. 1927. Archives de la Planète - Musée Albert-Kahn/Département des Hauts-de-Seine, Paris. *Les collections du musée départemental Albert-Kahn*, <http://collections.albert-kahn.hauts-de-seine.fr/> (consultado 1 Outubro 2018).
- Chief of the religious Snake Dancers at Walpi - the mysterious Cliff Dwellers of Arizona*. 1901. Library of Congress, Washington. *Library of Congress Prints and Photographs*, <https://www.loc.gov/item/2005675927/> (consultado 3 Maio 2018).
- Crimp, Douglas. "Pictures". *October* 8 (1979): 75-88.
- Crimp, Douglas. "The Photographic Activity of Postmodernism". *October* 15, (1980): 91-101.
- Crimp, Douglas. "Appropriating Appropriation". In *Images Scavengers*. Philadelphia: Institute of Contemporary Art, 1983.
- Crimp, Douglas. *On the Museum's Ruins*. Cambridge: The MIT Press, 1993.
- Cosson, Charlotte., Emmanuelle Luciani. "An Interview with French artist Camille Henrot". *Crash Magazine*, 17 Outubro 2017. <https://www.crash.fr/an-interview-with-french-artist-camille-henrot/>.
- Daston, L Lorraine, Peter Galison. "The Image of Objectivity". *Representations* 40 (1992): 81-128.
- Deleuze, Gilles. *Critique et Clinique*. Paris: Minuit, 1993.
- Deleuze, Gilles. *A imagem-movimento - Cinema 1*. Lisboa: Documenta, 2016.
- Didi-Huberman, Georges. *Confronting Images: questioning the end of a certain History of Art*. Philadelphia: The Pennsylvania State University Press, 2005.
- Didi-Huberman, Georges. *Atlas: How to carry the world on ones back?*. Madrid: Museo Nacional Arte Reina Sofia, 2010.
- Didi-Huberman, Georges. "Quando as imagens tocam o real". *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG* 2, no. 4 (2012): 206-219.
- Dürer, Albrecht. *Tod des Orpheus*. 1494. Hamburger Kunsthalle, Hamburg. *Hamburger Kunsthalle Sammlung Online* <https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/albrecht-duerer/tod-des-orpheus> (consultado 21 Maio 2018).
- Dürer, Albrecht. *Christ before Pilate, from The Passion*. 1512. Metropolitan Museum, New York. *The Metropolitan Collection*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/391355> (consultado 9 Agosto 2018).
- Evans, David. "A Spectre is leaving Europe: Appropriation in a Post-communist photo-book". In *War Primer 2*, ed. Adam Broomberg and Oliver Chanarin, 205-216. London: Mack Editions, 2011.
- Flusser, Vilém. *The Freedom of the Migrant: objections to nationalism*. Chicago: University of Illinois, 2003.
- Flusser, Vilém. *O Mundo Codificado*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- Fontcuberta, Joan. *Pandora's Camera*. London: Mack, 2014.
- Fragment of a Sculpture of Amor*. Século I. Museo Archeologico, Veneza. Warburg Institute Iconographic Database, [https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC\\_search/record.php?record=18880](https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=18880) (consultado 17 Agosto 2018).
- Frieden, Helmut, Ulrich Wilmes. *Gerhard Richter: Atlas of the Photographs, Collages and Sketches*. New York: D.A.P./Art Publishers, 1997.
- Gazetteer of Planetary Nomenclature, acessado em 4 Novembro 2016, <https://planetary-names.wr.usgs.gov/Page/EROS/target>.
- Goldstein, Andrew M. "Thomas Ruff on Taking Photography Into the Space Age". *Art Space Magazine*, 10 Julho 2013. [https://www.artspace.com/magazine/interviews\\_features/meet\\_the\\_artist/thomas\\_ruff\\_interview-51464](https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/meet_the_artist/thomas_ruff_interview-51464).
- Groys, Boris. "The Aura of Profane Enlightenment". In *The World (maybe) fantastic*. Sydney: Sydney Biennale, 2002. [http://www.eigen-art.com/files/fischer\\_elsani\\_bgroys.pdf](http://www.eigen-art.com/files/fischer_elsani_bgroys.pdf).

- Groys, Boris. "The Topology of Contemporary Art". *Moscow Art Magazine*, 2007. <http://xz.gif.ru/numbers/digest-2005-2007/topology-of-contemporary-art/>.
- Groys, Boris. *Art Power*. Cambridge: MIT Press, 2008.
- Groys, Boris. "Comrades of Time". *E-flux journal* 11 (2009): 1-11. <http://www.e-flux.com/journal/11/61345/comrades-of-time/>.
- Groys, Boris. "Google: Words Beyond Grammar". In *dOCUMENTA (13) - 100 Notes - 100 Thoughts - N46 Boris Groys*. Kassel: documenta and Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, 2011.
- Groys, Boris. "Art Workers: Between Utopia and the Archive". *E-flux journal* 45 (2013). <https://www.e-flux.com/journal/45/60134/art-workers-between-utopia-and-the-archive/>>
- Groys, Boris. *In the Flow*. London: Verso Books, 2016.
- Guggenheim, Katie. "Chisenhale Interviews: Camille Henrot". *Chisenhale Gallery*, Fevereiro 2014. [https://chisenhale.org.uk/wp-content/uploads/Chisenhale-Interviews\\_Camille-Henrot.pdf](https://chisenhale.org.uk/wp-content/uploads/Chisenhale-Interviews_Camille-Henrot.pdf).
- Gunti, Claus. "From Theory to Object. Present-tense histories of digital photography". *Transbordeur. Photographie histoire société* 2 (2018): 40-53.
- Henrot, Camille. *Grosse Fatigue*. 2014. New Museum, New York. *New Museum*, <https://www.newmuseum.org/exhibitions/view/camille-henrot>> (consultado 17 Setembro 2018).
- Hofmeister, Sandra. "Ruff Guide to Mars: a journey with Those Ruff". *DAMn° magazine* 32 (2012): 49-53. <http://sandrahofmeister.eu/interview/81-ruff-guide-to-mars.html>.
- Holbein the Younger, Hans. *Jean de Dinteville and Georges de Selve ('The Ambassadors')*. 1533. The National Gallery, London. *The National Gallery Paintings Collection*, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-holbein-the-younger-the-ambassadors> (consultado 16 Setembro 2018).
- Jardine, Lisa. *Worldly Goods: A New History of the Renaissance*. New York: W. W. Norton, 1996.
- JPL Small-Body Database Browser, acessado em 5 de Novembro de 2016, <https://ssd.jpl.nasa.gov/sbdb.cgi?sstr=433;orb=1>.
- Jobey, Liz. "An interview with the artist Thomas Ruff: the renowned explorer of images interrogates the nature of photography itself". *FT Magazine*, 2017. <https://www.ft.com/content/6fbd0cfa-9746-11e7-a652-cde3f882dd7b>.
- Johnson, C. D. *Memory, metaphor and Aby Warburg's Atlas of images*. New York: Cornell University Press, 2012.
- Johnson, Christopher D. "Aby Warburg: A Biographical Fragment". Modificado por último em 2016. Acessado 19 Janeiro 2017. <https://warburg.library.cornell.edu/about/aby-warburg>.
- Krauss, Rosalind. *The Originality of the Avant Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1986.
- Krauss, Rosalind. *A Voyage on Art in the Age of the North Sea - Post Medium Condition*. New York: Tahmes & Hudson, 1999.
- Kunstwissenschaftliche Bibliothek Warburg, Hamburg*, 1926, Warburg Institute Archive, London in *Warburg Haus*, <http://www.warburg-haus.de/kulturwissenschaftliche-bibliothek-warburg/> (consultado 24 Janeiro 2017).
- Latour, Bruno, Velérie November, Eduardo Camacho-Hübner. "Entering a risky territory: space in the age of digital navigation". *Environment and Planning D: Society and Space* 28 (2010): 581-599.
- Léon, Auguste. *Grèce, Athènes, L'ensemble du Parthénon éclairé au soleil couchant*. 1913. Archives de la Planète - Musée Albert-Kahn/Département des Hauts-de-Seine, Paris. Les

- collections du musée départemental Albert-Kahn, <http://collections.albert-kahn.hauts-de-seine.fr/> (consultado 1 Agosto 2018).
- Levine, Sherrie. *After Walker Evans: 2*. 1981. The Metropolitan Museum of Art, New York. *The Metropolitan Museum of Art Collection*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267209> (consultado 7 Agosto 2018).
- Lewallen, Constance. "Sherrie Levine Interview". *Journal of Contemporary Art* 6, no.2 (1993): 59-83. <http://www.jca-online.com/slevine.html>.
- Lissovsky, Mauricio. "A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?". *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi* 9, no. 2 (2014): 305-322.
- McCarthy, Tom. "It is not down in any map; true places never are". In *Mapping it out: An Alternative Atlas of Contemporary Cartographies*, edited by Hans Ulrich Obrist. London: Thames & Hudson, 2014.
- Mercator, Gerhard. *Atlas Sive Cosmographicae Meditationes de Fabrica Mundi et Fabricati Figura*. 1595. Library of Congress, Washington. *Library of Congress Rosenwald Collection*, <https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2003rosen0730/?st=gallery> (consultado 19 Março 2018).
- Michaud, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the Image in Motion*. New York: Zone Books, 2007.
- Mitchell, William J. *The reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-photographic Era*. Cambridge: MIT Press, 1992.
- Mnemosyne-Atlas, Board A*. 1926. Warburg Institute Archive, London. *ZKM Center for Art and Media Karlsruhe*, <https://zkm.de/de/aby-warburg-biographie> (consultado 24 Janeiro 2017).
- Mnemosyne-Atlas, Board 79*. 1926. Warburg Institute Archive, London. *The Warburg Institute Cornell University Library*, <https://warburg.library.cornell.edu/panel/79> (consultado 24 Janeiro 2017).
- NASA/JPL/JHUAPL. *A Look at Psyche*. 2001. NASA/John Hopkins University of Applied Physics, Maryland. *Jet Propulsion Laboratory*, <https://www.jpl.nasa.gov/spaceimages/details.php?id=PIA03121> (consultado 17 Setembro 2018).
- NASA/JPL/JHUAPL. *Over Eros Horizon*. 2001. NASA/John Hopkins University of Applied Physics, Maryland. *Jet Propulsion Laboratory*, <https://www.jpl.nasa.gov/spaceimages/details.php?id=PIA02468> (consultado 17 Setembro 2018).
- Near Earth Asteroid Rendezvous, acessado em 3 Novembro 2016, <http://near.jhuapl.edu/>.
- Neves, Martha Couto. "Atlas: Um produto cultura da Época Moderna". *Encontros* 10, no. 18 (2012): 44-60. <http://cp2.g12.br/ojs/index.php/encontros/article/view/342/283>.
- Obrist, Hans Ulrich. *Gerhard Richter Daily Practice of Painting Writings and Interviews 1962-1993*. Cambridge: The MIT Press, 1995.
- Oiticica, Hélio. "A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade". In *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- Okpaluba, Johnson. "Appropriation Art: Fair use of foul?". In *Dear images : art, copyright and culture*, 197-224. London: Ridinghouse ICA, 2002.
- Olaf Metzel, *Warburg*, 2013, Produzenten Galerie, Hamburg in *Produzenten Galerie*, <http://www.produzentengalerie.com/exhibitions/kein-kommentar/exhibition-views/> (consultado 23 Julho 2018).
- Raimondi, Marcantonio. *Christ presented to Pilate by henchmen*. ca. 1500–1534. Metropolitan Museum, New York. *The Metropolitan Collection*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/342722> (consultado 9 Agosto 2018).
- Reading room, Kunstwissenschaftliche Bibliothek Warburg in Hamburg, photographed during the exhibition on Ovid*. 1927. Warburg Institute Archive, London. *ZKM Center for Art and Media*

- Karlsruhe, <https://zkm.de/de/blog/2017/01/atlas-oder-orakel> (consultado 24 Janeiro 2017).
- Reconstruction of panel 32 (*Summer / Fall 1929*) with the originals from the Photographic Collection of the Warburg Institute, London. 2016. ZKM, Karlsruhe. ZKM Center for Art and Media Karlsruhe. <https://zkm.de/en/aby-warburg-biography> (consultado 24 Janeiro 2017).
- Relief *Depicting Eros and Psyche*. 2<sup>o</sup>-1<sup>o</sup> século A.C. Metropolitan Museum of Art, New York. *Metropolitan Museum of Art Cesnola Collection*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/241264> (consultado 17 de Setembro 2018).
- Richter. *Album Fotos, Plate 2*. 1962. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, München. *Gerhard Richter Atlas*, <https://www.gerhard-richter.com/de/art/atlas/album-photos-11582/?p=1&sp=32> (consultado 30 Março 2018).
- Richter, Gerhard. *Newspaper Fotos, Plate 10*. 1963. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, München. *Gerhard Richter Atlas*, <https://www.gerhard-richter.com/de/art/atlas/newspaper-photos-11591/?p=1&sp=32> (consultado 30 Março 2018).
- Richter, Gerhard. *Stillife (Candles), Atlas Sheet 399*. 1982. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, München. *Gerhard Richter Atlas*, <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas/still-lifes-candles-11979> (consultado 30 Março 2018).
- Richter, Gerhard. "Notes 1964-1965". In *Gerhard Richter Daily Practice of Painting Writings and Interviews 1962-1993*, edited by Hans Ulrich Obrist. Cambridge: The MIT Press, 1995.
- Richter, Gerhard. "Between Translation and Invention: The Photograph in Deconstruction". In *Jacques Derrida: Copy, archive, signature. A conversation on photography*. California: Stanford University Press, 2010.
- Rohdie, Sam. "Geography, Photography, The Cinema. Les Archives de la Planète". Lecture at Hong Kong, Royal Geographical Society, December 9, 1997. <http://www.haussite.net/haus.0/SCRIPT/txt2000/01/geoall.HTML>.
- Routes of the "Bilderfahrzeuge" sketched on the "Wanderstrassen" of culture on a map that was prepared at the Warburg library (K.B.W.). 1926. Warburg Institute Archive, London. ZKM Center for Art and Media Karlsruhe, <https://zkm.de/de/aby-warburg-biographie> (consultado 24 Janeiro 2017).
- Rubinstein, Daniel, Katrina Sluis. "A Life more Photographic: Mapping the networked image". *Photographies* 1, no. 1 (2008): 9-28.
- Ruff, Thomas. *3D-ma.r.s.0.*, 2013. David Zwirner Galley, New York. *American Suburb X*, [www.americansuburbx.com/2013/04/exhibition-review-nyc-thomas-ruff-photograms-and-ma-r-s-2013.html](http://www.americansuburbx.com/2013/04/exhibition-review-nyc-thomas-ruff-photograms-and-ma-r-s-2013.html) (consultado 17 Setembro 2018).
- Seyfarth, Ludwig. "Space for thinking between the images - On the genesis of the photographic collection as an artistic genre". In *Lieber Warburg, was tun mit Bildern? Vom Umgang mit fotografischem Material*, editado por Schmidt, E., Rüttinger, I. Heidelberg: Kehrer, 2012.
- Schwartz, Hillel. *The Culture of the Copy: Striking Likeness, Unreasonable Facsimiles*. New York: Zone Books, 1996.
- Siegel, Jeanne. "After Sherrie Levine". *Arts Magazine* (1985): 246-255.
- Singerman, Howard. *Art History, After Sherrie Levine*. Berkeley: University of California Press, 2012.
- Solomon-Godeau, Abigail. "Living with Contradictions: Critical Practices in the Age of Supply-Side Aesthetics". *Social Text* 21 (1989): 191-213.
- Sonesson, Göran. "Post-photography and beyond: From mechanical reproduction to digital production". *Visio* 4, no. 1 (2012): 11-36.
- Steyerl, Hito. "In Defense of the Poor Image". *E-flux Journal* 10 (2009). <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>.

- Steyerl, Hito. "In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective". *E-flux Journal* 24 (2011). <http://www.e-flux.com/journal/24/67860/in-free-fall-a-thought-experiment-on-vertical-perspective/>.
- Thornton, Dora. "The Use of Dürer Prints as Sources for Italian Renaissance Maiolica". In *Albrecht Dürer and his Legacy*, edited by G. Bartrum. London: British Museum, 2004.
- Trespeuch, Hélène. "Sherrie Levine: de l'appropriationnisme au simulationnisme". *Marges* 17 (2014): 44-53.
- Van den Dorpel, Harm. *Assemblage (everything vs. anything)*. 2013. Ullens Center for Contemporary Art, Beijing. *Ullens Center for Contemporary Art*, <http://ucca.org.cn/en/exhibition/art-post-internet/> (consultado 9 Agosto 2018).
- Vermeer, Johannes. *L'Astronome ou plutôt L'Astrologue*. 1668. Musée du Louvre Paris. *Musée du Louvre Département des Peintures*, [http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=25889&langue=fr](http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=25889&langue=fr) (consultado 20 Março 2018).
- Warburg, Aby. "Dürer und die italienische Antike". In *Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg, Leipzig, Verhandlungen der 48* (1906): 55-60. [http://archiv.u-b.uni-heidelberg.de/artdok/1630/1/Warburg\\_Vortrag\\_Duerer\\_und\\_die\\_italienische\\_Antike\\_1906.pdf](http://archiv.u-b.uni-heidelberg.de/artdok/1630/1/Warburg_Vortrag_Duerer_und_die_italienische_Antike_1906.pdf).
- Warburg, Aby. "Memories of a Journey through the Pueblo Region". In *Aby Warburg and the Image in Motion*, edited by Philippe-Alain Michaud. New York: Zone Books, 2007.
- Warburg, Aby. "Mnemosyne". *Arte & Ensaios* 19 (2009): 118-143.
- Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal Ediciones, 2010.