ISSN 2236-0719

ARTE E SUAS INSTITUIÇÕES

XXXIII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Cavalcanti
Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
Maria de Fátima Morethy Couto
Marize Malta

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Setembro 2013

CBHA

Sobre a imagem da capa: Trabalho de CARLOS ZÍLIO - "Rubens on the beach II, 2007, óleo e bastão de óleo sobre tela, 140x180cm".

O tempo interno da arte: Aby Warburg e Bill Viola

Angela Grando
Universidade Federal do Espírito Santo - UFES

Waldir Barreto
Universidade Federal do Espírito Santo - UFES

Resumo: O estudo discute, a partir da forma histórica de energia visível na série *The Passions de Bill Viola*, o conceito de *Nachleben*, ou princípio de sobrevivência do passado, proposto por Aby Warburg.

Palavras-chave: Aby Warburg. Bill Viola. *Nachleben*. *Pathosformel*.

Résumée: L'étude examine, à partir de la forme historique de l'énergie visible dans la série *The Passions de Bill Viola*, le concept de *Nachleben*, ou la notion de survivance, proposé par Aby Warburg.

Mots-clé: Aby Warburg. Bill Viola. *Nachleben*. *Pathosformel*.

Na universidade, Bill Viola teve uma ideia atraentemente radical: gravar tudo o que pudesse da vida. Seria o seu método de investigação sobre o tempo. No entanto, certo dia foi repentina e impiedosamente assolado por uma

terrível perspectiva do seu projeto: dispor de toda uma segunda vida para ouvir aquilo que houvesse sido gravado. Esta constatação potencialmente paralisante permitiu, por outro lado, uma decisiva descoberta, digamos, kantiana: o tempo não é um dado, senão uma consciência.[1]

O giro fundamental empreendido por Immanuel Kant (essa espécie de "anástrofe epistemológica", a qual ele chamou de "ensaio copernicano sobre a metafísica", e que mudou os rumos do pensamento ocidental) supunha "que os objectos se deveriam regular pelo nosso conhecimento".[2] Era o estabelecimento do sujeito constituinte. Kant, então, inaugurava o que ele mesmo considerou como o "novo método do pensamento". Quase duzentos anos depois, o giro fundamental experimentado por Viola, segundo ele próprio, se deu com a videoinstalação *Room for St. John of the Cross* (1983), quando, impactado pela leitura deste carmelita espanhol do século XVI, a questão do "sentido interno" (portanto, do "tempo kantiano") suplantou a demanda imanente das questões espaciais que caracterizavam quase hegemonicamente aquele momento pós-minimalista da arte contemporânea. Assim como a inevitável dimensão temporal da experiência humana se convertera na base da estética transcendental da filosofia kantiana sobre as condições práticas de cumprimento

[1] Entre os dados apriorísticos, "o tempo não é algo que exista em si ou que seja inerente às coisas como uma determinação objectiva e que, por conseguinte, subsista, quando se abstrai de todas as condições subjectivas da intuição das coisas." "O tempo não é mais do que a forma do sentido interno, isto é, da intuição de nós mesmos e do nosso estado interior." KANT, Immanuel. "Estética transcendental; Segunda secção: Do tempo". In: *Crítica da razão pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, 2ª ed.; de §4 A31 B46 até §8 A49 B73; p. 70-87.

[2] Ibid.; p. 20.

da lei moral, tornava-se também a base da investigação metafísica da produção videográfica de Viola sobre a sobrevivência da imagem ao longo da história da arte e da cultura como motriz de humanidade.

A poética católica de San Juan de la Cruz, o budismo zen, algo do sufismo, assim como visitas às Ilhas Salomão, Indonésia, Japão, Austrália, Fiji, Tunísia, Índia etc., tudo isso mesclado por um sincretismo californiano voltado para uma fusão holística entre arte, filosofia e religião, como pintura, cinema, teatro e escuta sensível do mundo, direcionou Viola à exploração da percepção como método de autoconhecimento das questões limítrofes do ser humano, como nascimento e morte, beleza e horror. Filosoficamente, seu trabalho foi se convertendo em uma espécie de "sismógrafo" do seu tempo, para usar o termo com que ele é classificado do pelo filósofo espanhol Félix Duque,[3] quem, por sua vez, o tomara de empréstimo ao modo como o historiador alemão Abraham Moritz Warburg tratava dois de seus principais inspiradores: Burckhardt e Nietzsche.

Cerca de duas décadas mais tarde e inúmeros trabalhos depois de *Room for St. John of the Cross*, a ideia da série *The Passions* surgiu no ano de 2000, na esteira de um seminário sobre a representação das paixões, que havia sido organizado pouco tempo antes, entre 1997 e 1998, pelo *Getty Research Institute* de Los Angeles. Logo após o fim deste seminário, Viola foi contemplado com um

[3] DUQUE, Félix. "Bill Viola versus Hegel: tecnoiconodulía contra lógica iconoclasta". In: KUSPIT, Donald (Ed.). *Arte digital y videoarte: transgrediendo los límites de la representación*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006, p. 139-195.

ano de residência investigativa neste instituto, o que lhe rendeu o escopo definitivo para a virada conceitual que havia sofrido o seu pensamento. O contato com o acervo histórico do *J. Paul Getty Museum*, sobretudo, marcou o seu afastamento dos ideais dos anos de 1960 e 70, de cunho social e político, rumo a uma abordagem muito subjetiva da percepção, da memória e do autoconhecimento, que, logo, alçaria a uma estatura artístico-filosófica de investigação sobre as emoções humanas como índices da forma de estar no mundo.

Até 2003, *The Passions produziu um conjunto fundador de vinte vídeos. T*odavia em curso, esta série se baseia numa rigorosa pesquisa sobre a iconografia devota tardo-medieval, especialmente da tradição flamenga, mas também de alguns primórdios renascentistas. Seu eixo metodológico concentra-se na busca de uma natureza passional e uma qualidade expressiva historicamente válidas naquelas imagens do passado, cujo valor antropológico se mostre capaz de revelá-las reconhecíveis a qualquer afecção, antiga ou contemporânea. Esta "revelação" não se dá em termos linguísticos, através de reproduções ou traduções virtuosas, mas pelo fato da imagem estar dotada de uma motriz interior que lhe permite sobreviver aos séculos (ainda que precaria ou misteriosamente) como uma fórmula dinâmica e periodicamente revivível (ainda que sob formas e semânticas diferentes).

Esta espécie de "forma histórica de energia" contida na imagem que Viola pretende produzir, perpetuada pela memória cultural, possui o seu equivalente epistemológico

no difícil princípio de *sobrevivência do antigo*, formulado por Aby Warburg durante as primeiras décadas do século XX. A imagem, postulado central do pensamento warburguiano, constitui um "fenômeno antropológico total", fluído pela memória coletiva como uma consciência perene do tempo, graças ao que Warburg considerou uma capacidade interna de "sobrevivência", podendo ressurgir visível ao longo da história, simultaneamente à perenidade de suas relações sensíveis e empáticas, constituindo, assim, uma exterioridade patogênica. À "sobrevivência", Warburg chamou *Nachleben*; à "fórmula do *pathos*", *Pathosformel*. Dentro desta perspectiva, uma imagem evoca no espectador outras imagens, tanto da sua memória pessoal, consciente ou não, como da memória coletiva, formulada ou não, sedimentadas em espécies de condensados de energia, que ressurgem na arte e na cultura formando correntes de continuidade e transformação.

"Pode-se dizer que a descoberta de Warburg é que, ao lado da *Nachleben* fisiológica (a persistência das imagens retinianas), há uma *Nachleben* histórica das imagens ligada à permanência de sua carga mnésica, que as constitui como 'dinamogramas'."[4]

De todas as categorias criadas pelo projeto interdisciplinar de Warburg, o neologismo *Dynamogramm* (inspirado no conceito de "engrama mnemótico" estabelecido pelo biólogo Richard Semon,[5] e nas teorias sobre *empatia* que estavam simultaneamente sendo

[4] AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012, p. 36-37.

[5] O ensaio sobre a memória *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens* foi publicado por Richard Semon em Leipzig, 1904.

trabalhadas por Wilhelm Worringer)[6] foi a menos elucidada por ele e seus seguidores. Nela, no entanto, se condensam e se justificam os fundamentos de todo o seu sistema, a *Nachleben* e a *Pathosformel*. Quer dizer, as fórmulas do *pathos* são sobreviventes dentro de um pulso temporal, um ciclo episódico, que ele chamou de dinamograma. Cada novo vídeo criado para integrar a série *The Passions* funciona como um exemplar desta espécie de "fragmento de memória existencial" (para usar as palavras do historiador alemão Hans Belting) já pensado por Warburg. As imagens de Viola buscam um certo grau de modificação, de transformação, de efeito e, portanto, de consequência no espectador muito distinto daquele pretendido pelas estratégias mais comuns à arte contemporânea, como a participação e a interação. Para além (ou aquém) dos sentidos (e, por isso, o espectador é ao mesmo tempo requisitado e contido pela imagem, que ao mesmo tempo é interativa e contemplativa), seus vídeos pretendem "ser continuados" numa esfera íntima, interior e subjetiva de cada espectador. Este progresso interno de suas imagens deve ser produto simultâneo da consciência e da memória, fruto de um presente e de um passado simultaneamente ativados, como dinamogramas antigos reanimados na forma de uma sintomatologia atual. Tanto em Warburg como em Viola, "o *Dynamogramm* visa, portanto, uma forma de energia histórica, uma forma do tempo".[7] Ambos

[6] A tese de doutorado *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*, defendida por Worringer em Berna, foi publicada em Neuwied como dissertação em 1907, e em Munich como livro em 1908.

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

reivindicam a sobrevivência como uma motriz tipicamente histórica e, na mesma medida, a imagem como "o lugar privilegiado de todas as sobrevivências culturais".[8]

Após os três primeiros anos de gravações para *The Passions*, Viola expôs doze destes vídeos na mostra de mesmo nome, aberta entre janeiro e abril de 2003 no próprio *Getty Center*. O ponto focal da mostra era demonstrar que, quando se nos põem ante uma imagem, estamos frente a um tempo de apreciação desta imagem, decerto, mas também, sobretudo e vigorosamente diante da temporalidade complexa e estendida de seu pretérito referencial e de seu futuro sintomático, porque "somos bases de dados viventes que armazenam imagens", disse Viola, movimentos sedimentados ou cristalizados das expressões físicas ou psíquicas intensificadas de uma cultura. Para ele, toda imagem impõe, para além de sua presença fenomênica e de sua semântica simbólica, a exigência ritualística do seu "poder mito-poiético". Esta era a principal premissa de Warburg. As sedutoras animações de cenas iconográficas que Viola apresentou no *Getty* "não inserem as imagens no tempo, mas o tempo nas imagens", conforme Giorgio Agamben interpreta as ninfas tratadas por Warburg.

Induzido por uma entrevista de 1986, o cineasta Jean-Paul Fargier chegou a afirmar que, em Viola, "a questão crucial de todo o seu trabalho não é *o tempo*, como se costuma dizer, na falta de coisa melhor, por preguiça teórica, e como ele próprio diz demonstrando

2013, p. 157.

[8] Ibid.; p. 151.

todo o contrário, mas *o espaço*".[9] A prematuridade desta afirmação é justificável. Deve-se, sobretudo, ao fato de que ele ainda se referia àquele videoartista em formação que buscava elaborar a descoberta feita com *Room for St. John of the Cross*, muito anterior a *The Passions*, e permeada de investigações sobre os sistemas fisiológicos da percepção humana, a experimentação tecnológica,[10] assim como muito interessada em aspectos inclusive psicológicos ligados à sonoridade, na esteira aberta por Nam June Paik. Tratava-se de um começo de carreira, quando Viola explorou prioritariamente aspectos espaciais, intimamente associados às ideias de instalação e de performance[11], e quando as videoinstalações utilizando o sistema *CCTV* costumavam ser chamadas, inclusive, de "*video-environments*", comuns à grande parte da geração formada por Dan Graham, Bruce Nauman, Taka Limura, Gary Hill, David Hall, Wolf Vostell, Peter Campus e tantos outros. Ainda assim, trabalhos que, se comparados a *The Passions*, podem nos parecer muito mais videotapes de performances do que peças videográficas propriamente ditas, como *The space between the teeth* (1976), por exemplo, já se estruturam a partir de uma questão mais temporal do que espacial, explorada segundo uma aceleração

[9] "C'est que la question cruciale de tout son travail n'est pas *le temps*, comme on le dit souvent, faute de mieux, par paresse théorique, et comme il le dit lui-même, tout en démontrant par ailleurs le contraire, mais *l'espace*". FARGIER, Jean-Paul. "Entretien avec Bill Viola: L'espace a pleine dent". In: FARGIER, Jean-Paul (Dir.). *Où va la vidéo?*, Cahiers du Cinéma, Hors-série nº 13. Paris: Éditions de l'Étoile, Paris, 1986, p. 74-75. URL: http://stephan.barron.free.fr/art_video/viola_interview.html .

[10] BAIGORRI, Laura. *Vídeo: primera etapa (el vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70)*. Madrid: Brumaria, 2007, 3ª ed.; p. 148.

[11] NEUMAIER, Otto. "Space, time, vídeo, Viola". In: TOWNSEND, Chris (Ed.). *The art of Bill Viola*. London: Thames & Hudson, 2004, p. 47.

proporcionalmente desenvolvida em uma alternância que aplica relações temporais, matematicamente derivadas com a ajuda de uma então novíssima ferramenta editorial de computador.[12]

Apenas três anos após a entrevista concedida a Fargier, o próprio Viola não deixaria mais dúvidas ao crítico de arte e curador espanhol Octavio Zaya: "O tempo é a matéria-prima do vídeo. Se eu quisesse, poderia ter feito minhas obras com a fotografia e a pintura, mas me sinto atraído a trabalhar com o vídeo, porque é a expressão do tempo".[13]

Será o tempo mesmo o que Viola quererá visível na montagem de seus trabalhos, convertido numa forma de recurso para ver a história como manifestação presente, ainda que a partir de uma eventual memória do passado. Na maioria das cenas que comporá em torno de *The Passions*, a percepção do espaço, que contém a figura, será radicalmente suprimida, de modo que apenas os rostos (ou mãos, ações...) surgirão evidenciados, como expressão do afeto, numa ausência de profundidade de campo, ou seja, numa ausência de espaço, onde os recursos do *slow motion*, do *close-up* e do silêncio (ou do *Om* oriental, o corpo sonoro do Absoluto) deixarão amiúde uma essencial qualidade estética: a temporal. Neste sentido, sobretudo a partir de *The Passions*, seu trabalho explorará precisamente

[12] ROSS, David. A.; SELLARS, Peter (Curators). *Bill Viola: A Twenty-Five-Year Survey*. Exhibition itinerary catalogue: November 2, 1997 – January 16, 2000. New York / Paris: Whitney Museum / Flammarion, 1997, p. 56.

[13] Bill Viola numa entrevista a Octavio Zaya para *El Paseante*, nº 12, 1989. Citado por: BAIGORRI, Laura. *Vídeo: primera etapa (el vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70)*. Madrid: Brumaria 4, 2007, 3ª ed.; p. 203.

uma espécie de continuidade temporal ou, melhor dizendo, de *sobrevivência* possível entre o homem pré-iluminista e o pós-iluminista como restituição à arte de um "espaço para a devoção, que por sua vez evoluiu no espaço requerido para a reflexão",[14] desde Jacques-Louis David até Joseph Kosuth.

Apesar de todas as diferenças técnicas e contextuais que decerto separam a atividade de um historiador-filósofo da virada dos séculos XIX e XX da produção de um artista-pensador da virada dos XX e XXI, o difícil método fragmentário e particularizante apresentado pelo alemão, mais acumulativo do que inventariante, antecipa em pouco mais de seis décadas e explica a difícil técnica antidiscursiva e subjetivista desenvolvida pelo nova-iorquino, mais meditativa do que sensorial. Conhecido por criar videoinstalações imersivas, que exigem uma solene entrega do espectador, e apelam a temas humanos universalmente válidos, como nascimento e morte, natureza e consciência, beleza e horror, Viola se torna um artista icônico na contemporaneidade exatamente quando passa a evocar tradições espirituais ocidentais e orientais através de referências a imagens do passado histórico da arte. Seu "retorno aos museus" empreendido a partir do *Getty Museum* experimenta e explora uma subversão da razão histórica da arte metodologicamente equivalente àquela proposta por Warburg.

Tanto para Warburg, como para Viola, a questão do passado não é romântica. Não se trata de um retorno ao

[14] Aby Warburg citado por: BURUCÚA, José Emilio. *Historia, arte, cultura de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002, p. 26.

passado, um *revival* que redesperte uma espiritualidade ascética, perdida e redentora em detrimento ao malefício do hedonismo e do intelecto. Nem Warburg é ruskiniano, nem Viola pré-rafaelita. Trata-se, em ambos, de uma busca por indícios de um substrato comum e perene do tempo como afecção humana. Trata-se de uma contiguidade entre espírito e mente, passado e presente. Trata-se de um dinamograma que, sobrevivendo na cultura geracional, como *Nachleben*, se reapresenta nas imagens, especialmente as produzidas pela arte, como *Pathosformel*.

Esta dinâmica, que conspira tacitamente contra a linearidade histórica, faz ressurgir um gracioso "S" clássico no portal de uma igreja da primeira metade do século XIII, por exemplo, ou reproduz num jovem analista de sistemas laico e urbano a catarse patológica do drama bíblico. No primeiro caso, não foi o *contrapposto* que apareceu reaplicado na Notre-Dame de Reims[15] (tal como uma norma fixa sempre igual a si mesma). No segundo, tampouco é a *devotio* cristã o que se manifesta no jovem visitante da galeria do *Getty Center* (tal como uma determinação neurofisiológica). Num e noutro episódio, são os "frutos de uma polaridade orgânica das oscilações próprias ao homem",[16] uma lembrança sintomaticamente formada no próprio esquecimento da estatuária grega e da eusebeia,

[15] O classicismo de *Marie et Sainte Elisabeth (Visitation)*, à direita, em contraste com *Ange Gabriel et Marie (Annonciation)*, à esquerda, no conjunto à direita do portal central (chamado de *Couronnement de la Vierge*, c. 1225-45) da *Cathédrale Notre-Dame de Reims*, França, com pedra fundamental lançada pelo arcebispo Albéric de Humbert em 1211 e conclusão em 1275.

[16] WARBURG, Aby. "A última vontade de Francesco Sassetti (1907)". In: *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 194.

provando que "o passado constitui-se a partir do interior do presente [...], assim como o presente constitui-se a partir do interior do passado, em sua potência intrínseca de *sobrevivência*".[17]

Assim como as associações de Warburg, as evocações de Viola são muitas, potencialmente infinitas, e mais ou menos assumidas explicitamente. Elas podem ser quase literais, verdadeiras citações, como em relação ao óleo *La visitazione* do maneirista Jacopo Carucci (dito Pontormo), de 1528-9, citado pelo vídeo *The greeting* (1995); ou como em relação à atribuição ao flamengo Rogier van der Weyden de *Il sogno di Papa Sergio*, de cerca de 1440, citado em *The voyage* (2002), da série *Going forth by day*, pertencente ao acervo do *The Getty Center*. Por outro lado, estas menções podem ser meramente tácitas, como no díptico *Dolorosa* (2000), o qual evoca duplamente *Mater Dolorosa* e *Cristo coronato di spine* do flamengo Bottega di Dieric Bouts, ambos de cerca de 1475; ou ainda *Six heads* (2000), que remete, dentre outros exemplos na história da arte, a *Les expressions des passions* (1668) do francês Charles Le Brun. Viola explora as emoções humanas recorrendo ou evocando o Gótico Tardio, por exemplo, assim como Warburg foi buscar em Bagdá os significados inadvertidos de alguns afrescos do Renascimento italiano. A arte antiga opera, digamos, warburguianamente no processo criativo de Viola, de um modo inconfessável, mas quase didático. A energia vital

[17] DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 150.

de que falava Warburg contida, por exemplo, na dinâmica patológica do *Laocoonte* do século I a C, reencontrada por ele no "ritual da serpente" dos índios Hopi, na figura do trovão no desenho de uma criança índia ocidentalizada, mas, sobretudo, sobrevivida na dramaticidade gestual do *Schiavo morente* de Michelangelo Buonarroti de 1513, também "renasce" cheia de força e movimento na tensão ortogonal do braço dobrado do ator de *Silent Mountain* (2001).

Viola lança um olhar sobre estas imagens do Gótico Tardio e da Renascença similar àquele "olhar arqueológico" que Aby Warburg e Walter Benjamin lançaram sobre o mundo imagético. Este "olhar" videográfico se equivale à "arqueologia" warburguiana na medida em que as relações que estabelece entre aquelas imagens históricas e as suas apresentações contemporâneas se tornam capazes de revelar pontos de convergência entre múltiplas temporalidades diferentes ao "comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido".[18] Foi contra os esquemas estilísticos do gosto acadêmico e toda história discursiva da arte baseada em épocas históricas (como a evolução hierárquica de Heinrich Wölfflin, 1915), que Warburg iniciou o inacabado *Bilderatlas Mnemosyne,*[19] incorporando à compreensão

[18] Referindo-se mais ao sítio arqueológico de Birkenau do que no museu de Auschwitz, Didi-Huberman define o "olhar arqueológico": "Analisar imagens antigas é como andar por uma ruína. Quase tudo está destruído, mas resta algo. O importante é como nosso olhar põe esse algo em movimento. Quem não sabe olhar atravessa a ruína sem entender". Entrevista concedida por telefone a Guilherme Freitas, do Jornal O Globo. URL:http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/03/16/georges-didi-huberman-fala-sobre-imagens-memorias-do-holocausto-489909.asp .

[19] Cujo título completo era "*Mnemosyne*, série de imagens examinando a função precondicionada de valores expressivos antigos relacionados à representação da vida na

das imagens da arte questões inéditas, como a memória inconsciente. *Mnemosyne* se tornou um testamento metodológico na forma de um armazenamento de memória cultural organizado em cadeias estruturais de imagens, associadas segundo afinidades morfológicas e semânticas[20] ("afinidades eletivas", como dizia Goethe), distribuídas numa série de "painéis reversíveis", constantemente montados, desmontados e remontados, cuja sistematização iniciada em 1928 foi interrompida por sua morte um ano depois.

Para seus vídeos, Bill Viola trabalha, desde o seu ateliê, segundo um método heurístico baseado numa montagem mais associativa do que classificatória de imagens heterogêneas. Este mesmo "método de colar fotografias em um painel representava uma maneira possível de ordenar o material e reordená-lo em novas combinações, tal como Warburg costumava fazer para reordenar suas fichas e seus livros sempre que outro tema cobrava predomínio em sua mente".[21] Trata-se de uma arriscada articulação reflexiva e crítica entre o anacronismo do tempo histórico e a eficácia das imagens no fluxo de suas múltiplas e diversas transformações. Tanto para o alemão, como para o norte-americano, "as *Pathosformeln* são feitas de tempo, são cristais de memória histórica [...],

arte do Renascimento europeu" (*Mnemosyne, Bilderreihe zur Untersuchung der Funktion vorgeprägter antiker Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens in der Kunst der europäischen Renaissance*): WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Tradução de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2010.

[20] BUCHLOH, Benjamin H. D. "Warburg's paragon? The end of collage and photomontage in Postwar Europe". In: SCHAFFNER, Ingrid; WINZEN, Matthias; BATCHEN, Geoffrey; GASSNER, Hubertus (Eds.). *Deep Storage: collecting, storing and archiving in art*. New York: Prestel, 1998, p. 54-55.

[21] Veja: GOMBRICH, Ernst. *Aby Warburg: una biografía intelectual*. Madrid: Alianza Forma, 1992; p. 264. Citado em: GUASCH, Anna María. *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011, p. 25.

em torno dos quais o tempo escreve sua coreografia".[22] (Figuras 1 e 2)

Pode-se dizer que uma das grandes descobertas de Bill Viola foi ter percebido que, ao lado das possibilidades técnicas do aparato videográfico, há também e principalmente uma possibilidade espiritual neste equipamento, ligada ao que ele considera um fluxo de energia, comparável à água, ao que será muito bem vinda a extrema plasticidade do *liquid crystal display*. Em outra entrevista, dezesseis anos depois daquela concedida a Fargier, Viola chama a atenção de Belting para o fato de que trabalhar com vídeo, hoje (portanto, com o tempo), exige uma postura especulativa, pois "a câmera de vídeo é em si mesma um sistema filosófico"[23], exatamente porque é o mais adequado que temos para dispor, num só dispositivo, o meio e a imagem que ele transporta. O tempo que Viola persegue com e no vídeo não é um tempo externo a mim, esculpido na fita videográfica como se fora um *David* no carrara, mas simultaneamente interno no vídeo, em mim e na arte, já que as imagens que ele transmite, assim como as ideias, têm vida própria, são unidades saturadas de significados individuais e coletivos, assim como Warburg as considerava verdadeiras estruturas antropológicas psicomnemônicas.

[22] AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012, p. 29.
[23] WALSH, John (Concep.). *Bill Viola: Las pasiones*. Madrid: Fundación "la Caixa", 2004, p. 172.

Figura 1 - Aby Warburg em seu quarto no Palace Hotel, Roma, Itália, 1928/9 - [Warburg Institute Archive, London]

Figura 2 - Bill Viola em seu ateliê, Sul da California, USA, 2003 - [*frame* de *Bill Viola: The Eye of the Heart*, 2003; Mark Kidel]