

VESTÍGIOS E RUÍNAS: ENTRE PIRANESI, DE CHIRICO E LICHTENSTEIN

Rafael Fontes Gaspar¹

RESUMO: Este artigo apresenta dois conceitos fundamentais da teoria iconológica desenvolvida por Aby Warburg, a *Nachleben* e a *Pathosformeln*, com o intuito de compreender como se dá a sobrevivência das formas na história da arte, como desaparecem e ressurgem em outros tempos. Deste modo, vai ser estabelecido através da sobrevivência das formas, o *pós-vida* das formas antigas sobre a representação da ruína, através de elementos arquitetônicos, que estão presentes nas gravuras de Giovanni Battista Piranesi e que ressurgem nas pinturas de Giorgio De Chirico e também em Roy Lichtenstein. Especificamente, as formas investigadas como uma imagem sobrevivente são observadas através dos tambores das colunas de templos e de antigas construções em ruínas, que representam a arquitetura greco-romana, assim sendo, analisada do período neoclássico até a arte moderna.

PALAVRAS-CHAVE: Ruína. História da Arte. *Nachleben*. *Pathosformeln*.

VESTIGES AND RUINS: BETWEEN PIRANESI, DE CHIRICO E LICHTENSTEIN

ABSTRACT: This article presents two fundamental concepts of the iconological theory developed by Aby Warburg, *Nachleben* and *Pathosformeln*, in order to understand how forms survive in the history of art, how they disappear and reappear in other times. In this way, it will be established through the survival of the forms, the post-life of the ancient forms on the representation of the ruin, through architectural elements, which are present in the engravings of Giovanni Battista Piranesi and that resurge in the paintings of Giorgio De Chirico and also in Roy Lichtenstein. Specifically, the forms investigated as a surviving image are observed through the drums of temples columns and of ancient ruined buildings, which represent the Greco-Roman architecture, thus analyzed from the neoclassical period to modern art.

KEYWORDS: *Ruin*. *Art History*. *Nachleben*. *Pathosformeln*.

¹ Doutorando no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Santa Catarina UDESC, na linha de pesquisa - Teoria e História da Arte (2016/2020), atualmente membro do Grupo de Pesquisa: História da Arte: imagem-acontecimento. Mestre em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Santa Catarina UDESC, na linha de pesquisa - Teoria e História da Arte (Bolsista CAPES, 2015). Especialista em Filosofia Moderna: aspectos éticos e políticos, pela Universidade Estadual de Londrina (2009). Graduado em Filosofia pela Universidade Estadual de Londrina (2007). Endereço: Florianópolis, Santa Catarina. Brasil Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0670197855501141>. E-mail: rafaelfontesgaspar@gmail.com

O artigo demonstra a contribuição da iconologia formalista de Aby Warburg (1866-1929) para os estudos da teoria e história da arte, com o intuito de aproximar a teoria da sobrevivência das formas deste autor, com uma análise sobre a sobrevivência de um detalhe arquitetônico que se repete na história da arte, analisado entre obras que representaram o tema da ruína. A pesquisa analisa as imagens sobre o tema das ruínas que vai desde o século XVIII na Europa, representada, principalmente, por Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) e que segue até à arte moderna, com o surrealismo em Giorgio De Chirico (1888-1978) e com a *pop art* de Roy Lichtenstein (1923-1977). No início da investigação foi observada a obra de diversos artistas que tiveram como tema de suas pinturas as ruínas, que incluíam em suas representações colunas caídas, despedaçadas, com seus tambores de sustentação representados em meio aos destroços na paisagem pitoresca. Entre os artistas que foram observados, como modo de ampliar a visão sobre o assunto, mas que não compõem a relação aqui proposta, destaca-se: Nicolas Poussin (1594-1665), Giovanni Paolo Pannini (1691-1765), Giovanni Antonio Canal, conhecido como Canaletto (1697-1768), Bernardo Bellotto (1720-1780), Hubert Robert (1733-1808) e David Roberts (1796-1864). Assim, a compreensão dos conceitos de *pathosformeln* e da *nachleben* na teoria formalista da arte de Warburg são importantes para estabelecer uma relação das imagens que sobrevivem ao tempo antigo refletida por esta proposta. A seleção das imagens sobre o tema da ruína definida pelo estudo, abrange uma ampla diversidade de técnicas, de estilos, de diversos contextos sociais e políticos, que pertenceram à produção destas obras. A investigação sobre as permanências e as transformações das imagens, como os tambores das colunas aqui analisados, indicam o devir das formas e os fantasmas do passado que ressurgem no tempo presente, como um *pós-vida* das formas antigas.

Nessa perspectiva, a tese de doutorado de Warburg *O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli*, publicado em 1893, em conjunto com seu trabalho *Atlas Mnemosyne*, permite à pesquisa compreender a sobrevivência da imagem na construção historiográfica da arte. Primeiramente, o autor analisa o ressurgimento do *pathos* dionisiaco da antiguidade clássica pagã no renascimento italiano. Constata a sobrevivência do paganismo no renascimento quando observa o movimento das figuras femininas nas imagens, das vestes e dos cabelos, que se assemelham ao movimento ondulante das ninfas nos sarcófagos greco-romanos.

“Assim podemos acompanhar passo a passo como os artistas e seus mentores reconheceram na “Antiguidade” um modelo que exigia intensificar o movimento externo e como se apoiavam em modelos antigos quando precisavam representar elementos acessórios em movimento [bewegtes Beiwerk] – principalmente na indumentária e nos cabelos (WARBURG, 2013. p.3)”.

A respeito da sobrevivência das imagens, que é composta por suas *cadeias de transporte de formas*, se apresenta com o *Atlas Mnemosyne*, através de um estudo desenvolvido por Warburg sobre a história gráfica da humanidade, que expõe um conjunto de imagens, composto por 60 pranchas, onde são relacionadas de acordo com a permanência de determinadas características visuais, aproximadas pelo autor através dos tempos. O conjunto das pranchas apresenta um sistema de ler o tempo, um processo que renova e contribui para a metodologia da história da arte. Segundo Philippe Michaud (2013, P. 243) em *Aby Warburg e a imagem em movimento*,

essa ideia silenciosa que se baseia em puras relações dinâmicas e em fenômenos de atração e repulsa visuais, encontra sua origem na viagem de 1895 e na aproximação anacrônica e atópica entre os rituais indígenas e a cultura florentina do século XVI.

A perspectiva antropológica da pesquisa de Warburg abrange a cultura como um processo de transmissão, recepção e polarização das imagens, o símbolo está sujeito à um sistema complexo de transformação e recepção de cada período. Nesta medida, existe uma aproximação anacrônica feita por Warburg entre a fotografia de uma jovem indígena fotografada carregando sobre a cabeça um

vaso de cerâmica com água e o detalhe no afresco da *Vida de São Batista Batista* (1485-1490) de Domenico Ghirlandaio (1449-1494), da imagem da ninfa canéfora, que carrega uma bandeja com frutas apoiada na cabeça. Esta representada em movimento se contrapõe à jovem indígena fotografada por Warburg, que permanece estática e suas formas distanciam-se das silhuetas das ninfas florentinas representadas sempre tão flexíveis, com suas vestimentas e cabelos em movimento. Então, para estabelecer uma relação de proximidade, Warburg vê na imagem do pássaro que está desenhado no vaso de cerâmica da indígena, a *anima*, o princípio vital da imagem, por sua vez, sugere uma proximidade temporal dessa forma com o movimento das ninfas florentinas, como “um ressurgimento da ninfa antiga, cujo movimento já não se exprime, dessa vez, sob uma forma externa dramática, porém internamente e de forma simbólica (MICHAUD, 2013. p.238).

Warburg, por exemplo, apresenta com a *Prancha 39 do Atlas Mnemosyne* o estudo sobre a sobrevivência das formas, a partir do detalhe das imagens destacadas no painel, demonstra o movimento das ninfas, precisamente, com um olhar que se destina ao movimento das indumentárias e dos cabelos. Vale ressaltar que o *Atlas de Imagens Mnemosyne* para Georges Didi-Huberman,

propõe algo bem diferente de uma simples coletânea de imagens-lembranças que contem uma história. Ele é um dispositivo complexo, destinado a oferecer – a abrir – as demarcações visuais de uma memória impensada da história, algo que Warburg nunca parou de nomear: *Nachleben* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 401).



Figura 1 - Aby Warburg . Prancha 39, A ninfa em movimento

Fonte: Reprodução do livro *Atlas Mnemosyne*

Warburg com a *Prancha 39* do *Atlas Mnemosyne* mostra como o movimento do drapejamento das vestes ondulantes e do movimento dos cabelos, como essas figuras parecem ser tocadas pelo vento, através de uma *fórmula de páthos* pagão que ressurgem na cultura florentina do Quattrocento. Dentro dessa configuração, as imagens rompem com o *continuum* da história, a partir de uma temporalidade não linear, assim, a teoria de Warburg aproxima o passado e o presente, o valor expressivo transmitido do símbolo em forma de imagens, que surge como registro da memória coletiva. O inconsciente pagão perpassa pelo Renascimento, que sobrevive à Idade Média. “Assim, o *Leitfossil* pressupõe uma persistência temporal das formas, só que perpassada pela descontinuidade das fraturas, dos sismos, das tectônicas de placas” (DIDI-HUBERMAN, 2013. p. 293). O regresso insistente de um remoto *páthos* pagão indica a persistência das formas que sobrevive ao tempo.

Para compreender a forma em Warburg através do *Pathosformeln*, identificado na aparência, pode-se recorrer ao livro, *A imagem sobrevivente - História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* de Georges Didi-Huberman, que nos apresenta o tempo da sobrevivência como um tempo psicológico. Para este autor, a sobrevivência da imagem passada se dá no tempo inconsciente, assim, a história das formas tem que ser entendida pelos movimentos, por aquilo que provoca e gera na imagem, um ato de energia. Para isto, o historiador deve-se comportar como um sismógrafo, pois, conforme Didi-Huberman,

O tempo sempre nos coloca à beira de fissuras que, na maioria das vezes, não vemos. O historiador-sismógrafo não é o simples descritor dos movimentos visíveis que ocorrem aqui e ali; é, principalmente, aquele que inscreve e transmite os movimentos invisíveis que sobrevivem, que são urdidos sob o nosso solo, que se aprofundam, que aguardam o momento – inesperado – de se manifestar subitamente (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.112).

Warburg não pretende fazer uma história das transformações da ninfa, como cada período representou a ninfa, ela não pode ser reduzida a esta historicidade, o que ele entende por ninfa, é o que resulta de todas essas ocorrências olhadas ao mesmo tempo. A ninfa traz consigo o tempo, uma memória que é cristalizada, pois, as *fórmulas de páthos* são como imagens carregadas de tempo, mas sendo carregadas de tempo subtraem uma historicidade. Uma concentração de tempo, que possui uma existência espectral, que é uma existência própria do fantasma, que atravessa a história como um espectro, em certos momentos se encarna em algum tipo de representação, em uma figura, o espectro torna-se uma figura encarnada, em outros momentos apenas paira, assim, as formas tem o poder de sobreviver e postumamente encarnar.

É esse o duplo poder, a dupla persistência das coisas sobreviventes: persistência do que resta, ainda que sepultado, por petrificação; persistência do que retorna, ainda que esquecido, por sopros de vento ou por movimentos-fantasma. Não foi à toa que Warburg evocou sua *Ninfa* como uma obsessão: um “pesadelo gracioso” [ein anmutiger Alpdruck], como gostava de dizer. Ele confessou vê-la em toda parte, nunca saber quem ela era, jamais compreender exatamente de onde vinha, e com isso perder a razão [ich verlor meinen Verstand]. Confessou-se fascinado pelo poder de metamorfose dela – o qual, mais tarde, seria explicado pelas pranchas de Mnemosyne – e, de modo singular, pelo detalhe reiterado de seu andar dançante, quase “alado” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 299).

De modo semelhante à essa obsessão de Warburg pela imagem da ninfa, como uma imagem fantasma que revela a *pós-vida* das formas antigas, pretende-se através desta investigação olhar os tambores das colunas de templos e edifícios greco-romanos em ruínas, representados pelo neoclassicismo, como modo de refletir sobre uma semelhança, entre as formas clássicas que ressurgem na representação da ruína nas vanguardas artísticas do século XX. Mas, para analisar as formas clássicas em representações modernas, primeiramente deve-se compreender que muitos artistas do século XVII e XVIII dedicaram seu trabalho em representar as ruínas, como Pannini e Piranesi. As peregrinações desses artistas pelas ruínas na Itália no século XVI deram origem as *vedute*, que no século XVIII encontram seu apogeu em Veneza e Roma. O conceito de *vedute* pode ser empregado na pintura, ou gravura, a partir de uma imagem que represente a cidade, monumento, ou, um lugar com uma concepção acentuadamente topográfica. Esse período tornou-se conhecido através do *grand tourist*, conforme era chamado o viajante amante da cultura dos antigos e de seus monumentos, com um gosto exacerbado por ruínas que beirava a obsessão e uma inclinação inusitada para contemplar paisagens com seu olhar armado no

enquadramento de amplas vistas panorâmicas, compostas segundo um idioma permeado por valores estéticos sublimes.

Nesse contexto, surge a obra de Piranesi, artista que trabalhou com a técnica de gravação em água-forte e que possuía em suas gravuras dois estilos, as *vedute*, que são representações de edifícios e lugares concretos, nos quais o artista recorre à observação ou à reconstituição da ruína a partir de fontes documentais. Enquanto isso, o outro estilo adotado, seria as *vedute* idealizadas, composições de cenários fantasiosos, criados pela imaginação do artista, onde a paisagem é representada através da seleção, recorte e montagem, de ruínas e edifícios, posteriormente, esse cenário vai ser definido pelo conceito de *capricci*, de elementos arquitetônicos organizados através de visões imaginárias.



Figura 2 - Giovanni Battista Piranesi. *Frontispício: Ruínas imaginárias com uma estátua de Minerva*, 1778
Gravura Água-forte, 495 x 630 mm
Fonte: Reprodução do livro *Piranesi* de Luigi Ficacci

A arqueologia que permeia a produção de Piranesi mostra a relação entre a natureza e a arquitetura como um organismo vivo, pois, o artista retratou algo que está sujeito ao ciclo de mudança, de vida e morte, característica da condição humana. Isso indica que sob uma perspectiva trágica, mostra a fragilidade da razão (século das Luzes) e o confronto com a força da natureza, equilíbrio que o romantismo tenta buscar entre o sentimento individual e a harmonia da natureza. Corroborando com essa ideia, que corresponde à ação da natureza sobre as construções humanas, Georg Simmel (2005) afirma que a arquitetura e todas as expressões artísticas estão destinadas à finitude material, pois, quando as obras e as construções começam a desmoronar, o espírito ou a cultura separam-se da natureza, que se liberta do espírito humano através de sua força destrutiva. Segundo Carlos Fortuna (2014), a primeira leitura a respeito da ruína em Simmel refere-se ao papel da arquitetura como uma arte suprema, que estabelece o equilíbrio entre a vida humana e a natureza, pois considera os arquitetos como os únicos capazes de promover essa arte. A origem da ruína para Simmel expressa a imagem alegórica do conflito entre a cultura e a natureza presente em toda metrópole, assim, o autor eleva a arquitetura como uma arte suprema.

Ainda conforme Fortuna (2014), a segunda leitura de Simmel sobre a ruína indica uma tonalidade romântica nos fundamentos estéticos e filosóficos da ruína, pois esta designa o estado de paz, o momento em que a natureza repõe a ordem contra a ação racional do homem

a que estava submetida. Em síntese, o encantamento da ruína é resultado dessa reivindicação da natureza, pois revela o processo corrosivo e demolidor manifestado por sua força. Conforme o filósofo Andreas Huyssen, a obra de Piranesi vista sob a concepção romântica de Simmel se desfaz quando observa nela os traços insólitos de suas ruínas, onde as construções se confundem com rochas ameaçadoras e inóspitas.

De maneira misteriosa e insólita, esses monumentos e restos de construções gigantescas, em processo de erosão e deterioração, dominam um presente atrofiado. As vozes dos mortos parecem falar através das imagens de ruínas de Piranesi (HUYSSSEN, 2014, p. 108).



Figura 3 - Giovanni Battista Piranesi. *Vestígios de edifícios antigos*, 1743
Gravura Água-forte, 392 x 242 mm

Fonte: Reprodução do livro *Piranesi* de Luigi Ficacci

Essa gravura de Piranesi representa os fragmentos de uma coluna caída e de outros elementos arquitetônicos despedaçados, que surgem no meio da natureza como ornamentos e formas, que remetem à vestígios do processo de decomposição e fragilidade da criação do espírito humano. Além disso, é nesse mundo de destroços que se revela a intrínseca fragilidade humana, onde as colunas em pedaços mostram a desolação das ruínas, ao mesmo tempo que desvendam lugares repletos de memórias, de construções históricas ou imaginadas pelo artista. No entanto, essa concepção de ruína se modifica com o declínio do neoclassicismo e uma Europa à beira da Revolução Industrial, o modo de percepção das ruínas vai ser principalmente afetado com o processo de modernização das cidades e posteriormente, com as guerras mundiais. No entanto, permanece uma nostalgia das ruínas, como afirma Huyssen,

O culto das ruínas tem acompanhado a modernidade ocidental em ondas desde o século XVIII. Contudo, na última década e meia desenvolveu-se uma estranha obsessão com as ruínas nos países do Atlântico Norte, como parte de um discurso muito mais amplo sobre a memória e o trauma, o genocídio e a guerra. Essa obsessão contemporânea pelas ruínas esconde a saudade de uma era anterior, que ainda não havia perdido o poder de imaginar outros futuros. (HUYSSSEN, 2014, p. 91).

Nessa linha de reflexão, vai ser analisada a representação da ruína em De Chirico, artista que foi influenciado pelos seus mestres, o artista Arnold Böcklin e Max Klinger, ambos ligados à Goethe, por sua vez, nutriam o mesmo interesse às cidades arqueológicas da Itália e também à mitologia grega. A arquitetura e os fragmentos urbanos de cidades como Roma, Turim, Florença e Grécia aparecem no trabalho do artista diante de um cenário metafísico. Essas pinturas produzidas por De Chirico revelam muitos monumentos, praças, colunas, torres, chaminés de fábricas e figuras solitárias, onde apresenta lugares melancólicos e também espaços inimagináveis. Com a presença de um efeito típico de luz e com um jogo de sombras cria esses ambientes oníricos. No entanto, vale lembrar que as imagens em De Chirico remontam também aos gregos clássicos, principalmente, à mitologia grega, pois conforme Elena Pontiggia, em *Notas sobre Giorgio de Chirico*: “Não se deve esquecer que Volos, a cidade onde de Chirico nasceu, estava no centro de uma densa trama de histórias mitológicas” (PONTIGGIA, 2012, p.40) O artista que nasceu na cidade grega, cria mitos modernos e revela o anacronismo entre o tempo passado e presente, dessa maneira suspende o tempo e o espaço, onde transforma o tempo através da imagem em algo petrificado. O artista apresenta uma série de trabalhos com a presença de cavalos na beira da praia, onde revelam templos e elementos arquitetônicos em ruínas próximos ao mar, como os fragmentos de colunas que encontram-se na areia da praia, ou, boiando na espuma das ondas do mar.

Não estamos diante de uma *natura naturans*, fonte inexaurível de energia, mas de um conjunto de brinquedos e de máscaras. Assim como de Chirico havia transmutado a existência em simulacro ao pintar manequins e estátuas, transformando a vida em ausência de vida, aqui o sol, a lua, as águas, as ondas, mesmo se movendo e enovelando, já não são forças cósmicas e imensas, mas elementos decorativos, como os ornamentos de um templo ou tambores de coluna esparsos pelo terreno (PONTIGGIA, 2012, p.38).



Figura 4 - Giorgio de Chirico. *Cavalos de Áquiles*, 1965
Óleo sobre tela, 80 x 60 cm
Fonte: Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma

Ao contrário, como foi visto anteriormente em Piranesi, os fragmentos das colunas greco-romanas, aparecem na pintura em De Chirico sob outro aspecto, pois o artista revela através

dessas formas uma pintura metafísica, repleta de imagens oníricas. As ruínas, estátuas, entre outros elementos da arquitetura presente na série de trabalhos sobre cavalos e templos próximos ao mar, também aparecem no trabalho dos *Arqueólogos*, “que recolhem no colo fragmentos da antiguidade, símbolo da persistência do passado e da memória, transformados em manequins inverossímeis” (PONTIGGIA, 2012, p.41). Povoadas por manequins, estátuas, onde a figura humana aparece meio estátua e meio homem, o artista compõe figuras humanas constituídas por relíquias da antiguidade, cujas vísceras mostram vestígios e monumentos de civilizações esquecidas. Na série de trabalhos sobre os arqueólogos ocorre uma espécie de antropomorfização, que funde no personagem uma relação entre o homem, a estátua e o manequim, por sua vez, apresentados em quartos e salas claustrofóbicas, sozinhos ou em pares, possuem ruínas, templos, bustos, arcos, aquedutos, restos e destroços de elementos arquitetônicos em seus abdomens. Victoria Noel-Johnson descreve no ensaio *O mundo todo é um palco: o protagonista chiriquiano e seus arredores arquitetônicos (1910-1929)*, que nas pinturas em De Chirico, como no *O Arqueólogo (1927)*, o artista consegue fundir os elementos, homem, manequim e estátua, sobre questões que já estavam presentes no início da década de 1910.

Escassamente vestido com uma toga branca, este arqueólogo possui braços e mãos humanas e uma cabeça elipsóide de manequim sem traços: seu ventre está cheio de uma junção de artefatos clássicos (capitéis jônicos, fragmentos de colunas, aquedutos e edifícios com arcadas), bem como de formas antropomórficas. Descansando o seu braço direito no pedestal de pedra, o protagonista desfruta de seu estado iluminado num ambiente interior, onde o Tempo foi suspenso e uma sensação de eternidade perpassa (NOEL-JOHNSON, 2012, p.58-59).



Figura 5 - Giorgio de Chirico. *O Arqueólogo*, 1927
Óleo sobre tela, 96 x 128 cm
Fonte: Coleção Privada

Dentro dessa ótica, que procura analisar a ruína através de uma proximidade de formas que existe entre os elementos arquitetônicos representados na arte, observados em tempos distantes, pode-se pensar que através da metodologia de Warburg, existe uma sobredeterminação temporal da história, que se torna movente. Como se pode ver, a *Nachleben der Antike* (a sobrevivência do antigo) indica que uma forma está em outra, deslocada do tempo e alterada.

Assim, o conceito de *Nachleben* demonstra essa complexidade movente dos tempos, que permite compreender como certas formas ressurgem em outras temporalidades. Em geral, a *Nachleben* apresenta o tempo psíquico e a *Pathosformeln* o gesto psíquico, pois, esta é uma linguagem gestual que evoca o antigo. A sobrevivência das formas dos fragmentos de colunas em ruínas, pode ser vista sob uma perspectiva no período neoclássico e após, sob outro aspecto, essas formas surgem com a arte moderna, como apresenta Lichtenstein em diversos trabalhos que representam os elementos arquitetônicos da cultura clássica com a *pop art*.

Lichtenstein, por exemplo, com a tela *Paisagem com coluna* (1965) revela um único fragmento de uma coluna greco-romana, que está ao chão, localizada ao canto esquerdo, em uma paisagem silenciosa e solitária. Assim, parece-me que esse elemento arquitetônico sugere com a sombra representada a desapareição das antigas construções e templos, enquanto mostra a resistência das formas da arquitetura clássica. Porém, o isolamento da coluna na paisagem reflete a questão da transformação histórica da arte ocorrida através das novas técnicas de reprodução da obra, que alteram, por sua vez, o modo de percepção do indivíduo com a imagem diante das novas tecnologias.

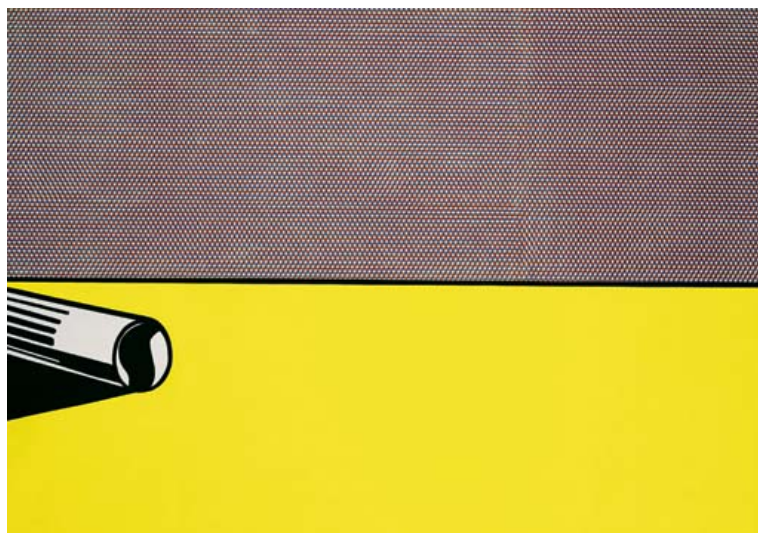


Figura 6 - Roy Lichtenstein. *Paisagem com coluna*, 1965
Óleo e magna sobre tela, 121,5 x 173,3 cm
Fonte: Fundação Roy Lichtenstein

Nessa perspectiva, Giulio Carlo Argan (1992) analisa o *Templo de Apolo* (1964) de Lichtenstein, através de uma leitura sobre as técnicas de reprodução da arte, em sua relação com o modo de percepção do indivíduo, submetido ao automatismo da máquina. Neste contexto, com as novas técnicas de reprodução, através da montagem e da fragmentação das imagens, surge o isolamento dos objetos em cena feito por Lichtenstein, no qual o artista revela o paradoxo característico próprio da *pop art*, de uma arte que reside na mediação entre a comunicação de massa e os repertórios da história da arte.

Neste quadro, a *notícia* comunicada é um templo clássico, portanto uma imagem estética ou, pelo menos, culturalmente qualificada. Logo notamos que a ruína não é desenhada a partir de um modelo ao vivo, e sim retirada de uma foto, talvez de um postal: o dado é, pois, uma imagem já “tratada” com meios técnicos modernos, com o objetivo de difundi-la (ARGAN, 1992, p.646).



Figura 7 - Roy Lichtenstein. *Templo de Apolo*. 1964.
Óleo e magna sobre tela. 238,8 cm x 325,1 cm
Fonte: Fundação Roy Lichtenstein

Nessa medida, pode-se entender que a câmara amplia as imagens, que estão a seu redor, ao mesmo tempo que apreende as imagens da massa, reproduz em série e volta para a mesma. Para mostrar o intermédio desta aparelhagem tecnológica e, conseqüentemente, a mudança no aparelho perceptivo do homem, Walter Benjamin no ensaio *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução* (1980), exemplifica o intermédio da aparelhagem na vida do homem moderno, fazendo uma comparação entre a operação de um cirurgião e a de um curandeiro. O curandeiro age com suas mãos, mas não age com “intervenção”, como faz o cirurgião. A obra de arte tecnológica penetra no coletivo, esta é a nova forma de perceber a arte, a que Benjamin nos chama a atenção. A diferença na mudança de percepção implica, sobretudo, na forma como se apreende a realidade. A alusão à diferença entre o curandeiro e o cirurgião, na forma como operam seus pacientes, relaciona as formas tradicionais de arte com o caráter ritual, no papel do curandeiro, e as novas formas de reprodução da técnica artística, no papel do cirurgião. Conforme Argan,

A operação de Lichtenstein é exata como uma análise de laboratório. O objeto da análise é a estrutura da história em quadrinhos (*comic strips*), um dos meios de comunicação de massa mais consumidos.[...] Lichtenstein isola uma dessas imagens e a reproduz *à mão*, ampliada. Retira-a assim do “consumo” normal, olha-a pelo microscópio, reconstrói seu tecido (na prática, o “retículo” tipográfico), utilizando uma técnica gráfica e pictórica (ARGAN, 1992, p. 646).

Em última análise, a obra de Lichtenstein representa a ruína sob o viés crítico da produção industrial da imagem. Por exemplo, em sua tela *Ruínas* (1965), o céu é concebido por um azul pontilhado e em contraste aparece o solo composto por um amarelo liso. A técnica do pontilhado utilizada pelo artista, conhecida como os *pontos ben-day*, remete ao imaginário das histórias em quadrinhos, assim, o artista utiliza da mesma linguagem visual dos quadrinhos e das propagandas publicitárias para criticar o consumo de imagens. Conforme Annateresa Fabris (2015), Lichtenstein constrói as imagens através da crítica entre a dimensão mecânica e manual, em um jogo que dificulta ao espectador distinguir os modos de produção.

Lichtenstein mobiliza a problemática da reprodutibilidade técnica para configurar uma visão própria da história da arte, feita de releituras crítico-irônicas, nas quais prevalecem questões puramente formais. Num universo em que imagens geram imagens, a fotografia é quase sempre uma presença oculta. Mas é dela que provêm algumas das estratégias fundamentais do pintor, numa demonstração de que o universo da arte contemporânea não pode prescindir da mediação da imagem técnica e de uma interrogação constante sobre os mecanismos da percepção (FABRIS, 2015, p.90).

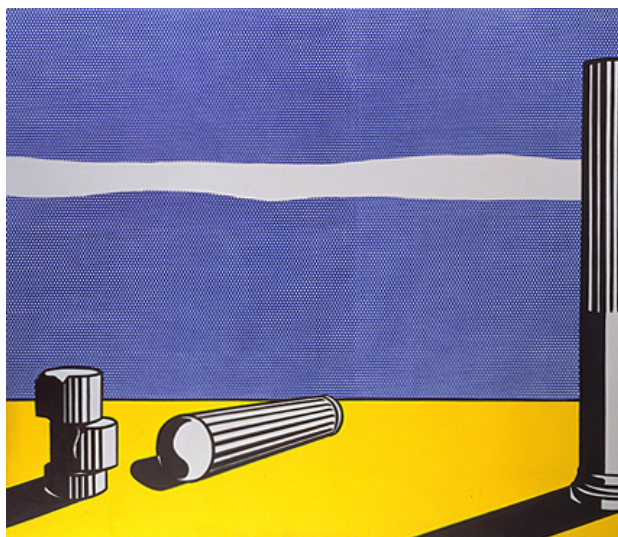


Figura 8 - Roy Lichtenstein. *Ruínas*, 1965
Óleo e magna sobre tela, 169,9 cm x 200 cm

Fonte: Museu Ludwig no Museu do Estado da Rússia, São Petersburgo, Rússia

Considerações Finais

Essas formas analisadas se apresentam como marcas do tempo, pois, em momentos de tensões, atravessam as temporalidades distintas e mostram como as formas sobrevivem às catástrofes do tempo. Portanto, o modo de repensar a historicidade proposta por Warburg, apresenta uma teoria da arte que permite aproximar tempos distantes, por sua vez, permitiu à esta investigação estabelecer uma relação entre os fragmentos de ruínas representados por Piranesi, que ressurgem posteriormente em De Chirico e na *pop art* com Lichtenstein. Essas formas, compreendidas como ondas vibratórias, reveladas e encobertas na imagem e no gesto dos artistas, como as colunas em meio aos destroços, ou, situadas em paisagens solitárias, correspondem à determinados símbolos, que se organizam nos momentos de crises e rupturas da humanidade.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Trad. Federico Carotti e Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1980. Col. Os Pensadores.

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

FABRIS, Annateresa. *Roy Lichtenstein ou da reprodutibilidade técnica*. ARS, ano 13, n.26, 2015, p.71-90.

FICACCI, Luigi. *Piranesi: Acqueforti/Grabados/Águas-fortes*. Trad. Maria do Rosário Paiva Boléo. Lisboa: Taschen, 2006.

FORTUNA, Carlos. Georg Simmel: A metrópole e a alegoria da ruína. In: PECHMAN, Robert Moses (Org.). *A pretexto de Simmel: Cultura e subjetividade na metrópole contemporânea*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014, p. 231-255.

HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. trad. Vera Ribeiro. prefácio. Georges Didi-Huberman, Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. Col. Arte Físsil.

NOEL-JOHNSON, Victoria. O mundo todo é um palco: o protagonista chiriquiano & seus arredores arquitetônicos (1910-1929). In: *De Chirico: O sentimentado da arquitetura – obras da Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*. Porto Alegre: Iberê Camargo Foundation, 2012.

PONTIGGIA, Elena. Notas sobre Giorgio de Chirico. In: *De Chirico: O sentimentado da arquitetura – obras da Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*. Porto Alegre: Iberê Camargo Foundation, 2012.

SIMMEL, Georg. A ruína. Trad. Sebastião Rios. In: *Simmel e a modernidade*. Org. SOUZA, Jessé; Öelze, Berthold. Brasília: Unb, 2005.

WARBURG, Aby. *A renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. Col. Arte Físsil.