

# AS FOTOGRAFIAS DE ABY WARBURG NA AMÉRICA: ÍNDIOS, IMAGENS E RUINAS

*Claudia Mattos*<sup>\*</sup>

Universidade Estadual de Campinas

*Joseph Imorde*<sup>\*\*</sup>

Universität Siegen

**Resumo:** O presente artigo analisa a importância e os usos que Aby Warburg faz do meio fotográfico durante sua viagem para o sudoeste americano. Partindo de uma análise da importância da fotografia para a construção do próprio campo da História da Arte, procuraremos demonstrar que ela funcionou como um instrumento fundamental também para Warburg ao longo de toda sua carreira, mas especialmente em seu processo de imersão na cultura dos Índios Hopi durante sua estada na América. Ao longo do texto, mostraremos como no encontro com a realidade dessas populações americanas, Warburg usou a fotografia como elemento de mediação e distanciamento com relação a seu objeto de pesquisa. Por último, levantaremos algumas questões políticas implicadas neste encontro, produzido essencialmente através das lentes de sua máquina fotográfica. Em sintonia com a crítica de David Freedberg ao autor, nos perguntamos sobre a capacidade de Warburg de debruçar-se verdadeiramente sobre a cultura Hopi, indagando se, em última instância, na distante América, ele não teria simplesmente produzido um encontro consigo mesmo.

**Palavras-chave:** História da Arte. Aby Warburg. Fotografia. América.

Aby Warburg chega a Nova York vindo de Florença em Setembro de 1895 para comparecer ao casamento de seu irmão Paul com Nina Loeb, a filha de outra rica família de banqueiros alemães. Fugindo do “vazio de civilização” presente no leste americano, como ele



Esta obra está licenciada sob uma [Licença Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

\* Claudia Mattos realizou seu doutorado na Universidade Livre de Berlin em 1996. Fez pós-doutorado na Universidade Estadual de Campinas (1997 2000) e no Courtauld Institute de Londres (2001). Atualmente é professora Livre-Docente do Instituto de Artes e do Instituto de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Unicamp. Foi professora visitante junto ao Getty Research Institute de Los Angeles (2012) e atualmente coordena um programa de professores visitante do Getty na Unicamp. Suas pesquisas abarcam os campos das artes nos séculos XIX e XX e teoria da arte. Contato: cvmattos@gmail.com

\*\* Joseph Imorde estudou história da arte, filosofia e teoria da música em Bochum, Roma e Berlin. Realizou seu doutorado sobre arquitetura efêmera no Barroco Romano e passou a lecionar no Instituto de História e Teoria da Arquitetura da Universidade Federal de Tecnologia (ETH) em Zurique. Em 2008 realizou sua Livre-Docência junto à Universidade de Tecnologia de Dresden, o que resultou na publicação do livro *Michelangelo Deutsch!*, e foi contratado no mesmo ano como Professor Titular de História da Arte na Universidade de Siegen. Foi professor visitante junto ao Getty Research Institute em 2012. Contato: imorde@kunstgeschichte.uni-siegen.de

mesmo escreveria em 1923 (GOMBRICH, 1986, p. 88), Warburg aproveita esta oportunidade para rumar em direção a oeste, à busca de informações e vivências (Erlebnisse) relacionadas às culturas nativas da América. O interesse de Warburg pelas sociedades ditas “primitivas” partia da compreensão das mesmas como fonte de conhecimento sobre as próprias origens da civilização europeia. Warburg desenvolve essa hipótese muito cedo, ainda como estudante de doutorado em Bonn, a partir de suas leituras de pensadores como Usener, Lamprecht e Adolf Bastian. Em sua biografia de Warburg, Ernst Gombrich ressalta especialmente a importância de Bastian, então diretor do Völkerkundemuseum de Berlim, para o jovem historiador da arte, e para a moldura que enquadra sua viagem ao sudoeste americano. Em seus diversos livros, usando um método comparativo, Bastian procurava um modelo universal para o funcionamento do pensamento primitivo de povos em diferentes lugares do mundo. Seu livro *Die Welt in ihren Spiegelungen unter dem Wandel der Völkergedankens* (O Mundo em seu reflexo sobre a mudança de pensamento entre os povos) compunha-se basicamente de uma compilação de imagens tiradas em diferentes partes do globo, buscando o estabelecimento de princípios fundamentais através de um processo de acúmulo de conhecimento, algo que, de acordo novamente com Gombrich, lembra o princípio usado por Warburg na construção de seu Projeto Mnemosyne (GOMBRICH, 1986, p. 86). Recém doutorado com uma tese sobre a sobrevivência do antigo na pintura de Sandro Botticelli, Warburg vê na visita às aldeias Hopi do sudoeste americano a oportunidade para investigar o funcionamento das imagens no contexto das culturas pagãs. A ideia de que as culturas primitivas seriam capazes de lançar luz sobre a evolução do pensamento ocidental civilizado viu-se formulada claramente na pergunta posta pelo próprio Warburg em sua palestra sobre a experiência americana, proferida em 1923 na clínica de Kreuzlingen:

Em que medida as reminiscências de uma cosmologia pagã, que ainda podem ser obtidas entre os índios Pueblos, nos ajuda a entender a evolução do paganismo primitivo, passando pela cultura pagã altamente desenvolvida da antiguidade clássica até chegar ao homem moderno civilizado? (WARBURG, 2010, p.527)

Já nos Estados Unidos, antes de realizar sua viagem para o oeste, Warburg ainda visita uma série de instituições, como o Peabody Museum de Harvard, o Smithsonian Institute, em Washington, contatando os principais estudiosos de cultura Americana do período, como Franz Boas, Fewkes, Cushing e Mooney. De acordo com Michael Steinberg (1995, p. 61), o contato com Mooney foi especialmente importante para Warburg. O autor tinha recém-publicado um artigo no qual comparava danças religiosas e seus significados em diferentes religiões do mundo, mostrando a similaridade dos processos envolvidos na

representação religiosa de diferentes culturas, muito no sentido em que Warburg iria conduzir suas próprias investigações na América. Warburg ainda estabeleceria contatos importantes na costa oeste, tanto em Stanford quanto em Berkeley. Foi em Berkeley que ele encontrou Earl Barnes, um estudioso de psicologia infantil, que experimentava com a criatividade da criança através do desenho. Como é sabido, Warburg conduziria experimentos semelhantes em uma escola primária Hopi durante sua estada no Keam's Canyon em Maio de 1896.

Munido de tais pressupostos e pensamentos, Warburg foi a campo levando consigo também uma máquina fotográfica. A máquina fotográfica usada por Warburg era uma moderna Kodak Buck-eye, produzida por uma companhia em Boston, e considerada a última palavra em tecnologia na época. Tratava-se de um dos primeiros modelos de câmara portátil com filme, substituindo as placas fotográficas de difícil manipulação. A câmara era leve, transportável e dispensava o uso de tripés, podendo ser manuseada facilmente.

Aby Warburg com sua câmara portátil, Santa Fé, Novo México, 1896.



Fonte: GUIDI; Benedetta; MANN, Nicholas (ed.). *Photographs of the Frontier. Aby Warburg in America 1895-1896*. Londres: The Warburg Institute e Merrell Holberton Publ., 1998.

O presente artigo procurará analisar a importância e os usos que Warburg faz da fotografia durante sua viagem pelo sudoeste americano, compreendendo-a como um instrumento fundamental no processo de imersão em seu objeto de pesquisa, assim como na construção de conhecimento produzido pelo autor. Iniciaremos com uma reflexão sobre a importância da fotografia como meio de construção do próprio campo da História da Arte, na qual Warburg se insere como um personagem central. Em seguida, através da análise das imagens, investigaremos a relação fundamental que Warburg estabelece com o meio

fotográfico em suas atividades como historiador da arte e especificamente durante sua viagem aos Estados Unidos. Por último apontaremos para algumas dimensões políticas envolvidas nesse jogo entre Warburg e o universo indígena que o confronta através de suas lentes.

Hoje é consenso a ideia de que a história da arte, enquanto disciplina acadêmica nasceu com a invenção da reprodução de imagens em larga escala nas últimas décadas do século XIX. Os métodos da história da arte são, de fato, totalmente dependentes da possibilidade de reunir e comparar imagens que, até a invenção das técnicas de reprodução de imagem, não estavam à disposição do pesquisador. Antes da invenção da reprodução fotográfica o estudioso estava condenado a confrontar-se sempre com o original. Isso não apenas implicava um esforço enorme de deslocamento e de memória, que permitisse se posicionar diante das obras e em seguida lembrar-se de suas formas para analisá-las em detalhe, mas também implicava na imersão em uma experiência corporal que impedia um distanciamento do olhar, ou a “neutralidade” necessária para o exame detalhado da obra. A invenção da reprodução para a História da Arte poderia mesmo ser comparada à invenção do microscópio para a biologia, quando se passou a examinar em laboratório, com objetividade, um trecho particular da natureza que de outra forma seria inacessível ao olhar e ao pensamento.<sup>1</sup> A descontextualização da obra de arte, sua transformação em imagens em preto e branco, de mesmas dimensões, permitiu que comparações abstratas de linhas e formas, por exemplo, se tornassem a regra no campo da disciplina no final do século XIX.

Efetivamente a história da história da arte como disciplina acadêmica é a história do uso de reproduções, e não a história do discurso diante do original, como frequentemente se quer crer.<sup>2</sup> Foi Hermann Grimm que, nos anos de 1880 em seus cursos de História da Arte na Universidade de Berlim, desenvolveu um método comparativo usando diapositivos projetados simultaneamente diante de seu auditório. Este método tornou-se rapidamente central para uma figura como Heinrich Wölfflin, que o sucedeu como professor de História da Arte em Berlim. As descrições deixadas por alunos das aulas que Wölfflin ministrava na universidade revelam o poderoso efeito que as novas tecnologias foram capazes de impor à disciplina. Wölfflin arrastava e comovia multidões com seu jogo de imagens, gerando um campo autônomo a

---

<sup>1</sup> Sobre as relações entre ciência e arte, ver: DUSTON, Lorrain; GALISON, Pater. *Objectivity*. Nova York: Zone Books, 2007.

<sup>2</sup> O tema foi abordado no curso de pós-graduação “A História da História da Arte: Academia, Museu, Universidade – Abordagens, Métodos e Perspectivas”, ministrado pelo Prof. Joseph Imorde (Univ. de Sigen, Alemanha), junto ao programa de História, área de História da Arte da Unicamp, em Agosto-Setembro de 2012.

partir do qual novas narrativas podiam ser criadas.<sup>3</sup> Em seu texto *Dialectics of Seeing*, Hal Foster analisa os procedimentos da história da arte como marcados por esse processo de reificação e posterior reanimação do seu objeto. A reprodução fotográfica ocupa um papel central nesse processo, na medida em que ela permite a descontextualização necessária para o trabalho do historiador da arte.

Aby Warburg foi contemporâneo a Wölfflin e ainda que sua obra se dirija explicitamente contra os métodos formalistas do mesmo, ele também se serviu de fotografias. Assim como todos os historiadores da arte de seu tempo, Warburg possuía uma grande coleção de imagens que servia de base para seu trabalho hermenêutico. Porém, à diferença de Grimm e Wölfflin, que viam na reprodução apenas um auxílio de memória que permitisse comparar elementos presentes nas obras de arte originais, Warburg tratava as reproduções fotográficas como objetos de estudo dignos por si mesmos de atenção, uma vez que seu verdadeiro interesse encontrava-se no que ele chamava de “vida das imagens” e não especificamente no campo da arte. Assim, para Warburg reproduções fotográficas eram tão eficientes quanto obras de arte originais em sua capacidade de transmissão de energias psíquicas coletivas. No Atlas Mnemosyne, seu último grande projeto, Warburg cria constelações de imagens procedentes das mais diversas origens: obras de arte, arquiteturas, imagens retiradas de revistas e jornais, desenhos, mapas, etc. Seu intento é acompanhar o fluxo de energia de uma imagem a outra de forma a obter insights quanto aos processos de funcionamento do símbolo. A imagem era, no entanto, algo profundamente perturbador para Warburg e podemos dizer que seu trabalho de análise e interpretação das mesmas possuía também, em última instância, um caráter terapêutico. Isto é, a imagem era o espaço simbólico de manipulação de seus próprios fantasmas, algo que permitia criar uma distância necessária para exercer o controle sobre conteúdos considerados ameaçadores e destrutivos. De acordo com Edgard Wind, Warburg estava plenamente consciente deste fato e ele via seu trabalho como análogo àquele da memória pictórica. Diz Wind:

Warburg estava convencido que em seu trabalho, quando estava refletindo sobre as imagens que ele analisa, ele estava realizando uma função análoga àquela da memória pictórica quando, sob a urgência compulsiva para se expressar, a mente espontaneamente sintetiza imagens análogas às lembranças de formas pré-existentes. (WIND, apud DIERS, 1995, p. 70)

---

<sup>3</sup> Sobre o contexto da História da Arte como disciplina na época de Aby Warburg, ver: WOOD, Christopher S. (org.), *The Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s*. New York: Zone Books, 2000.

Nesse processo de manipulação da imagem, que envolvia tanto uma investigação de seu funcionamento, quanto a construção de uma distância pessoal com relação a seus conteúdos, a fotografia exerceu um papel central. Para além do fato dela permitir a visualização de um grande número de imagens simultaneamente, criando condições para mapear a circulação da energia do pathosformel através de diferentes tempos e culturas, a fotografia, preta e branca da época, também tinha um valor midiático fundamental para Warburg. Seu reino era o de Sophrosyne, deusa da moderação, temperança e autocontrole. A ausência de cor permitia a construção de uma distância necessária para o pensamento, atuava contra o pathos da imagem, rebaixando-o, domesticando-o, de forma a permitir a reflexão. Em suas anotações relacionadas à descrição do Projeto Mnemosyne, lemos por exemplo: “Criação do homem em Grisaille como ato de sophrosyne na arte” (SCHOELL-GLASS, 1990, p. 207).

O efeito da imagem em Grisaille foi analisada pelo próprio Warburg em um texto tardio, não publicado, sobre Andrea Mantegna. Contrapondo-se às interpretações correntes que viam nos grisailles de Mantegna um esforço para imitar relevos antigos, Warburg analisa a presença desta técnica na obra do artista como recurso para “manter a Antiguidade em uma distância tipológica”, isto é, como uma medida de segurança contra o poder da imagem e não um desejo de fidelidade ao modelo (SCHOELL-GLASS, 1990, p. 208). De acordo com Charlotte Schoell-Glass, “A pintura em grisaille aparece nas anotações de Warburg sempre de novas formas, como um meio de distanciamento, de ‘criação de um espaço de pensamento’, através do qual os trabalhos dos afetos incorporados à formula do pathos passam a revelar-se em camadas sucessivas” (SCHOELL-GLASS, 1990, p. 207)

A imagem grisaille, ou, igualmente, a imagem fotográfica, como instrumento de distanciamento parece ter sido um recurso fundamental para Warburg. Gostaríamos de argumentar aqui que esse uso do preto e branco como instrumento de domesticação dos conteúdos psíquicos veiculados através da imagem já estava presente nas fotografias que Warburg realiza durante sua visita ao sudoeste americano. A primeira coisa que chama atenção no grupo de fotografias desta viagem é seu distanciamento dos padrões de fotografia etnográfica da época. Se compararmos as imagens realizadas por Warburg com as produzidas por outros etnógrafos que viajaram a mesma região, chama a atenção o caráter pessoal de suas tomadas que frequentemente revelam a presença corporal do autor. Karl Sierek analisa, por exemplo, como Warburg frequentemente realiza uma série de tomadas inscrevendo seu próprio movimento na construção da cena. De fato, em algumas fotos, a câmara parece acompanhar Warburg na sua aproximação física das figuras retratadas. Ele reage a elas: se

abaixa quando elas estão sentadas, confronta-se abertamente com elas, ou as persegue. Warburg nunca assume a posição fixa e supostamente neutra do cientista que observa seu objeto, mas procura capturar a dinâmica e a vida de seus personagens. Identifica-se com ele sobremaneira. A câmara fotográfica é o anteparo que medeia essa relação. Ao mesmo tempo ela produz as imagens que deverão se tornar o material privilegiado para seus estudos, nelas Warburg buscará as evidências de uma relação primitiva do homem com a natureza, mediada através de símbolos.

*Fotógrafo anônimo. Um grupo Navarro, Arquivo do Instituto Warburg, Londres.*



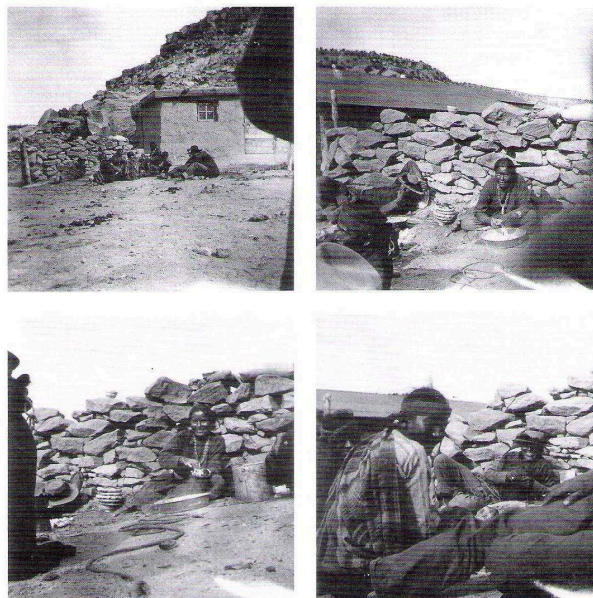
Fonte: GUIDI; Benedetta; MANN, Nicholas (ed.). Photographs of the Frontier. Aby Warburg in America 1895-1896. Londres: The Warburg Institute e Merrell Holberton Publ., 1998.

*Aby Warburg. Mãe e criança à frente da entrada de uma casa, Abril, 1896.*



Fonte: GUIDI; Benedetta; MANN, Nicholas (ed.). Photographs of the Frontier. Aby Warburg in America 1895-1896. Londres: The Warburg Institute e Merrell Holberton Publ., 1998.

*Aby Warburg. Índios Navajo, Arizona, Abril 1896.*



Fonte: GUIDI; Benedetta; MANN, Nicholas (ed.). Photographs of the Frontier. Aby Warburg in America 1895-1896. Londres: The Warburg Institute e Merrell Holberton Publ., 1998.

De acordo com Fritz Saxl a estada de Warburg no sudoeste americano significou “uma viagem aos arquétipos” (SAXL, 1957, p. 326). Como vimos, para Warburg esses índios viviam em um estágio primitivo que permitia compreender o que havia sido a experiência simbólica do homem Europeu em sua origem. Ou melhor, eles eram os herdeiros, as ruínas, dos Anasazi que ocuparam em tempos remotos Mesa Verde, a “Pompéia Americana”, nas palavras de Warburg, e tinham sido extintos. Nos manuscritos para uma palestra que Warburg ministraria na sociedade de fotografia de Berlin em 1897, ele escreveria que sua visita aos índios Pueblos partia da convicção de que “o vínculo entre ideias religiosas pagãs e atividades artísticas não estaria mais bem representado em nenhum povo que entre os índios Pueblos e que era possível encontrar em sua cultura um material rico para investigação sobre as origens a arte simbólica”.<sup>4</sup> Com a ajuda da câmara fotográfica, Warburg encontrou o que desejava encontrar em sua viagem. Muitos anos depois, essas mesmas fotografias serviriam de base para a célebre palestra apresentada na clínica de Kreuzlingen e foram tratadas como prova irrefutável para sua teoria da imagem. A persistente presença física e psicológica de Warburg nessas fotografias força-nos, no entanto, a indagar novamente sobre esse encontro e nos perguntarmos em que medida este não teria sido um encontro de Warburg consigo mesmo.

<sup>4</sup> Aby Warburg, apud Ulrich Raulff, “The Seven Skins of the Snake”, in: Benedetta Guidi e Nicholas Mann (ed.), Photographs of the Frontier. Aby Warburg in America 1895-1896, Aby Warburg Institute, 1998, p. 65.



Em seu texto *Pathos at Oraibi: What Warburg did not see* (Pathos em Oraibi: o que Warburg não viu) o historiador da arte David Freedberg parte precisamente dessa questão. “Lendo Warburg” – ele diz – “desejamos que ele tivesse elaborado suas visões sobre as formas pictóricas do *Nachleben* em uma relação com a própria antiguidade Americana.” Este povo possuía um legado extraordinário que o ligava a seu passado, mas que foi totalmente ignorado por Warburg.<sup>5</sup>

O período em que Aby Warburg visita os índios Pueblos do sudoeste dos Estados Unidos foi muito significativo para a história desses povos. Na década de 1870 o governo americano inicia um processo de anexação das terras Hopi que até então estavam asseguradas à comunidade indígena pelo tratado de Guadalupe de Hidalgo, assinado em 1848. Nas décadas seguintes, desenvolve-se uma campanha aberta para promover a assimilação das culturas Pueblos. Como parte importante desta iniciativa, o governo americano passou a obrigar as crianças Hopi a frequentarem escolas missionárias para serem cristianizadas. A resistência a essa assimilação forçada foi grande, provocando conflitos, divisões entre os índios e violência por parte do Estado. Entre Janeiro e Agosto de 1895 uma rebelião ocorre na região de Mesa Negra, onde se encontram as cidades de San Ildefonso e Oraibi visitadas por Warburg. Os índios rebeldes deixaram de levar seus filhos às escolas missionárias e passaram a lutar pela preservação de suas próprias culturas. Como consequência, o chefe do povoado que liderava a rebelião, foi preso, juntamente com outros 18 indígenas na ilha de Alcatraz. Warburg, que viajava a região exatamente nesse momento, não faz qualquer menção à política local, ou ao destino real desses povos. Ele permanece narcisisticamente preso a seus devaneios teóricos. Nesse sentido, como sugere Freedberg, sua viagem foi muito mais um triste desencontro.

Em um artigo sobre a apropriação política das teorias de Warburg no contexto da história da Arte na Alemanha dos anos 90, Otto Karl Werckmeister (WERCKMEISTER, 1996, p. 213-220) aponta para a interdependência que existe entre a posição social e econômica do autor e seus temas de pesquisa. Certamente não pode ser considerada mera coincidência o fato de ele ter se dedicado durante quase toda sua carreira ao pequeno círculo

---

<sup>5</sup> Para além da crítica que Freedberg faz à falta de engajamento político de Warburg, poderíamos também dizer que outro grande problema que sua abordagem da cultura Hopi nos apresenta é sua obsessão pela questão da iconografia e da representação. Em seu maravilhoso livro *Primitive Art*, publicado em 1927, Franz Boas observaria que para muitas culturas “primitivas”, valores estéticos não estão associados à representação, mas podem ser encontrados, por exemplo, no virtuosismo do artista, isto é, em sua capacidade de criar, através de movimentos precisos e rítmicos, um trabalho perfeito: “De tudo isso concluímos que (...) a arte, em suas formas mais simples, não necessariamente expressa ação propositiva, mas, ao contrário, é baseada em nossas reações às formas que se desenvolvem através do domínio da técnica.” Cf. Franz Boas, *Primitive Art*, New York: Dover, 1955, p. 62.

de banqueiros florentinos que ascendiam ao poder durante o Renascimento. Também suas investigações a respeito do funcionamento da imagem, tanto no Atlas Mnemosyne, quanto em seus estudos sobre os índios americanos, podem ser vistas como uma espécie de fuga das constrações propriamente históricas e políticas de seu tema. Nas palavras de Werckmeister: “Ambas (investigações) compõem uma imaginação de origem incerta que transcende a temporalidade (...) transfigurada em uma antropologia quase-metafísica, capaz de estabilizar a auto-consciência.”

As fotografias realizadas por Aby Warburg em sua viagem à América devem ser lidas como esse palimpsesto. Elas são ao mesmo tempo a base para uma teoria da imagem que hoje tem inspirado uma revisão profunda da história da arte como disciplina acadêmica. São também em si um documento antropológico que registra os termos do encontro ou desencontro entre culturas, são políticas e são também expressão da própria psicologia individual do autor. Por último, enquanto fotografias são como ruínas que pairam entre as energias dinâmicas da história e a materialidade de sua existência.

## Referências

BOAS, Franz. *Primitive Art*. New York: Dover, 1955.

DIERS, Michael, GIRST, Thomas e MOLTKE, Dorothea von, “Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History”, in: *New German Critique*, n. 65, Cultural History/Cultural Studies (Spring-Summer, 1995), p. 59-73.

DUSTON, Lorrain; GALISON, Pater. *Objectivity*. Nova York: Zone Books, 2007.

FOSTER, Hal. “Dialectics of Seeing”, in: HOLLY, Michael Ann and MOXEY, Keith (org.), *Art History, Aesthetics, Visual Culture*, Williamstown, The Clark Institute, 2002.

FREEDBERG, *Pathos at Oraibi: What Warburg did not see*, in: <http://www.columbia.edu/cu/arhistory/faculty/Freedberg/Pathos-at-Oraibi.pdf>

GOMBRICH, Ernst. *Aby Warburg, an Intellectual Biography*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

GUIDI; Benedetta; MANN, Nicholas (org.). *Photographs of the Frontier. Aby Warburg in America 1895-1896*. Londres: The Warburg Institute e Merrell Holberton Publ., 1998.

SAXL, Fritz, “Warburg’s visit to New Mexico”, in: SAXL, Fritz, *Lectures*, vol. 1, Londres, 1957.

SCHOELL-GLASS, Charlotte. Warburg über Grisaille. Ein Splitter über einen Splitter. In: BREDEKAMP, Horst, DIERS, Michael e SCHOELL-GLASS, Charlotte (org.). *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg*. Hamburg: Acta humaniora, 1990.

STEINBERG, Michael, “Aby Warburg’s Kreuzlingen Lecture: A Reading”, in: Warburg, A., *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, Nova York: Cornell Univ. Press, 1995.

WARBURG, Aby. *Aby Warburg Werke*. Berlin: Suhrkamp, 2010.

WERCKMEISTER, Otto Karl. The Turn from Marx to Warburg in West German Art History, 1968-90. In: HEMINGWAY, Andrew (org). *Marxism and the History of Art*. London and Ann Harbor: Pluto Press, 1996.

WOOD, Christopher S. (org.). *The Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s*. New York: Zone Books, 2000.

[Recebido e aceito para publicação em dezembro de 2013]

### **Aby Warburg’s pictures of America: Indians, images and ruins**

**Abstract:** The present article analyses the uses that Aby Warburg makes of photography during his trip to the American Southwest. We will start by pointing out the importance of photography for the construction of the field of Art History as an academic discipline, to show, in the sequence that photograph also played a central role for Warburg throughout his whole carrier, and especially in his process of immersion in Hopi culture during his stay in America. Throughout the text, we will analyze how Warburg, in his encounter with the reality of American natives, makes use of photography, as element of mediation and as means of establishing a distance to his object of research. Finally, we will raise some political questions implied in this encounter, essentially produced through his camera. In agreement with David Freedberg’s critique on the author we will question Warburg’s capacity to truly understand Hopi culture, suggesting that maybe in distant America he was only capable to produce an encounter with himself.

**Keywords:** Art History. Aby Warburg. Photography. America.

