

## **Parte I**

*sobrevivência das formas e impurezas do tempo*





L'imagination n'est pas abandon aux mirages d'un seul reflet, comme on le croit trop souvent, mais construction et montage de formes plurielles mises en correspondances: voilà pourquoi, loin d'être un privilège d'artiste ou une pure légitimation subjectiviste, elle fait partie intégrante de la connaissance en son mouvement le plus fécond, quoique – parce que – le plus risqué.

(George Didi-Huberman)

De fato, toda imagem é animada por uma polaridade antinômica: de um lado, ela é a reificação e a anulação de um gesto (é a *imago* como máscara de cera do morto ou como símbolo), do outro, ela conserva-lhe intacta a *dynamis* (como nos instantes de Muybridge ou em qualquer fotografia esportiva). A primeira corresponde à lembrança de que se apodera a memória voluntária, a segunda à imagem que lampeja na epifania da memória involuntária. E, enquanto a primeira vive num mágico isolamento, a segunda envia sempre para além de si mesma, para um todo do qual faz parte. Mesmo a *Monalisa*, mesmo *Las Meninas* podem ser vistas não como formas imóveis e eternas, mas como fragmentos de um gesto ou de fotogramas de um filme perdido, somente no qual readquiririam o seu verdadeiro sentido. Pois em toda imagem está sempre em ação uma espécie de *ligatio*, um poder paralisante que é preciso desencantar, e é como se de toda história da arte se elevasse um mudo chamado para a liberação da imagem no gesto.

Fala-se hoje de um *pictorial turn* ou inclusive um *visual turn* que estariam relacionados com um enfoque apoiado por infiltrações mútuas entre duas epistemologias, a visual e a linguística. As imagens ou as visualidades demandam seus próprios modos de análise e exigem do investigador um tratamento operacional e uma consequente definição de termos que suportem suas particularidades. *A reinstalação warburguiana* (Guash, 2011) coincide, não por acaso, com este *giro*. O que é consígnia para que, primeiro, possamos centrar nossa atenção na figura e algumas vertentes heurísticas do trabalho de Aby Warburg, pensador alemão que, ao princípio do século XX, em Hamburgo, explorou um campo de interrelações entre a antropologia, imagens e arte, antecipando-se a toda uma reflexão atual.

*Mnemosyne* não era somente o nome que Warburg escreveu na entrada interior de sua *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* de Hamburgo. Também seria o título que deu a outro grande trabalho que se realizará a partir do ano de 1924, a saber, a “construção” de um atlas de imagens. *Mnemosyne (Der Bilderatlas Mnemosyne)* quer dizer, de acordo com seu desejo, uma história da arte sem palavras.

Aby Warburg, com *Mnemosyne*, pretende executar a busca da compreensão das culturas humanas. A obra, pois, agrupava 79 painéis, que reúnem umas 900 imagens (em sua maioria fotografias em branco e preto). Todas são reproduções (de obras de arte, pinturas, esculturas, monumentos, edifícios, afrescos, baixos relevos antigos, de gravuras, de grisailles, de iluminuras, mas também recortes de jornais, selos, moedas com efigies) que, há 90 anos, organizava Warburg, montava nos painéis de madeira (1,5m x 2m), cobertos com tecido preto. Instalava, então, estes quadros nos lados de sua biblioteca elíptica para que as imagens pudessem dialogar no tempo e no espaço de uma longa história da cultura ocidental; pelo que também podiam ser observadas, relacionadas, confrontadas à grande arquitetura dos tempos e das memórias humanas. A História da Arte tradicional se transfigurava em uma antropologia do visual.

Se bem genérica, estas primeiras informações sobre o espírito e o horizonte multidimensional do *Atlas* autoriza a realizar um exercício prático de imersão nessa obra visual complexa. Experiência, evidente, limitada na medida em que vai ser um mergulho em uma única prancha de uma obra articulada e muito mais ampla. Trata-se, depois, de eleger a última prancha, se colocar diante dela, de olhá-la, de entendê-la, mas sobretudo de se perguntar. que fazer com ela? Ainda: qual é a importância da *forma-atlas* e o método de montagem para a obra de Aby Warburg? Meu objetivo não é proporcionar diretamente uma exegese da prancha, e, sim, enfatizar uma lógica operativa do *Bilderatlas Mnemosyne*. Porque se o Atlas recorda este personagem mitológico que leva o universo em suas costas, *Mnemosyne* foi, na opinião de Warburg, encarregada de “oferecer e abrir balizas visuais não de uma História da Arte, mas de uma memória impensada da história” (Didi-Huberman, 2009a).

Ao observar a prancha 79, tal como oferece a edição impressa *Der Bilderatlas Mnemosyne* (de Martin Warnke y Claudia Brink), é possível fazer emergir e mencionar algumas impressões, às vezes razões, às vezes sensações. Inicialmente, a prancha é só um enigma, de um autêntico quebra-cabeças.

Ela é ao mesmo tempo uma só imagem e, não obstante, um mosaico de imagens, um grande quadro negro sobre um conjunto de pontos brilhantes. Imagens que cintilam como vagalumes na noite. O fundo da tela é negro, mas não totalmente. É como uma abóboda estrelada do céu. Como um jornal vespertino, aberto, com suas letras, sílabas, bordas, dobras, pontos e silêncios. Misteriosa dobra de constelações que os homens, da alvorada do tempo, tratam de desvelar e decifrar.



Comparada com a tela branca (da sala escura de um cinema) em que as imagens se projetam e, ao mesmo tempo, são refletidas, a prancha 79 é, de certo modo, um negativo fotográfico, uma superfície comparável ao fundo escuro de um cemitério marinho no qual se remontam velhos objetos díspares: um pedaço de mastro, uma cruz, uma bota de couro e outras caixas cheias de histórias esquecidas: memórias que, de repente, interpelam nosso tempo presente. Em poucas palavras: a *sobrevivência*, esta noção precisamente destinada a compreender como os tempos se fazem visíveis.

Não são, entretanto, um mero objeto que o historiador da arte agrupou na prancha 79. São imagens. Todas, de fato, fotografias do mesmo campo cromático (preto e branco) que, de algum modo, Warburg despertou e exumou da obscuridade de um arquivo de outros mil clichês que tinha em Hamburgo. Mais: são todas reproduções, imagens de imagens. Duplicações, duplos, pequenos fantasmas que querem falar entre si, com ele e nós. Ou, ainda, peças heterogêneas postas em tabuleiro de jogo de xadrez, que começará a mover-se, deslocar-se nas mãos e sob os olhos dos jogadores que somos.

As 22 imagens na prancha 79 são de várias dimensões. Cabe assinalar que a figura maior, na parte central esquerda, é um afresco de Raffaello Sanzio (*Misa de Bolsea*, 1512) que ocupa um espaço sete vezes maior que uma outra figura, justo abaixo: o quadro de Sandro Botticelli que representa a última *Comunione di san Girolamo*, 1495.

A diversidade de tamanho das imagens leva a outras constatações: Warburg chamou, na prancha 79, figuras pertencentes a tempos e contextos históricos múltiplos. Inclusive em meio à confusão dos elementos que nos são dados a observar, podemos reconhecer de imediato, na parte esquerda, pinturas, afrescos e gravados em madeira que datam do Renascimento florentino, na direita, as reproduções de fotografias e recortes de ilustrações da imprensa remetendo, desta vez, a eventos no princípio do século XX.

Significa que Warburg, com 22 figuras lançadas em uma grande mesa de trabalho – sem pontos prévios de montagens e sem numeração – nos convida a uma viagem, melhor, a viagens. Deslocamentos e trajetos não só na temporalidade e na espacialidade das imagens, mas, também, nos tempos e nos espaços, nas margens, nos interlúdios e nos interstícios de uma grande história da arte: a arte de ser humano.<sup>6</sup>

Significa que, para Warburg, as imagens não são meros “objetos”, nem cortes no tempo e golpes no espaço. São atos, memórias, perguntas e, inclusive, visões e prefigurações. Se as imagens são nossos próprios olhos, elas são, também, os reflexos e os rastros de uma longa história de olhares que nos precederam, o fluxo e o refluxo do presente, as pistas e as vistas prévias da longa aventura humana. Portanto, como resistir e não apagar as chamas vivas nas imagens da vida cotidiana, deste momento de avalanche de imagens que nos leva, nos arrasta, nos cega, nos emudece e nos afoga? Como reviver as imagens dentro de nós? Como lhes reinvestir seus autênticos valores de uso?

*Bilderatlas Mnemosyne* é o modelo epistemológico no qual Aby Warburg demonstrou não só o papel constitutivo das *sobrevivências* (*Nachleben*) na dinâmica da imaginação ocidental, mas também as funções políticas dos agenciamentos memorialísticos de que se revelam portadores. Através dos agrupamentos visuais em painéis, que Warburg fazia e desfazia e dos quais só conservamos fotografias de um estado de 79 painéis,

<sup>6</sup> Warburg, como se pode deduzir dos painéis fotografados e das notas que deviam acompanhar a versão – inexistente – do Atlas, não só coleciona uma memória social e coletiva mas interpreta essa memória através da imagem fotográfica, reconstruindo uma história (uma história cultural) ou um conhecimento universal das coisas a partir de uma visão policêntrica que subverte a visão de uma história longa e das denominadas épocas históricas.

o conceito de *arquivo* se entende como um dispositivo de armazenamento de uma memória sociocultural que não estrutura uma história discursiva, mas imagens ou *phatosformel*, enquanto formas – *formulae* – portadoras de sentimentos – *phatos* –, que funcionam como representações visuais e como maneiras de pensar, sentir e conceber a realidade. Também se poderia dizer que, efetivamente, o sistema heterogêneo de Warburg se organiza segundo princípio rizomático (na linha paralela ao rizoma de Deleuze e Guattari, 1995), articulando uma ordem de segmentos que definem e determinam a linha espasmódica do sistema, possibilitando diversas reinterpretações. Ademais: a própria organização das imagens condiciona o desenvolvimento dessa organização, fazendo que a *forma-atlas* se converta em uma grande “rede de memórias” que modifica sua sintaxe, recituando contínua e fragmentariamente o espectador, adaptado a uma dialética interativa e fugaz, em diferentes espaços e tempos.

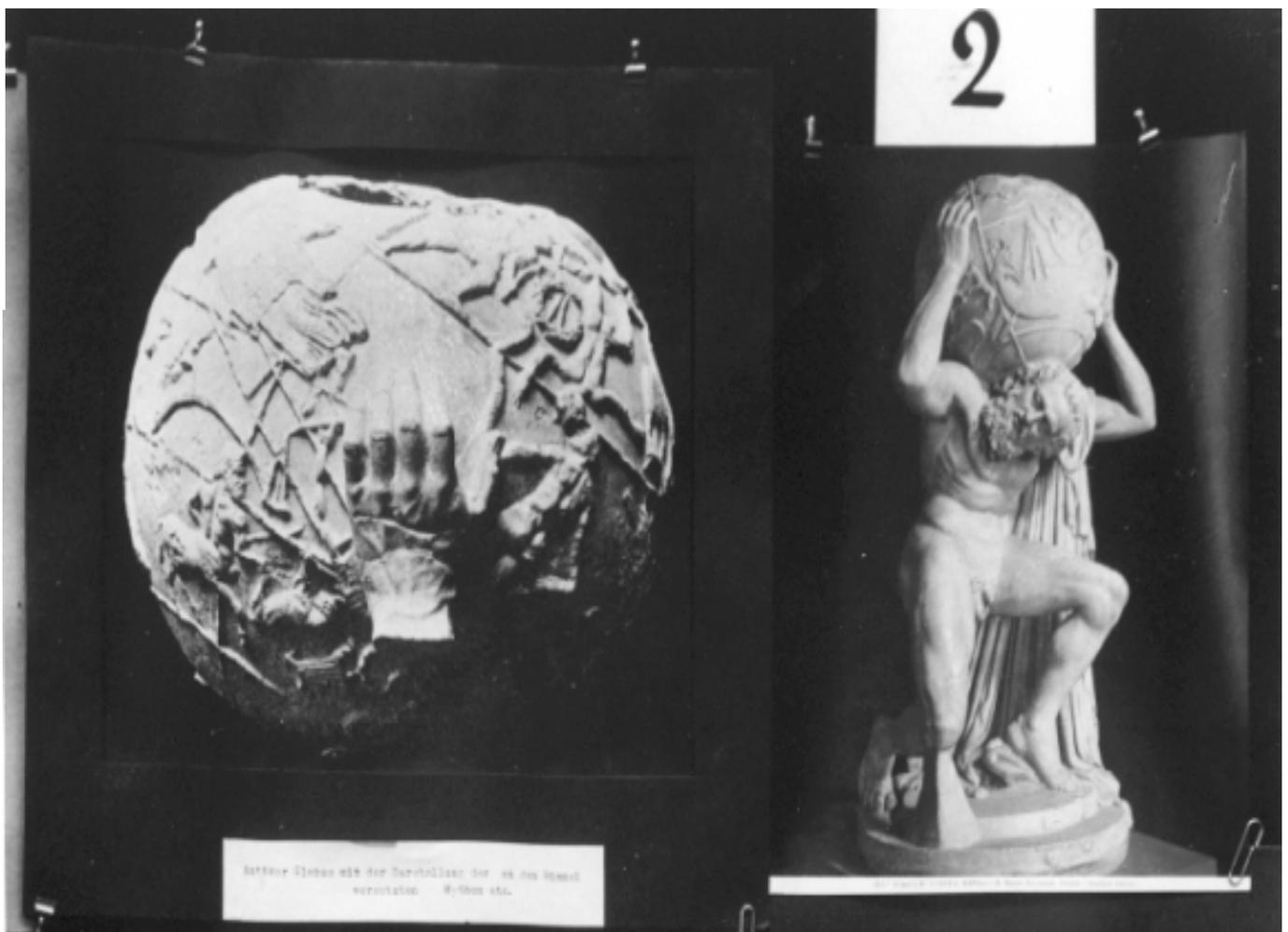
Não é casualidade que Georges Didi-Huberman, historiador e filósofo de arte francês – exegeta importante da obra de Warburg –, acentua esta pertinência ao afirmar: “Meu sonho seria fazer uma arqueologia do saber visual”. Como antecipa Walter Benjamin, em seu ensaio “*Ausgraben und Erinnern*” (“*Excavación y recuerdo*”), em *Denkbilder* (2010), se pode estabelecer um paralelismo entre o novo papel do historiador e o do arqueólogo, cujas investigações se centram nos fragmentos que intervêm e contaminam o significado da história mediante sua relação com o espaço exterior. Trata-se de escogitar a sismografia dos tempos mo-vedidos. O espesor temporal das coisas se converte em um princípio a partir do qual se pretende reconhecer nos produtos residuais o rosto que o mundo dos objetos mostra. A arqueologia psíquica das coisas será a obra de uma memória crítica. O modelo de escavação arqueológica revela em Benjamin (2010) uma concepção dialética da memória. A memória está, certamente, nos vestígios que atualizam a escavação arqueológica, mas ela é também a substância mesma dos solos, nos sedimentos revoltos pelo rastelo do escavador; há no presente inclusive da arqueologia, em sua prospecção, em seus gestos metódicos ou em seus gestos tatear, em sua capacidade de ler o passado do objeto em seu solo atual. O que vem desse momento, dessa obra dialética, é o que Benjamin chama uma *imagem*. “Cada apresentação da história (*Geschichtsdarstellung*) deve começar ao amanhecer já que é uma imagem que libera primeiro o despertar” (Benjamin, 2006). Por que uma imagem? Porque na imagem o ser se desdobra: cintila e, ao fazê-lo, mostra – por muito pouco tempo – a matéria com que é feita. A imagem não é a imitação das coisas, mas o intervalo feito visível, a linha de fratura entre as coisas. Aby Warburg (2009a) já dizia que a única iconologia interessante para a arte era uma iconologia do intervalo – “região de inquietude perpétua” (*der Región ewigen Unruhe*). É que a imagem não tem um lugar assinalável de uma vez por todas: seu movimento aponta a uma desterritorialização generalizada. A imagem pode ser a uma só vez material e psíquica, externa e interna, morfológica e informe, plástica e descontínua: uma dialética da imagem que libera toda uma constelação, como um fogo de artifício de paradigmas. Tudo isso aparecendo no umbral do figurado (*Schwelle*).

E são precisamente estas interrupções as que configuram o discurso arqueológico. Esse método de interrupções ou descontinuidades se acentua quando descobrimos como os próprios painéis de Warburg classificam e arquivam a memória como um instrumento didático com o fim de facilitar uma melhor compreensão e entendimento da história da arte. A arqueologia não é uma disciplina interpretativa. Não trata os documentos como signos de outra coisa, mas os descreve como práticas; não tenta interpretar o “já dito” nem descobrir o “não dito”, porém interroga o já dito no nível de sua existência. Mais que uma escritura do passado, a arqueologia é uma reescritura da história.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Em relação a este tema, Michel Foucault, em *L'archéologie du savoir* (*Arqueologia do saber*, 1979), não se ocupa dos conhecimentos descritos seu progresso até uma objetividade que encontraria sua expressão no presente da ciência, mas na *épistémè* em que os conhecimentos são abordados sem referir-se a seu valor racional ou a sua objetividade.

Claro está que o conceito de arquivo proposto se dirige a um mais amplo entendimento cultural, com uma clara aposta por uma memória coletiva. Daí a alusão também metafórica ao arquivo em um momento em que o que importa não são tanto os conteúdos mas uma transversalidade de comunicação, com uma informação constante em estado de reciclagem. O que conectaria com o caráter prospectivo que Warburg confere ao arquivo e é o que melhor ilustra esta metáfora do arquivo que serve de fonte de inspiração e referência para artistas contemporâneos. Mais que taxar a usual associação entre arquivo e passado, ou trabalhar com um conceito de arquivo como um registro do passado, o que conta é o futuro. A sobrevivência do arquivo, a relação entre arquivagem e sobrevivência, é assim mesmo essencial para o funcionamento do arquivo. O arquivo seria um repositório do futuro, um ponto de partida, não um ponto final. Daí que o arquivo dependa do futuro, do que está por vir, um processo em que o arquivo pode receber o inesperado, o não programável, o não predizível, o não apresentável: uma abertura até o desconhecido que orienta o arquivo até atualizações e inscrições vindouras. E isso dentro de uma estrutura infinita e interminável que torna possível que o arquivo receba novas contextualizações, recepções e inscrições: a *forma-atlas*.

*Bilderatlas Mnemosyne* constitui uma forma visual e poética de conhecimento, uma ocasião para o historiador da arte e da cultura regressar a alguns dos temas que o ocupam durante toda a vida, para seguir as trajetórias de desterritorialização que as imagens tomam e que a investigação das mesmas não pode deixar de perseguir. O plano aberto do Atlas de Warburg se estende da prancha 1, dedicada à antiga predição através das vísceras, e a prancha 79, aterrada pelo aumento do antissemitismo e do fascismo na Alemanha e na Europa. A partir de Warburg, este trabalho se propõe a outra legibilidade, metodológica e crítica, sobre a memória inquieta das imagens, sobre os disparates da cultura visual e os desastres da história, inclusive hoje por remontar poética e politicamente.



## Der Bilderatlas Mnemosyne

Atlas, o titã, deu seu nome a uma forma visual de conhecimento: ao conjunto de mapas geográficos, reunidos em um volume, geralmente em um livro de imagens, e cujo destino é oferecer a nossos olhos, de maneira sistemática ou problemática – inclusive poética, com risco de ser errática, quando não surrealista –, toda uma multiplicidade de coisas reunidas ali por afinidades eletivas. O atlas de imagens se converteu em um gênero científico por direito próprio a partir do século XVII (pensemos no livro de lâminas da Enciclopédia) e se desenvolveu consideravelmente nos séculos XIX e XX. Encontramos atlas muito sérios, muito úteis – geralmente muito bonitos – no âmbito das ciências da vida (por exemplo, os livros de Ernest Haeckel sobre as medusas e outros animais marinhos); existem atlas mais hipotéticos, no âmbito da arqueologia; também temos atlas totalmente detestáveis no campo da antropologia e da psicologia (por exemplo, o Atlas do homem criminoso de Cesare Lombroso<sup>8</sup>, ou alguns dos livros de fotografia “raciais” elaborados por “eruditos” do século XIX).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

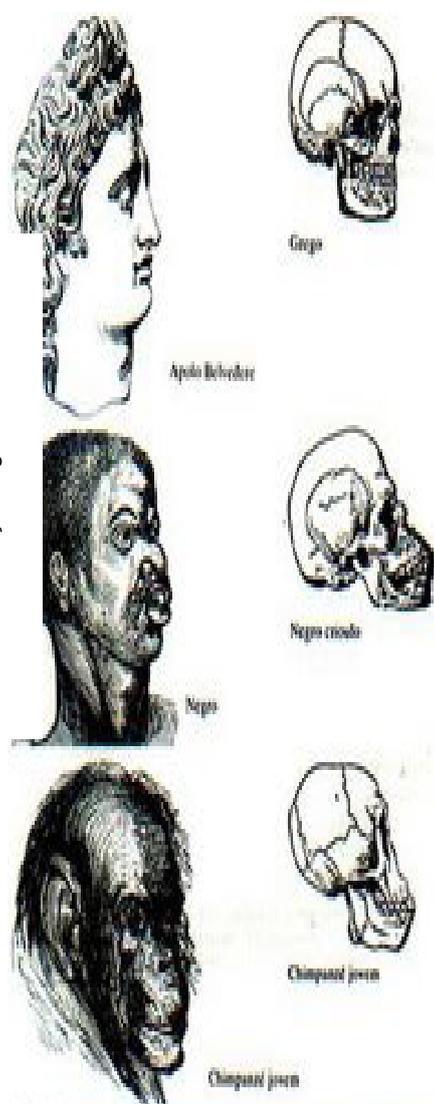
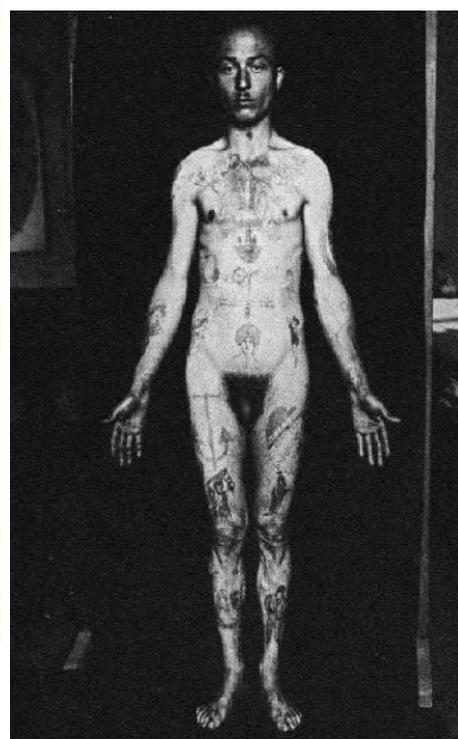
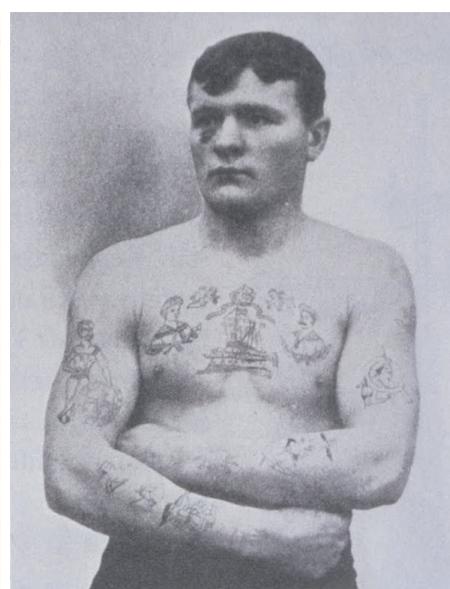
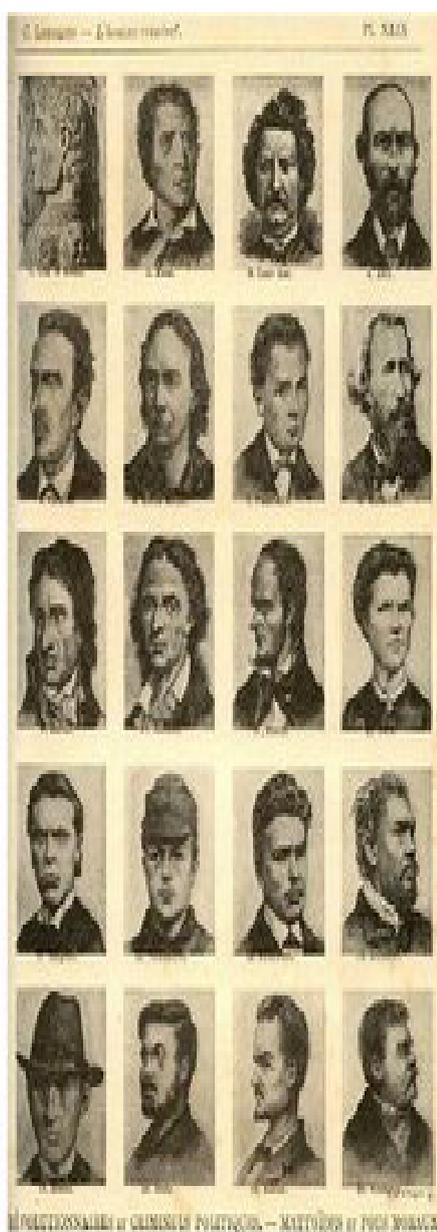


Fig. 21. A escala sublinear das raças humanas e seus parentes inferiores, segundo Nott e Gliddon, 1844. O crânio do chimpanzé aparece inconscientemente aumentado, e a mandíbula do negro falsamente distendida para dar a impressão de que os negros poderiam se situar até mesmo abaixo dos símios.

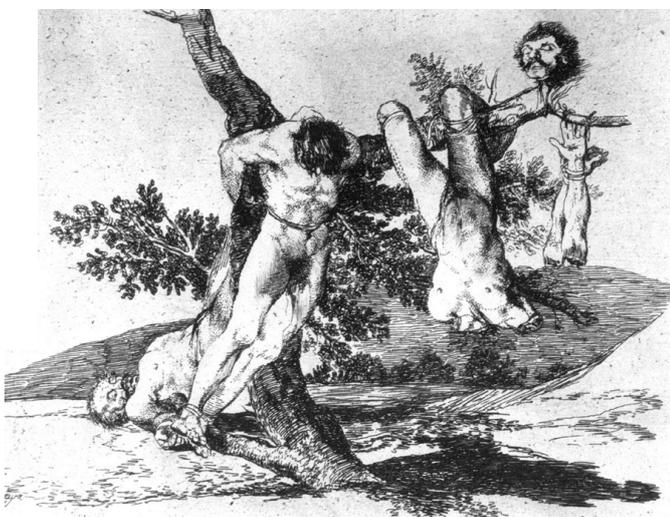


<sup>8</sup> Cesare Lombroso (1835-1909) foi um médico e cientista italiano alinhado com o pensamento positivista e considerado um dos grandes nomes da antropologia criminal. Foi diretor do Hospício de Pádua entre 1871 e 1876, publicando nesse último ano o livro *L'uomo delinquente*, no qual advogava a tese da existência do “criminoso nato”, a partir de determinadas características somáticas.



No âmbito das artes visuais, o atlas de imagens, *Bilderatlas Mnemosyne*, composto por Aby Warburg, que restou inacabado, constitui para a história da arte uma obra de referência. Aby Warburg transformou o modo de compreender as imagens, incorporando questões radicalmente novas para a compreensão da arte e, em particular, da memória inconsciente. *Mnemosyne* é um projeto anômalo no convulsivo início do século XX. Este dispositivo, gerado e instalado na Biblioteca Warburg de Hamburgo, entre os anos 1924 e 1929, aborda o campo das imagens, rompendo a ordem cronológica e logocêntrica do historicismo do noventa e reconhecendo nelas uma densidade de significados e um poder expressivo que deviam desestabilizar os padrões epistemológicos da História da Arte como disciplina. A partir do não menos convulso início do século XXI, a proposta de Aby Warburg cobra um significado singular, quando urge ativar um modo de conhecimento icônico complexo, capaz de reconhecer nos imaginários atuais aquelas aberturas semânticas e força empática que ele havia identificado em períodos singulares como o Renascimento. Hoje já não é lícito aspirar à fé renascentista, ansiada por Warburg, na íntima conexão do indivíduo com o universal, entre a história e o mito, ou entre a aparência e o real; tampouco, contudo, cabe a resignação ante o desencantamento definitivo da imagem tecnológica na modernidade, que frequentemente ofuscou o olhar de Warburg.

*Mnemosyne* foi sua paradoxal obra-prima e seu testamento metodológico: reúne todos os objetivos de sua pesquisa em um dispositivo de “painéis móveis” constantemente montados, desmontados, remontados. Aparece também como uma reação de duas experiências profissionais: a da loucura e a da guerra. Pode-se vê-lo, então, como uma história documental do imaginário ocidental (herdeiro, nesses termos, de *Los disrates*, 1815, e *Los caprichos*, 1799, de Goya), e como uma ferramenta para entender a violência política e as imagens da história (comparável, nesse ponto, a um compêndio de *Los desastres de la guerra*, 1810-20).

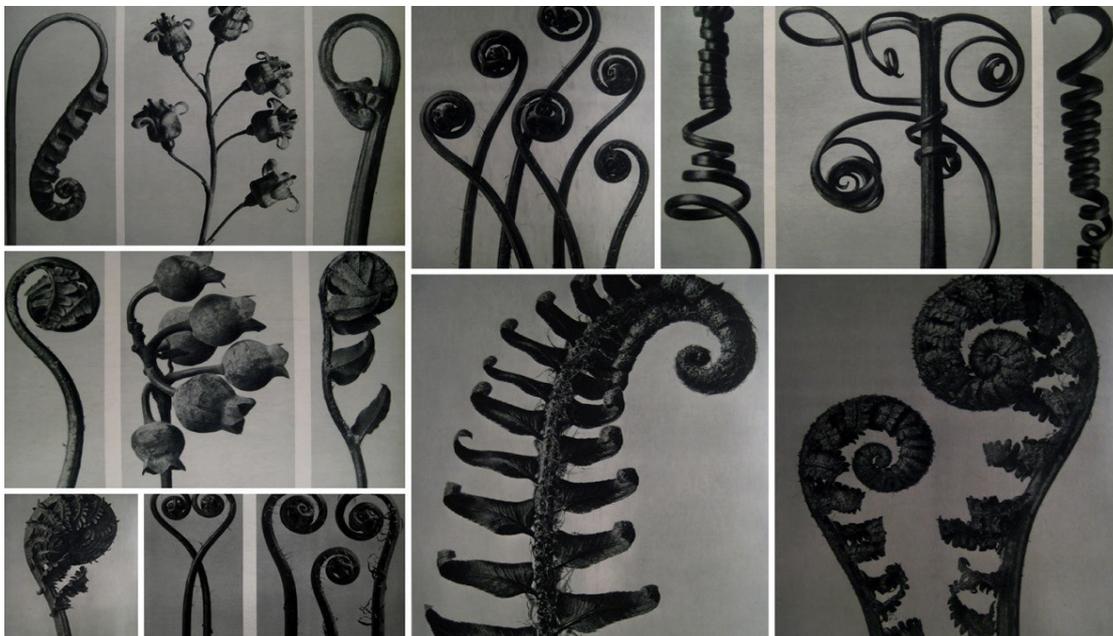


A vontade de saber e de mostrar que impulsionou o projeto *Bilderatlas* deve servir de revulsivo para religar de maneira significativa e relevante os fragmentos do passado e de um presente cada vez mais indiferenciados; uma missão que compartilham os artistas contemporâneos. Então, o interesse de retomar o seu método é o de salientar coordenadas das principais questões a respeito da natureza das imagens que se colocam em Atlas e que ressoam nos debates atuais.

Pode-se ressaltar, em primeiro, lugar o poder retórico das imagens e seu papel central na cena moderna. A era da representação do mundo, como Martin Heidegger denominava a modernidade, dota a imagem de uma centralidade desconhecida até então. Em *Die Zeit des Weltbildes* (1918), Heidegger assinala como peculiaridade do mundo moderno o fato de que este tornou-se “imagem do mundo”; isto não significa, portanto, subtrair uma imagem do mundo, mas ver o mundo como imagem (*als Bild*). O domínio e a exploração do mundo encontram seu melhor aliado nas novas tecnologias de representação científica e cartográfica, exibindo-o em sua totalidade ante os olhos ocidentais. Portanto, será importante vislumbrar de que modo o aperfeiçoamento dessas tecnologias durante o século XIX e o salto qualitativo que supõe o nascimento do cinema precipitam um novo regime visual no qual o poder e a distância focal do sujeito moderno são profundamente ameaçados.

Outra questão são as linguagens específicas da imagem e dos métodos para abordá-las e analisá-las criticamente. A História da Arte tem oscilado desde suas origens entre a submissão ao logos e a continuidade histórica, por um lado, e a vontade de gerar um tipo de conhecimento do icônico ajustado à aparente abertura e autonomia da imagem, por outro. Este pulso reeditado em contextos diferentes desde Warburg aos estudos visuais contemporâneos tem animado o debate interno da História da Arte, assim como uma tendência permanente ao transbordamento transdisciplinar.

Por último, uma apreciação do valor da imagem como reminiscência e como sobrevivência da experiência através do tempo. *Bilderatlas* não só propõe uma interpretação sincrônica do mundo das imagens, mas incorpora uma simultânea reflexão sobre o tempo. Mnemosyne, a memória, mãe das musas, habita a imagem, dotando-a de uma inevitável dimensão anacrônica ou heterocrônica que desafia a tendência moderna a reduzir o campo da experiência e da visão a um presente contínuo e sem fraturas. Um velho conhecido de Aby Warburg, Walter Benjamin, refletiu sobre essa dimensão mnemônica da imagem e sobre a sombra que ela projeta sobre a experiência do presente.



*Unfomen der Kunst/ Arte das Formas Naturais*, Karl Blossfeldt, Berlin, 1928

A partir do *Bilderatlas Mnemosyne*, a tese sucede em operações como em uma mesa de montagem cinematográfica. Apesar de todas as diferenças de método e conteúdo que podem separar a pesquisa de um filósofo-historiador e a produção de um artista visual, ficamos impactados pelo seu método heurístico comum – o método experimental – quando baseados em uma montagem de imagens heterogêneas. Descobrimos então que Warburg compartilha com os artistas de seu tempo uma mesma paixão pela afinidade visual operatória, o que o torna contemporâneo de artistas plásticos de vanguarda (Kurt Schwitters e László Moholy-Nagi), fotógrafos de “estilo documental” (August Sander e Karl Blossfeldt), cineastas de vanguarda (Dziga Vertov ou Sergei Eisenstein ou Dimitri Kirsanoff), de escritores e filósofos que ensaiavam a montagem literária (Walter Benjamin, Friedrich Nietzsche, Benjamin Fondane) e inclusive dos poetas e artistas surrealistas (Georges Bataille ou Man Ray). Mas não só. Também são seus contemporâneos produtores de visualidade em nosso século presente: de Harun Farocki a Chris Marker, de Rosângela Rennó a Christian Boltanski, de Teresa Margolles a Alfredo Jaar, bem como Gerhard Richter e J-L. Godard e Eduardo Restrepo e tantos outros.



*Antlitz der Zeit/ Faces do Tempo*, August Sander, Köln, 1929

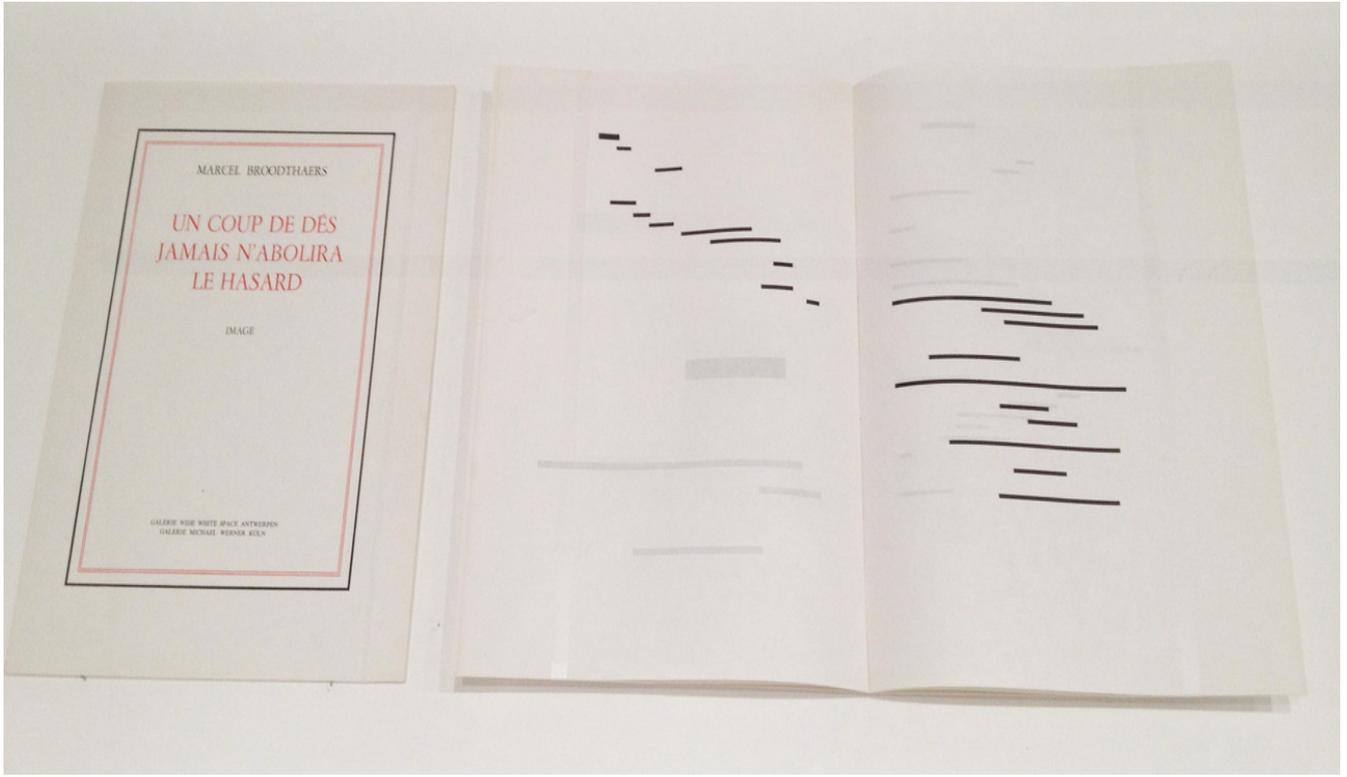
A escolha do método de Warbourg é para ajudar a compreender como trabalham alguns artistas e como este trabalho pode ser considerado desde o ponto de vista de um método autêntico, e, inclusive, desde um conhecimento transversal, não estandardizado, de nosso mundo. Preferimos as mesas de montagem como espaços operativos, superfícies de jogo ou realização do trabalho. Quando se colocam diferentes imagens em uma mesa, temos uma constante liberdade para modificar sua configuração. Podemos fazer pilhas, constelações. Podemos descobrir novas analogias, novos trajetos de pensamento. Ao modificar a ordem, fazemos com que as imagens tomem uma posição. Uma mesa não se usa nem para estabelecer uma classificação definitiva, nem um inventário exaustivo, nem para catalogar de uma vez por todas – como em um dicionário, um arquivo ou uma enciclopédia –, mas sim para recolher segmentos, restos do parcelamento do mundo, respeitar sua multiplicidade, sua heterogeneidade. E para outorgar legibilidade às relações postas em evidência. Reconfigurar.

Reconfigurar a ordem das coisas. Esta é a razão pela qual Atlas nos mostra o jogo a que se entregam numerosos artistas, essa “história natural infinita” (segundo a expressão de Paul Klee), esse “atlas impossível” (segundo a expressão de Michel Foucault a respeito da erudição desconcertante de Jorge Luís Borges). Descobre-se, então, o sentido em que artistas contemporâneos são “sábios” ou precursores de um gênero especial: recolhem pedaços dispersos do mundo como o faria uma criança ou um trapeiro – Walter Benjamin comparava essas duas personagens conceituais com o autêntico sábio materialista. Fazem com que se encontrem coisas fora das classificações habituais, retiram dessas afinidades um gênero de conhecimento novo, que nos abre os olhos sobre aspectos inadvertidos do mundo, sobre o inconsciente mesmo de nossa visão.

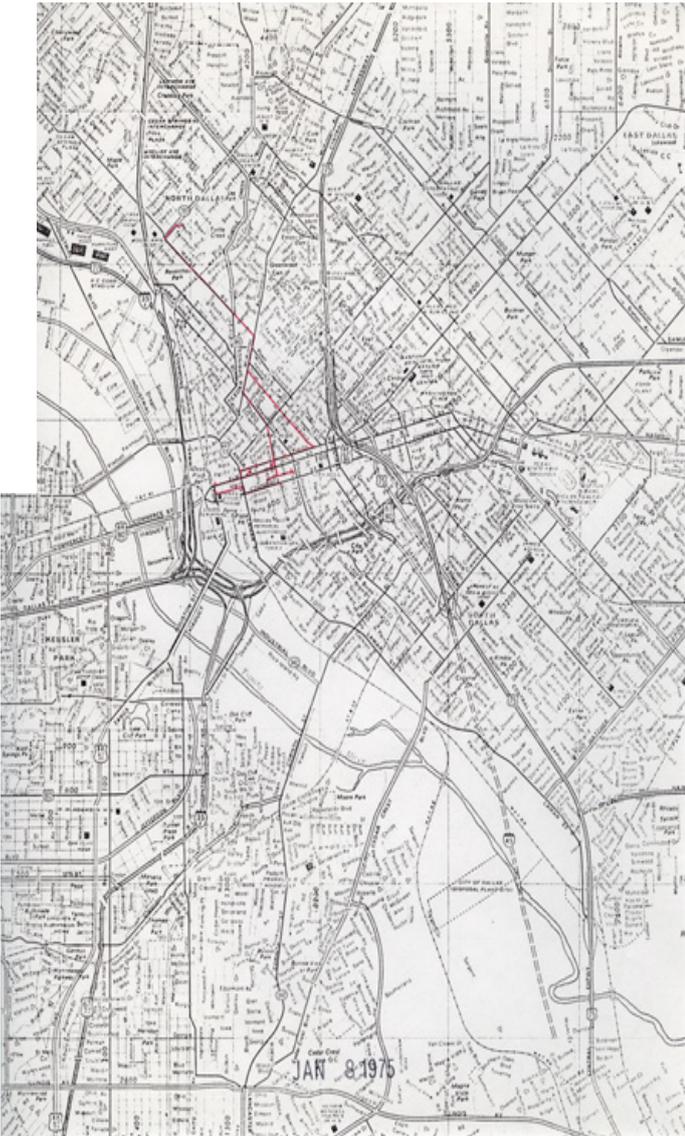
Reconfigurar a ordem dos lugares. Fazer um atlas é reconfigurar o espaço, redistribuí-lo, desorientá-lo. Em suma: deslocá-lo ali onde pensávamos que era contínuo, reuni-lo ali onde supúnhamos que houvesse fronteiras. Arthur Rimbaud (1870), um dia, recortou um atlas geográfico para consignar sua iconografia pessoal com os fragmentos obtidos:



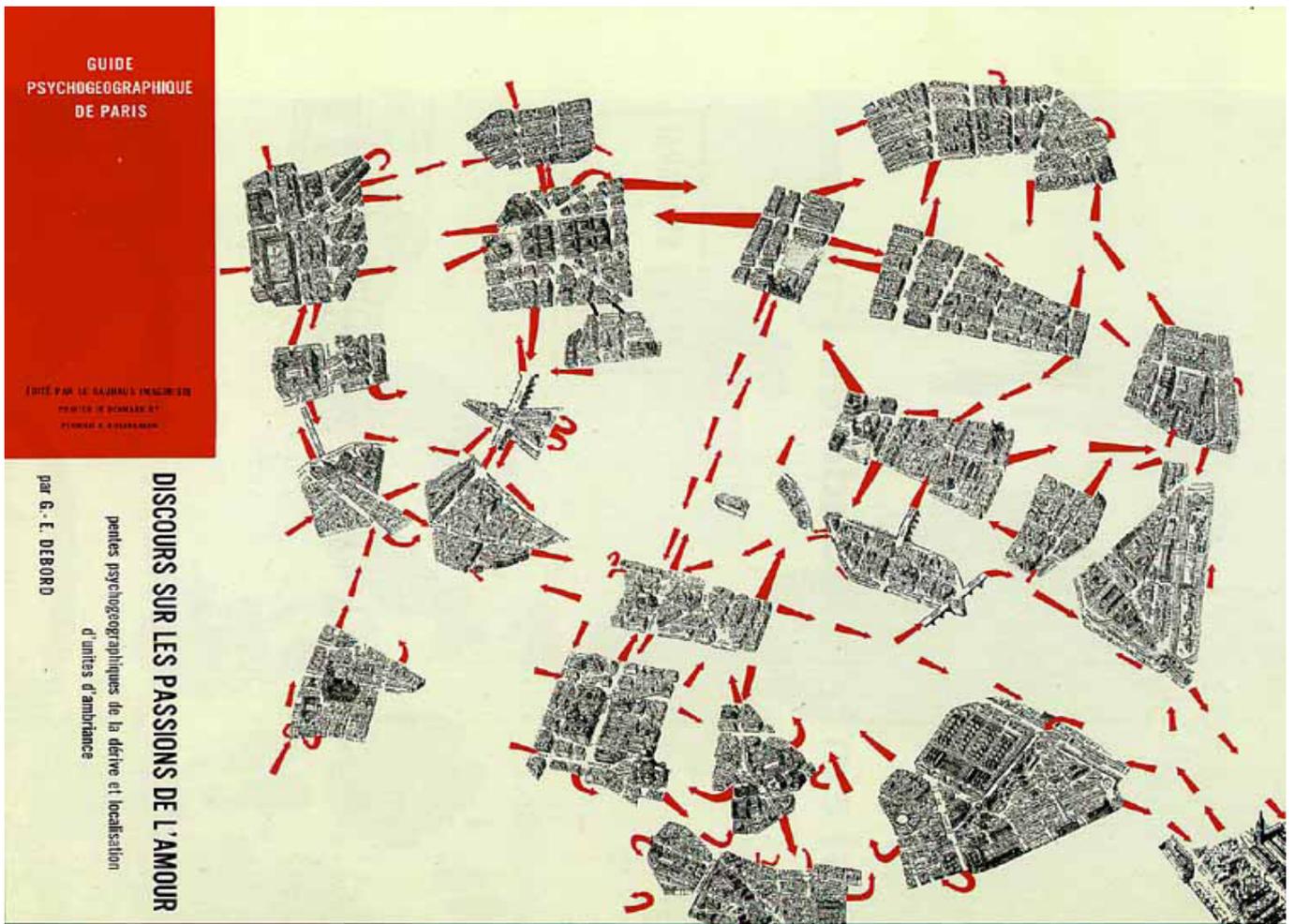
Mais tarde, Marcel Broodthaers, On Kawara, Joseph Kosuth ou Guy Debord inventaram muitas formas de geografias alternativas. Aby Warburg, por sua vez, já havia entendido que qualquer imagem – qualquer produção de cultura em geral – é um cruzamento de múltiplas migrações: em Bagdá, por exemplo, buscaria os significados inadvertidos de alguns afrescos do Renascimento italiano.



Um coup de dés jamais n'abolirá le hasard, Marcel Broodthaers, Bélgica, 1969



Today Series, No. 21, On Kawara, New York, 1966



The Phenomenon of the library, Joseph Kosuth, 2006 - instalação

São numerosos os artistas contemporâneos que não se conformam somente com uma paisagem para nos contar a história de um país: é a razão pela qual fazem com que coexistam, em uma mesma superfície – ou lâmina de atlas –, diferentes formas para representar o espaço. É uma forma de ver o mundo e de percorrê-lo segundo pontos de vista heterogêneos associados uns aos outros, como podemos observar nas obras de Alighiero Boetti, de Dennis Oppenheim, ou, mais em geral, na maneira pela qual se enfocou a metrópole urbana, desde *O Homem com uma câmera* (1929) de Dziga Vertov até as vídeo-instalações de Harun Farocki, *Am Rand der Städte* (*Nas bordas das cidades*, 2006).



*Mappa*, Alighiero Boetti, Italia, 1971-1972<sup>9</sup>

configurar a ordem do tempo. Se os atlas são como um trabalho incessante de recomposição do mundo, isso se dá, em primeiro lugar, porque o mundo mesmo sofre decomposições constantemente, uma atrás da outra. Bertolt Brecht dizia, a respeito do “deslocamento do mundo”, que é “o verdadeiro sujeito da arte”. Aby Warburg, por sua vez, via a história cultural como um verdadeiro campo de conflitos, uma “tragédia” perpétua. Poder-se-ia dizer que muitos artistas adaptaram este ponto de vista, reagindo às tragédias históricas de seu tempo com um trabalho no qual, uma vez mais, a montagem ocupa o papel central: as fotomontagens de John Heartfield nos anos trinta, e mais recentemente as *Histoire(s) du cinema*, de Jean-Luc Godard, e o trabalho de artistas como Walid Raad ou Pascal Convert.

<sup>9</sup> *Mappa*, do artista italiano Boetti, faz parte da arte *povera*, que tem como compromisso rejeitar a arte elitista usando materiais comuns e adotando abordagens abertas com relação ao processo artístico. O artista esteve, durante muitos anos, comprometido com os ideais do movimento, o que fica claro na sua obra. Os mapas apresentados no painel lembram um “mappae mundi” medieval e podem ser considerados exemplos de “arte menor”, já que foram bordados com materiais baratos, por um grupo de mulheres afegãs contratadas por ele.

O trabalho iniciado e concluído entre os anos de 1971 e 1972, é o primeiro da série de mapas bordados à mão feita pelo artista. Cada país é representado no mapa pelas cores e símbolos de suas bandeiras, e a aparência dos mapas ao longo da série muda de acordo com a mudança das fronteiras. É possível perceber na obra o colapso da União Soviética, a reunificação da Alemanha e as disputas territoriais do Oriente Médio. Dois detalhes de *Mappa* se destacam: o mapa possui uma borda na extremidade, com textos escritos em italiano, farsi ou sári. O texto que emoldura o mapa é multicolorido e contém informações sobre a data e o local da fabricação, o que enfatiza a fascinação de Boetti pela temporalidade. O mapa foi feito antes da dissolução da União Soviética e mostra que o conceito de “nação” não passa de um conceito, já que as fronteiras podem mudar e até mesmo um país todo desaparecer.



John Heartfield, Berlin, 1891-1968 - fotomontagem

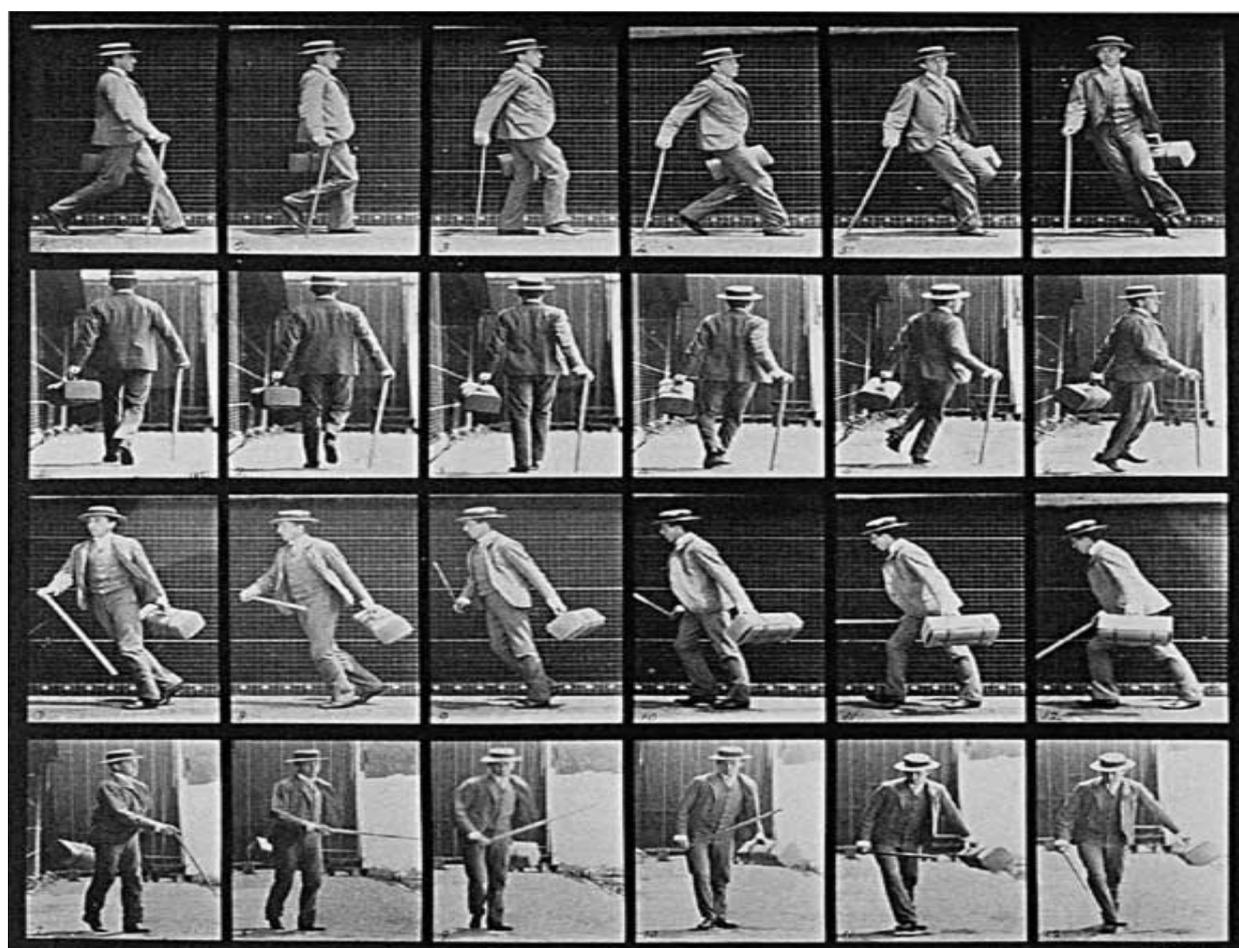


Atlas Group, *We Decided To Let Them Say "We Are Convinced" Twice. It Was More Convinced This Way, Beirut 82, Plane III*, Walid Raad, 2005

É, pois, o tempo mesmo o que se torna visível na montagem de imagens. Corresponde a cada qual – artista ou sábio, pensador ou poeta – converter tal visibilidade na potência de ver os tempos: um recurso para observar a história, para poder manejar a arqueologia e a crítica política, desmontando-a para imaginar modelos alternativos.

## Intermezzo

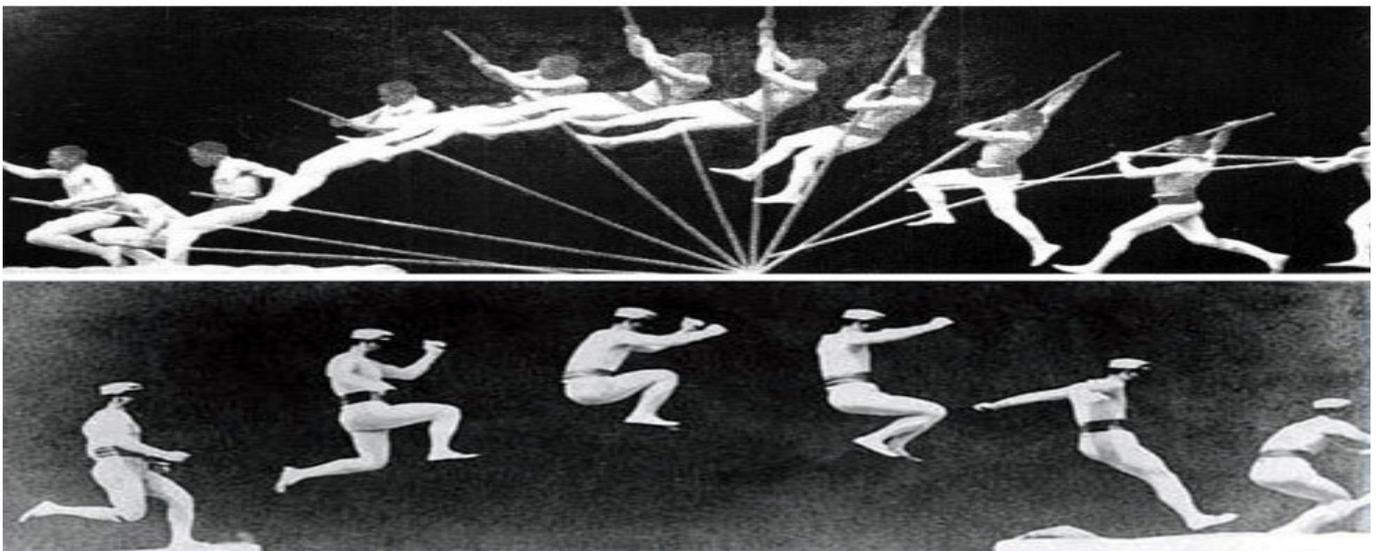
Imagem é aquilo que aparece. Aqui nós estamos encontrando o problema do cinema. Não só o problema do cinema, como também o problema da vida. Esse intervalo é o nascimento da vida. A vida vai começar a aparecer neste universo. E quando a vida aparece, ela o faz separando a ação da reação. Ela aparece como um pequeno intervalo. Esse pequeno intervalo é constituído de dois lados. Um lado chamado *ação* e outro chamado *reação*; e um meio chamado *intermezzo*. Ficaremos nesse ponto e retornaremos ao raciocínio adiante. Basta isso: a imagem não é imitação das coisas, mas o intervalo feito visível, a linha de fratura entre as coisas.



Eadweard James Muybridge, Inglaterra, 1830-1904

Gilles Deleuze mostrou que a imagem no cinema (e não apenas no cinema, mas nos Tempos Modernos em geral) já não é algo de imóvel, quer dizer, algo fora da história: é um corte ele próprio móvel, uma imagem-movimento, carregada enquanto tal de uma tensão dinâmica. É essa carga dinâmica que se vê muito bem nas fotos de Marey e de Muybridge que estão na origem do cinema, imagens carregadas de movimento.

É uma carga deste gênero que via Benjamin naquilo a que chamava uma imagem dialética, em sua visão, o próprio elemento da experiência histórica. A experiência histórica faz-se pela imagem, e as imagens estão elas próprias carregadas de história. Poderíamos considerar a nossa relação com a pintura sob este aspecto: não se trata de imagens imóveis, mas antes de fotogramas carregados de movimento que provêm de um filme que nos falta. Era preciso restituí-las a esse filme (como deseja o projeto de Aby Warburg).



Etudes du saut à la perche et du saut en longueur, Etienne-Jules Marey, França, 1830-1904

É preciso esclarecer que não se trata aqui de uma história cronológica, mas sim de uma história messiânica. A história messiânica define-se antes de mais nada por dois caracteres. É uma história da salvação. E é uma história última escatológica. Essa é a razão pela qual a história messiânica é incalculável. Cada momento, cada imagem, está carregada de história, porque ela é a pequena porta pela qual o Messias entra.



Fotograma, *Le Fond de l'air est rouge*, Chris Marker, 1977

É esta situação messiânica do cinema que Guy Debord partilha com o J.-L. Godard das *Histoire(s) du cinema* e Chris Marker em *Le Fond de l'air est rouge*. Qual é esse paradigma, qual é essa técnica de composição? O caráter mais próprio do cinema é a montagem.

Existem duas condições da montagem, a *repetição* e a *paragem*. Já não temos necessidade de filmar, basta-nos repetir e parar. A montagem passa ao primeiro plano, e mostra-se enquanto tal. É por isto que se pode considerar que o cinema entra numa zona de indiferença em que todos os gêneros tendem a coincidir; o documentário e a narração, a realidade e a ficção. Faz-se cinema a partir das imagens do cinema. Vejamos essa sequência de fotogramas montados em um plano por Godard, em *Histoire(s) du cinema*, 1ª parte, “Tout les histoires”, a partir de dois filmes de George Stevens:



Fotograma extraído de *Nazi Concentration Camps*, George Stevens, 1945



Fotograma extraído de *A place in the sun*, George Stevens, 1951



Fotograma de *A place in the sun* em fusão com detalhe de Madalena de Giotto



Resurrection (Noli me tangere), Cappella Scrovegni a Padova, Giotto di Bondone, 1267-1337

Montar não é assimilação indistinta, fusão ou destruição dos elementos que a constituem, não significa dissipá-la no magma cultural formado por quadros, fragmentos de filmes ou citações literárias: é dar a compreender nela outra coisa, mostrando dessa imagem a diferença e a relação com o que a rodeia nessa ocasião. A legibilidade dessas imagens – sua função eventual no processo de que se trata, montes de cadáveres fotografados, em 1945, por repórteres ocidentais – não pode construir-se se não as diferenciamos e as fazemos ressoar junto a outras fontes, outras imagens. Todo real não é solúvel no visível, a radicalidade dessas vidas em fuga, porém, é uma questão de raízes, quer dizer, de impurezas, de rizomas, de radículas, de infiltrações subterrâneas, de prolongamentos inesperados, de bifurcações da *desaparição como processo*. Eis aqui porque a imagem não é total, ao advertir uns restos de vida e de visibilidade, de humanidade, inclusive de banalidade. As imagens nunca mostram tudo.

O valor de conhecimento não saberia ser intrínseco a uma só imagem, como tampouco a imaginação consiste na involução passiva em uma só imagem. Trata-se, ao contrário, de colocar o múltiplo em movimento, de não isolar nada, de fazer surgirem os hiatos e as analogias, as indeterminações e as sobredeterminações. Seu valor heurístico é essa faculdade científica de perceber as correspondências e as analogias de Warburg e seu *Atlas*, Benjamin e as *Passagens*, Bataille e a revista *Documents*, entre outros exemplos, da fecundidade do conhecimento por montagem quando nos permite aceder às singularidades do tempo, logo, à sua multiplicidade. A imagem nos oferece uma singularidade múltipla, sempre suscetível de diferenças ou de discrepâncias. A montagem é aquilo que faz ver. É aquilo que transforma o tempo do visível, parcialmente recordado, em uma construção reminiscente, em uma forma visual de obsessão, em musicalidade do saber. Dito de outro modo por Benjamin:

A imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética da imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética [...] A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. (*Passagens*, N 3,1)

Ou ainda: na montagem se conhece o destino, como o *dictum christian paulinian*: “A imagem virá no tempo da Ressurreição”. E no momento em que a palavra “Ressurreição” aparece na tela, Godard a coloca em perspectiva por seu comentário em *off*: “As duas grandes histórias têm sido o sexo e a morte”. De maneira que Liz Taylor, como “anjo da Ressurreição”, parece de uma fragilidade captada pela potência –

tanto visual como textual – dos padrões godardianos. Tudo isso só esboça um anjo da história muito benjaminiano, no entanto, o anjo não tem nenhum ponto de vista a dar-nos sobre o fim dos tempos e, menos ainda, sobre o juízo final dos justos e das vítimas.

Godard impõe um modo de fragmentação que restitui as partes independentes a fim de dar-lhes uma nova dependência; quando invoca, junto à onipresença dos ritmos, a arte da montagem graças à qual uma imagem se transforma em contato com outra imagem, como fazem as cores em contato com outras cores; quando busca, no fundo, tudo o que ocorre nas juntas e observa o fato estranho de que seja na união interna das imagens o que lhes carregue de emoção; quando fabrica uma norma ao contrapor coisas que todavia não foram compostas e que não parecem predispostas a ser; tudo isso para poder desmontar e montar de novo até a intensidade, tão certo está de que as imagens podem se fortalecer ao movê-las.

Godard mostra claramente uma maneira de situar a montagem à altura do pensamento. E recorda que o cinema foi feito em primeiro lugar para pensar, e deveria produzir-se primeiro como força de pensamento. A montagem é a arte de produzir essa forma que pensa. Produz, filosoficamente, como uma dialética (como Benjamin e Bataille): é a arte de refletir a imagem dialética. A dialética deve ser compreendida no sentido de uma colisão – no sentido do termo expresso por Didi-Huberman, *démultiplier*<sup>10</sup> – de palavras e imagens: as imagens chocam entre si para que surjam as imagens, as imagens e as palavras entram em colisão para que visualmente tenha lugar o pensamento. Não é meramente uma ilustração, elas propiciam o pensamento e a reflexão; a imaginação e a criação. É quando uma imagem adquire uma legibilidade que surge diretamente as opções de montagem: esta se baseia na composição dos incomensuráveis.

Godard chama a mesa de montagem de uma *mesa crítica* (coberta de livros abertos, notas escritas, de fotografias). Godard criou em *Histoire(s)* um tipo de montagem que faz girar os documentos, as citações, os ratos de filmes até uma extensão nunca cingida: é uma montagem centrífuga, um elogio à velocidade. É uma espécie de grande fuga que dissemina o tempo das quatro horas e meia que dura o filme. Não seria isso uma maneira de afirmar que o *cinema mostra a história*, inclusive aquela que não se vê, na medida em que o cinema sabe montá-la? Fazer história é passar horas olhando imagens e depois, de repente, contrapor, provocar uma faísca. O mundo histórico se converte em um *açote imaginativo*, em uma proliferação das figuras de semelhanças e dessemelhanças – em torno de um mesmo torvelinho de tempo. Com isso se constrói uma constelação, umas estrelas que se aproximam ou se distanciam, tal como queria Walter Benjamin. Isso equivale a dizer que o cinema é feito para pensar o impensável.

As *Histoire(s) du cinema* não formam evidentemente uma crônica ou um documento sobre os campos, muito menos. Nenhuma imagem, segundo Godard, poderia dizer essa história, no entanto ele crê que todas as imagens desde então não nos falam mais que isso (porém dizer que não *falam* não quer dizer que não *dizem*), e isso porque, incansavelmente, ele revisita toda nossa cultura visual condicionada por essa questão. Portanto, *Histoire(s)* é um dos mais poderosos *leitmotifs* que consiste em expor o modo em que um extraordinário meio de expressão, o cinema, se privou de sua expressão mesma – ou de seu objeto central – no momento em que se abriram os campos ao mundo: “O cinema é um meio de expressão cuja expressão desapareceu. Só restou o meio”; diz. As inumeráveis citações textuais utilizadas por Godard em seus filmes são, por esse motivo, inseparáveis de sua estratégia de montagem das imagens de arquivo e das marcas do presente: uma sismografia, mais do que uma iconografia histórica. É uma forma de *contratempo crítico*, nascido do choque incessante entre as imagens postas em jogo, de repetições e paragens.

<sup>10</sup> *Démultiplier* designa tanto (1) em mecânica, obter um aumento de potência, reduzindo a taxa de transmissão; quanto (2) aumentar o poder da multiplicação dos meios utilizados.

O que é uma *repetição*? Nietzsche e Deleuze mostraram-nos que a repetição não é o retorno do idêntico, do mesmo enquanto tal que retorna. A força e a graça da repetição, a novidade que traz, é o retorno em possibilidade daquilo que foi. Repetir uma coisa é torná-la de novo possível. É aí que reside a proximidade entre a repetição e a memória. Dado que a memória não pode também ela devolver-nos tal qual aquilo que foi. A memória restitui ao passado a sua possibilidade. É o sentido desta experiência teológica que Benjamin via na memória, quando dizia que a recordação faz do inacabado um acabado, e do acabado um inacabado. A memória é, por assim dizer, o órgão de modalização do real, aquilo que pode transformar o real em possível e o possível em real.

O cinema faz sempre isso: transformar o real em possível, e o possível em real. Então, o trabalho com imagens pode ter uma tal importância histórica e messiânica, pois é uma forma de projetar a potência e a possibilidade em direção ao que é por definição impossível, em direção ao passado. As mídias, ao contrário, dão-nos o fato sem a sua potência; dão-nos, portanto, um fato sobre o qual somos impotentes. As mídias adoram o cidadão indignado, mas impotente. É a má memória, a que produz o homem do ressentimento.



*Napalm girl*, Nick Ut (AP), Vietnã, 1972

Essa imagem memorável do século XX deu o prêmio Pulitzer a Huynh Công Út, conhecido profissionalmente como Nick Ut, fotógrafo da Associated Press (AP), que trabalha em Los Angeles. Todos sabem que se trata da fotografia de Kim Phuc, uma menina nua de 9 anos correndo em direção à câmera para fugir de um ataque à vila Trảng Bàng, no Vietnã do Sul, em 8 de junho de 1972. Conta Nick Ut: *O presidente Nixon uma vez duvidou da autenticidade da minha fotografia, quando a viu nos jornais em 12 de junho de 1972 [...]. A imagem para mim e para muitos outros, sem dúvida, não poderia ter sido mais real. A foto era tão autêntica quanto a própria guerra do Vietnã. O horror da guerra do Vietnã gravadas por mim não tem que ser corrigido. Aquela garota aterrorizada ainda está viva hoje e tornou-se uma eloquente testemunha da autenticidade dessa foto.* Essa imagem é um fato.

Ao colocar a repetição no centro da sua técnica composicional, Godard, Debord, tornam de novo possível aquilo que nos mostram, ou melhor, abrem uma zona de indecidibilidade entre o real e o possível. Quando mostram um trecho do telejornal, a força da repetição é tal que deixa de ser um fato consumado, e nos perguntamos: como isso foi possível?

O segundo elemento, a segunda condição transcendental do cinema é a *paragem*. É o poder de interromper, a “interrupção revolucionária” de que falava Benjamin. É muito importante no cinema, mas, mais uma vez, não apenas no cinema, como também na poesia com os *enjambements* e cesuras produzindo uma hesitação prolongada – a cesura, ao parar o ritmo e o desenrolar das palavras e das representações, faz aparecer a palavra e a representação enquanto tais. Não se trata apenas de uma pausa, mas de uma não-coincidência, uma disjunção. O cinema é uma hesitação prolongada entre a imagem e o sentido. Não se trata de uma paragem no sentido de uma pausa, cronológica, mas antes de uma potência de paragem que trabalha a própria imagem, que a subtrai do poder narrativo para a expor enquanto tal. É neste sentido que Debord, nos seus filmes, e Godard, nas suas *Histoire(s)*, trabalham com essa potência da paragem.

Juntas, a repetição e a paragem realizam a tarefa messiânica do cinema de que falávamos. Esta tarefa tem essencialmente a ver com a criação. E no fundo de cada ato de criação há um ato de des-criação. Deleuze disse um dia, acerca do cinema, que cada ato de criação é sempre um ato de resistência. Mas o que significa resistir? É antes de mais nada ter a força de des-criar o que existe, des-criar o real, ser mais forte que o fato e aí está. Todo ato de criação é também um ato de pensamento, e um ato de pensamento é um ato criativo, is o pensamento define-se antes de tudo pela sua capacidade de des-criar o real.

esta é a tarefa do cinema, o que é uma imagem que foi assim trabalhada pelas potências da *repetição* e *paragem*? É preciso repensar aqui toda a nossa concepção tradicional da expressão. A imagem que foi trabalhada pela repetição e pela paragem é um meio, uma mídia que não desaparece no que nos dá a ver. É o “meio puro”, que se mostra enquanto tal.

Desde os seus primeiros filmes e de forma cada vez mais clara, Debord mostra-nos a imagem enquanto tal, isto é – e segundo um dos princípios teóricos fundamentais de *La société du spectacle* (*A sociedade do espetáculo*, 1967) –, enquanto zona de indecidibilidade entre o verdadeiro e o falso. Mas existem duas maneiras de mostrar uma imagem porque a imagem exposta enquanto tal já não é imagem de nada. Portanto, existem duas formas de mostrar essa relação com o “sem imagem”, duas formas de fazer ver o que já não há nada para ver. Uma forma advém do pornô e da publicidade, que operam como se houvesse sempre o que ver – ainda e sempre imagens – por detrás das imagens; como o demonstra Harun Farocki na desmontagem desses dispositivos em dois de seus filmes: *Ein Bild* e *Stilleben*. Em *Ein Bild* (*Uma imagem*, 1983), ele declara:

*O tema deste filme veio de quatro dias passados num estúdio, trabalhando numa fotografia para o centerfolds da revista Playboy. A revista em si trata de cultura, de carros, de um certo estilo de vida. Talvez todos esses aparatos estejam lá só para encobrir a mulher nua. Talvez seja como uma boneca de papel. A mulher nua no meio é um sol em torno do qual gravita um sistema: de cultura, de comércio, de vida! (É impossível olhar ou filmar a contraluz.) Podemos facilmente imaginar que as pessoas que criam uma tal imagem, cuja gravidade se supõe que segure tudo aquilo, executam a sua tarefa com tanto cuidado, seriedade, e responsabilidade, que é como se estivessem a separar urânio. Este filme, Uma Imagem, é parte de uma série em que tenho trabalhado desde 1979. A estação de televisão que me encomendou assume, nestes casos, que estou fazendo um filme que critica o tema do qual trata, e o proprietário ou gerente da coisa filmada assume que o meu filme lhes faz publicidade. Não tento fazer uma coisa nem outra. Também não pretendo fazer algo entre as duas, mas algo que esteja para lá de ambas.* (Harun Farocki, Zelluloid, no. 27, Fall 1988)

No outro filme, Farocki argumenta que os fotógrafos de publicidade atuais continuam, de certo modo, a tradição dos pintores flamengos do século XVII, em que a luz envolve cada pormenor da representação, valorizando a superfície material da imagem e enfatizando a descrição da riqueza do elemento visível. O realizador ilustra esta hipótese intrigante com três sequências documentais que mostram os fotógrafos a trabalhar, criando naturezas mortas contemporâneas: uma tábua de queijo, copos de cerveja e um relógio caro em *Stilleben (Natureza morta, 1997)*.

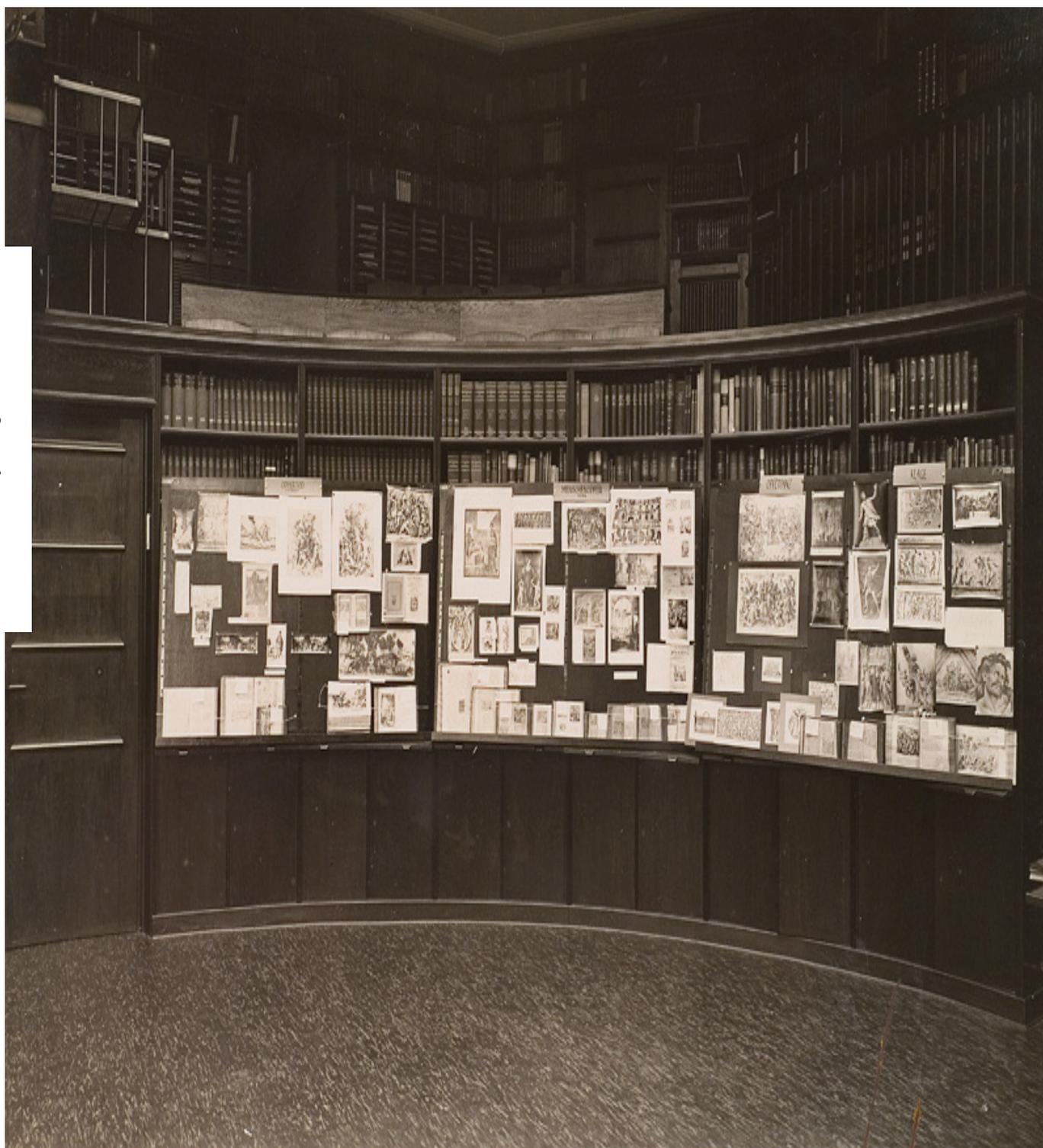
A segunda forma deixa aparecer esse “sem imagem” nessa imagem exposta enquanto imagem – o que é, como dizia Benjamin (2010), o refúgio de toda a imagem. Podemos ver muito claramente essa estratégia, outra vez, com Farocki em, por exemplo, *Aufschub (Respite, 2007)*. Este filme-ensaio de Farocki recupera as imagens filmadas pelo fotógrafo Rudolfo Breslauer, um preso do campo de trânsito em Westerbork, na Holanda, em março de 1942. Comissionado por um comandante da S.S., Breslauer filma o carregamento e a descarrega de trens, ainda que a maior parte do material filmico (cerca de 120 minutos de material bruto) registre os variados trabalhos e atividades dos presos. Muitos *frames* desse documento foram utilizados por Alain Resnais, em *Nuit et brouillard* (1955), por J.-L. Godard, em *Histoire(s) du cinema*, entre muitos outros exemplos audiovisuais. *Aufschub* enfatiza até que ponto nossa familiaridade com as imagens “convencionais” dos campos de concentração entram em conflito com o documentário de Westerbork. A imagem emblemática da *Shoah*, por exemplo, é extraída desse material. Para a coerência conceitual dessa imagem, é importante que o judeu seja ao mesmo tempo sujeito e objeto. No entanto, o holocausto atribuído ao povo judeu carrega em sua insígnia a imagem de uma menina cigana. Farocki coloca um problema central da imagem clássica, o conceito de identificação, pois detecta a crise da representação nas operações fundadas na figuração, produzindo uma corrosão da figura até transformá-la em superfície, em pura *imagerie*.



É nessa diferença entre essas duas formas de fazer ver o que já não há mais para ver que se articulam toda a ética e toda a política do cinema. A montagem não é a criação fictícia de uma continuidade temporal a partir de planos descontínuos arranjados em sequências. Ao contrário, estabelece uma forma de desdobrar visualmente as descontinuidades do tempo que operam em toda sequência de história. Essa ideia de montagem se aproxima mais do método de trabalho de Aby Warburg que é claramente perceptível na confecção de *seu Atlas*.

## Iconologia dos intervalos

Em seu *Bilderatlas Mnemosyne*, que permaneceu inconcluso (como não poderia deixar de ser, já que se tratava mais de um método que de uma obra autônoma), Warburg estabelecia relações entre imagens, agrupadas em grandes pranchas, servindo para expor e, ao mesmo tempo, construir suas análises de imagens, notadamente em torno das ideias de *Nachleben*, de “sobrevivência” das formas. Ele já dizia que a única iconologia interessante era a iconologia dos intervalos. Era necessário, pois, inventar uma forma nova de coleção e de exibição. Uma forma que não fosse *nem arrumação (rangement)* (que consiste em colocar junto coisas que sejam as menos diferentes possível, sob a autoridade de um princípio de razão totalitário) *nem bagunça (bric-à-brac)* (que consiste em colocar junto coisas as mais diferentes possível, sob a não-autoridade do arbitrário). Chamemos essa forma uma *montagem*.



*Bilderatlas Mnemosyne*, Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg (K.B.W.), Hamburgo, 1927

A sobrevivência concerne perfeitamente ao fundamento da história em geral. Ela expressa ao mesmo tempo um resultado e um processo: expressa os rastros e expressa o trabalho do tempo na história. Em parte, nos faz acessar uma materialidade do tempo àquela que Walter Benjamin presta atenção aos vestígios, nos restos da história, mas também, na eleição de seus paradigmas teóricos para caracterizar esse “trabalho”. Isto é, mediante uma estrutura de sobrevivência e anacronismos (onde todos os tempos genealógicos convivem no mesmo presente), Benjamin buscou na impureza a espessura temporal das coisas. As coisas fizeram o seu tempo, tornaram-se receptáculo inesgotável de memória, matéria de sobrevivência. A memória como processo e não como resultado está, certamente, nos vestígios que atualizam a escavação arqueológica; mas ela está também na substância mesma do solo, nos sedimentos revoltos pelo rastreamento do escavador; em fim, está no presente mesmo da arqueologia, em seus metódicos ou vacilantes gestos, em sua capacidade de ler o passado dos objetos no solo atual. O que surge desse instante, dessa dobra dialética, é o que Benjamin chama de uma *imagem*. Portanto, imagem é aquilo que aparece.

É que a imagem não tem um lugar designável uma vez e para sempre: seu movimento aponta a uma desterritorialização generalizada. A imagem pode ser ao mesmo tempo material e psíquica, externa e interna, espacial e de linguagem, morfológica e informe, plástica e descontínua. É uma *dialética da imagem*, nos termos benjaminianos, que libera toda uma constelação, como um fogo de artifício de paradigmas. A imagem será pensada como uma *imagem dialética*. Benjamin a compreende especialmente no modo visual e temporal de uma fulguração: “A imagem dialética é uma imagem que fulgura”, escreve em 1939 em seus fragmentos sobre Baudelaire. E em suas teses *Sobre o conceito de história* (1940): “A imagem dialética é uma bola de fogo que atravessa todo o horizonte do passado”. Tal é o poder da imagem. Tal é sua fragilidade constitutiva. Poder de colisão, onde as coisas, os tempos são postos em “choque” e desagregados por esse mesmo contato. Poder de relâmpago, como se a fulguração produzida pelo choque fosse a única luz possível para fazer visível a autenticidade histórica das coisas. Há uma fragilidade que conduz essa aparição fulgurante, dado que, uma vez visível, as coisas são condenadas a submergir de novo quase imediatamente na obscuridade de sua desaparecimento. Como na experiência individual da memória, o historiador pode “converter-se em dono de uma reminiscência tal como brilha em um instante de perigo” (Benjamin, 1994, p.222-32)

Então, como acercar-se de uma imagem? A experiência nos ensina que, ao olhar, temos que nos colocar na escuta de seu teor temporal, essa polirritmia da qual é tecida. Os modelos históricos *standard* fracassam na hora de descrever essa complexidade. A *sobrevivência* é uma maneira de interrogar, no coração da história, a memória atuante nas imagens da cultura. Essa multiplicidade de aproximações era a única via possível para descrever a paradoxal “vida” (*Leben*) das imagens. A partir desse posicionamento heurístico, Warburg nos introduz nos paradoxos constitutivos das imagens mesmas: sua natureza de fantasma e sua capacidade de retorno, seu poder para transmitir o *pathos* e uma coreografia de gestos fundamentais, teorizada por seu conceito cardeal de *Pathosformel*, sua estrutura de sintoma em que se mesclam latências e crises, memória e desejo, repetições e diferenças, tempos e contratempos. A imagem se revela como o teatro intenso de tempos heterogêneos que se corporificam conjuntamente. De tudo isso nasce um saber novo, um conhecimento por montagem no qual o último projeto de Warburg, o Atlas, põe em prática de modo assombrosamente atual. Benjamin propôs que uma história da cultura é impossível sem uma atualização do “inconsciente da visão”. Warburg compreendeu que semelhante atualização não é mais do que interrogar esse “inconsciente do tempo”: a *sobrevivência*.



*Arbeiter verlassen die Fabrik/ Trabalhadores saindo da Fábrica, Harun Farocki, 1996 - vídeo-instalação, 36"*

Nos modos desse testamento metodológico, Harun Farocki é um analista de constelações visuais. Apesar de todas as diferenças de método e conteúdo que podem separar a pesquisa de um filósofo-historiador e a produção de um artista visual, ficamos impactados pelo seu método heurístico comum quando baseado em uma montagem de imagens heterogêneas. Método que não é usado nem para estabelecer classificações definitivas, nem um inventário exaustivo, nem para catalogar de uma vez por todas, mas sim para recolher fragmentos, restos do parcelamento do mundo, respeitar sua multiplicidade. E para outorgar legibilidade às ações postas em evidência, reconfigurar, e, assim, descobrir novas analogias, novos trajetos de pensamento. Ao modificar a ordem, faz com que as imagens tomem uma posição. Se aparece como um trabalho interessante de recomposição do mundo, é, em primeiro lugar, porque o mundo mesmo sofre decomposições constantemente. Seu trabalho opera como um sismógrafo dos tempos move-diços. *Remontar o tempo transcorrido: elevar sua cólera à altura de um pensamento, seu pensamento à altura de uma expressão, a expressão à altura de um olhar. Praticar uma fenomenologia das pequenas imagens. Desmontar-lhes a ordem, remontar-lhes a coerência escondida. Voltar de sua cólera – que finalmente encontrou sua forma em esquecer o sofrimento do mundo que a tinha, de início, suscitado.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

### *Matar (a violência do mundo)*

O ano é 1938, a Europa está prestes a mergulhar em uma guerra absoluta onde nada será poupado do seu monstruoso poder. Em *Die Zeit des Weltbildes (The Age of World Picture, 1938)*, Heidegger assinala como peculiaridade do mundo moderno o fato de que este se tornou, precisamente, imagem do mundo: “imagem do mundo, compreendido essencialmente, não significa, portanto, uma imagem do mundo, senão conceber o mundo como imagem (*als Bild*)”. É difícil saber quão evidente esta “tese” se revela em uma obra muito posterior que faz, em seu título, um jogo com aquele texto de Heidegger: *Bilder der Welt und inschrift der Kriege (Imagens do Mundo e inscrição da Guerra, 1989)*. O texto de Heidegger adquire à luz de seu filme uma inquietante nova condição quando se lhe acrescenta uma “tese” complementar: o que está em jogo na guerra, ou melhor, o território que se disputa é o da própria imagem do mundo. É o que esse *ensaio-filmico* examina minuciosa e sobriamente a partir de um sem-número de “imagens do mundo” que nos proporciona os novos dispositivos técnicos de produção de imagem para os quais a fotografia e o cinema foram apenas seus epifenômenos, e, hoje, temos a televisão, câmeras de vigilância, míssis inteligentes, dispositivos visuais, multimídia médica, videogames etcetera.

No entanto, a obra de Farocki não está aí meramente para documentar seja de modo complacente ou nostálgico aquela configuração imaginária do mundo. A imagem entendida em sua condição histórica exibe um conhecimento ali exposto, porém não em evidência. Reaprender com as imagens é um assunto chave em toda produção do Farocki. Mais: trata-se de um desvio do pensamento crítico-estético quando se expõe e se abre à emergência de um elemento que resulta imanente à obra e, como tal, se apresenta em fugaz instante de legibilidade. Aparecer é algo inerente à imagem, porque esse conhecimento (como recapitulação) exige que a imagem apareça em um fulgor, em uma cintilação.

*Denkbilder* é o nome que deu Benjamin a uma série de fragmentos redigidos no início dos anos 30. Traduziram-no como *Imagens que pensam*. O título não poderia ser mais sugestivo sobre o trabalho de Farocki que se propõe a interrogar essa relação entre imagem, técnica, pensamento, porque, apesar de tudo, é provável que não saibamos ainda o que é uma imagem – uma pergunta que percorre, por exemplo, *Schnittstelle (Interface)*, 1995) – muito menos o que elas podem (pensar).

No filme *Nicht löschesbares Feuer (Fogo inextinguível)*, 1969), Harun Farocki, após ter lido o testemunho da vítima vietnamita de um bombardeio americano com napalm, dirige-se ao espectador com estas palavras: “*Como é que podemos mostrar-vos o napalm em ação? E como é que podemos mostrar-vos as lesões causadas pelo napalm? Se vos mostrarmos fotografias de queimaduras de napalm, fecharão os olhos. Primeiro fecharão os olhos às fotografias. Em seguida fecharão os olhos à memória. Depois fecharão os olhos aos fatos. E depois fecharão os olhos a todo o contexto. Se vos mostrarmos uma pessoa com queimaduras de napalm, ferimos os vossos sentimentos. Se ferirmos os vossos sentimentos, sentir-se-ão como se tivéssemos experimentado napalm em vocês, à vossa custa. Podemos apenas dar-vos a sombra de uma ideia de como funciona o napalm.*” Farocki pega então um cigarro aceso e o esmaga no punho. Substituindo o efeito da explosão de uma bomba de napalm pela queimadura mais familiar – e quase insignificante – de um cigarro, Farocki propõe uma ordem de grandeza às imagens banalizadas das explosões de bombas de napalm. *Nicht löschesbares Feuer* é uma obra emblemática de constantes proposições de Farocki: toda imagem é da ordem do inexpresso; toda imagem é sobrevivente; cada imagem nos está destinada; toda imagem está viva; toda imagem é o tempo que nos resta. Afinal, o que querem as imagens?

### *Reaprender (todos azimutes)*

Com mais de cem filmes e instalações para a televisão, o cinema ou museus e galerias, Harun Farocki é considerado um dos documentaristas e videoartistas mais importantes da Alemanha. No museu Kunsthaus Bregenz, 12 TVs de tela plana dependuradas na parede mostravam em 2010 a final da Copa do Mundo de 2006 entre a França e a Itália. Ou melhor: 12 perspectivas absolutamente diferentes sobre o gramado e os acontecimentos ligados ao jogo. Um monitor mostrava como o céu sobre o estádio berlinense ia se avermelhando lentamente, desde o momento do apito inicial até a marcação de pênaltis. Outro apresentava as gravações das câmeras de vigilância no estádio. Nos demais monitores, barras coloridas e figuras ilustravam a aceleração dos jogadores com a posse da bola ou a velocidade em que corriam.

Em *Deep Play* (2007), Harun Farocki apresenta a final da Copa do Mundo, um evento bidimensional, como uma interação, a partir de perspectivas múltiplas, de diversos fatores. “Configurações da defesa e formações de artilheiros transformam-se em feixes abstratos de linhas, enquanto as jogadas assemelham-se a estrelas em formação”, elogiou o diário alemão *Frankfurter Allgemeine Zeitung* por ocasião da primeira apresentação da obra durante a Documenta 12, em Kassel: uma observação que acentua a estética espetacular do trabalho, embora não diga nada a respeito de seu caráter

analítico nem de sua abertura ensaística e de seu senso de ironia frente à desolada monotonia das imagens. Trata-se de um jogo exposto no museu e esse fato diz muito de sua relevância. Repito com Agamben: “nada é mais impressionante do que o fato de milhões de homens comuns conseguirem realizar na própria carne talvez a mais desesperada experiência que a cada um seja permitido realizar: a perda irrevogável de todo uso, a absoluta possibilidade de profanar” (2007d, p.74).

*Deep Play* concentra muito daquilo que define toda a obra de Farocki desde sua primeira produção para a TV, *Zwei Wege (Dois caminhos, 1966)*, sobre uma pintura a óleo religioso-alegórica: a análise crítica da retórica econômica, social, política e cultural das imagens encenadas, que não servem somente ao entretenimento, mas cada vez mais à análise e ao controle, à manipulação e à estratégia.

### *Retornar (pela montagem)*

As investigações e reflexões de Farocki sobre a utilização e a manipulação das imagens tomam na maioria das vezes a forma de “filmes-ensaio”, que justapõem imagens originais – filmadas por Farocki –, imagens de arquivo, e as imagens de textos filmados transcrevendo um comentário em voz *off*. As imagens de arquivo provêm das mais variadas fontes: arquivos do Estado e arquivos militares, filmes industriais e de instruções, publicidade, vídeo-vigilância, filmes de amadores, telejornais ou ainda excertos de “clássicos” da história do cinema. Farocki procede, contudo, não tanto à maneira de um cinéfilo, mas de um médico legista investigando as causas de um crime ou de uma doença, e examina meticulosamente esse *corpus* audiovisual para descobrir provas. Isolando ou reconfigurando essas imagens, Farocki põe a nu as estratégias políticas e econômicas que presidem à formação (e à deformação, e à desinformação) dos cidadãos contemporâneos. É evidente o regime de discursos e imagens que integram a Máquina Abstrata.

Farocki concebeu e montou *Videogramme einer Revolution (Videograma de uma Revolução, 1992)* junto com Andrei Ujica. Nascido em Timisoara em 1951, Ujica é um escritor romeno que vive na Alemanha desde 1981, onde é professor universitário de literatura e de teoria dos *media*. Tem bons contatos com amigos e colegas romenos, que não só abriram os arquivos da televisão aos autores, mas lhes permitiram facilmente entrar em contato com operadores de câmera de estúdios de filmagem estatais e com vários leigos amadores que tinham documentado os acontecimentos nas ruas de Bucareste, muitas vezes dos telhados de edifícios altos. “Se no início da revolta apenas uma câmera ousou filmar”, declarou Farocki, “no dia seguinte havia centenas delas em ação.”

Na Europa, no Outono de 1989, a história aconteceu diante dos nossos olhos. O *Videograma* de Farocki e Ujica mostra a revolução romena de dezembro de 1989 em Bucareste, numa forma de historiografia baseada nos novos *media*. Os manifestantes ocuparam a estação de televisão e a transmitiram continuamente durante 120 horas, estabelecendo assim o estúdio de televisão como novo local histórico. Entre 21 de Dezembro de 1989 (o dia do último discurso de Ceausescu) e 26 de dezembro de 1989 (dia da primeira síntese televisiva do seu julgamento), as câmaras filmaram quase sem exceção acontecimentos nos mais importantes locais de Bucareste.

*O suporte de transmissão determinante de uma época sempre marcou a história, e de forma quase inequívoca no caso da história da Europa moderna. Esta foi influenciada pelo teatro, de Shakespeare a Schiller, depois pela literatura, até Tolstoy. Como sabemos, o século XX é filmico. Mas só com a câmera de vídeo, com as suas possibilidades acrescidas em termos de filmagem do tempo e em termos de mobilidade, é que o processo de filmagem da história se pode completar. Na condição, claro está, de haver história. (Andrei Ujica, Dietrich Leder, Film-Dienst 24/92)*

Em *Die Bewerbung (A Candidatura, 1997)*,<sup>11</sup> filma um curso de preparação para entrevistas de emprego, uma formação proposta às pessoas desempregadas. Revela a mecânica de condicionamento, coercitiva, do desempregado que tem que aprender a vender-se.

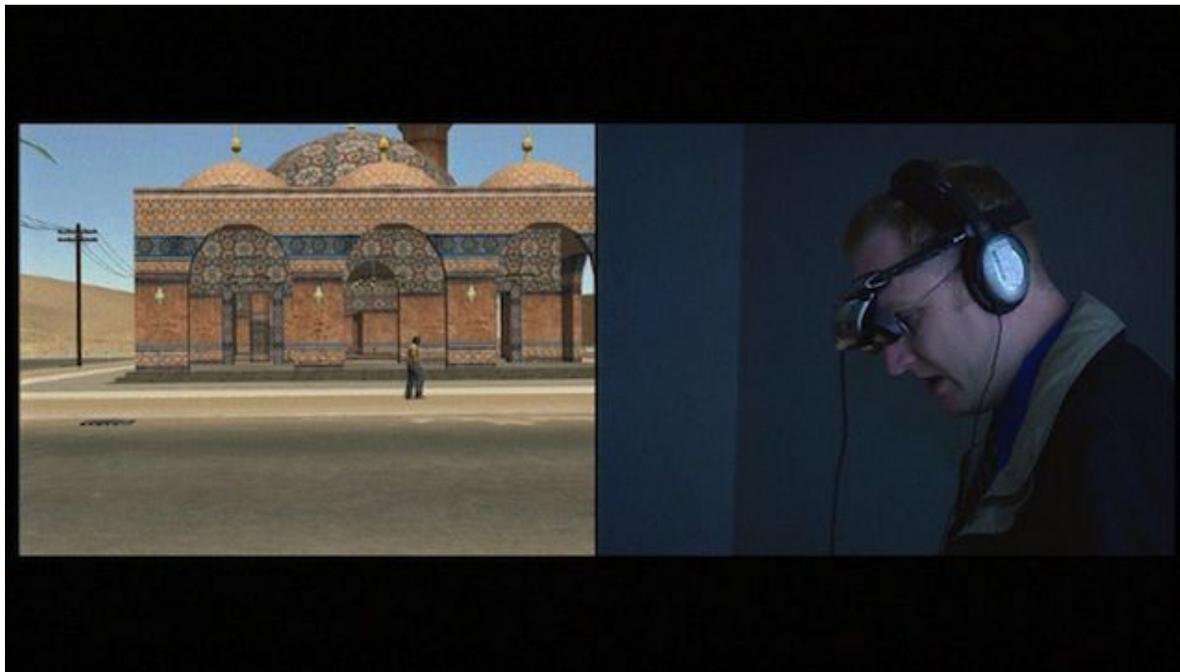
*No Verão de 1996, filmamos cursos de formação em elaboração de candidaturas, nos quais se aprende como candidatar-se a um emprego. Os que deixam a escola, os que têm formação universitária, pessoas que fizeram uma segunda formação, os que estão há muito tempo sem emprego, viciados em droga recuperados, e gerentes de nível intermediário – todos devem aprender como comercializar-se e vender-se, uma habilidade designada pelo termo “autogerência” [self-management]. O “eu” talvez seja apenas um cabide metafísico onde pendurar uma identidade social. Kafka foi quem comparou ser aceito num emprego à entrada no Reino dos Céus; os caminhos que levam a um e a outro são totalmente incertos. Hoje em dia fala-se de arranjar um emprego com um servilismo extremo, mas sem grande esperança.* (Harun Farocki, [www.farocki-film.de](http://www.farocki-film.de), 21 de Dezembro de 2009)

Farocki interessa-se igualmente pela emergência de novos dispositivos visuais tais como as imagens introduzidas na vida corrente pela vídeo-vigilância ou ainda as imagens introduzidas nos telejornais de todo o mundo por ocasião da primeira guerra do Golfo, que mostravam o voo de um míssil efetuando um “golpe cirúrgico”. Na trilogia *Auge-Maschine (Olho-Máquina, 2001-3)*, explora os procedimentos de vigilância eletrônica, de reconhecimento de um objeto ou terreno tais como são utilizados pelas ditas “armas inteligentes”. Analisa a forma como os movimentos de percepção, que são assim operados pela evolução das tecnologias da imagem, influenciam as nossas representações da realidade. Em outras palavras, a forma como essas tecnologias da imagem articulam o exercício do poder e do controle dos cidadãos.

Ao longo dos dez últimos anos, os filmes de Farocki parecem ter recuperado um interesse não só público (provavelmente devido à atualidade e à acuidade das questões que Farocki coloca sobre o papel das tecnologias da imagem e da informação) como também profissional, provavelmente em decorrência de uma demanda dos museus e das galerias em alargar a sua área de ação a outras práticas artísticas tais como a música, o design ou o cinema. Em 2009, Farocki apresentou o seu trabalho em dez exposições individuais, em lugares de prestígio tais como o Jeu de Paume (com Rodney Graham) em Paris, ou o Museum Ludwig em Köln, na Alemanha, e participou igualmente em dezenas de exposições coletivas internacionais. Esta rápida adaptação ao mundo da arte contemporânea deve-se provavelmente à sua condição de realizador independente de longa data, mas também à plasticidade dos seus “filmes-ensaio”, que são atualmente apresentados sob a forma de instalações em *ecrãs* múltiplos, ocupando salas inteiras de museus ou galerias, e nas quais o espectador circula observando os seus contemporâneos a serem filmados e observados. As obras abstêm-se muitas vezes de um comentário em *off*, deixando que as imagens (feitas por outras pessoas ou por ele próprio e sua equipe) falem por si, contando apenas com o apoio das *montagens* paralelas e, com isso, operando de forma disjuntiva e disruptiva.

Estes aspectos estão também presentes em uma recente instalação de Farocki, *Ernste Spiele (Jogos sérios, 2010)*, que, através de diversas projeções, procura apontar para a relação contemporânea entre a condução da guerra e softwares digitais de simulação. Até janeiro de 2012, esta obra ficou exposta, ao lado de outros trabalhos de Farocki que tratam da virtualização da Guerra do Iraque, no MoMA (Museu de Arte Moderna) de Nova York.

<sup>11</sup> Dez anos antes, Farocki havia feito *Die Schulung (A Doutrinação, 1987)*, filme sobre um seminário de cinco dias cujo objetivo é ensinar a gerentes comerciais como “vender-se” melhor. Desenhado para gerentes, o curso ensina as regras básicas da dialética e da retórica, e dá formação em linguagem corporal, gestualidade e expressão facial. O objetivo de vender alguma coisa sempre foi um princípio da ação comercial. Mas só através do casamento da psicologia com o capitalismo moderno é que a ideia de se vender a si próprio vem a ser aperfeiçoada.



*Ernste Spiele /Jogos Sérios*, Harun Farocki, 2010 - vídeo-instalação

Dizia Adorno que um ensaio não precisa começar com Adão e Eva, *mas sim no ponto de interesse do próprio autor*. O ponto do filme-ensaio de Farocki é a experiência absurda de ver que, nas Forças Armadas norte-americanas, as mesmas animações interativas em computador usadas para a preparação dos soldados para suas missões de guerra servem mais tarde para a terapia daqueles que regressam traumatizados da guerra. Este foi um pulo direto para o assunto, a partir do qual todo o resto se desenvolveu.

#### *Indexar (a quem interessar)*

Farocki já se ocupou com frequência de ambientes de guerra: em *Zwischen den Kriegen* (*Entre as guerras*, 1978), sobre a articulação entre planos da indústria pesada e a ascensão de Adolf Hitler; em *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (*Imagens do mundo e inscrição da guerra*, 1988), sobre imagens aéreas de campos de concentração feitas por bombardeiros norte-americanos e ainda não analisadas; até *Aufschub* (*Respite*, 2007), no qual ele usa imagens de arquivo do cotidiano dos judeus no campo de transição Westerbork. Um documentarista não tem um campo próprio de ação. Por isso ele tende a fazer constantemente novas observações em áreas nas quais já tenha trabalhado uma vez. Durante as pesquisas para *Aufschub*, por exemplo, Farocki se declara escandalizado frente à forma com que os filmes dos Aliados feitos nos campos de concentração após a libertação mostram os prisioneiros desses campos – torturados ou mortos – como vítimas, os transformam simbolicamente uma segunda vez em vítimas. As cenas eufemísticas do “campo-modelo” Westerbork encomendadas pelos nazistas põem os prisioneiros em um contexto no qual eles, pelo menos, se tornam novamente comparáveis a outras pessoas daquele tempo.

Mas Farocki não se interessa apenas pelos tempos de guerra, mas também, por exemplo, pelas estranhas formas de trabalho pós-industriais, como o setor de consultoria, a evolução das relações econômicas, a onipresença das tecnologias de vigilância – *Die innere Sicherheit* (*A segurança interna*, 2000) e *Gefängnisbilder* (*Imagens da prisão*, 2000) – ou a automação do mundo do trabalho industrial, que comparou em *Zum Vergleich* (*A título de comparação*, 2009) aos métodos de trabalho na África e na Índia, a partir do exemplo da produção de tijolos.

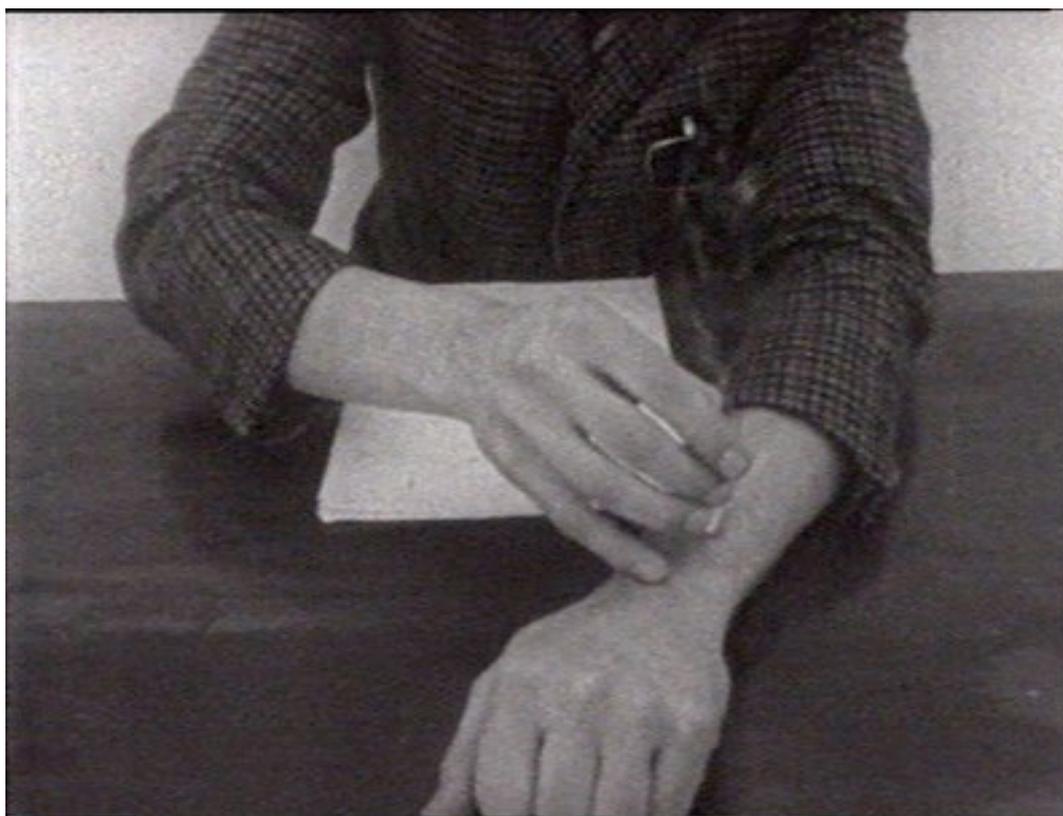
Ou mesmo imagens em peças publicitárias, programas de televisão ou jogos de computador: e as transformações bizarras da imagem, que se tornou cada vez mais uma imagem tecnológica – uma “ferramenta de trabalho”, como se diz hoje.

### *Compreender (o sofrimento do mundo)*

Farocki declara que tudo que ele rodou até fim dos anos 1990 se tornou politicamente obsoleto. Uma certa exceção talvez seja meu filme “de agitação e propaganda” *Nicht lösches Feuer (Fogo inextinguível, 1969)*. Diz: *Eram mais importantes provas complicadas de ordem histórico-ideológica do que a exploração do presente – naquela época fui expulso, junto com Holger Meins e outros 16 alunos, da Academia Alemã de Cinema e Televisão de Berlim (DFFB), por causa das atividades políticas. O que fizemos naquele momento não é hoje mais tão relevante. Neste sentido, meus objetivos se tornaram mais modestos. Hoje, o que importa é a troca com o público: tratar de um objeto de tal forma que ele se torne produtivo, que desenvolva um campo de forças através do qual outros possam continuar trabalhando com aquilo. Trata-se de um novo acesso às coisas: de estabelecer uma forma na qual não se vê somente outra coisa através das imagens, mas as próprias imagens de maneira distinta. Se este meta-olhar funciona, já é muito.*

Em meados dos anos 1990, Farocki começou a mostrar seu trabalho em museus, em vez de cinema e televisão. Primeiro de tudo, porque as possibilidades na televisão e no cinema foram se tornando cada vez mais raras. Raras as produtoras de TV que destinam recursos para os seus trabalhos. E evidentemente seus trabalhos recebem muito mais atenção no mundo das artes. Quando *Videogramme einer Revolution (Videogramas de uma Revolução, 1991)*, sobre o caso Ceausescu, teve sua estreia em dois cinemas berlinenses, no ano de 1993, apareceram exatamente dois espectadores. No MoMA, em 2011 e 2012, eram milhares a cada dia. Além disso, tem-se também, naturalmente, muito mais liberdade de criação. A simultaneidade de 12 monitores em *Deep Play*, por exemplo, não seria possível nas mídias de um só canal.

### **Harun Farocki e o gesto de imagem**



A aposta que a tese faz ao ler essas imagens é que elas formam um atlas, um repertório de formas sobreviventes, isto é, de formas resistentes. O otimismo de Farocki diante das imagens do mundo é seu modo de fazer crítica dos arquivos, de remontá-los, com vistas para o presente, isto é, uma tomada de posição.

O olhar do crítico ou do artista para as imagens, sua tomada de posição, portanto, implica necessariamente pensamentos e gestos. Não é a simples captura das imagens (com a infantilidade que lhe é implícita: a estupefação diante do horror), tampouco uma tentativa de construção de arcabouços teóricos que não questionam a própria posição, o que garante a legibilidade das imagens:

Os olhares podem ser cegos ou penetrantes, os gestos brutais ou delicados, os pensamentos ineptos ou sublimes, é assim. Mas uma imagem que seria do olho em estado puro, do pensamento absoluto ou da simples manipulação, não existe. É notavelmente absurdo querer desqualificar certas imagens sob pretexto de que elas seriam ‘manipuladas’. Todas as imagens do mundo são o resultado de um esforço concentrado que envolveu a mão do homem, mesmo que esta estivesse equipada. [...] A verdadeira questão será muito mais a de saber, a cada instante – a cada imagem –, o que exatamente faz a mão, em que sentido e por quais fins operou-se a manipulação. (Didi-Huberman, 2010b, p.71)

Esses são os termos com os quais Didi-Huberman começa o ensaio – “Ouvrir les temps, armer les yeux” (2010b) –, dedicado inteiramente às análises da obra de Harun Farocki. Parto de um fotograma de *Night Löschbares Feuer* (*Fogo inextinguível*, 1969). O cineasta está só, diante da câmera, com a mão direita levantada e ameaçando a esquerda, num gesto de protesto (e, de fato, pode-se pensar num protesto de Farocki la bomba no Vietnã, por autoimolação, de Thai Binh Danh).

mão levantada de Farocki representa o protesto, porém – e, ainda que não se mencione, a conexão com *Jeu de la main* (*Elogio da Mão*, 1934) de Henri Focillon é sensível –, é com ela também que se intervém, e se toca, que se monta as imagens e, como no texto “Jogo de Letras”, em *Infância em Berlim*, de Benjin – citado no primeiro volume de *L’oeil de l’histoire I* (2008b) –, é com a mão que se constrói a legibilidade. *Sein Hand ins Feuer Legen*, literalmente, *colocar a mão no fogo*, é justamente a expressão alemã para indicar o engajamento político e ético. *Fogo Inextinguível* é um filme de protesto contra as indústrias produtoras e fornecedoras de napalm para o governo norte-americano. Ali, a mão tem um papel fundamental, pois, como representação possível do ferimento por napalm (para não apresentar um verdadeiro ferido no Vietnã, diante do qual o espectador viraria os olhos), Farocki queima seu punho com um cigarro, gesto que em *Sein Hand ins Feuer Legen*, para com esta imagem dar a ver um mínimo do que seria a imagem de um ferimento pela nova arma dos EUA.

Didi-Huberman é claramente um entusiasta da arte de Farocki. Inclusive, reconhece-se nele, já que para o crítico francês a questão que move o cineasta alemão é muito similar à sua, àquela que o põe a trabalhar: “Por que, em que sentido e como a produção de imagens participa tão frequentemente da destruição dos seres humanos?” (2010b, p.84). Farocki trabalha com imagens de processos técnicos nascidas do espírito da utopia guerreira, como as imagens de disparos de mísseis por aviões de guerra (no Iraque); mas também com imagens supostamente destinadas a impedir a destruição entre os seres humanos, como as imagens de circuitos de proteção e vigilância. Diante dessas *imagens operatórias* (o conceito é de Farocki), para o artista não resta outra alternativa senão seu desmonte e sua remontagem, se a elas quer dar nova legibilidade. E, segundo Didi-Huberman, é essa a estratégia de Farocki, o qual opera tal como um ensaísta; e aqui as aproximações de Farocki a uma sua leitura de Adorno do *Ensaio como Forma* (1954) são fundamentais. Segundo Didi-Huberman, para Adorno o ensaio “é uma construção do pensamento capaz de não se fechar nas estritas categorias lógico-discursivas. E isso só é possível por uma certa afinidade com a imagem. [...] ele funciona, conseqüentemente – e isso, no mínimo, é minha própria hipótese de leitura – à maneira de uma *montagem de imagens*” (*Ibid.*, p.94).

Mais uma vez, é o problema de dar legibilidade às imagens que Didi-Huberman põe em causa, e tal problema não pode ser colocado sem a questão da tomada de posição do artista (do montador):

aos olhos daquele que ensaia, tudo se parece sempre a uma primeira vez, a uma experiência marcada por incompletude. Se ele sabe e aceita uma tal incompletude, ele revela a *modéstia* fundamental de sua tomada de posição. Mas ele está então obrigado, estruturalmente, a recomençar sempre, da ‘primeira tentativa’ inicial aos numerosos ‘ensaios’ que se repetem depois dela. E nada lhe parecerá uma segunda vez. É, no fundo, como uma dialética do desejo. O que faz então o montador, por exemplo, se não começar por montar seu material de imagens, depois desmontar, depois remontar, depois recomençar sem trégua? É a *exigência* de sua tomada de posição (é possível aqui lembrar que a palavra ‘ensaio’ tem sua etimologia no baixo latim *exagium*, a qual deriva do verbo *exigere*, ‘fazer sair algo de uma outra coisa’) (*Ibid.*, p.98).

Para Didi-Huberman, a montagem é sempre o gesto constante de *retomada* e *reaprendizado* e, por isso, Farocki seria “um artista de ensaios sempre retomados, sempre recolocados em trabalho. Ele não cessa de *rever*, *reler* e *remontar* o que reviu com o que releu. Sua exigência é regrada sobre a modéstia de saber que o que ele vê não lhe pertence e o que ele pensa – pois é preciso pensar para ver, para organizar o que se vê – procede do que lhe precedeu” (*Ibid.*, p.101).

O que precede o artista, no caso, principalmente aquele que trabalha com imagens, é sempre algo que deve sempre ser buscado nos arquivos. Tomando em suas mãos os arquivos, o artista arqueólogo o vivifica “a partir do momento em que eleger uma singularidade capaz de romper, de surpreender nossas ideias gerais – isto é, nossos preconceitos históricos – constituindo-se como sintoma. Será necessária, na sequência, toda uma arte da montagem e o estabelecimento de um atlas de imagens para interpretar esse *sintoma*, isto é, para compreendê-lo sob o olhar do contexto do qual ele surge e que o torna legível ao mesmo tempo” (*Ibid.*, p.110). Esse princípio warburgiano de respeito à singularidade no momento em que se reconstrói uma constelação de sentidos é tanto epistemológico quanto ético. Remontar as imagens oficiais nazistas, por exemplo, aquelas que mostram homens trabalhando numa aparente normalidade no campo de Westerböck (como a instalação feita por Farocki em 2007, *Aufschub*), é um modo de expor como o saber histórico crítico relativiza tal normalidade, mas também de entender o que as imagens mesmas agregam ao saber histórico, isto é, “uma indicação necessária sobre a eficácia da mentira nazista e sua imensa crueldade” (*Ibid.*, p.116). Para Farocki não se trata de remontar as imagens com intenções reeducativas, mas de dar ao espectador a possibilidade de ele mesmo fazer a sua montagem imaginativa. Daí suas montagens serem sempre abertas e, quando em instalações, normalmente com mais de uma tela de projeção para as mesmas imagens. Oferecer imagens para abrir o sentido (*significação*) aos sentidos (*sensações*) do espectador, tal seria o princípio da montagem aberta de Farocki:

O cineasta seria, portanto, esse artista modesto e corajoso ao mesmo tempo: simplesmente determinado a *abrir os olhos* – os seus, os de seu espectador – mas constatando que, por isso, é preciso *tomar posição*. Tanto é assim que abrir os olhos exige primeiramente desarmá-los, despojá-los de todo preconceito e de todo estereótipo, para *rearmá-los* na sequência, dar a eles essa potência de olhar, logo de pensamento, que falta aos nossos habituais consumos de imagens (*Ibid.*, p.121-122).

Essa *tomada em mãos* dos arquivos e seu dar a ver ao espectador é a posição de um efetivo engajamento ético e político de Farocki. A leitura que Didi-Huberman faz de *tomar em mãos* para dar a ver é, desse modo, correlata à expressão latina *emancipare*, o ato de liberar algo de uma *autoridade* ligada a um direito de *propriedade*. A *manus capare*, ato de tomar em mãos, e daí *mancipare* (a tomada que faz propriedade) e *mancipium* (captura, caça, tomada), é *ex-mancipata* (colocada fora dos círculos negociáveis; que é também o nome das *Imago*, as máscaras mortuárias que marcavam a *dignidade* do falecido). Portanto, emancipar seria

tomar alguém pela mão para guiá-lo para uma zona franca, um espaço de liberdade no qual ele não será ‘possuído’ por ninguém. [...] A emancipação é um gesto capaz de assumir duas ‘inevidências’ conjuntas. Primeiramente,

*assumir o inestimável de uma certa ligação temporal*, ligação a uma história presente, a uma memória, a uma genealogia, o que supõe ao mesmo tempo uma ruptura e uma sobrevivência. Em segundo lugar, *assumir o deslocamento até uma zona de possibilidades abertas*, uma zona franca, uma zona na qual podem florescer formas e atos até aí impensados: *remontagem* do tempo e do espaço perdidos (*Ibid.*, p.131).

No entanto, é da noção de *Imago*, da máscara mortuária romana, que Didi-Huberman vai aproximar sua ideia de emancipação do espectador, com aquela de restituição da imagem a um uso comum. Tomando as noções apresentadas por Vilém Flusser, de que um aparelho estatal das imagens produz a ilusão de que o que se *passa* no mundo é admitido que se *passe* na TV, produzindo com isso um desengajamento político sem precedentes, apresenta, com a noção de *imago*, uma outra possibilidade:

Porque a imagem (a *imago*), nesse sentido, é ao mesmo tempo um objeto de culto privado – os ancestrais, os mortos, a família – e um objeto e culto público – o ‘direito às imagens’ estando de acordo com o olhar do lugar que ocupa o ancestral na *res publica*, e a exposição das *imagines* como um espetáculo público nos quadros das ‘pompa fúnebres’ ou rituais de enterro –, é possível dizer que ela institui a questão da semelhança fora de toda esfera ‘artística’ enquanto tal. Ela aparece mais como um objeto do *corpo privado* (o próprio rosto a partir do qual se fabrica a imagem) entregue à esfera do *direito público* (*Ibid.*, p.157-8).

Mas como, no mundo contemporâneo, recobrar uma dimensão pública ao que seria o *comum* do público, e que, no entanto, é limitado pelo que é o *próprio* do público oficial (o Estado, ou, hoje mais do que nunca, a opinião pública – a *doxa* – expressa nos meios de comunicação)? Isto é: como *emancipar as imagens* para que elas possam dar *condições de emancipação para os espectadores*?

1 Farocki isso se dá com um “*tomar* das instituições aquilo que elas não querem mostrar – a escória, o lixo, as imagens esquecidas ou censuradas – para as *dar* a quem de direito, isto é, ao ‘público’, à comunidade de cidadãos” (*Ibid.*, p.158). Porém, é no conceito de profanação, de Giorgio Agamben, que Didi-Huberman fundamenta essa restituição daquilo que havia sido tomado como *próprio* ao seu uso *comum* (isso despeito das críticas – às vezes apressadas – que o autor faz a Agamben). Assim, o trabalho de Farocki é justamente o de profanar o mundo das imagens oficiais trazendo-as muitas vezes dos fundos dos arquivos muitas vezes obscuros, como na sua exposição *Ich glaubte Gefangene zu sehen*, na qual monta imagens circuitos internos de presídios norte-americanos) para o público: dá a ver aquilo cuja visibilidade tinha sido interdita – e mais: com a montagem, a remontagem, dá legibilidade (uma possibilidade de leitura, que sempre aberta) a isso que permanecia um hieróglifo num sarcófago ainda por explorar.

Harun Farocki é um artista *consagrado* por sua obra – que tem espaço nas grandes galerias, que tem obras muito *valorizadas* monetariamente –, que, porém, *joga* com essa sua posição. Sua consagração vai contra toda busca concreta exposta em suas obras: “trazer de volta as grandes coisas à sua posição mais modesta, trazer as coisas graves à sua condição mais infantil, mais inocente” (*Ibid.*, p.222). O que não quer dizer “um tempo sob o ângulo – prestigioso, intocável – da eternidade ou da redenção, mas sob aquele do tédio cotidiano e da tão banal – não menos trágica por isso – marcha para a morte” (*Ibid.*). Ou seja, *joga* como uma criança (e as conexões da infância com as possibilidades de releituras da história são construções que se acolhe também de Agamben): na *gratuidade* do jogo, porém, gravidade no jogo. Isto é, toma posição, e “a brincadeira aparece sempre, de um momento a outro, como uma tomada de posição face a face com a realidade histórica e social ao redor. A brincadeira torna-se então uma posição ética. Trata-se, portanto, de uma tentativa constante de *profanar* a própria condição de artista *consagrado*.”

Trabalhar [...] é somente encontrar a cada instante uma nova forma para a transmissão. Ora, transmitir não é nada mais do que permitir algo como uma sobrevida, uma espécie de fora do esquecimento dos homens. A procura [...] é, portanto, uma ‘procura pelo tempo transcorrido’, uma fábrica da sobrevida do tempo transcorrido: sofrimentos revividos, multiplicados, desintegrados, remontados, transformados em jogo, portanto, ultrapassados ainda que mantidos na nossa consciência histórica (*Ibid.*, p.234).

Algo sobrevive somente na remontagem do tempo transcorrido. E é com as imagens, com a remontagem das imagens violentas da guerra (poder-se-ia dizer: *violentando a violência* daquelas imagens), que Farocki tenta sacar à luz a dignidade que elas são capazes de restituir para além do esquecimento, isto é, em sentido warburgiano, enquanto *sobrevivência*. E esta, tal como a *imago* romana, é *ex-mancipata*, está fora do círculo dos negócios, não é *consagrada*. Ou seja, enfrentar a cooptação da consagração artística é o jogo paradoxal no qual Farocki (e, talvez, todo artista ou crítico) está imerso.

É uma questão ética do artista ou crítico que está, portanto, no cerne dos debates sobre a imagem propostos por Georges Didi-Huberman no correr da última década, filiando-se espiritualmente com um marco teórico que também é o dessa tese: Nietzsche, Warburg, Benjamin, Foucault, Deleuze, Agamben. No parágrafo final do ensaio sobre Farocki, pode ser visto o vórtice de toda a *armação estratégica e dos olhos* que está em obra não só em seu último trabalho, a série *O olho da história*, mas em todas as pesquisas por ele desenvolvidas ao longo de uma década: “Remontar o tempo transcorrido: elevar sua cólera à altura de um pensamento, seu pensamento à altura de uma expressão, sua expressão à altura de um olhar. Praticar uma ‘fenomenologia das pequenas imagens’. Desmontar-lhes a ordem, remontar-lhes a coerência escondida. Voltar de sua cólera – que finalmente encontrou sua forma – sem esquecer o sofrimento do mundo que a tinha, de início, suscitado” (*Ibid.*, p.195).





Era a saudade ditosa que já atravessou o limiar da imagem e da posse só conhece ainda a força do nome, do qual a coisa amada vive, se transforma, envelhece, rejuvenesce e, sem imagem, é o refúgio de todas as imagens [...] A saudade de algo que irremediavelmente não volta como tal é o ponto de passagem da imobilização (que não passa de um sonho) à mobilidade da imagem; é a transposição da imagem à pátria do gesto.

## Mise-en-scène da memória

A política da memória não trabalha apenas com restos, inclui também o nível dos portadores materiais da ordem simbólica. Com crescente nitidez, muitos empreendimentos artísticos não se entendem apenas como um trabalho com “história e lembrança”; antes, eles também colocam as práticas materiais e simbólicas da própria memória no centro de seus trabalhos. Assim, a memória da arte transformou-se na arte da memória. Durante um longo período, o modo de se lidar com o passado esteve dominado pela contradição e pelo concurso entre, por um lado, uma arte das fórmulas do *pathos* e das imagens estereotipadas (basta lembrar os monumentos e memoriais nos locais dos antigos campos de concentração) e, por outro, a fórmula do discurso do irrepresentável e do indizível. Contrasta com isso que, na arte contemporânea, a questão da representabilidade ocupe um segundo plano, enquanto o primeiro é ocupado pela atenção dada aos processos, às técnicas e aos (velhos e novos) meios da memória; não apenas aos testemunhos e vestígios do passado, como fotos e outros documentos icônicos históricos, como a escrita e as letras, mas também aos sistemas de ordenamento da memória, como as bibliotecas e arquivos, registros e depósitos.

Rosângela Rennó vem reunindo um arquivo de arquivos, como se fosse ele mesmo um atlas de imagens de memórias. Isso a leva a pensar o arquivo como um campo expandido da atividade cultural cujos horizontes aparecem infinitos a cada dia e, por essa razão, como um conceito central dentro do arsenal do conhecimento cultural, através do qual múltiplos discursos são analisados, fragmentados, especificados e combinados sem ser delimitados ou selecionados hierarquicamente. Em 2002, parte deste corpus foi organizado pela artista brasileira para constituir-se em sua obra mais ambiciosa: *Bibliotheca*. A obra consiste em uma instalação e em um livro de artista.<sup>12</sup>

A instalação *Bibliotheca* (2002), um conjunto de 37 mesas/vitrines, contém os álbuns de família, viagens e coleções de slides que Rosângela Rennó colecionou ao longo de dez anos; conforme descrição de Melendi (2003, p.25-31). Um mapa-mundi, um arquivo e uma foto suplementam a obra. O arquivo consiste em duas gavetas onde estão depositadas as fichas que descrevem cada um dos álbuns. Nelas, enumeram-se as características de cada coleção e registram-se os locais de procedência e destino das imagens, a existência ou não de inscrições textuais, se se trata de fotos ou slides, o número de ordem do álbum, a vitrine na qual ele se encontra. Também pequena narrativa, que sob as rubricas “Assunto” e “Inscrições/Textos” descreve o conteúdo de cada coleção: minúsculas histórias escondidas em cada álbum. Um exemplo: Ficha 26, adquirido em feira de San Telmo, Buenos Aires. A peça, cujas capas rígidas revestidas em couro ostentam a bandeira de Israel e a estrela-de-davi ao lado de outros símbolos judaicos, tinha sido desmontada. As imagens foram destacadas do papel cinza-claro, deixando marcas no verso das fotografias. Ali se lê:

### **Assunto**

As fotos foram arrancadas do álbum e separadas em 3 “grupos”, unidos, apenas com um elástico e narram a história de um sapateiro pobre, judeu alemão que após fugir da Alemanha nazista encontrou a prosperidade como proprietário de uma sapataria em Buenos Aires, ao lado da esposa e dos filhos que chegaram. A história contada através das fotografias de seu álbum desfeito é comovente e intraduzível em palavras. Duas imagens simples e poderosas ficam na memória: O Zepelim, muito próximo, com a suástica pintada no leme e o postal em hebraico do navio que trouxe o casal para a América do Sul.

### **Inscrições/Textos**

Não há inscrições sobre as páginas do álbum. As fotografias que se supõe terem sido realizadas na Alemanha apresentam várias inscrições em hebraico. Algumas inscrições em espanhol misturado ao hebraico, no verso das fotografias, sobretudo as que são mais recentes na Argentina.

<sup>12</sup> A descrição do sistema operativo dessa instalação foi deduzida do artigo “Bibliotheca or on the possible strategies of memory” de Maria Angélica Melendi (2003), fonte de registro única da obra.



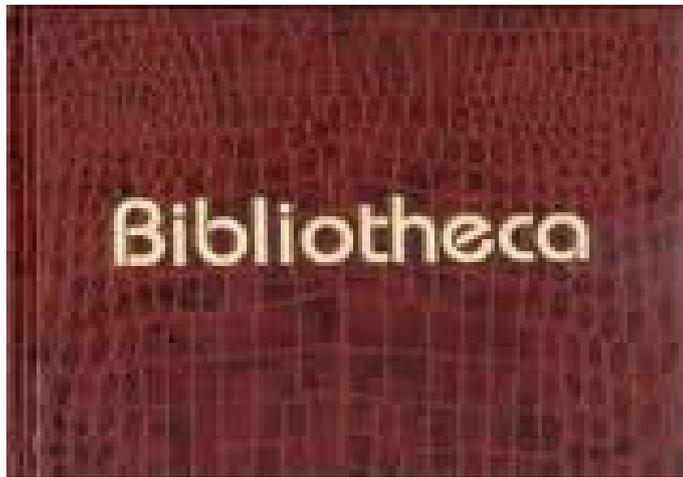
O mapa mundi mostra o código de cores ao mesmo tempo em que uma centena de pinos numerados, da cor correspondente ao continente de origem do álbum, foi fixado nas cidades de onde cada um foi adquirido – mapa do mundo nômade atravessado por navegações e regressos.

foto suplementar é a de duas faces de estante: *Restante*. Na *Restante* se alinham livros sobre arquivo, biblioteca, olvido, memória, museu, citação, fotografia vernacular, álbuns de família. Em *Bibliotheca*, uma coleção de álbuns de fotos dos finais do século XIX até a década de 1980 é desmontada, editada e remonta para criar uma obra complexa que sinaliza algumas das questões fundamentais da nossa época, a saber,

o esquecimento generalizado e a necessidade de memória frente às catástrofes e às diásporas do século XX. Além disso, o fato, cada vez mais comum, de exibir publicamente as imagens particulares (jornais, TV) parece apontar para a dimensão não simbolizável da tragédia, aquela que denuncia seu lado mais obscuro e perverso. O álbum de família, repositório dos relatos mais íntimos e pessoais, é saqueado por seus guardiões porque nele residem os únicos testemunhos concretos das suas perdas. A ampliação do espaço autobiográfico, da memória e do testemunho, não só no campo teórico, mas também no da criação artística, marca os últimos anos do século XX. Registrar nossas histórias individuais e coletivas parece ser o único recurso possível para que possamos criar mitos fundadores que substituam nossos relatos desfocados, nossas identidades frágeis. (Melendi, 2003, p.24)

A fotografia apresenta-se, pois, como o meio propício para atualizar a própria fábula pessoal e propagá-la no interminável presente da arte através de dispositivos mnemônicos que oscilam entre a dialética da amnésia e a da memória. Existe uma ponte que vincula uma imagem a seu referente dentro do aparente vazio dispositivo da *imagerie* fotográfica e à produção universal de signos com valor de troca: paradoxalmente é nesse preciso momento que a *Bibliotheca* nos subministra seu próprio segredo como uma coleção de imagens: um pêndulo perpétuo entre a morte da realidade na fotografia e a realidade da morte na imagem de memória.

A grafia da obra faz referência à obra de Fócio, século IX, em Bizâncio, cuja compilação de uma antologia era denominada *Bibliotheca* ou *Myriobiblion*; segundo informa Melendi (2003). A obra consiste, de acordo com o subtítulo, no *Registro e enumeração dos livros lidos*. Na *Bibliotheca* de Fócio, os resumos seguem a evocação da memória do autor e não há outro critério senão o afetivo. A obra transforma-se mais tarde num importante repositório de livros perdidos. A *Bibliotheca* de Rennó constituída pelo amor às imagens almeja ser um repositório das fotografias perdidas para sempre. A partir dela, é possível perceber o fluxo avassalador de fotos vernaculares que são produzidas, arquivadas e descartadas continuamente.



No livro de artista *Bibliotheca* estão reunidas cerca de 350 fotografias que pertencem aos cem álbuns colecionados e fechados para sempre, expostos nas 37 mesas/vitrines. O livro-objeto é também uma referência ao livro homônimo de Fócio e se relaciona imediatamente com o conteúdo narrativo dos álbuns. Ademais: a própria organização das imagens condiciona o desdobramento dessa organização, fazendo que esta *forma-atlas* se converta em uma grande “rede de memórias” que modifica sua sintaxe ressitando contínua e fragmentariamente o espectador, adaptado a uma dialética interativa e fugaz, em diferentes espaços e tempos. E o que caracteriza a condição fotográfica da *forma-atlas* de Rennó não é nem sua proximidade ao álbum de um aficcionado, nem a acumulação da fotografia documental, tampouco o tipo de fotografia topográfica do fotojornalismo, mas a maneira de organizar sistematicamente o conhecimento no marco de procedimentos didáticos e dispositivos mememônicos que têm seus antecedentes no projeto cultural de Aby Warburg. Rennó faz Warburg seu contemporâneo, ambos designando *uma memória impensada da história*.

Operando sob o mesmo princípio de *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Rennó se serve do arquivo (ou do espaço pós-bibliotecário) para desafiar o prestígio e a autoridade que se confia à biblioteca como projeto único de ordenação de nossa cultura. No marco também das proposições de Michel Foucault (1979), quando Renno elabora seu projeto arqueológico-arquivístico (opondo-se ao hermenêutico-bibliotecário), propõe um modo de recorrer à biblioteca, um modo de ler que implica sua dissolução como tal, para recuperá-la, convertida em arquivo. Assim, *Bibliotheca* se torna uma acumulação de gêneros visuais e de imagens que uma estrutura de arquivo de marco ilimitado permite redistribuir e reorganizar no interior de uma obra que, ao mesmo tempo que gera significados, desintegra leituras.

Na obra de Rennó, revisitamos alguns temas que no primeiro momento expusemos a respeito do lugar da imagem na *reinstalação warburguiana* e, mais concretamente, a equação arte-arquivo. Claro está que o conceito arquivo proposto se dirige a um mais amplo entendimento cultural, com uma clara aposta por uma memória coletiva. Daí a alusão também metafórica ao arquivo em um momento no qual o que importa não são tanto os conteúdos mas uma transversalidade da comunicação, com uma informação constante em estado de reciclagem. O qual conectaria com o caráter prospectivo que Aby Warburg confere ao arquivo e que é o que melhor ilustra esta metáfora do arquivo que serve de fonte de inspiração e referência para a artista brasileira. Mais que taxar a usual associação entre arquivo e passado, ou trabalhar um conceito de arquivo como registro do passado, o que conta é o futuro. A sobrevivência do arquivo, a relação entre arquivagem e sobrevivência, é assim fundamental para o funcionamento do arquivo. O arquivo seria um repositório do futuro, um ponto de partida, não um ponto final. O arquivo depende do que está por vir, um processo no qual ele pode receber o inesperado, o não programável, o não predizível, o não apresentável: uma abertura até o desconhecido que o orienta até atualizações e inscrições vindouras. E isso dentro de uma estrutura infinita e interminável que torna possível que o arquivo receba novas contextualizações, recepções ou inscrições: a *forma-atlas*.

*Bibliotheca* e outras instalações de Rosângela Rennó podem ser lidas como reflexões deste fenômeno na arte, de colocar em cena as práticas materiais e simbólicas da própria memória. A imagem de uma representação destruída põe em evidência vestígios de uma escrita, que remete, mediante o concurso entre deformação e reconstrução, entre materialidade e signo, para um local da memória e para uma topografia simbólica. Os fragmentos do seu *Arquivo Universal* referem-se aqui a uma multifacetada figura de conversão, a uma derivação imprópria da linguagem no contexto da memória. Para os nomes de pessoas que não mais vivem, cabe sempre o status de representantes dos ausentes. Os nomes canonizados das personalidades históricas tornam-se partes de uma representação da memória cultural. Estes participam da alfabetização da carta diagramática e contribuem para a decodificação de uma topografia. Em sua forma fragmentária, recuperam um momento de magia, contudo, não a magia do nome próprio, mas a magia do passado: *O passado, o não mais ser, trabalha apaixonadamente nas coisas*. Este processo acompanha aquela dialética de alfabetização e magia que Benjamin já tinha observado quanto aos nomes das ruas, em seu projeto das *Passagens*. Mas enquanto no contexto da teoria benjaminiana o acesso à topografia urbana através do índice era contraposto àquela arte de se perder, que podia ser praticada como o flamar da modernidade ou como *aisthesis* de *uma infância no mil e novecentos*, o registro da memória, hoje, tornou-se inválido através de uma ruptura política com o seu sistema de símbolos. No seu status de signos repudiados, as imagens e textos do *Arquivo Universal* adquirem contudo um outro significado, na medida em que agora podem ser lidos como vestígios de uma cultura dilacerada e como ruínas de um sistema de símbolos, que representava a memória cultural do passado. Nesta medida, a contribuição de Rennó para a exposição sobre a memória da arte evidencia a complexa relação entre imagem e escrita, entre signo e vestígio, que está se manifestando na arte da memória e localiza na passagem do mito e da retórica. A arte torna a abrir esse arquivo para torná-lo legível como local da memória. Por este caminho, sua coleção é transformada novamente num *thesaurus*, no sentido original da palavra, num lugar onde se guardam objetos de culto. Suas instalações deixam claro, desta forma, que a *ars memoriae* está organizada de uma maneira bem mais complicada do que aquela que aparece na lenda da lenda de Simonides de Céos como mito criador da mnemônica.

### s *Memoriæ, arquivo*

Sabido que a lenda trazida até nós por Cícero e outros retóricos conta do cantor Simonides, que durante um banquete no palácio de Scopas entoou uma loa ao anfitrião, o qual lhe negou o pagamento por aquela parte de seu cântico que, seguindo as regras do gênero, se referia aos dióscuros Castor e Pólux. Simonides foi chamado logo depois para fora do palácio por estes dois últimos. Logo depois, o telhado do palácio ruiu, soterrando todos os comensais, mas Simonides foi capaz de identificá-los, não obstante terem ficado desfigurados, pois lembrava os lugares em que cada um deles estivera sentado à mesa. Esta cena tornou-se o paradigma do conceito de mnemônica enquanto parte da retórica clássica: escolher determinados lugares, imaginar em sua fantasia aquelas coisas que quisesse guardar em sua memória e colocá-las naqueles determinados lugares. Assim, a disposição desses lugares guardaria a ordem da matéria, a imagem das coisas designaria as coisas em si, e nós poderíamos usar os lugares ao invés da tabuleta de cera, as imagens ao invés das letras.

A sua tradução da lenda como uma instrução mnemotécnica, assim como a sua circulação na teoria contemporânea da memória inclui, porém, um múltiplo equívoco. Este equívoco não se refere exclusivamente ao esquecimento, não apenas por parte da recepção retórica, da origem da mnemônica no culto aos mortos. Refere-se ao problema das imagens substitutas, sobre cujo desconhecimento fundamenta-se o mito de uma reconstrução bem-sucedida.

A reconstrução da cena, definida como um feito da memória, compõe-se de duas partes. Por um lado, a restituição de uma ordem espacial, e por outro, a representação que funciona sem atritos, na qual imagens aleatórias, enquanto substitutos de coisas, ocupam o lugar dos mortos irreconhecíveis no palco da lenda de Simonides. Enquanto a restituição realizada por Simonides ocorre no reino dos nomes, pois ele lembra os nomes, ou seja, a identidade, das pessoas em seus lugares, a arte da memória traz o problema do vicariato. As imagens imaginárias – ou *imagines agentes* – que substituem as coisas ou palavras a serem lembradas, deveriam obedecer inteiramente à lei dos signos arbitrários, para que as operações de codificação e posterior decodificação não possam deixar, naquilo que é lembrado, quaisquer vestígios de mudança ou deformação; para que as coisas e palavras, após a reconstrução, possam ser encontradas com idêntica configuração e significado. Quando Cícero diz que as imagens devem ser usadas como letras na tabuleta de cera, esta alfabetização das imagens na *ars memoriae* fica presa a uma teoria da impressão: a memória enquanto conservação de um alfabeto, dentro do qual imagens e coisas podem ser convertidas, isto é, trocadas entre si como signos de igual valor. Nesta medida, a arte da memória, tal como nos foi transmitida pela retórica, apresenta-se como uma constelação paradoxal, como uma restituição feita com ajuda de signos isentos de vestígios ou de lembranças, como mito de uma memória sem vestígios duradouros nem deformações – ou para dizê-lo de forma mais provocativa: como memória isenta de lembrança.

Devido aos aspectos da custódia e da possibilidade de reconstrução espacial que entram em questão neste contexto, a *Memória* deste gênero é frequentemente associada, na ciência da cultura contemporânea, com os meios mnemônicos do tipo biblioteca, arquivo e depósito. Mas embora ambos, arquivo e mnemônica, funcionem mediante as duas operações do ordenamento e da alfabetização, eles estão organizados diferentemente. Enquanto a *ars memoriae* pressupõe uma arquitetura compreensível, dentro da qual as imagens imaginárias estão localizadas ou são descritas *como* um alfabeto, uma espécie de escrita espacializada cuja decodificação corresponde à codificação, os objetos depositados num arquivo estão caracterizados com símbolos alfanuméricos, cifras ou denominações genéricas, ordenados no espaço segundo um sistema cronológico, alfabético ou classificatório, e são encontráveis através de um catálogo que liga cada um dos objetos com a sua localização, ou seja, o traduz em dados. Enquanto cultura material da coleção e do ordenamento espacial das coisas (e também de livros ou escritos), o arquivo necessita de um aparato suplementar ao qual cabe a tarefa de interpretar o ordenamento visível enquanto sistemática e de traduzi-lo na representação de uma classificação.

Os trabalhos da arte contemporânea que se referem aos meios de ordenamento da memória fazem um elo menos frequente com a ideia de um depósito seguro e com a possibilidade de uma reconstrução idêntica. Porque também o arquivo não deixou de ser tangido pelas discussões que problematizaram seus conceitos centrais, tais como a representação, a visibilidade, a interpretação, e puseram em dúvida a segurança do arquivo. Num trabalho com o sugestivo título de *Mal d'Archive* (1994), Jacques Derrida voltou a abrir a vedação do “arquivo” para aqueles problemas que foram tematizados pelo mito e pela psicanálise da memória. Ao fazê-lo, ele deriva o conceito de arquivo da palavra grega *arché*:

Por um lado o vocábulo remete certamente (...) à *arché*, nos sentidos físico, histórico e ontológico, quer dizer, ao primordial, ao primeiro, ao inicial-criador, ao inicial-simples, numa palavra, ao início. Porém, mais ainda, e antes, ‘arquivo’ remete a *arché* no sentido *nomológico*, à *arché* do mandamento. Tal como o latino *archivum* ou *archium* (...) o sentido vem de ‘*archive*’, seu único sentido, do grego *archeion*: primeiro uma casa, um domicílio, um endereço, o domicílio dos (...) arcontes. (...) Eles não garantem apenas a segurança física do depósito e do portador. Reconhece-se-lhe também o direito e competência para a interpretação. Eles têm o poder de interpretar os arquivos. (Derrida, 2001, p.11-3)

O arquivo é situado aqui por Derrida na encruzilhada do topológico com o nomológico, do local e da lei, portador e autoridade, como cenário simultaneamente visível e invisível do assentamento obrigatório do saber. Lá, a coleção, ou melhor, a reunião de signos está submetida à lei da obrigatoriedade, ou melhor, a uma lei obrigatória.

No contexto do concurso entre topologia e nomologia, Derrida avalia em *Mal d'Archive* a psicanálise de Freud como uma tentativa de repensar o local e a lei. Derrida já tinha analisado detalhadamente, num texto anterior ("*Freud et la scène de l'écriture*", 1966), o esboço de uma espacialização psíquica da memória, de uma representação tópica de vestígios no aparato psíquico, resultantes deste projeto. Juntando-se a isso, em *Mal d'Archive* ele diz que o conceito freudiano da memória enquanto espacialização psíquica não se deixa reduzir nem à memória como depósito consciente nem à memória como rememoração, como ato de relembrar. Entre o cenário e o relembrar, abre-se aquele espaço da escrita, que diferencia radicalmente a teoria psicanalítica da *Memória*. Enquanto a *Memória* já parte de asserções distintivas e o arquivo o faz de objetos determinados, cuja disposição e conservação têm que ser obtidos, a psicanálise trata da questão de qual é o modo com que os vestígios e os fragmentos da lembrança são identificados e isolados a partir do que nos é transmitido, com o que se torna evidente a dimensão arqueológica desta empreitada.

Na gênese da teoria freudiana, segundo Derrida, demonstra-se uma tensão infundável entre arquivo e arqueologia, sendo que ele chama a atenção para o fato de que nas parábolas arqueológicas (sobretudo no estudo sobre *Gradiva*, 1907), não raramente o problema da explicação dos restos é simultaneamente narrado e resolvido – de modo semelhante, aliás, ao que ocorre na lenda de Simonides. Contudo, enquanto às imagens da *Memória* cabe apenas a função de signos arbitrários, porém estáveis, o passo essencial proposto por Freud em sua *Die Traumdeutung* (*Interpretação dos Sonhos*, 1900) consiste em que as imagens oníricas sejam repudiadas enquanto símbolos decodificáveis, para poder lê-los de acordo com o seu valor enquanto signos. Isto não significa, porém, lê-los como signos, mas decodificar a relação das imagens entre si segundo a lógica da sintaxe, ou seja, de acordo com as leis da linguagem. Ou, compreender o inconsciente como linguagem. Com o qual teríamos retornado ao problema da linguagem. Portanto, na medida em que trabalhamos com o arquivo como um meio da memória, sempre dependerá de saber se o entendemos como um instrumento (no sentido de instrumento) mnemotécnico ou como o local e o cenário em que a topologia e a lei (do significado) se entrecruzam.

### *Arquivos da arte da memória*

Quando a arte contemporânea trabalha em suas instalações com os meios de ordenamento da memória, como biblioteca, depósito e arquivo, então parece que o ordenamento espacial do arquivo é utilizado como algo fixo, para assim poder lidar ainda mais intensamente com a insegurança e o complexo concurso entre vestígios e significado, entre imagem e signo. Quanto mais tiver desaparecido a certeza a respeito do que deve ser lembrado e recolhido, quanto mais invisíveis, intangíveis e ambíguos forem os signos, as imagens e os vestígios do havido, tanto mais o arquivo disponibiliza um espaço para o trabalho das e com as lembranças. Tal como ocorria na antiga *ars memoriae*, na arte contemporânea, é o ordenamento espacial quem garante o acesso à memória, sem poder, contudo, partir do significado seguro das imagens e dos materiais. Antes disso, durante o trabalho das significações dos mais diferentes objetos e coisas, vestígios e restos, materiais e ruídos, desenrola-se toda a multiplicidade da arte da memória.

Nisto é possível vislumbrar duas operações que trabalham em sentidos opostos. Por um lado, experimentam-se processos que circulam em redor do topos do ausente e da visibilização ou conservação das assinaturas dos mortos ou dos ausentes. Trata-se aqui da produção de espaços marcados, na medida em que vestígios do passado são transformados, dentro do espaço encontrado, num arquivo da memória cultural.

Apresento três exemplos do primeiro tipo de operação. O primeiro é uma *huella digital* composta com os nomes dos desaparecidos que faz parte da fachada do edifício, antigo centro clandestino de detenção em Córdoba, Argentina, hoje, convertido em *Archivo de la Memoria - Território de Memorias*. A intervenção no edifício público, em 2008, foi concebida e executada por uma equipe interdisciplinar que desenvolve diversos projetos na instituição.



*Archivo de la Memoria, Córdoba, Argentina, 2012*

Desde 2010, uma obra do artista chileno Alfredo Jaar, *Geometría de la Conciencia*, integra a composição arquitetônica do *Museo de la Memoria*, em Santiago do Chile. Jaar tem criado mais de sessenta intervenções públicas em cidades como Nova York, Washington, San Diego, Toronto, Montreal, Monterrey, Rio de Janeiro, Berlim, Estocolmo, entre outras, e carrega consigo a consígnia de Vicente Huidobro: “Hay que saltar del corazón al mundo/ Hay que construir un poco de infinito para el hombre”. Amplificado no que o artista diz: “We see beauty all around us, and we should never forget the beauty of life. But that doesn’t mean that we should just stay with beauty. We should not be afraid sometimes to confront beauty and horror”. E eu acrescentaria: I could see the ebb and flow of both extremes.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Jaar usa a imagem como um registro da crise geopolítica e social, as relações de desigualdade dos países ricos e terceiomundistas, o conflito da imigração, a violência, o racismo e os refugiados; sobretudo nos interpelando sobre o modo com que a descontextualização a que as imagens são submetidas pelos mídias impossibilita para quem a observa uma conexão vital com a realidade.



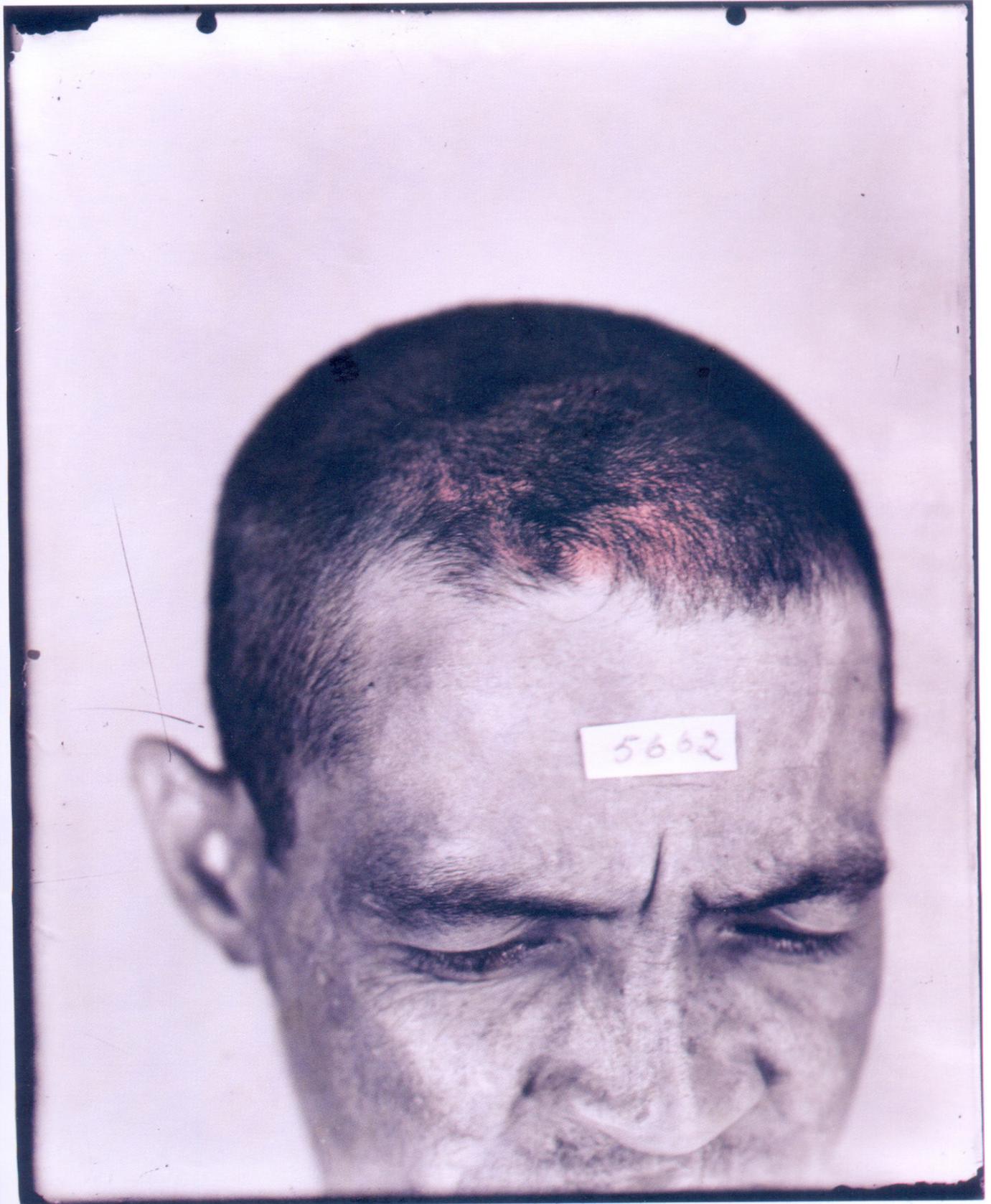
*Geometría de la Conciencia*, Alfredo Jaar, Plaza de la Memoria, Museo de la Memoria de Chile, 2010. Foto: cortesia Parque de la Memoria

É preciso destacar algumas diferenças importantes entre *espaço* e *museu*. A primeira distinção fundamental que as instituições para a memória e os direitos humanos configurada enquanto um museu, como no caso Chile e do México, são construídas em lugares que não estão associados de antemão com o terrorismo de estado, enquanto que no caso da Argentina se encontram localizadas em lugares-símbolo de horror ditatorial, de modo que se trata de um lugar de memória das vítimas. Disso deriva uma segunda distinção crucial: prédios argentinos são “*Espacios*”, “*Sitios*”, os demais “*Museo*”. As discussões a respeito, nesse caso, não são longas e tortuosas, aderindo à ideia de uma *memoria abierta*. As edificações conservam, hoje, o aspecto que tinham antes de serem transformadas em um espaço para a memória. Entretanto, o lugar se encontra em obra e transformação, ainda que o acesso esteja aberto ao público. O trabalho de restauração é constante e muitas construções são objetos de estudos de arqueologia forense com a finalidade de reconstituir provas de crimes que integram uma série de processos de lesa humanidade que tramitam na corte argentina.

O terceiro exemplo é a instalação *Memorial* (2009), do artista conceitual uruguaio Luis Camnitzer, que consiste em uma obra seminal na qual o artista reescreve a lista telefônica e intercala digitalmente os nomes dos desaparecidos durante a ditadura militar em seu país. Em termos estéticos, *Memorial* é uma operação austera e seu gesto autoral é mínimo e deliberadamente modesto. Camnitzer literalmente “abre espaço” entre os nomes dos atuais cidadãos uruguaio para introduzir a presença inevitável de quem foi privado de seus direitos fundamentais e de sua vida depois. Em sintonia com seus trabalhos anteriores, Camnitzer concebe a palavra como um elemento visual primordial em sua proposta e ressignifica objetos e contextos de uso cotidiano ao utilizá-los de maneira não ortodoxa.

Ao lado disto, há processos que partem da figura do arquivo e contrariam sua lei do saber seguro, conservado, com a meta de abrir o arquivo e de (re)transformar a sua topografia num cenário da memória; como as instalações de Rosângela Rennó *Imemorial* (1994), *Cicatriz* (1996), *Vulgo e Anonimato* (1998), a partir do Arquivo Público do Distrito Federal e do Arquivo Público do Estado de São Paulo.

A instalação *Vulgo e Anonimato* é definida pela artista como um diálogo visual entre fotografias do Arquivo Penitenciário Paulista do Complexo do Carandiru e textos do seu Arquivo Universal. Os 11 textos selecionados apontam uma relação de um poder operando a partir do exercício do olhar. As imagens enquadram a cabeça dos detentos: nove de costas e três de frente. Trata-se de imagens de ciência classificatória e de identificação, as fotos da ACADEPEN sugerem uma tentativa de estudo fisionômico ou frenológico. Integra o arquivo uma série fotográfica que registra também tatuagens, cicatrizes e marcas corporais, o que fica sugerido no fundo onde os textos são impressos. As imagens são um reverso de um 3x4, de costas, e parecem evitar o reconhecimento. As cabeças estão separadas do corpo, estranhamente anônimas



O Senado aprovou ontem, por ampla maioria, a lei mais restritiva à fotografia jornalística de todo o continente, provocando protestos generalizados na imprensa. De acordo com o texto, cujo objetivo expresso é proteger os cidadãos flagrados em cenas humilhantes, não poderão ser fotografados suspeitos algemados ou cenas de crimes que atentem contra a dignidade das vítimas.

Na instalação de *Appointment with Sigmund Freud* (2005), de Sophie Calle, tal operação é sinalizada, à primeira vista, pelo desvio dos objetos tradicionais de uma coleção ou arquivo. Apaixonado pela história e pela arqueologia de egípcios, gregos e romanos, Freud elaborou seu universo em torno de imagens-símbolo dessas culturas as quais ele transportou ao seu lar vienense, 19 Bergasse, integrando uma inestimável coleção de peças arqueológicas, com as quais estabeleceu um diálogo intenso e produtivo. Alguns aspectos dessa coleção podem ser observados nas 150 fotografias realizadas por Edmund Engelman, em 1938, depois da ocupação nazista e na iminência da partida de Freud para Londres, que visivelmente foram retomadas por Calle.



PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA





conhecida instalação realizada começou com uma posição na casa londrina do pai da psicanálise (20aresfield Gardens), onde a artista francesa Sophie lle marcou nesse local mítico uma consulta muito uecial, espalhou pela casa alguns objetos pessoais is e do austríaco e comentou em cartões o seu sig- icado e importância. Neste ordenamento, no qual ia coleção de coisas as mais diversas, fotografias, ritórios e outros espólios são oferecidos aos visitantes como o são os livros numa biblioteca, os *tópoi* da leitura dos restos ou da escrita das coisas parecem ser tomados literalmente e materializados. O fato da coleção também conter objetos fechados, por exemplo livros, remete à ideia de que a prática da leitura envolve tanto a legibilidade quanto a ilegibilidade. Diferentemente da biblioteca clássica, o arquivo de “Freud” está organizado de modo interativo e é tanto ampliável quanto móvel, pois os objetos mudam de lugar na medida em que podem ser reordenados pelos visitantes. Nesta medida, a instalação encena os dois elementos da arte da memória, o ordenamento espacial e a lida com a transformação das coisas e das imagens nos livros, no saber arquivado. Um processo que abre o arquivo e o encena como espaço da memória.



The Bathrobe



*Amnesia 1*



*The Erection*



*Amnesia 2*



*Striptease*



*The Rival*



*The Wedding Dress*

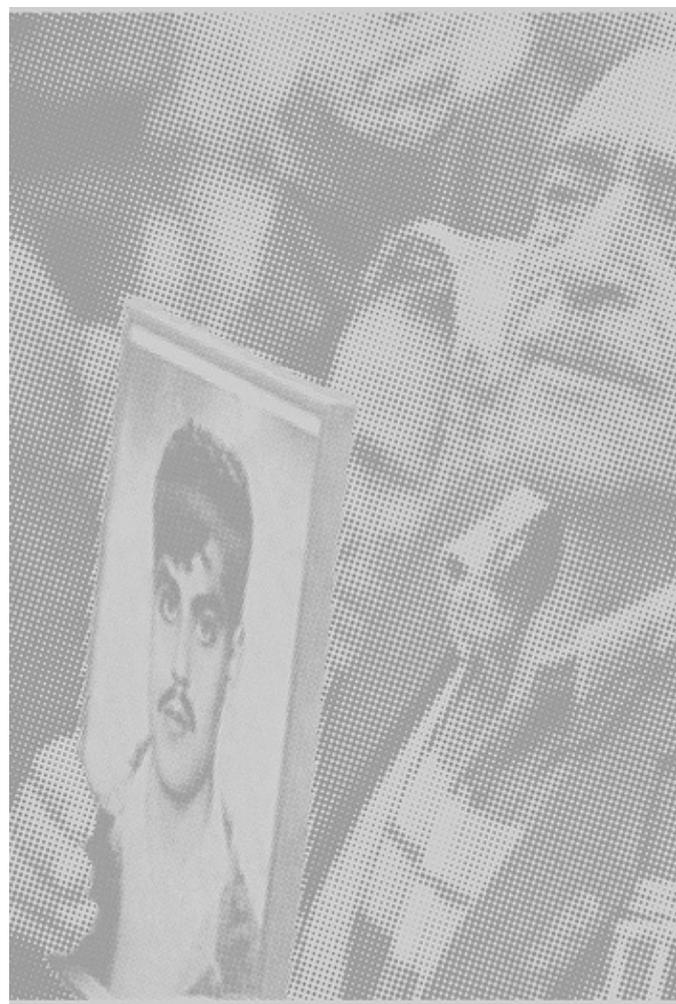
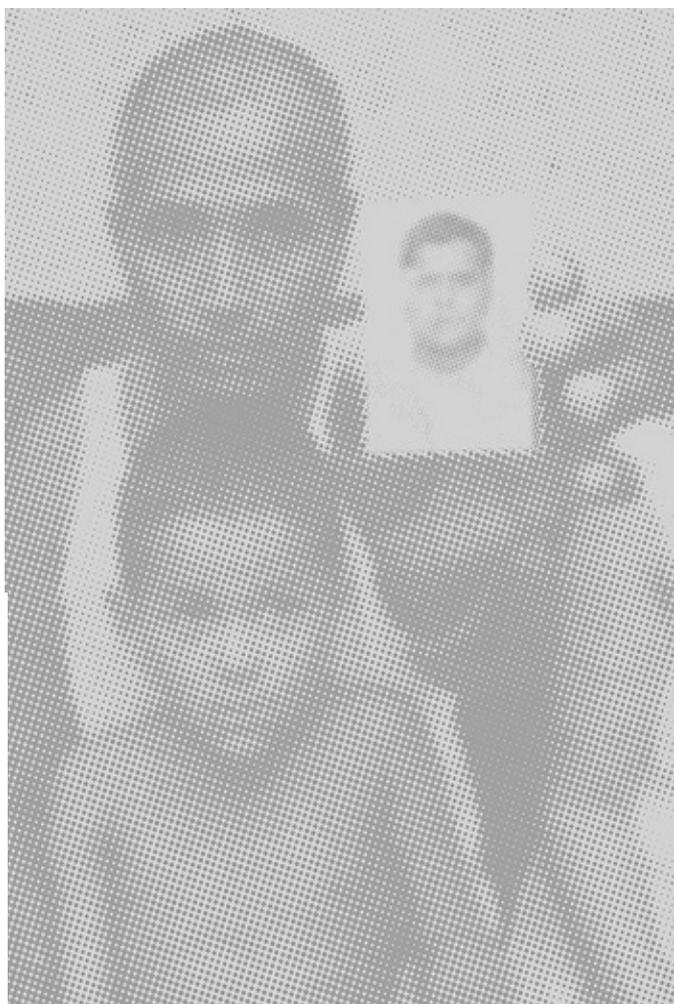
A produção de arquivos interfere naqueles processos materiais e simbólicos, nos quais momentos isolados das vidas dos hodiernos são registrados e salvos como vestígios e imagens duradouras, para constituir a memória cultural. Aqui o trabalho dos artistas tange parcialmente os processos da história oral e da história do cotidiano como partes da historiografia. Isto é válido para trabalhos como os de Sophie Calle, *Souvenirs de Berlin-Est* (1996) e *L'Erouv de Jérusalem* (1996). Este último foi apresentado no Museu de Arte e História do Judaísmo. O *Erouv* é uma extensão do domínio privado sobre o espaço público num perímetro delimitado por um muro simbólico. Este perímetro é traçado por fios de aço que ligam postes de eletricidade. Esta instalação temporária nasce do pedido feito por Sophie a alguns habitantes de Jerusalém, israelitas e palestinos para a levarem a um lugar público que a seus olhos tivesse um caráter privado. Desta proposta nascem catorze histórias-depoimentos de habitantes de Jerusalém. Na pequena sala do museu encontramos uma mesa com a planta da cidade onde se encontram distribuídas as fotografias dos lugares que acompanham os textos dos participantes. Nos quatro muros vemos as imagens fotográficas dos fios de *Erouv* que parecem circundar o pequeno universo interior que é a planta da cidade. O espaço público do museu é como um pequeno Erouvium, onde Jerusalém é uma casa. *Erouv* pode ser etimologicamente traduzido por mistura. O projeto como que arranca o silenciado no *continuum* do discurso, salientando exatamente aqueles momentos que, em geral, desaparecem das assim chamadas testemunhas oculares.



*L'Erouv de Jérusalem*, Sophie Calle, 1996

*Corpos da Alma* (1990-2000), de Rennó, coleção instalada no museu, que com a sua iconografia serial de fotografias alude à demografia e ao arquivo estatal de rostos individuais, está ligada como que mediante vasos comunicantes invisíveis com uma outra coleção disseminada, que está espalhada nos inúmeros domicílios dos visitantes. À contingente publicidade dos indivíduos como *corpus* da “população” corresponde a estranheza das imagens do privado. Se a instalação se apresenta à primeira vista como a imagem de uma “memória coletiva”, o mito da unidade, próprio deste conceito, é rompido pelo processo de produção da instalação,

na medida em que são introduzidos vestígios da multiplicidade das imagens e pistas que conduzem para a sua origem heterogênea. Ela brinca com a circulação de imagens midiáticas na troca entre espaços públicos e privacidade, entre indivíduo e corpo social, entre visibilidade e invisibilidade, tornando visível assim o sumiço do estranho à sombra do privado como reverso da imagem pública e da assim chamada memória coletiva.



*Série Corps da Alma*, Rosângela Rennó, 1990-2000

A instalação *Le rituel d'anniversaire* (1980-1993), arqueologia privada, de Sophie Calle, pode ser observada a partir de uma perspectiva inversa. Ela se refere a um arquivo privado que contém fragmentos e pedaços provenientes de diversas situações históricas, cuja coleção remete aos vestígios biográficos da própria artista. Esta instalação parte mais da coleção que do arquivo; ela surge da magia e do significado que foi adscrito na história da vida individual a estes objetos em parte exóticos, às *trouvailles e souvenirs*. A sua configuração associa esta coleção às gavetas e vitrines das coleções arqueológicas e de ciências naturais, referindo-se desta forma à ordem dos objetos num museu, onde a forma classificatória do *tableau* assumiu uma configuração material e espacial. A esta apresentação corresponde a interpretação que Calle fornece, na medida em que mune as gavetas de títulos e descrições. À medida que estes objetos são transformados, mediante a adição de uma legenda, em imagens significativas, como que ontologicamente alfabetizadas, a estrutura emblemática da coleção mostra que neste caso foi usado o arquivo para generalizar uma arqueologia particular ou para transformá-la num saber universalizável.

Em todas estas instalações, o arquivo configura-se como espaço, na medida em que são reencenadas as passagens entre os objetos e suas alfabetizações na memória cultural, ou seja, os limiares entre a cultura material e o saber. Isto ocorre seja para iluminar aquelas práticas mediante as quais vestígios duradouros são inseridos nos meios da memória, seja com o intuito de desencerrar a ordem fechada, fixa dos objetos e

do saber e de reinaugurá-la como cenário da memória. O fato de muitos destes arquivos estarem configurados como bibliotecas, marca o seu espaço memorial como local da leitura, leitura esta que, contudo, não dispõe de uma chave *arcôntica*. Desta forma, poderíamos descrever este gênero de arte da memória também como uma *ars memoriae* sem um esquema vinculativo de decodificação. Pois, embora as imagens no seu sentido tradicional assumam aqui um papel apenas marginal, os objetos e seus testemunhos ocupam aqui o mesmo lugar que cabia às imagens na *ars memoriae* – com a diferença decisiva, aliás, de que todas as imagens já foram em si peças constituintes de um arquivo, antes de serem reagrupadas nas instalações. Enquanto meios na memória cultural, enquanto imagens significativas ou já descritas, elas não mais estão à disposição de uma codificação aleatória. São até mesmo *inservíveis* para serem utilizadas como signos arbitrários, pois desde sempre lhe são próprios determinados índices históricos que remetem tanto às suas origens de situações históricas específicas, quanto às condições de sua legibilidade. Porque os processos estéticos de uma arte da memória no presente pressupõem desde sempre a memória da arte, isto é, o envolvimento de imagens e objetos na memória cultural.

### *Um arquivo da memória artística: o Atlas de Imagens*

No centro do *Bilderatlas Mnemosyne* de Aby Warburg estava a reformulação do arquivo da história da arte enquanto memória cultural. Este projeto é especialmente interessante no contexto que estamos discutindo porque as gravuras estão localizadas exatamente no limiar entre arquivo e arte da memória e porque tanto a produção quanto a sua leitura se confrontam com o problema da ordem e da alfabetização de uma coleção de imagens. Como ponto de fuga dos muito diversificados empreendimentos no contexto da *Biblioteca de Ciências da Cultura Warburg*, fundada em 1910, em *Mnemosyne* confluem diversos paradigmas e motivos do complexo extremamente heterogêneo trabalho de Warburg. De um ponto de vista sistemático, ao dizer, com respeito à leitura específica de imagens e à sua interpretação histórico-cultural, devem ser distinguidas, antes de mais nada, duas perspectivas.

Por um lado, a teoria das fórmulas do *pathos*, da interpretação da linguagem gestual da arte antiga, que Warburg descobria justamente no detalhe, no “ornamento movimentado”, e nos “gestos agitados”. Interpretando-os como signo da agitação, ele os descrevia, sobretudo, para o caso da pintura renascentista, mas também a descobria enquanto citação nos meios de reprodução da modernidade. Trata-se, aqui, de uma memória imagética, na qual os gestos representados são interpretados como uma linguagem imagética específica; observados no contexto da lembrança de uma linguagem da agitação, eles ganham o status de citações; seguem o sistema das semelhanças, mediante o qual se tornam reconhecíveis as correspondências entre diversas situações históricas.

Por outro lado, existe o empreendimento da decifração de representações enigmáticas pelas vias de uma reconstrução histórico-cultural dos caminhos da tradição de determinados símbolos ao longo dos tempos e das culturas. Sob o *topos* da *Wanderung* (migração), Warburg intentou a retrospectiva, ao longo da história cultural, da retomada e da reformulação de símbolos, até as suas origens, e a sua representação em termos genealógicos.

Dentro da primeira das duas perspectivas de pesquisa indicadas acima, a qual já tinha sido desenvolvida por Warburg no seu estudo sobre Botticelli (1893), sem usar ainda o conceito da fórmula do *pathos*, o interesse pelos gestos expressivos ocupa o primeiro plano. Trata-se, aqui, de um projeto de leitura, o qual como que acaba redundando numa teoria da linguagem dos gestos ou de linguagem das imagens enquanto linguagem (não verbal) e, ao mesmo tempo, tem contatos com empreitadas comparáveis, contemporâneas suas, como, por exemplo, com a conceptualização feita por Sigmund Freud do sintoma (físico) como símbolo da

lembança. No segundo projeto, que se refere à decodificação dos murais do Palazzo Schifanoia, em Ferrara (1912), trata-se de um trabalho arqueológico de reconstrução de camadas histórico-culturais e do projeto de uma dedução (em princípio isenta de lacunas) de programas imagéticos como cadeias de genealogias de símbolos. O diagrama da árvore genealógica é o paradigma disto, pois é graças a ele que o trabalho arqueológico, que se vê confrontado com restos e com tradições, transforma-se numa perspectiva genealógica, na qual a memória imagética está representada como sistema de dedução histórico-cultural. Neste sentido, a forma do Atlas de Imagens combina ambas perspectivas, na medida em que, devido ao seu relacionamento com a cartografia, é apropriada para proceder a um ordenamento espacial das imagens e dos signos, enquanto a origem das gravuras no ordenamento das ciências naturais *do quadro* comprova a sua qualidade classificatória. Se determinadas gravuras oferecem a superfície para um determinado recorte da coleção de materiais e para o seu ordenamento espacial, a justaposição de diversas gravuras na forma de um atlas transforma, finalmente, a coleção num arquivo.

A heterogeneidade deste processo torna-se visível já na primeira gravura do Atlas de Imagens, na gravura A, com a qual o Atlas inicia na forma (fotográfica) tradicional. Esta gravura pode ser considerada como programática na medida em que tematiza simultaneamente o material e o método de representação. A gravura reúne três mapas. Um mapa celeste com as constelações, um mapa geográfico e uma árvore genealógica. Enquanto o primeiro, uma gravura em cobre colorida do século XVII, provém da coleção de imagens de Warburg e assim representa uma folha de seu arquivo de memória imagética, os dois outros mapas provêm de sua própria oficina. O mapa geográfico, que foi executado segundo as suas instruções, registra aquelas migrações entre as culturas que ele mesmo reconstruía, e representa, assim, as teses histórico-culturais de Warburg em sua imagem geral. A árvore genealógica, pelo contrário, foi executada por ele mesmo e é assim um documento dos dossiês de suas próprias pesquisas sobre o contexto histórico social e cultural e algumas pinturas renascentistas, com as quais ele se ocupou (neste caso particular, a capela Tornabuoni em Florença). Portanto, enquanto o mapa celeste pertence à coleção de imagens, o mapa geográfico e a árvore genealógica tematizam os métodos do Atlas de Imagens. Enquanto no diagrama das migrações, evidencia-se, como aqui – assim como na arqueologia – o tempo é subsumido na simultaneidade do espaço e os processos históricos são representados como topográficos, a dimensão do tempo é visualizada no diagrama da árvore genealógica. Assim, a árvore genealógica pode valer como signo da dimensão do tempo, que inexiste no meio do Atlas, constituindo-se, assim, num problema de representação. Representa uma espécie de suplemento, que intervém no sistema de semelhanças. Porque na medida em que o mapa (geográfico) das migrações corresponde ao mapa celeste, evidenciando que o método de Warburg se esforça em tornar-se semelhante ao material, na medida em que ambos os mapas põem em evidência ligações ocultas, a árvore genealógica procura pôr em jogo as perspectivas da origem, da descendência e da explicação.

Nisto, o problema da representação do Atlas de Imagens corresponde ao *Mal d'Archive*. A composição, classificação e conservação dos objetos, neste caso das imagens, fixa uma interpretação vinculadora, dentro da qual a marca temporal dos objetos fica atrás da fabricação do saber. Nesta medida, o atlas de imagens confronta-se com a questão de como o movimento histórico-cultural, de como o tempo, que migrou para dentro do cenário, pode ser evidenciado. Um outro problema de representação atinge o índice, ou a concatenação da coleção de imagens com um sistema de linguagem ou de signos que a torne acessível a um ordenamento do saber; em resumo, atinge a relação entre imagem e linguagem. Nestes problemas repetem-se aqueles que concernem aos temas centrais da coleção: a leitura das fórmulas do *pathos* como signos da memória cultural e de seu ordenamento histórico-cultural. Nesta medida, as gravuras de Warburg, em si, devem ser consideradas como arte da memória, porque o Atlas *Mnemosyne* não prontifica nenhuma solução dos problemas da representação, mas deve ser visto como um cenário de uma práxis na lida com a memória artística, como um laboratório da memória imagética.

O caráter de laboratório torna-se claro pelo fato de que o *Mnemosyne* é um *work in progress*, mas, antes de tudo, pela abertura e flexibilidade do arquivo, na medida em que Warburg reordenou permanentemente as gravuras numeradas e rearranjou as imagens nelas reproduzidas. Deste status de laboratório faz parte também a ampla renúncia de Warburg a notações em palavras, a títulos, legendas, subtítulos etcetera. As legendas, os títulos e os comentários explicativos que se encontram junto às gravuras fotografadas do Atlas de Imagens só foram acrescentadas após o falecimento de Warburg, por Gertrud Bing e Ernst Gombrich. Embora os registros temáticos referentes às tabelas, feitos do próprio punho por Warburg, forneçam explicações acerca dos temas dispartados que ele queria representar, o trabalho ainda em andamento com o arranjo é menos um testemunho de uma simples tradução dos temas das *pranchas*; ele remete muito mais à tendência para a falta de simultaneidade entre as estruturas significativas do tema e das gravuras.

É certo que também existem gravuras isoladas, ordenadas por temas ou motivos, não apenas nos painéis montados – fora do projeto *Mnemosyne* – para determinadas conferências, mas também no próprio Atlas de Imagens. É assim que, sobretudo, as gravuras com símbolos astrológicos ou cosmológicos ou aquelas com as musas, os vícios e as virtudes são as que mais se aproximam de um ordenamento enciclopédico, ou seja, de coleções de imagens alegóricas ou simbólicas que, enquanto signos imagéticos arbitrários, já estão decifrados através de um código ou alfabetizados. Outras gravuras estão ordenadas por motivos ou objetos, por exemplo, a gravura das ninfas, das mênades e das mulheres arrebatadas da antiguidade ou a gravura com as figuras de devoção, com as quais deveriam ser mostrados momentos flamengos na pintura renascentista liana. Também aqui, através da denominação do representado, ou devido ao fato de que a imagem segue o modelo textual preexistente, pode ser pressuposta uma relação convencionalizada com a linguagem.

mas mais interessantes, contudo, são as gravuras com as fórmulas do *pathos*, gravuras que reúnem imagens e não são traduzíveis em linguagem, mas que são legíveis como constituindo uma outra linguagem. Estas gravuras somente se desencerram pelo caminho da leitura, pela tentativa de acompanhar as relações entre as diversas imagens como vestígios de semelhanças e diferenças, de decifrar, portanto, cada um dos ordenamentos como assinatura da memória cultural. Na nova edição do *Bilderatlas Mnemosyne* (2000) não apenas se procedeu à identificação de cada uma das imagens segundo a história da arte, mas nela Claudia Link também fez a tentativa de reconstruir caminhos de leitura para cada uma das gravuras, propondo nesse modo uma interpretação. A reconstrução de tais vestígios de leitura é representada com a ajuda de um esquema, que redesenha o ordenamento das imagens na gravura, tal como na *ars memoriae*. Mas diferentemente da *ars memoriae*, as imagens não podem ser substituídas aqui por letras, porque a leitura representa uma alternativa à alfabetização ou à codificação das imagens. Aqui a diferença com o arquivo se torna a mais nítida possível. Embora o Atlas de Imagens siga o sistema de um arquivo, na medida em que a coleção de gravuras é acessível através da numeração e dos temas, como que mediante um índice, ele se diferencia do arquivo porque cada gravura isolada encena um espaço memorial e é legível como palco de vestígios de memória.

O esquema de leitura na nova edição iguala-se ao projeto de decifração. Através da numeração das imagens isoladas, o caminho da leitura dos olhos é marcado na gravura do mesmo modo que ocorre num mapa para viajantes, através do que a práxis da leitura é regulada por uma convenção; nela fixa-se uma possível interpretação. Nesta medida, repetem-se, no manuseio do Atlas de Imagens, os diversos processos e conceitos da memória imagética, que ingressaram no projeto. Os leitores precisam escolher constantemente entre a leitura de vestígios de memória e imagens da lembrança e a reconstrução de migrações, no sentido de ilações e conexões, ou, dito de outra forma: entre arquivo e memória.