PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Parte III

fósseis de movimento e montagem da memória

É de dentro deste novo cenário traçado no capítulo anterior que emergem as perguntas que se colocam para todos aqueles que pensam/criam no afã de traçar uma cartografia do presente, de modo a identificar os pontos de asfixia do processo vital e fazer irromper aí a força de criação de outros mundos. Deleuze o diz: "Há um liame profundo entre os signos, o acontecimento, a vida, o vitalismo. É a potência de uma vida não-orgânica, a que pode existir numa linha de desenho, de escrita ou de música. São os organismos que morrem, não a vida. Não há obra que não indique uma saída para a vida, que não trace um caminho entre as pedras" (1992, p.179).

Como visto nas obras de Harun Farocki e Chris Marker, trata-se de excogitar a sismografia dos tempos movediços. O espessor temporal das coisas é um princípio aqui, para reconhecer nos produtos residuais o rosto que o mundo dos objetos mostra. A arqueologia psíquica das coisas será a teoria de uma memória crítica, o modelo de escavação arqueológica revelado em Walter Benjamin (2006), uma concepção dialética da memória. A memória está nos vestígios que atualizam a escavação arqueológica, mas ela é também a substância dos solos, nos sedimentos revoltos pelo rastro do escavador; está no presente da arqueologia, em sua prospecção, em seus gestos metódicos ou de tatear, em sua capacidade de ler o passado do objeto em seu solo atual. O que advém dessa dobra dialética, é o que Benjamin chama uma *imagem*. "Cada apresentação da história (*Gerschichtsdarstellung*) deve começar ao amanhecer , já que é uma imagem que libera primeiro o despertar". 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 (2010) já dizia que a única iconologia para ele era uma iconologia dos intervalos – *der Región ewigen Unruhe*. É que a imagem não tem um lugar assinalável: seu movimento aponta para 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*).

Imagem é o que aparece. Aqui nos encontramos com o problema. Este intervalo é o nascimento da vida. A vida começa a aparecer neste universo. Ela aparece como um pequeno *intervalo*. Ficamos neste ponto. Basta isto: a imagem não é a imitação das coisas, mas o intervalo feito visível, a linha de fratura entre as coisas. O problema, no entanto, nos lança uma questão: qual o tempo e o movimento de uma elipse?

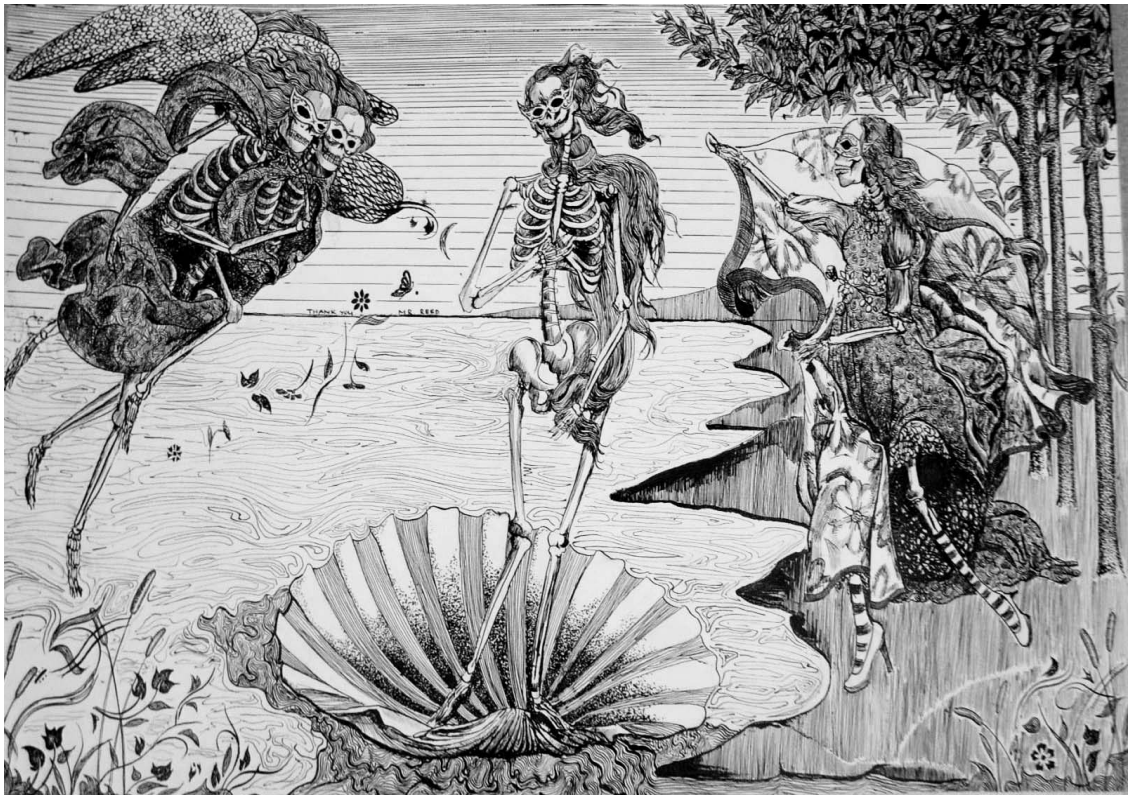
Algumas hesitações se colocam de início. Traduzir o movimento às relações temporais? Enunciar as relações temporais como forças atuantes? Modelos históricos *standard* fracassam ao tentar descrever essa complexidade. Esse capítulo propõe voltar a dar valor de uso à noção ignorada pelas ciências históricas, a partir das propostas do projeto *Bilderatlas Mnemosyne* de Aby Warburg (1866-1929) em sua *ciência sem nome*. Esse "historiador da arte" – na falta de um denominador mais comum – foi o primeiro a fazer da *sobrevivência* (*Nachleben*) o motivo central de uma multiplicidade de aproximações como via possível para descrever a paradoxal "vida" (*Leben*) das imagens. A partir desse posicionamento heurístico, ele nos propõe uma maneira de interrogar, no coração mesmo de sua história, a memória atuante nas imagens da cultura. Disso nasce um saber novo e a convicção de que todas as forças não são mais do que uma *função do tempo*. É um conhecimento por montagem que o projeto de Warburg põe em prática de modo tão assombrosamente atual e contemporâneo aos seus e aos nossos. É apreender uma imagem colocando-nos à escuta de seu tom temporal, essa polirritmia de que está totalmente tecida, que melhor pode ser expressa na assertiva de Warburg: *as imagens sofrem de reminiscências*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Não é de estranhar que *Bilderatlas Mnemosyne* permitia a Warburg expor o arquivo inteiro: desdobrar, por assim dizer, a profundidade estratificada dos arquivos. Aquilo que se havia amontoado cegamente na biblioteca e na fototeca e que se convertia em um *meio visual desdobrado*, obsidional, com as lâminas expostas de *Mnemosyne* constituindo uma espécie de dupla parede elíptica que rodeava o leitor da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* de Hamburgo. Seria correto falar de *constelação*, no sentido de Walter Benjamin, com a condição de insistir no caráter sempre permutável das configurações obtidas em cada ocasião. Se Warburg, em uma *mise en abyme* fotográfica suplementar, havia adquirido o costume de fotografar cada disposição obtida antes de modificá-la com uma nova transformação, é porque a coerência de seu gesto residia na permutabilidade mesma: no deslocamento combinatório incessante das imagens de prancha em prancha, e não em um ponto final qualquer (que seria o equivalente visual de um saber absoluto). É impossível deter-se em um resultado, em uma interpretação que é sempre modificável e que nunca está encerrada sob uma unidade qualquer que seja. O pensamento é um assunto de plasticidade, de mobilidade, de metamorfose, de acontecimento. O próprio Warburg diz ter tentado nas séries do *Bilderatlas*, desde o princípio, um trabalho que se desdobra: um trabalho para desdobrar a "função memorativa" própria das imagens na cultura ocidental. Uma *função memorativa das imagens*? Essa é a questão a que desde o princípio responde o conceito warburgiano de *sobrevivência (Naschleben)*. Seu projeto não pretendia ser outra coisa senão um inventário das formas expressivas pré-estabelecidas e identificáveis que exigiam do artista individual um gesto de recusa ou um gesto de assimilação dessa massa de impressões (*Vorprägungen*) que afluem duplamente até ele. Quando se olha os quadros proliferantes do *Bilderatlas*, as imagens parecem sair, ao mesmo tempo, em ersas direções ou explodir como fogos de artifício. É patente que *Mnemosyne,* mais que ilustrar uma erpretação preexistente sobre a transmissão das imagens, oferece uma matriz visual para *démultiplier* as demandas possíveis de interpretação; pois as imagens portadoras de sobrevivências não são outra coisenão montagens de significações e temporalidades heterogêneas. Como *Mnemosyne*, a demanda aqui de um pensamento em *fusée*. E entendo por isso tudo o que pode designar este termo francês (*fusée*): a *matéria de tempo*, visto que "*fusée*" é o nome técnico de um mecanismo de relojoaria necessário para ntar um relógio; *algo emaranhado*, dado que *fusée* designa também a massa de fio enrolada sobre o eixo um tear; e, por fim, uma coisa projetada, algo de esplendor, utilizado para a beleza passageira dos fogos artifício ou para a morte definitiva dos inimigos em um combate de artilharia. Em música, *fusée* é um go diatônico extremamente rápido de que poucos cantores podem orgulhar-se. É também, e sobretudo, equivalente francês para o *Witz* alemão: um rasgo de espírito.

Uma das intenções claras é explorar essa potência heurística da manipulação das imagens. No que segue, cada argumento não será ilustrado com imagens mas como uma sequência de imagens ilustradas por um argumento. Não somente um prontuário, mas uma memória em ação, uma seleção de singularidades em uma multiplicidade significante – um pensamento por imagem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA



Soñé com dos pintores que aún no tenían
40 años cuando Colón
Descubrió América.
(Uno clásico, intemporal, el otro
Moderno siempre,
Como la mierda.)
Soñé con detectives perdidos
en el espejo convexo de los Arnolfini:
nuestra época, nuestras perspectivas,
nuestros modelos del Espanto.

(Roberto Bolaño, *Los dectetives*)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Os espelhos estão cheios de gente. Os invisíveis nos veem. Os esquecidos se lembram de nós. Quando nos vemos, os vemos. Quando nos vamos, se vão? Estas páginas foram escritas para que eles não se percam. Nestas páginas se unem o passado e o presente. Os mortos renascem, os anônimos têm nomes: os homens que construíram os palácios e os templos de seus amos; as mulheres ignoradas por aqueles que ignoram os próprios temores; o sul e o oriente do mundo, desprezados por aqueles que desprezam as próprias ignorâncias; os muitos mundos que o mundo contém e esconde; os pensadores e sentidores; os curiosos, condenados a perguntar; e os rebeldes e os perdedores e os loucos lindos têm sido e são o sal da terra.

imagem: Don Lupe, *El Nacimiento de Venus,* México
texto: Eduardo Galeano. *Espejos - una historia casi universal*. Tradução nossa

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Uma vídeo-instalação de Harun Farocki, *La plata y la Cruz* (2010), examina em detalhes a pintura *Descripción del Cerro Rico e Imperial Villa de Potosí* (óleo sobre tela, 262 x 181cm) de Gaspar Miguel de Berrío, 1758, parte da coleção do Museu Colonial Charcas de La Universidad San Francisco Xavier, Sucre, Bolívia. Farocki desenvolve um discurso sobre o processo de colonização europeia e o poder exercido através do controle dos meios de produção. Ele faz uma análise exaustiva e minuciosa dos povoados, dos trabalhadores e das minas de prata de Potosí pintados por Berrío. As imagens da pintura vão sendo comparadas a tomadas dos mesmos lugares filmadas em 2010. Farocki condensa o sentido da obra com a frase: "Los españoles trajeron la cruz y se llevaron la plata".

Descripción del Cerro Rico e Imperial Villa de Potosí, Gaspar Miguel de Berrío, 1758

Farocki parece usar o chamado *método morelliano* que se baseia nos detalhes secundários das pinturas, dado que é dali que emergem aqueles traços significativos que escapam ao artista. Ao final do século XIX, esse *método indicial* proposto pelo historiador de arte italiano Giovanni Morelli desenvolve uma forma absolutamente nova de abordar a análise das obras de arte pictóricas. Vejamos rapidamente em que consistia esse método, retomado pelo historiador Carlo Ginzburg no capítulo "Sinais – raízes de um paradigma indiciário" (1989, p.143-180), o qual inicia mostrando que, por volta do final do século XIX, um modelo epistemológico surgiu operante no meio das ciências humanas, embora não teorizado. Indicava Morelli que os museus estavam cheios de quadros atribuídos de maneira incorreta, mas devolver cada quadro ao seu verdadeiro autor seria difícil: muitíssimas vezes se encontravam frente a obras não assinadas, talvez repintadas ou num mau estado de conservação. Nessas condições, seria indispensável poder distinguir os originais das cópias. Para tanto, porém, segundo Morelli, seria preciso não se basear, como normalmente se fazia, em características mais evidentes, mais facilmente imitáveis dos quadros: os olhos erguidos para o céu dos personagens de Perugino, o sorriso dos Leonardo, e assim por diante.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

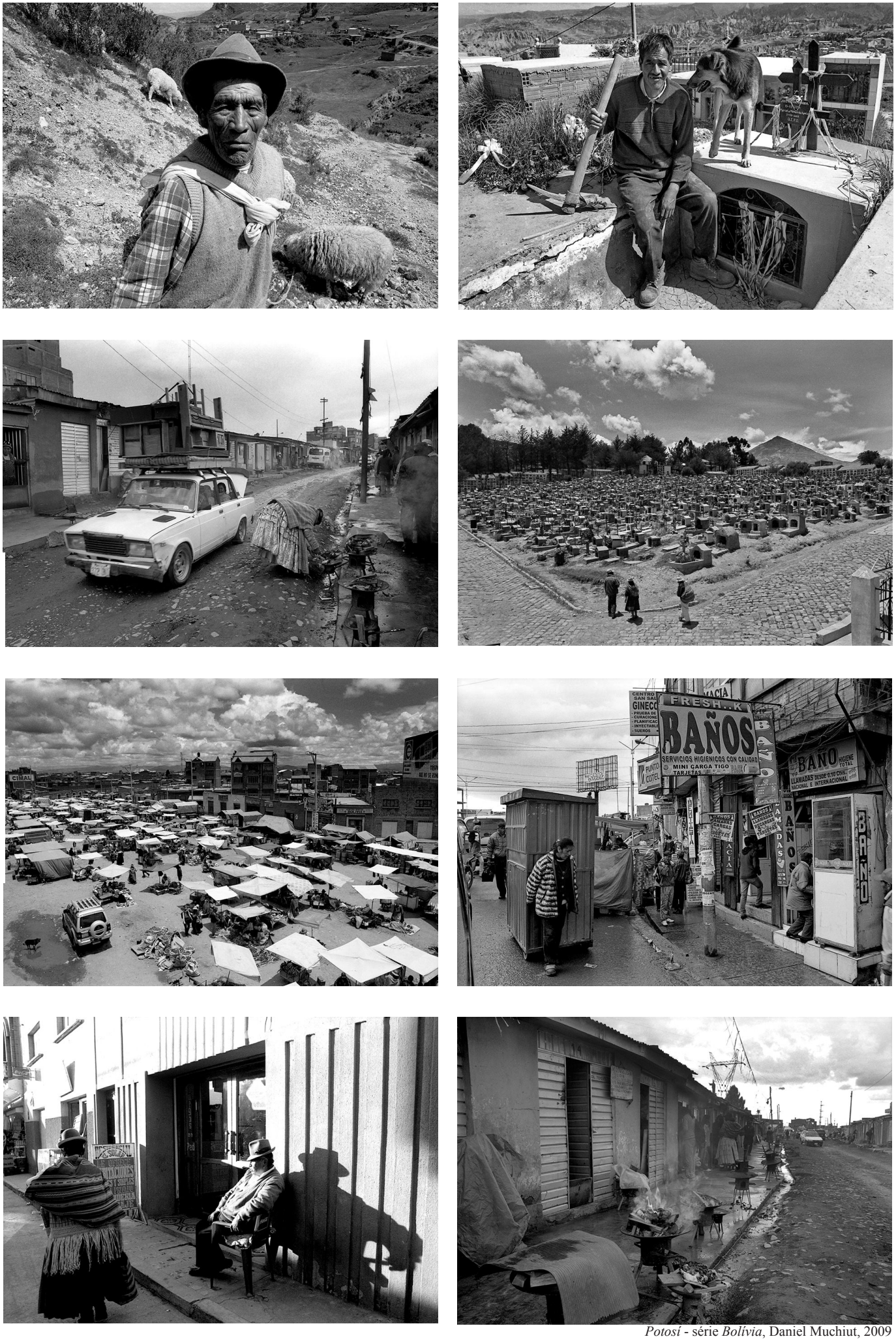
Pelo contrário, seria necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés. Dessa maneira, Morelli descobriu, e escrupulosamente catalogou a forma da orelha própria de Botticelli, a de Cosmè Tura e assim por diante: traços presentes nos originais, mas não nas cópias. Com esse método propôs dezenas e dezenas de novas atribuições em alguns dos principais museus da Europa. Frequentemente tratava-se de atribuições sensacionais: numa Vênus deitada conservada na galeria de Dresden, que passava por uma cópia de uma pintura perdida de Ticiano feita por Sassoferrato, Morelli identificou uma das pouquíssimas obras seguramente autografas de Giorgione. Tais dados marginais, pormenores desapercebidos, para Morelli, eram reveladores porque fugiam do controle do artista: traços puramente singulares, que lhe escapavam sem que ele se desse conta. A alusão a uma atividade inconsciente impressiona Ginzburg: "Morelli propunha-se buscar no interior de um sistema de signos culturalmente condicionados, como o pictórico, os signos que tinham a natureza dos sintomas (e da maior parte dos indícios, também involuntários)"; diz. (1989, p.143)

Farocki, por sua vez, relata enquanto a câmera escruta em plano detalhe a tela *Descripción del Cerro Rico e Imperial Villa de Potosí*: *Sobre a montanha de prata podem ser vistos distintos grupos de trabalhadores; mas na entrada da mina não se vê ninguém. Los mitayos, quer dizer, os trabalhadores forçados, em geral vinham de povoados situados a muitos quilômetros de Potosí; a viagem podia durar até um mês e devia permanecer um ano nas minas, razão pela qual traziam suas famílias e também seu gado. A imagem mostra* ›airro dos trabalhadores, mas não se vê as mulheres e as crianças, muito menos o gado. Vê-se um edifício ncipal em que os trabalhadores recebem seus salários e, em frente a ele, um pequeno mercado de rua, de se vende bebidas. Mas é impossível distinguir os trabalhadores livres dos trabalhadores forçados. rece supor que um acontecimento tão assinalado como o descobrimento da América deveria ser men›nado nas Escrituras Sagradas [...] *Parece razoável supor que um episódio que foi o maior genocídio da* ›tória deveria ser mencionado em alguma parte dessa imagem [...]

Fotogramas, *La prata y la Cruz,* 2010 - vídeo-instalação

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA



Potosí - série *Bolívia*, Daniel Muchiut, 2009

Farocki, à maneira dos melhores filósofos, nos apresenta uma aporia para o pensamento ou, para ser mais precisa, uma aporia para o pensamento da imagem. A imagem de Potosí é paradigmática no quadro visual da América do Sul e Caribe. Esse pequeno filme-ensaio cria uma transparência através da qual se pode observar como opera a fábrica de opacidade e como os dominados se tornam invisíveis ao olhar no diagrama do poder. É como as imagens aéreas dos campos nazistas, onde o indivíduo não figura muito maior que um pixel. O núcleo do trabalho em *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* são as tomadas aéreas do campo de concentração de Auschwitz realizadas dos aviões de exploração dos EUA em 1944, similar à pintura de Berrio em Potosí, 1758. Logo, a personalidade encontra abrigo no granulado da imagem. Em ambos podemos ver com claridade que as táticas de produção de informação coincidem com as táticas de guerra; além disso, ele sustenta que há uma correspondência requerida entre as técnicas de produção e as de destruição, entre a produção de bens e a guerra (um campo de atividade como qualquer outro). As imagens que recebemos são produzidas por linhas de forças de um dispositivo. Farocki põe em perspectiva o interesse pelas imagens que integram essa operação, o interesse, ao revés, é o resultado do aluvião de imagens não-operacionais, do tédio pela metalinguagem. É um tédio gerado pela práxis diária de re-mitologização do cotidiano e pela múltipla reintegração das imagens produzidas pela aquisição de um significado nesses espaços de domínio. Ali nunca conseguimos ver o micro ou o macrocosmos, mas um recorte intermédio, um esquema que figure como limite inferior o rosto humano e, como superior, o conjunto de edificações.

A obra de Farcoki não está aí meramente para documentar de modo autocomplacente ou de modo nostálgico aquelas configurações imaginárias do mundo. Estas imagens não buscam simplesmente reproduzir algo, mas [illegible]em parte de uma operação, como um programa de rastreamento que descobre constelações na imagem. [illegible]magem então se converte em um operador político para interrogar o contemporâneo na medida dos seus pensados. Há pressuposto neste procedimento a intenção de elaborar uma arqueologia e uma genealogia imagem, situando-a no marco de um sistema de conhecimentos e valores que ancora as formas de poder sociedade, dirige a produção e o uso de tantas imagens. A montagem, desmontagem e remontagem das agens se opera de um modo que causa estranheza aos que a buscam, ainda que sejam conhecidas: é quanse tornam opacas por este deslocamento que estas imagens por fim podem ter seus sentidos renovados.

[illegible]rtanto, vou esboçar algumas vias de prospecção para o enfrentamento destas perguntas que o trabalho Farocki nos reenvia. Pelo menos dois pressupostos norteiam a opção por estas vias. O primeiro é a ideia que o surgimento de uma questão se dá sempre a partir de problemas que se apresentam num contexto gular e em uma consequente crise de sentido de nossas referências. É o desassossego da crise que desencadeia o trabalho do pensamento. O segundo pressuposto é que pensar este campo problemático impõe a convocação de um olhar transdisciplinar, já que estão aí imbricadas inúmeras camadas da realidade tanto no plano macropolítico quanto no micropolítico. O que se propõe a seguir são elementos para uma cartografia deste processo traçada a partir de um ponto de vista fundamentalmente micropolítico.

O que resta do tempo

Tomemos como referência uma das linhas de força do diagrama que explora *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, um paradigma de controle policial e estatal. Farocki o demonstra não exclusivamente nesse filme, mas em *Gefängnisbilder,* como em outros também. *Bilder* mostra que uma das esferas importantes onde se torna operativo é a dos dispositivos de segurança biométrica, que permeia cada vez mais todos os aspectos da vida social. Quando as tecnologias biométricas apareceram no século XVIII com Alphonse Bertillon na França e com Francis Galton na Inglaterra, o inventor das impressões digitais, elas não foram pensadas para prevenir crimes, mas apenas para reconhecer delinquentes reincidentes. Apenas quando ocorria um segundo crime se podia utilizar os dados biométricos para identificar o ofensor. Estas tecnologias biométricas, inventadas para criminosos reincidentes, permaneceram durante um longo período o seu privilégio exclusivo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Vejamos a exemplaridade do caso argentino que gira em torno ao *Museo de Ciencias Naturales de La Plata,* fundado e dirigido pela figura do Perito Moreno, cuja coleção arqueológica, antropológica, paleontológica, doada à instituição, estava constituída por mais de 15.000 exemplares de fósseis, esqueletos e objetos. Francisco Pascasio Moreno (1852-1919) era um cientista, naturalista, explorador argentino e dono de uma coleção instalada inicialmente em sua residência como uma espécie de *Wunderkammern*, ou *Gabinetes de Maravilhas ou Curiosidades*.[41]

O trabalho de um colecionador extrapolava o de um dedicado resgatador de objetos contra a ação do tempo. Ele cuidava de demarcar o mundo em relação ao que merecia a permanência e o que poderia ser simplesmente descartado do universo das representações. A iconografia beneficiou-se muito com as imagens confeccionadas nas expedições exploratórias-colonizadoras e com as descrições taxonômicas feitas a partir da criação dos *Gabinetes de Maravilhas ou Curiosidades*.

As *maravilhas* entretanto protagonizam um paradoxo. Ao situar a coleção de Perito Moreno como um (anacrônico) *Gabinete de Curiosidades*, enfatizo a perspectiva antropológica de uma justificável *acumulação mágica* de troféus e relíquias. Moreno escreve a seu pai em 1875: *Creo que no pasará mucho tiempo, sin que consiga los huesos de toda la familia de Catriel. Ya tengo el cráneo del célebre Cipriano, y el esqueleto de su mujer, Margarita; y ahora, parece que el hermano menor Marcelino no vivirá mucho tiempo, pues ha sido el jefe de la actual sublevación, y se ha rendido anteayer en el arroyo Nievas ante los Remingtons de Levalle.* [...] *La cabeza (la de Catriel) sigue aquí conmigo; hace un rato que la revisé pero aunque la he limpiado un poco, sigue siempre con bastante mal olor. Me acompañará al Tandil porque no quiero separarme de esa joya, la que me es bastante envidiada.*

Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Foto: coletivo GUIAS

[41] As expedições de conquista territorial efetivadas pelos navegadores, especialmente entre os séculos XV ao XVII, trouxeram uma nova visão de mundo por terem acrescentado ao inventário de História Natural inúmeros espécimes apropriados (saqueados, por que não dizer?) e levados do Novo Mundo à Europa, até chegarem nas cidades portuárias para o entretenimento de uns poucos, provocados pelo exotismo dos *Gabinetes de Curiosidades*. Essas coleções eram predominantemente comuns entre pessoas com posses, mas também entre aspirantes à riqueza, como alguns donos de terra, advogados, clérigos, físicos, comerciantes. Considerados os precursores dos Museus, os *Gabinetes de Curiosidades* vigoraram em toda Europa entre os séculos XVI-XVIII, entrando em declínio no século XVIII em decorrência da especialização disciplinar científica.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Na imagem anterior pode-se ver uma das salas de exposição do *Museo de Ciencias Naturales la Plata*, exibindo a coleção de esqueletos de Perito Moreno. A coleção da instituição foi significativamente ampliada a partir de 1878 atuando de forma articulada às expedições coordenadas pelo General Roca com o objetivo de exercer o efetivo domínio sobre os territórios que permaneciam sob o domínio das tribos aborígenes. A violenta "*Conquista del Desierto*"[42] foi justificada pelas instituições científicas da época. A plena vigência do positivismo de Cesare Lombroso, na criminologia da época, teve influência capital nesse caso.

Na coleção do Arquivo Fotográfico Geral, as imagens atuam como importantes documentos históricos na constituição do acervo do *Museo de La Plata*. O Arquivo Fotográfico designa o tema geral de uma descrição que interroga a função enunciativa que se exerce nele, a formação do discurso à qual ele pertence, o sistema geral de arquivo do qual depende. Nele encontramos não *uma imagem justa, mas justo uma imagem* que interroga o já-dito na medida de seus impensados, ao torna-lo *visível* e *dizível*.

Los fueguinos, registro do antropólogo Fernand Lahille, Tierra del Fuego, 1896. Foto: coletivo GUIAS

A foto acima provém de uma expedição, a *Tierra del Fuego*, em 1886, sob o comando de Ramón Lista. Designado pelo General Roca como chefe da expedição exploradora da *Tierra del Fuego*, a empresa zarpa de Buenos Aires no transporte "Villarino", em 31 de outubro, integrada por Ramón Lista, pelo Monsenhor Fagnano, Polidoro Segers, médico cirurgião do exército, o capitão José Marzano e vinte e cinco homens na tropa. Em 24 de novembro iniciaram o desembarque na Bahia de San Sebastián, na *Tierra del Fuego*. Em 25 acontece a tragédia, relatada pelo próprio Lista em um informe do dia 27 encaminhado ao Presidente de la República, Dr. Miguel Juárez Celman:

> "(…) después de un ligero tiroteo, el matorral fue desalojado quedando en nuestro poder algunos prisioneros, mujeres en su mayor parte, y sobre las zarzas veinte y seis [sic] indios muertos (…) regresé al campamento general con los prisioneros tomados de los cuales envío nueve a Buenos Aires en el transporte "Villarino" para ser entregados a quien corresponda (Lista, 1887).

[42] *La Conquista del Desierto* foi uma campanha militar empreendida entre 1878 - 1885 pelo governo da República Argentina, sob o comando do General Julio Argentino Roca, contra os povos ameríndios, principalmente das etnias *mapuche* e *tehuelche*, que tinha o objetivo de exercer o domínio efetivo sobre os territórios da região dos Pampas e da Patagônia que a Argentina considerava parte de seu território, por estarem incluídos nos limites da colônia do *Río de la Plata*, pertencente à coroa da Espanha, mas que permaneciam sob o controle de diversas tribos aborígenes.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Em outra passagem de seu livro *Viaje al País de los Onas* (1887) relata: "después de algunas descargas de carabinas, el matorral quedó a nuestro poder, y sobre las zarzas veintiocho muertos, entre ellos un *ona* atlético, el jefe" (*Ibid*.). Outra versão dos fatos é relatada pelos salesianos que viajam com os exploradores: *A balazos primero y luego a sablazos mataron a muchos: 14 hombres fueron hallados muertos, otros habrán muerto en el bosque donde huyeron. Mujeres y niños tienen heridas, quien en la cabeza, quien en el pecho. Fue una masacre que no se sabe explicar y menos cohonestar*; conforme registro do Coletivo GUIAS.[43]

O detalhe no canto esquerdo inferior da imagem precedente indica que Lista tem dificuldades ao tomar medidas antropométricas, não retiraram para a foto os grilhões que levavam todos esses prisioneiros. Nem todos os prisioneiros dessa matança foram enviados a Buenos Aires, Lista decidiu que três "mulheres e um rapaz" ficassem e o acompanhassem na travessia. "A fin distinguirlos entre sí he impuesto a los onas nombres que serán confirmados más tarde por el agua baustismal, según lo desea el capellán. La mayor se llama Rosa [18 años], la segunda Célica [menos de 18 años], y Eloísa la tercera [12 años], al indiecito le ha tocado el nombre de Sebastián [lugar de la matanza], en recuerdo de la bahía donde estamos"(*Ibid*.). Alguns *Onas* que seguiram para a capital, pelo registro fotográfico, foram encaminhados à *Exposição Internacional de Paris*.

Onas, no barco que os levou a París, 1889. Foto: coletivo GUIAS

Na expedição de 1896, o antropólogo Fernand Lahille fotografou e "estudou" 88 *Selk´nam* prisioneiros que foram levados da Bahía de San Sebastián até Ushuaia. No M*useo de La Plata* os registros indicam que o que restou dessa expedição integra sua coleção. Na coleção do Arquivo Fotográfico Geral do Museu figuram esse e outras centenas de estudos antropométricos realizados.

[43] Todo o material do arquivo divulgado está sob a guarda do coletivo GUIAS. GUIAS é um grupo de pesquisa da *Facultad de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de La Plata* que desenvolve um extenso trabalho de levantamento e restauração do acervo do *Museo de la Plata* sob intenso esquecimento. *Prisioneiros de la Ciencia* é um dos projetos de difusão desse material.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Registro antropométrico dos *Selk'nam*, realizado pelo antropólogo Fernand Lahille. Foto: coletivo GUIAS

Como exemplo do aviso de Walter Benjamin de que nem os mortos estão a salvo quando somente os vitoriosos contam a história, o trabalho do Coletivo GUIAS auspicia a luta sobre a propriedade da memória. A experiência de ver está, por si própria, sujeita à força do esquecimento, e a tarefa de ler os rastros é equivalente a apaziguar-se com o passado. Rastros de identidade foram capturados no momento anterior ao desaparecimento dessas vidas infames, o reconhecimento da diferença extraída das sombras de uma história suprimida. Se não há nenhuma história heroica, tampouco ocorrem histórias autorizadas ou apologéticas, nas quais os argumentos de autoridade (ou a mesma autoridade) se sobreponham ao fato. Aqui, se está revisitando a função primordial da fotografia: a produção de evidências.

O registro mais notável talvez seja o que envolve a captura do Cacique tehuelche Inakayal. Muitas versões são disputadas em torno da difícil captura do Cacique. O tehuelche e sua família, prisioneiros das forças expedicionárias do General Roca, ficam sob a custódia do Perito Moreno nas dependências do *Museo de La Plata*. No Arquivo Fotográfico, encontra-se um extenso estudo antropométrico de Inakayal e seus familiares realizado por Moreno e seu discípulo, o antropólogo Roberto Lehmann-Nitsche. A causa-morte de Inakayal não foi registrada. Integra a coleção do museu o que restou dessa história: ossos e algumas imagens – a vida dormida em sua forma residual.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

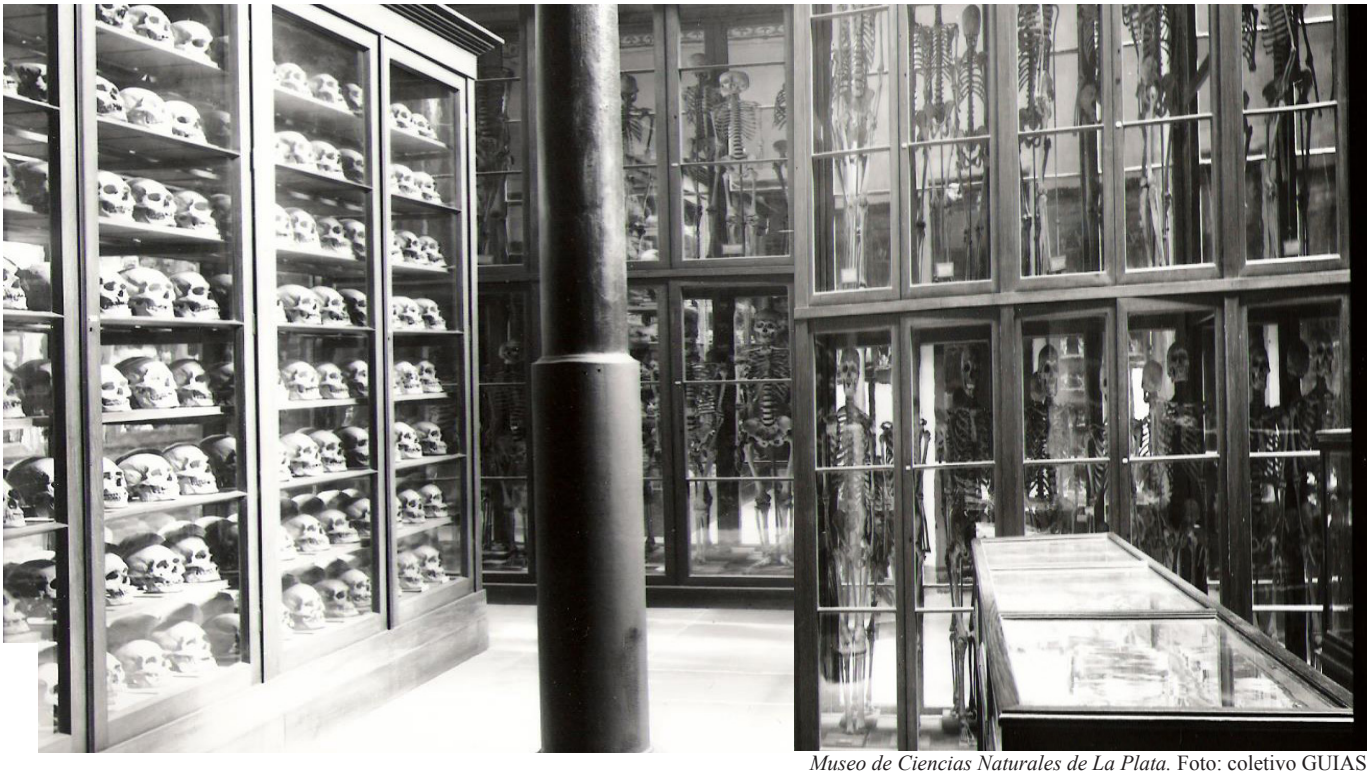
Registro antropométrico do Cacique *Inakayal* e sua família. Foto: coletivo GUIAS

O que vemos só vive em nossos olhos pelo que nos olha. Ante essas imagens – tão recentes, tão contemporâneas –, o passado não cessa nunca de reconfigurar-se. É que as imagens sofrem de reminiscências (modo de inscrição do tempo na imagem). É nesse contratempo que aparece o tempo. O tempo não se limita a fluir: trabalha. Se enterra e ressurge. Se descompõe e se recompõe. É o regime descontínuo da temporalidade.

A imagem nos permite *olhar as coisas presentes em função de coisas ausentes.* As *coisas ausentes* determinam, como fantasmas, sua genealogia e a forma mesma do seu presente. Esta genealogia é apreendida tanto na espacialidade *material* dos resídos de destruição como na temporalidade *fantasmática* dos acontecimentos de retorno. Tudo isso impossível de situar no rosário de uma simples cronologia,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

tudo isso implicando um processo que será designado por Sigmund Freud justamente como *ein Überbleibsel,* uma *sobrevivência.* E como acentua Didi-Huberman, "ante uma imagem, temos humildemente que reconhecer o seguinte: que provavelmente ela nos sobreviverá, que ante ela somos o elemento frágil, o elemento passageiro, e que ante nós ela é o elemento do futuro" (2008a, p.32). Recordações de um futuro.



Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Foto: coletivo GUIAS

o *Museo de Ciencias Naturales de La Plata*, se encontravam os esqueletos – hoje em seus porões – dos ciques e seus familiares que resistiam à usurpação de seus territórios ancestrais, legitimando assim o genocídio da expedição *Conquista del Desierto* empreendida pelo General Roca. Nos arquivos há um criterioso registro, com a seguinte descrição, em uma série de milhares de fichas, desprovidas de qualquer imagem.

ASESINADOS:

Esqueleto Nº 773: India mestiza, araucana-africana, "Maria", del cañadón del Trolopen. Fue muerta en 1888. El cráneo fue traído por el doctor C. Spegazzini, quien conocía personalmente a la finada.

Esqueleto Nº 1777: indio araucano (masculino), tribu Picunche, "Maria", asesinado en Carmen de Patagones, 40 años. Viaje Moreno, 1875-76.

Esqueleto Nº 1786: indio Araucano (masculino), "Michel", tribu de Calachú, muerto en 1888 por un integrante de la expedición organizada por el Museo, en Corpen Aiken, sobre el Rió Chico, territorio de Santa Cruz. Viaje Pozzi 1897-98

Esqueleto Nº 1837: "Sam Slick". Indio Tehuelche (masculino). Asesinado en la colonia de Tre-Rawson, Chubut. Desenterrado por el doctor F. P. Moreno 1876-1877.

Porões do *Museo de La Plata*, equipe de arqueólogos, membros do GUIAS. Foto: coletivo GUIAS

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

De acordo com uma lei fatal ou clandestina da modernidade, as tecnologias que foram inventadas para animais, para criminosos, para estrangeiros ou para judeus foram posteriormente estendidas a todos os seres humanos. Apesar de em 1943 o congresso dos Estados Unidos ainda recusar o *Citizen Identification Act,* que queria introduzir um cartão de identidade com impressões digitais para todos, no decurso do século XX, as tecnologias biométricas foram aplicadas a todos os cidadãos, e as fotografias de identificação de Bertillon e as impressões digitais de Galton são hoje utilizadas por todos os países nos seus bilhetes de identidade. A exemplaridade do caso argentino, portanto, não mantém qualquer caráter exclusivo. Se abordarmos os regimes vigentes, não em sua face macropolítica visível, mas sim em sua invisível face micropolítica, constataremos que o que os caracteriza é o enrijecimento (patológico) do princípio identitário.

Cacique Guarani-Kaiowá, Ambrósio Vilhalba, da Aldeia Guyraroká, Caarapó, MS, Brasil, 1961-2013

Mas o passo mais extremo só foi dado nos nossos dias e está ainda no processo de total implementação. Com o desenvolvimento de novas tecnologias digitais, com scanners ópticos que podem facilmente gravar não apenas impressões digitais, mas também a retina ou a estrutura da íris ocular, os dispositivos biométricos tendem a ultrapassar as esquadras e os gabinetes de imigração para se espalharem à vida quotidiana. Em muitos países o acesso a cantinas ou mesmo a escolas é controlado por um dispositivo biométrico onde o estudante coloca a sua mão. As indústrias europeias neste campo, que estão crescendo rapidamente, recomendam que os cidadãos sejam habituados a este tipo de controle desde jovens. O fenômeno é especialmente perturbador, porque a Comissão Europeia pelo Desenvolvimento da Segurança (como o ESPR, programa europeu de pesquisa securitária) inclui entre os membros permanentes representantes de todas as grandes indústrias no campo, produtoras de armamento que, como a *Thales*, a *Finmeccanica* e a *EADS et BAE system*, se converteram ao negócio da segurança.

É fácil imaginar os perigos representados por um poder que possa ter à sua disposição, de forma ilimitada, a informação biométrica e genética de todos os seus cidadãos. Com um poder semelhante, a exterminação dos judeus, realizada com base em documentação bem menos eficiente, poderia ter sido total e incrivelmente rápida. Mas não vou alongar-me neste aspecto importante do problema. As reflexões que gostaria de partilhar abordam, pelo contrário, as transformações da identidade política e das relações políticas que estão envolvidas nas tecnologias securitárias. Esta transformação é tão extrema que podemos legitimamente perguntar não só se a sociedade onde vivemos é ainda uma sociedade democrática, mas também se esta sociedade pode ser considerada política.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

A crescente extensão aos cidadãos das tecnologias concebidas para criminosos tem consequências inevitáveis na identidade política do cidadão. Pela primeira vez na história da humanidade, a identidade não é uma função da personalidade social e do seu reconhecimento pelos outros, mas antes uma função da informação biológica, com a qual não tem qualquer relação, como os arabescos das impressões digitais e a disposição dos genes na dupla hélice do DNA. O elemento mais neutro e privado torna-se o fator decisivo da identidade social, que irá portanto perder todo o seu caráter público.

A nova identidade é uma identidade sem a pessoa, por assim dizer, na qual o espaço da política e da ética perde o seu sentido e tem de ser pensado a partir do zero. Enquanto o cidadão grego era definido por uma oposição entre o público e o privado, entre a *oikos,* que era o lugar da vida reprodutiva, e a *polis*, o local da ação política, o cidadão moderno parece antes mover-se numa zona de indiferença entre o privado e o público, ou entre o corpo físico e o político. A materialização espacial desta zona de indiferença é a vídeo-vigilância das ruas e das praças das nossas cidades. De novo, um dispositivo que foi concebido para utilização nas prisões é aplicado aos locais públicos. Fica evidente que um local gravado em vídeo deixa de ser uma *ágora* e torna-se um híbrido público e privado, uma zona de indiferença entre a prisão e o fórum. Esta transformação do espaço político é certamente um fenômeno complexo que implica uma multiplicidade de causas, entre as quais, num especial lugar, o nascimento do *biopoder*.[44] A primazia de uma identidade biológica sobre uma identidade política está diretamente relacionada com a politização da *vida nua* nos estados modernos.[45] Mas não devemos nunca esquecer que o nivelamento da identidade social na identidade corporal começou com as tentativas de identificação de criminosos reincidentes. Não deveríamos surpreender-nos se hoje a relação normal entre o estado e os seus cidadãos é composta pela suspeita, pelo arquivamento policial e pelo controle. As razões de segurança são hoje a tecnologia permanente de governo cujo princípio secreto pode ser assim formulado: todo o cidadão é um potencial terrorista.

Uma das possibilidades de traçar essa genealogia curta do conceito de "segurança" seria inscrever a sua origem e história no paradigma do estado de exceção, tal como o propõe Giorgio Agamben. Nesta perspectiva, poderíamos relacioná-las com o princípio romano de S*alus Publica Suprema Lex*, "a segurança pública é a mais alta lei", e relacioná-la com a ditadura romana, com o princípio canônico de que a necessidade não reconhece qualquer lei, com os *comites de salut publique* da revolução francesa e finalmente com o Artigo 48 da República de Weimar, a base jurídica do regime Nazi. Tal genealogia seria correta, mas não creio que possa realmente explicar o funcionamento dos dispositivos e das medidas de segurança que nos são familiares; embora o estado de exceção tenha sido originalmente concebido enquanto medida provisória, destinada a lidar com um perigo imediato no sentido de restaurar uma situação *normal*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

[44] Michel Foucault, em *Surveiller et Punir: Naissance de la Prision* (1975) e nos seus cursos no Collége de France (1975-1976), esboçou uma classificação tipológica dos estados modernos. Foucault mostra como o Estado do *Ancien Regime*, que ele designa de estado territorial ou *soberano* e cujo lema era *fazer morrer e deixar viver*, se desenvolveu progressivamente num estado populacional e num estado disciplinar, cujo lema é agora o inverso ao *fazer viver e deixar morrer*, na medida em que se ocupa da vida do cidadão no sentido de produzir corpos saudáveis, ordenados e dóceis. A mudança de estratégia de poder ao final do século XVIII - de um poder disciplinar exercido sobre o corpo individual a uma tecnologia da regulação massiva - propicia o deslocamento do que Foucault observou como *uma anatomopolítica do corpo humano* até o que ele nomeou como *uma biopolítica da espécie humana.* No mesmo curso no Collége de France na sessão de 14 de janeiro de 1976 ele acrescenta: "Há que estudar o poder à margem do modelo do Leviatán [Hobbes], à margem do campo delimitado pela soberania jurídica e a instituição do Estado; se trata de analizá-lo a partir das *técnicas e táticas de dominação*". No entanto, o Estado no qual vivemos agora já não é um estado disciplinar. Gilles Deleuze sugeriu chamar-lhe um *estado de controle*, porque o que este deseja não é ordenar e impor disciplina, mas antes gerir e controlar. A definição de Deleuze é correta, porque a gestão e o controle não coincidem necessariamente com ordem e disciplina.

[45] Giorgio Agamben, em *Stato di Eccezione* (2003), lembra que os gregos se referiam à vida com duas palavras diferentes. *Zoé* referia-se à vida como um fato, é o fato da vida, natural, biológica, a "vida nua". *Bios* designava a vida qualificada, uma forma de vida, um modo de vida característico de um indivíduo ou grupo.

Outra possibilidade de abordagem de tal princípio seria traçar o longo percurso do conceito de "identidade", como nos induz *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges,* que interpela o(s) dispositivo(s) da modernidade cuja(s) forma(s) de representar e de exibir os emblemas de um poder (soberano) são sustentadas no exercício da morte violenta, produzindo subjetividades modeladas nesses territórios do medo. Ao estabelecer a multiplicidade de relações entre uma variedade de tecnologias visuais e a constituição da visão (ou ponto de vista, *den Blick*), a qual, longe de dominar seu objeto, está ela mesma implicada ou atada ao mesmo, Farocki acentua a prédica que tão bem estabelece Hannah Arendt a respeito: os homens modernos não foram projetados no mundo, mas para dentro de si próprios. Essa máxima nada mais é do que a atualização do primeiro parágrafo da terceira meditação cartesiana, "Fecharei agora os olhos, tamparei meus ouvidos, desviar-me-ei de todos os meus sentidos, apagarei mesmo de meu pensamento todas as imagens de coisas corporais, ou, ao menos, uma vez que mal se pode fazê-lo, reputá-las-ei como vãs e como falsas."[46]

La civilización occidental y cristiana, León Ferrari, Argentina, 1965

[46] Cf. DESCARTES, René. *Meditações.* São Paulo: Abril Cultural, 107.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Da miséria erótica dos povos

É possível que o conceito de *identidade* seja um dos mais escorregadios, contraditórios e incômodos conceitos inventados pela modernidade ocidental (porque, de saída, é uma *invenção*, é *moderno*, é *ocidental*).De fato só a assim chamada modernidade – a que deveríamos qualificar modernidade *burguesa* – requereu esse conceito para dotar de conteúdo "interior", em princípio, a outras de suas invenções, fundamentalmente do ponto de vista teórico-ideológico: a figura do *indivíduo*. Figura que constitui a base filosófica, política e econômica de toda a construção social da burguesia europeia a partir do Renascimento e cuja expressão metafísica máxima articula ao *ego cogitans* cartesiano do século XVII o sujeito transcendental kantiano do século XVIII. Evidente que esta imagem dominante da modernidade, apoiada na "identidade" individual, não é a única possível. Há uma imagem *crítica* da modernidade, contraposta do interior dessa mesma modernidade europeia e exemplarmente expressa pelo pensamento de Marx, Nietzsche ou Freud, que questionam esse universalismo da identidade individual, esse essencialismo do Sujeito moderno.

Semelhante questionamento supõe uma imagem coletiva e *fraturada* do Sujeito moderno, qual seja, respectivamente, pela luta de classes, pela "vontade de poder" acaçapada por trás da moral convencional, ou pelas pulsões irrefreáveis do Inconsciente. Essa noção de "identidade" é *uma* representação dos sujeitos, pensada inicialmente para descrever a *interioridade* individual. Representação – insisto – relativamente nova e consagrada, no campo da arte, pela propagação do gênero "retrato" na pintura renascentista, ou do nero "novela" na literatura moderna. Esta representação gerada para falar dos indivíduos se verifica no ıbito das sociedades, e – especialmente a partir do romantismo alemão – se fala também da identidade *cional* (o *Volkgeist* ou "espírito do povo" seria uma primeira aproximação, até fins do século XVIII). ıta-se, evidentemente, de outra necessidade "burguesa", estreitamente vinculada à construção moderna s estados nacionais, no contexto do emergente modo de produção capitalista; a representação de uma ntidade nacional na qual todos os súditos de um Estado puderam reconhecer-se simbolicamente em uma ltura, uma língua e uma tradição histórica comuns (além de coincidir fisicamente em um território muitas zes artificialmente delimitado) foi a princípio um instrumento ideológico de primeira importância. E, sde o princípio, as *imagens* e a *língua* – portanto a arte e a literatura, entendidas como instituições – consíram elementos decisivos da dita construção (ainda que não se possa reduzir a ela): eram movimentos lispensáveis para o sucesso daquela *identificação* (leia-se daquele reconhecimento de uma *identidade*) do povo como "seu" Estado-nação.

Mas, certamente, a história – isto é, a história de uma representação como a da identidade nacional – não é um processo linear e homogêneo. A quase "natural" predisposição do capitalismo, e logo da nova classe dominante em ascensão, ao expandir-se mundialmente para assegurar as bases de sua reprodução, teve como rápido efeito (e há inclusive quem, desde a assim chamada *teoria do sistema-mundo*, assegura que isto foi uma *causa* e não um efeito) a promoção pelos Estados europeus da empresa colonial, que não só supõe o mais gigantesco genocídio da história humana, mas também um devastador *etnocídio*, com o arrasamento de línguas e culturas milenares, e sua substituição forçada pela língua, pela cultura e pela religião do Estado metropolitano assim como a invenção de "nações" coloniais – e logo, por trás da descolonização de "nações" supostamente soberanas – ali onde havia *outras* formas de organização política, territorial, cultural.

Mediante a violência (física ou simbólica), foram transformadas radicalmente as formas de *representação* identitária desses povos. E as guerras de independência não alteraram substancialmente – não podiam fazê-lo: a destruição já estava assegurada – essa situação. Essas guerras foram levadas a cabo (com exceção da primeira delas, a do Haiti) sob a direção das elites transplantadas, das novas burguesias coloniais que haviam

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

desenvolvido interesses próprios e locais, as quais em geral mantiveram (e ainda aprofundaram com a ajuda das potências rivais da antiga metrópole) a situação herdada da "balcanização". E seus intelectuais orgânicos, repetindo forçosamente em condições históricas radicalmente diferentes o modelo europeu, aplicaram-se a gerar *representações* "nacionais" ali onde não haviam existido de fato nações, no sentido moderno do termo.

Isso produziu um extraordinário paradoxo. Se por um lado esse processo de definição um tanto artificial de "culturas nacionais" teve muito de *ficção*, por outro, cumpriu um papel ideológico nada desprezável (e que ainda hoje está longe de se haver esgotado, apesar de todos os discursos sobre o fim das culturas nacionais sob o império da globalização) na luta anticolonial. Esta *tensão* em certa medida irresolúvel entre as representações "fictícias" e seus efeitos reais criou, para as novas sociedades assim "inventadas", uma situação particular e conflituosa sob a qual a própria noção de "cultura nacional" se transformou em um campo de batalha, sofreu sucessivos deslocamentos segundo a ideologia, a posição política, étnica ou classista de quem tentou reapropriar-se dessa noção. Mais ainda porque durante o século XIX e XX a questão da "identidade" (isto é, da *auto-representação imaginária*) nacional ou latino-americana ou africana constituiu um debate político, ideológico e intelectual permanente, em geral – e com as perpétuas exceções – não foi *posta em questão* aquela origem *ficcional* da ideia de uma "cultura nacional", que se deu mais ou menos por certa, ainda quando percebida como um terreno de conflito. Quem sabe – é apenas uma tímida hipótese de trabalho – isto explique o porquê, em toda tentativa de definir uma cultura "nacional" ou "regional", a literatura ou a arte, o universo das *representações*, têm um papel decisivo. Na cultura latino-americana, pode-se dizer que essas representações literárias e estéticas foram um espaço *dominante* – e quase me atrevo a dizer: o único relativamente bem-sucedido – de construção de representações identitárias coletivas.

É como se a plena e consciente assunção de uma matéria-prima "ficcional" fora a forma proeminente de articulação de uma verdade latino-americana que pertence à ordem do "imaginário" ou do "alegórico". O imaginário coletivo é a via indireta através da qual se articula uma fabulação da verdade social e histórica em seu caráter simbólico. A reconstrução de uma verdade a partir de materiais representacionais não é nenhuma operação insólita, mas exatamente a operação descrita por Freud para o funcionamento do Inconsciente, que se ajusta para dizer uma verdade *inter-dita* (isto é, ao mesmo tempo proibida e entre-dita) mediante textos "ficcionais" do sonho, o *lapsus*; e assim a obra de arte ou literária. E seria por essa razão que Lacan, lendo *avant la lettre* a Freud, pôde afirmar o paradoxo de que *a verdade tem estrutura de ficção.*

Dito isto para acentuar as vacilações da relação entre a noção de "identidade" (inclusive no seu sentido coletivo, o qual na cultura moderna ocidental, como visto, foi transportado do campo do indivíduo) e a de "representação" como efeito imaginário e como mecanismo de construção da identidade. Será necessário agora aprofundar esse último conceito, ensaiando algumas analogias sem dúvida discutíveis e arriscadas, mas que poderiam ser assim mesmo produtivas.

*

Nos últimos tempos nos temos acostumado a falar de uma profunda crise, que alguns qualificam de terminal, no que geralmente se chama o "sistema de representação". Quando falamos assim, estamos falando, evidentemente, da crise da política, inclusive da crise do político, no mais amplo sentido dessa palavra. Mas o termo "representação" tem o âmbito e o interesse polissêmico de ser um conceito que não pertence só ao discurso da política – ao menos em seu sentido moderno – mas também ao discurso da estética, da teoria da arte ou da filosofia das formas simbólicas em geral. Podemos aproveitar dessa riqueza semântica para tentar, ao menos na intenção de balbuciar hipóteses, algumas articulações não reducionistas entre esses campos discursivos baseadas no conceito de representação e sua crise atual?

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Para tanto seria necessário fazer um breve rodeio histórico. Carlo Ginzburg, retomando por sua vez algumas ideias de Ernst Kantorowicz em seu famoso estudo sobre *The King's Two Bodies* (1957),[47] explica que na Idade Média europeia o termo *representatio* começou por designar as efígies escultóricas, normalmente feitas de madeira, que acompanhavam na procissão funeral o féretro do rei morto. No entanto se desconhecia as modernas técnicas de conservação do cadáver, o corpo do ilustre falecido era *imostrável*, seu estado de repugnante putrefação produzia um efeito visual de extrema *decadência* do Poder real; ou teríamos que dizer, quem sabe, da decadência do *real* do Poder, transformado em uma massa informe e degenerada, digna de respeito e veneração.

A lógica da *representatio*, então, enquanto representação simbólica incorruptível do Rei, ao mesmo tempo substitui e é o corpo do Poder. E o faz como toda a ambiguidade do deslocamento chamado "metonímico", no qual a imagem "re-representada" torna *presente* o objeto "representado" precisamente por sua própria ausência, no sentido de que esta *ausência* do "representado" – ou sua *obscenidade* – é a própria condição de existência do "representante". Dito de outro modo: a própria condição de possibilidade da existência da representação é a eliminação visual do objeto. Ali onde está a representação, por definição sai de cena o objeto representado. E, entretanto, ao mesmo tempo, a existência *virtual* do objeto "invisível é o determinante último da representação. Em toda representação, portanto, se põe em jogo um paradoxo entre presença e ausência. Ou, para dizer nos termos de Merleau-Ponty, entre o visível e o invisível; onde o invisível é *parte constitutiva* do visível. Mas, certamente, não se trata de *qualquer* invisibilidade. Se o visível está determinado pelo invisível, o contrário também é certo; o visível *produz* o invisível como uma determinação concreta e específica de invisibilidade.

Em algumas circunstâncias históricas e sociais, este jogo de visibilidade/invisibilidade pode ser produzido com objetivos políticos-ideológicos bem precisos, e certamente não somente a serviço do poder, mas, ao contrário, a serviço de uma reconstrução das representações e identidades coletivas com fins de *resistência* à opressão. Os exemplos são muitos. Entre eles, paradigmática seria a já clássica análise que faz Frantz Fanon (certamente retomada por Farocki em *Bilder*) da função do véu entre as mulheres argelinas do FLN (Frente de Liberação Nacional) na luta anticolonial no princípio da década de 1960.[48] Fanon explica que os funcionários coloniais franceses estavam verdadeiramente obcecados por convencer as mulheres a tirar o véu, invocando razões "progressistas" e até de "emancipação feminina". Mas a verdadeira razão, interpreta Fanon, é que eles percebem perfeitamente que – sob as condições da ocupação colonial – esse véu que para os ocidentais ilustrados foi sempre símbolo do submetimento da mulher, é agora *ressignificado* como índice de resistência cultural: os conquistadores, diz Fanon, sentem que essa persistência, no ocultamento do rosto equivale a uma fortaleza que não pode ser conquistada; a mulher argelina pode *olhar* a seus novos amos sem ser *olhada* por eles. Há ali uma "desaparição" da imagem, da representação, que permite que esse corpo não possa ser simbolicamente *violado* pelo escrutínio permanente do opressor.

Mas na segunda etapa, com a luta colonial já avançada, o FLN faz com que suas mulheres tirem o véu. Não, evidente, porque aceitem o mandato do governo colonial; menos ainda com o objetivo principal de eliminar um símbolo vergonhoso da opressão feminina, isto já foi compreendido. As mulheres do FLN tiram o véu para tornar-se menos suspeitas, menos *misteriosas* aos olhos do ocupante – que agora crê ter "quebrado" essa resistência cultural – e assim poder circular livremente, levando em seus bolsos e bolsas ocidentais os panfletos de propaganda ou as armas da resistência.

[47] GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira. Nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

[48] FANON, Frantz. *Sociología de la Revolución*. México: Era, 1969.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Esta é a estratégia que Eduardo Grüner, em *El sitio de la mirada* (2001), chamou de *intermitência dialética*. Como corresponde a toda dialética, é uma lógica que se desdobra em três momentos: no primeiro, a *ausência* do rosto segue sendo o sintoma e a *afirmação* de um domínio, uma subordinação ou uma exclusão "bárbara". Em um segundo momento, essa mesma ausência seria a *negação determinada* dessa exclusão: a mulher faz sentir ao "civilizado" ocupante colonial a *presença* insuspeitável e inquietante de sua *ausência*. Em um terceiro momento, o da *negociação da negociação,* a reaparição do rosto – que, paradoxalmente, faz passar a mulher argelina ao anonimato, pelo menos para o invasor – seria o deslocamento (ou melhor, a reversão) do ocultamento dos instrumentos de libertação. Pode-se ver como a alternância, entre presença e ausência das representações do civilizado e do bárbaro, é *ressignificada* criticamente como uma política de "preenchimento" dos vazios de representação. Mas essa política se monta sobre a lógica constitutiva de que falávamos anteriormente, a saber, de que o "representante" supõe, ao menos a princípio, a desaparição do representado.

O que conecta o representante ao representado é, assim, uma infinita *distância* entre ambos: constitui a percepção de dois mundos que nunca poderiam coexistir no mesmo espaço, e cuja relação consiste exatamente nessa diferença radical. Há aqui uma coincidência, que não podemos deixar de assinalar na sequência, com outra famosa noção benjaminiana, a de *aura* da obra de arte clássica, cuja "idealização" (que Walter Benjamin compara com o estado de enamoramento) implica assim essa aporética experiência de uma estreita identificação e uma imensa distância, simultâneas. E já sabemos qual é uma das hipóteses centrais desse ensaio de Benjamin: que poderia ser elaborada toda uma história social e política da arte, e, portanto, do conceito de representação (inclusive sua função na construção identitária) sobre o eixo das sucessivas transformações históricas e antropológicas dessa "experiência da *aura*", desde seu caráter "cultural" (ritual e religioso), passando por sua transformação em mercadoria até chegar ao que Benjamin chama a "decadência da aura" sob a lógica das modernas técnicas de reprodução.

*

Voltemos aos avatares da *representatio* medieval, imaginemos por um momento um improvável acidente: durante a procissão, o féretro contendo o corpo "real", material, do soberano, cai no chão e se rompe, exibindo esse corpo corrupto e obsceno. Não sucederia então que a própria eficácia metonímica e simbólica da operação de *representatio*, que havia permitido transladar o emblema da realeza e a *realidade* do Poder à efígie-representante, agora transladaria até a própria efígie, até a própria *representatio*, toda essa contaminante corrupção e obscenidade? É essa restauração da *proximidade*, esse retorno do real impedido pela representação que resultaria então insuportável e odioso, já que a anulação daquela distância idealizada poderia exibir o "engano" prévio sobre a incorruptibilidade do Poder. E talvez seja isto o que está no fundo dessa reiterada conduta iconoclasta de toda revolução ou rebelião contra o Poder, consistente em destruir as efigies, derribar as estátuas, incendiar os edifícios ou profanar os retratos de quem tem representado o Poder.

Enfim, prossigamos com nossa alegoria. Outro grande historiador da arte da escola iconológica, Erwin Panofsky (1973), nos instrui sobre um câmbio importante nos próprios critérios de representação estética, o qual se produz na passagem da Idade Média ao Renascimento. Enquanto a representação medieval, como acabamos de ver, mantém simultaneamente uma *identificação* e uma *distância* com o objeto representado – a efígie é imediatamente o corpo, mas ao mesmo tempo sua existência e seu valor emblemático dependem de que o corpo se mantenha *ausente*, "fora de cena" (expressão que traduz etimologicamente o vocábulo obsceno,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

que alude ao ato de mostrar o que deveria ter permanecido fora de vista) –, a arte renascentista – com sua descoberta da perspectiva, com seu impulso mimético e realista – se *apropria* do objeto, substitui, como toda representação, sua presença física e material, mas também, ilusoriamente, substitui e portanto elimina sua *ausência*. Sua pretensão em última instância é a *fusão* da representação com o representado, conservando a identificação, mas eliminando, imaginariamente, a distância.

Há aqui também, sem dúvida, uma "obscenidade", mas que se encontra, por assim dizer, *legalizada*: a mudança de época começou já a produzir sua própria *distância* entre o sujeito e a natureza; separação que, entre outras coisas, fará possível à ciência moderna, mas também a uma atitude puramente *contemplativa* frente à arte e às representações, enquanto na Idade Média as representações – tanto as religiosas com as políticas – tomam parte de uma expressão relativamente cotidiana, de uma "paisagem" social indiferenciada e ainda desconhecedora das esferas autônomas próprias da modernidade – o capitalismo. Já foi dito que um dos componentes decisivos desta mudança na *imagem do mundo* é a promoção do protagonismo do *indivíduo*, expresso na história dos estilos artísticos por prestígio, renovado na modernidade, do *retrato*. Esta mudança fica ainda mais patente na utilização da perspectiva nos retratos a partir do Renascimento, em que agora o *indivíduo* (essa nova categoria da era proto-burguesa) é mostrado em "primeiro plano" em relação ao seu entorno, enquanto na representação medieval típica, com seu caráter igualadoramente "plano" e sem profundidade, o ser humano fica também "aplanado", "submergindo" no *continuum* da imagem, de maneira simular a como, na concepção ideológico-filosófica *dominante* na época, o ser humano – toda sua *entidade* – ficava submerso no *continuum* da transcendência divina.

Mas a nova época requer uma nova ideia da legitimidade do poder, feita possível por aquela mudança de *entidade*. Essa nova ideia, essa nova ideologia, está fundada no contrato laico entre os *indivíduos* como s. Por isso, o indivíduo tem que ser posto no *centro* da cena, no centro de uma cena toda ela organizada ao lor dessa centralidade individual. O resgate renascentista da consigna antropocêntrica, "o Homem como edida de todas as coisas", adquire assim uma nova significação que poderia traduzir-se, não sem certa violência, mas com bastante aproximação, pela fórmula "o indivíduo é o pretexto central da lógica econômica, lítica e cultural da sociedade burguesa".

Em termos da lógica econômica – do que Marx chamaria as "relações de produção" –, é a vontade do *indivíduo* o que leva ao intercâmbio de mercadorias, incluindo essa nova mercadoria essencial para o funcionamento do sistema, que se chama "força de trabalho"; em termos da lógica política, é a lógica da liberdade do *indivíduo* a que o leva a fazer-se representado no Estado, no qual cada *indivíduo* delega a administração de seus direitos "naturais"; em termos da lógica cultural, seria o olhar do *indivíduo* o que organiza o grande espetáculo do universo desde a centralidade da "perspectiva".

Nas formas de representação visual e estética da modernidade não só há indivíduos, sujeitos humanos, mas também, e cada vez mais, objetos da "realidade". Mas também neles é a perspectiva geométrica da visão individual do *espectador* a que concentra a atenção no objeto como espetáculo e como objeto de potencial *apropriação*, uma vez que entramos na era em que a *propriedad*e é o critério fundante de toda a estrutura socioeconômica e política. Harun Farocki em *Bilder* analisa com extraordinária agudez como a extrema *impressão de realidade* pelas tecnologias modernas faz com que os objetos apareçam ilusoriamente como *palpáveis*, como desejáveis, induzindo a vontade de apropriar-se deles. Para isso ele se apoia na crescente ilusão também permitida por essa técnica realista, de uma coincidência entre o "representante" e o representado, onde tende a se dissolver a função simbólica, metafórica ou alegórica da própria *representatio*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Obra sem título, série *Notícias de América*, do artista brasileiro Paulo Nazareth, 2012

O *realismo*, convertido assim na ideologia estética hegemônica (e seguramente não seria a única maneira de pensá-lo), é neste terreno o *pendant* exato do individualismo; da *perspectiva do indivíduo* que a "realidade" se organiza como espetáculo a consumir. O termo "consumir" seria, aqui, chave. O eixo da imagem da realidade passa da esfera da *produção* à esfera do *consumo*. Como gostava de ironizar Marx, a burguesia está disposta a admitir que sempre houve história, que o mundo sempre esteve submetido a mudanças permanentes, até que ela chegou. A mesma separação entre o sujeito e o objeto – como dizia – torna possível uma forma de representação na qual, no limite, toda "realidade" está – como dito – já feita e disponível para sua captura pelo "representante".

Estamos, sem dúvida, ante uma transformação ideológica de primeira importância, a qual se trata de *dissimular* a brecha, a diferença irredutível, entre o "representante" e o "representado", que antes se dava como certa. A representação começa a partir daqui a ocupar – me atreveria a dizer, usurpar – o lugar do representado, com o mesmo gesto com o qual se inaugura o critério de representação como *presença* do real-representado, enquanto o critério anterior era, como visto, o de sua *ausência*. Uma "metafísica da presença" – como tem sido chamada – que alcança a própria "autorrepresentação" subjetiva a partir de um Eu cartesiano que aparece como presente ante si mesmo, fonte "clara e distinta" de todo conhecimento, transparência e possibilidade, e cujo desmentido em breve chegará –, ainda que sem registrar repercussões decisivas nas teorias políticas e sociais hegemônicas da teoria psicanalítica do Inconsciente, com a famosa terceira "ferida narcísica" infringida por Sigmund Freud a uma humanidade (ocidental), que previsivelmente nada quer com *isso*, e que, talvez, não por azar, coincida com a crise e a fratura dos modos de representação preponderantes do princípio do século XX.

*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Isso sem mencionar, desde o ponto de vista sócio-histórico macro, o ocultamento – mediante a abusiva presença representacional do Ocidente que a partir da modernidade se erige como cultura *universal* – do lugar fundante mas "impedido" que os "Outros" ausentes (para começar, o mundo colonizado inteiro) tem na própria autoimagem desse Ocidente dominante.

Primeira comunhão dos *Kunas,* povos do Arquipélogo de San Blas, Panamá

sta para nossos propósitos mencionar que a modernidade "filosófica" é marcada, nos manuais ao uso, ecisamente no século XVII, com a representação identitária desse sujeito cartesiano monádico, encerrado sua própria transparência e em sua própria presença ante si mesmo, que será o "núcleo" durante séculos toda teoria da representação, tanto simbólica como estética e política. Muito diferente seria tal represen-ão se aquela história filosófica da modernidade – inclusive a ocidental – iniciasse um século e meio antes, por exemplo, com a conquista da América e dos debates entre Bartolomé de las Casas, Francisco Vitoria, Juan Ginés de Sepúlveda e muitos outros sobre o estatuto de "humanidade" desses Outros subitamente incorporados a (ou "violados" pela) modernidade europeia. Já não teríamos ali então essa representação cartesiana que funda a subjetividade moderna sobre o solipsismo auto-engendrado do sujeito monádico – e que se translada facilmente ao mito de auto-engendramento dos Estados e nações da Europa moderna –, mas uma representação estritamente *dialógica*, atravessada pelo conflito permanente e instável implícito no "diálogo" dos sujeitos coletivos e das culturas: uma representação que, *mutatis mutandis* e paradoxalmente, estaria muito mais perto da representação freudiana (e, a sua maneira, marxista) da subjetividade moderna, que da pacífica autorreflexividade e autorreferencialidade do EU cartesiano – ou, ao menos, da vulgata ideológica interessada que o Eu cartesiano terminasse se impondo. Uma representação descentrada que parece estar paradoxalmente prenunciada na excentricidade do Barroco; "paradoxalmente" porque, como se sabe, o impulso ideológico por trás da representação barroca é – dito em termos clássicos – "reacionário". E não seria a primeira vez na história que uma reação contra o presente que pretende voltar ao passado permite entrever as potencialidades do futuro. Transformação ideológica, dizíamos antes. E também, claro está, *política.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Posto que – como já adiantado – é possível esquecer que a época que institui a representação com seu valor pleno de *realidade*, corresponde a época de constituição do Estado Moderno (ocidental), que – cumprida sua etapa de transição com maior ou menor grau de absolutismo – consagra a forma de governo chamada "representativa" e o sistema político correspondente. É também impossível, então, subtrair-se à tentação da analogia "constitutiva" – como se costuma dizer. O sistema representativo produz o efeito imaginário de *suprimir* a diferença representante/representado, diferença "objetiva" sem a qual, paradoxalmente, o próprio conceito de "representação" carece de sentido.

Sabemos que, antes disso, como modo inconsciente de maquinar essa crise, a eliminação e já não só a substituição – do objeto pela representação foi levada a suas consequências extremas pelo que se denominou "pós-modernidade", quando a dominação das forças produtivas e reprodutivas das novas tecnologias *da representação* – dos meios de comunicação em massa, a web, para rotulá-las rapidamente – nos fizeram passar da *identificação* entre o representante e o representado, características da modernidade, a uma *desmaterialização* globalizada do mundo pela qual até as guerras mais atrozes puderam reduzir-se a um colorido espetáculo televisivo atrás do qual parecia não haver nada, apenas um imenso vazio em que os objetos, e sobretudo os corpos destroçados pelas bombas, ficaram já não só fora da vista no ataúde de conteúdos imostráveis, mas deslocados ao infinito, a uma distância inacessível em que se perde para sempre a relação conflituosa, sim, talvez impossível, mas relação enfim, entre a imagem e o objeto. Será por isso que *nunca vimos*, em imagens, os corpos mortos na Guerra do Golfo, nas Torres Gêmeas ou no Afeganistão?

E isto tem seu correlato tanto no plano da economia como no da política. Na economia, a transformação da lógica produtiva do capitalismo industrial clássico na lógica parasitária da especulação financeira. Na política, a desmaterialização da democracia "representativa", forma que também aumentou ao infinito sua distância com os representados, até eliminá-los quase por completo como dados de realidade transformada em pura virtualidade, na qual a chamada classe política vive alienada em sua própria auto-representatividade vazia.

O colapso das formas de representação da economia, da política, da própria arte serão indicadores, ou ao menos sintomas, de um retorno do real que induz, em todos esses campos, também a um regresso ao realismo; um regresso da matéria "representável"?

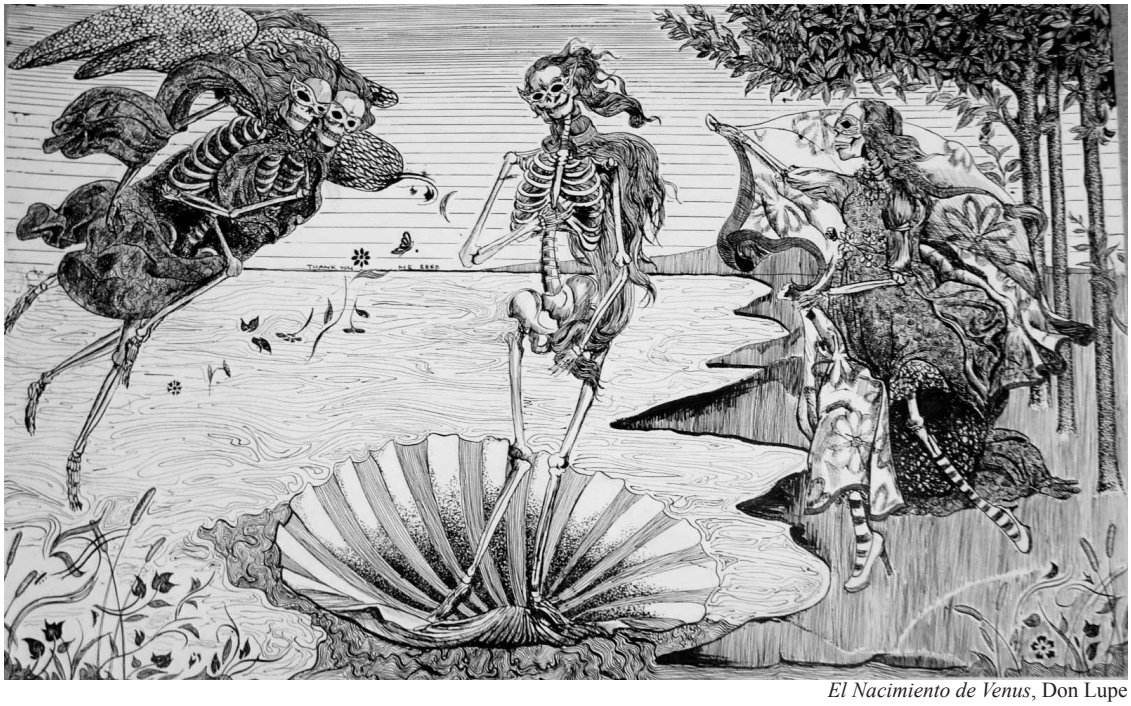
Uruapan, México, à família Michoacana se atribui o ato. Foto: Francisco Castellanos, 06.09.2006

Nada disso podemos saber. Acontece, por exemplo, que os ataúdes caem ao chão e se rompem, e o corpo putrefato do Poder fica exposto em toda sua terrificante obscenidade. E, quando acontece isso, sabemos que a *representatio* morta deve ser re-fundada entre todos. Porque nos vai a vida, e não somente – ainda que não seja pouca coisa – a representação que dela fazemos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Dança dos tempos sepultados e coreografia das intensidades

Muitas perguntas me têm perturbado. Buscava expressar o mal-estar profundo desses últimos anos. A pergunta sobre como continuar habitando um mundo que se tornou estranho, que se encheu excessiva e subitamente de ausências, se estende a vários territórios. É uma situação que toma corpo na imagem de Don Lupe.



El Nacimiento de Venus, Don Lupe

Nacimiento de Venus, de José Guadalupe Posada (1852-1913), ilustrador e gravurista mexicano, é a uração plástica que abre esse capítulo. Figuração plástica não quer dizer aqui que uma ideia abstrata entrou sua adequada metáfora visual, mas que uma energia se corporificou por sedimentações de tempo, se ssilizou e, entretanto, conservou seu poder de mover-se, de transformar-se. Um movimento ressuscitado e faz dançar o presente, uma obscura dança dos tempos estratificados. Freud fala de uma *pulsão de olhar chautrieb*) como uma instância exemplar capaz de deixar persistir uma junto a outra todas as camadas s erupções sucessivas de lava que endureceram no transcurso da vida psíquica. De modo que olhar uma agem equivaleria a ver dançar todos os tempos juntos.

A história das imagens está atravessada por retornos e sobrevivências porque a cultura é uma coisa *viva*. Os fantasmas não inquietam nunca às coisas mortas. E as sobrevivências não afetam mais que ao vivente, de que a cultura faz parte. Se os modelos antigos destruídos não têm cessado de obsediar a cultura ocidental na longa duração, é porque sua transmição criou algo assim como uma rede de *vida* ou de *sobrevida*, um fenômeno orgânico que afeta os símbolos, as imagens, os monumentos: reproduções, gerações, filiações, migrações, circulações, intercâmbios, difusões...

Essa imagem é uma espécie de *memento mori*.[49] É possivel *imaginar* – mover o pensamento em imagens – a obra de Sandro Botticelli, a que se refere essa ilustração de *calacas* (caveiras). A obra de Botticelli tornou-se também objeto de um estudo seminal apresentado em Estrasburgo a 8 de Dezembro de 1891 por Aby Warburg. Para Warburg, a Vênus assume a função estrutural de um operador de converções entre valores antitéticos, segundo a singularidade de sua encarnação. Estamos entre um vento e um fóssil, um gesto de graça e um gesto de espanto.

[49] *Memento mori* é uma frase latina que significa "recordas que morrerás" e que durante o barroco foi utilizada como advertência da mortalidade do homem e da vaidade da existência. Alcançou uma alta representação pictórica nas *vanitas* barrocas, nas quais a caveira é um dos motivos mais importantes ao sugerir o caráter perecível e putrefato do corpo. Em todos os casos o *memento mori* aponta para a luta entre a vida e a morte, recordando a inevitável mortalidade da *physis* humana. Desdobro a frase nesse contexto para assinalar aquelas construções realizadas com corpos violentamente destroçados.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

A instrumentalização sóbria dos corpos eviscerados que buscam impor-se na imagem não pode ser pensada unicamente em vínculo com o poder pedagógico do barroco histórico, período que serve como paradigma às representações de fragmentos corporais, como tão agudamente assinalou Walter Benjamin.[50] Dos relatos de uma história da arte crítica – promovida, entre outras figuras, por Didi-Huberman –, seria necessário meditar que não foram as cenas de martírio cristão as primeiras a mostrar corpos destroçados. No rastro de imagens de corpos feridos, é preciso notar certas representações da arte renascentista, período que a história da arte tem relatado como um modelo estético sustentado em um ideal de beleza consagrado que rejeita toda deformação corporal. Nos estudos sobre as intensificações gestuais e as excitações dionisíacas da Antiguidade sobreviventes no Renascimento, Aby Warburg demonstra o significativo influxo que, para artistas como Dürer e os que integravam o círculo de Mantegna, tiveram a imagem da morte de Orfeu. Para Warburg será a imagem de um *despedaçamento humano* a que obrigará a olhar de outra maneira; a desmontar a história do *renascimento* dos antigos, e a reconsiderar a reintrodução da Antiguidade na cultura moderna.

Sob essa premissa warburgiana, Didi-Huberman tem se dedicado a visibilizar as perfurações da carne atormentada e aberta em algumas obras de Botticelli, como *La Scoperta del cadavere di Oloferne* (1469-70), *Historia de Nastagio degli Onesti* (1483). Particularmente, Didi-Huberman examina a Vênus dessa última obra. A Vênus que ali se representa, *perpetuamente assassinada*, evidencia a transformação da Vênus *eternamente nascente* na Vênus ferida e eviscerada.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

[50] Walter Benjamin realizou um extraordinário e contemporâneo estudo do drama barroco (*Ursprung des deutschen Trauerspiel*, 1916-1925) enquanto cenário que lhe permitia projetar e *teatralizar* sua filosofia de fragmentos, pensada e desenvolvida em meio a uma temporalidade crítica, sob o fantasma da guerra. Para Benjamin, os personagens de *Trauerspiel* só podem transcender mediante sua conversão em cadáver, acessório cênico emblemático por excelência e elemento privilegiado para as produções alegóricas. Na teoria do drama barroco, onde se projetam os dramas de tiranos e as dramaturgias de mártires, só na morte se concede ao corpo seu direito supremo. O que Benjamin nomeou a *obscessão barroca pela morte* implicava a concepção da *physis* como um *memento mori sempre em vigília*. Dentro dessa *dramaturgia forense* os personagens estão condenados de antemão, a ruína não é moral mas *o estado de criatura do homem*. O corpo sempre mortificado dos dramas barrocos tem como fim a constatação de uma *physis* cadavérica, transformada a golpes de violência martirológica. Este é o fundo violento que Benjamin vislumbrou no abismo alegórico do drama barroco conformado por cenas de *horror e martírio*, onde o *núcleo da visão alegórica* se concretiza na exposição mundana da história enquanto *história de sofrimento do mundo*. Uma informação relevante para repensar hoje a disseminação e o significado dos fragmentos corporais foi proporcionada por Benjamin ao dar conta das chamadas *ações soberanas e de Estado* próximas ao mundo representado no *Trauerspiel*, que por sua tendência à coisificação corporal, eram mais apropriadas para um teatro de bonecos. Somente com bonecos se podia representar certas situações do corpo. No teatro barroco alemão as cabeças humanas podiam ser representadas como bolas de jogo. O corpo já não se expõe, não se põe em cena; se não se despedaça, se põe em jogo até desgastá-lo. Tais dinâmicas configuram os cenários barrocos, como configuram nossa cotidiana e anacrônica cena contemporânea.

Historia de Nastagio degli Onesti, Sandro Botticelli,1483

A *re-apresentação* de corpos eviscerados foi em outras épocas uma maneira de instruir e inclusive de colaborar com a ciência. É o que mostram aquelas Vênus de cera coloridas que serviram para transmitir lições de anatomia, realizadas por Clemente Susini (1781-1782) para o *Museo di Storia Naturale del Granduca di Toscana.* Imagens ambíguas que resumiam o *desdobramento* da Vênus, que habitavam o horizonte ideológico de um pintor humanista como Botticelli. Fechada, a Vênus dos médicos é uma Vênus inspirada nos modelos ideais e celestiais. Aberta, é um campo que se oferece ao comprometido espetáculo da carne aberta.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Museo di Storia Naturale del Granduca di Toscana.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Seria difícil encontrar uma obra de arte que traduza com maior exatidão a representação institucional, a *Imago "oficial*" do assim chamado Renascimento, que *La Nascita di Venere* (*O nascimento da Vênus*, 1483), de Sandro Botticelli. Ali está a elegância pasmosa, a beleza inaudita, o equilíbrio preciso, a pureza angélica de uma composição renascentista perfeita, tanto do ponto de vista *geométrico* quanto do *poético*. Era necessário – se pergunta Aby Warburg – *tanto* movimento nas distintas direções das roupas dos personagens ou dos cabelos da protagonista central? Não seria o *retorcido* desses tecidos um pouco excessivamente *crispado* e, inclusive, *violento* no contexto dessa placidez da cena? Não é estranho que o vento que aciona esse movimento pareça soprar em dois sentidos *contrários,* como apontado de *fora* dos dois extremos do enquadre da obra, *des-centrando* sutilmente o olhar "automatizado" da perspectiva fixada à altura do olhar do sujeito contemplador? Não há aqui já algo, embora ainda apenas perceptível, que inicia o caminho até o *estalo* desse olhar em, digamos, *Las Meninas* (*As Meninas*, 1656) de Diego Velázquez? Evidente que nem todas essas perguntas faz Warburg. Mas não estamos forçando suas inquietações – e inquietantes – incertezas: elas se desprendem do fato, ele sim explícito, de que percebe o conceito de beleza que supostamente se desprende da Vênus botticellesca como "ideal" *em demasia*. Didi-Huberman chamou atenção sobre um difuso caráter *assustador* (de *Un-heimlich,* no sentido freudiano) que para Warburg – que, certamente, em 1893 ainda não conta com essa categoria – poderia ter a condição "escultórica", como de figura de cera ou de mármore frio, dessa mulher belíssima cuja nudez, entretanto, é tão radicalmente alheia a qualquer forma concreta de sensualidade e erotismo: "El cuerpo de Venus parece el de um mármol muy liso y muy frío, al e el artista hubiera añadido únicamente ese extraño, casi chocante, raudal de la cabellera dorada, así como verdeazul vitrificado de los ojos y esos toques de encarne en las extremidades del cuerpo, en las mejillas, los labios…"(2005, p.19-20). E um momento depois: "Se ha transformado el *desnudo* mismo en el *ropa*en la vestimenta que sirve de alguna otra cosa: vestimenta del diseño y la belleza ideales, vestimenta de relatos mitológicos y de las descripciones literarias, vestimenta de los mármoles antiguos desenterrados, stimenta de los conceptos neoplatónicos…" (*Ibid*., p.30). Se o velho adágio propõe que a roupa somente serve para ocultar o que não há para ocultar, se poderia dizer, ao contrário, que a nudez "sublimada", a dez com Ideal, serve para escamotear uma verdade terrível que somente se manifesta obliquamente na gularidade irrepetível do detalhe ínfimo.

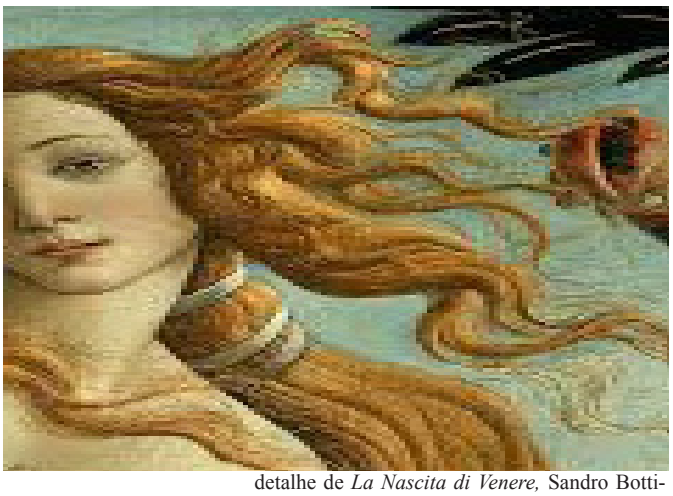
nais inquietamente ainda, quando passamos da iconografia à iconologia – para empregar a terminologia canônica de Panofsky –, não nos assombra um pouco sabermos que no mito originário que a pintura explicitamente ilustra, tal como é transcrito da *Teogonia* de Hesíodo, a espuma do mar do qual surge a celestial Vênus representa o sêmen disperso por sangrenta castração de Urano? A contradição entre as duas direções do vento não seria mais (nem menos) que a expressão *formal* de um conflito irresolvível entre a Beleza e o Horror que finalmente não deixa de ser constitutivo desse *helenismo* que supostamente "renasce" na época. É sabido que Warburg luta incansável durante toda a sua vida contra um vazio formalismo que preferia "renegar" essas instruções disruptivas, a favor do que tanto Didi-Huberman como Carlo Sévéri denominam uma metafórica *biologia das imagens* que, ao contrário, aciona "pulsionalmente" até a destruição da *bela aparência* para desocultar uma "verdade" menos tranquilizadora.[51] Mas, então, avancemos por esse caminho perdido, ainda que seja a empurrões.

[51] Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen supervivente: História del Arte y Tiempo de los fantasmas según Aby Warburg.* Madrid: Abada, 2009a e SEVERI, Carlo. *Il Percorso e la Voce. Un'antropologia Della Memoria.*Torino: Einaudi, 2004.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

A beleza serena e etérea, marcada pela ondulação simétrica de ondas douradas, do rosto da Vênus de Botticelli, deve atravessar a prova do nó de cobras do ritual da serpente dos *hopi* no Novo México, para chegar ao rito ameaçador, terrificante, concebido nas ondulações, desta vez, monstruosa dos répteis da cabeleira da Medusa. Ou, ao menos, esse é o trajeto iconológico que postula, celebremente, Aby Warburg, para mostrar que a pretensa homogeneidade linear que propõe a história da arte a partir de Vasari oculta sinuosidades *serpenteantes*, violências, conflitos e ainda assombro, que num lance de vista quem sabe contingente, mas atento ao *detalhe* singular e "anômalo", essa particularidade expressiva inquietante que Warburg denomina o *Pathosformel*, pode revelar o rastro de um retorno do reprimido para uma *(ideo) lógica* da totalidade harmônica que busca, precisamente, desviar da vista o desvão do *punctum* – como diria Roland Barthes – que desarticula o elegante *studium* do conjunto fechado sobre si mesmo.

O *Nachleben*, a "sobrevivência" da cabeleira ameaçadora da Medusa no retorcido angélico da Vênus, mediada pelo nó mítico-ritual das serpentes, desarticula simultaneamente – com sua contiguidade inesperada, sua metonímia surpreendente – tanto uma visão convencional hegemônica da arte do Renascimento como uma concepção da cultura, e da história, em que foram mantidos separados, em seus compartimentos assépticos e não contaminados, o "primitivo" do "evoluído", o "arcaico" do "sublime", o "monstruoso" do "belo". Cito novamente a Didi-Huberman: "¿Qué clase de objeto encontraba Warburg en este terreno de experiencias? Algo que probablemente seguía estando – era 1895 – *innominado*. Algo que fuera *imagen*, pero también *acto* (corporal, social) y símbolo (psíquico, cultural). Una *sopa de anguilas teórica*, em suma, un *amasijo de serpientes*…" (2009a, p. 39). Aqui as temporalidades histórico-culturais se cruzam e entram em conflito, os opostos se unificam nas constelações tensas de que falava Walter Benjamin, as diacronias lineares se fazem sincronias conflitivas. As "supervivências" que desarmonizam a aparência não são uma mera defasagem cultural: são um *fantasma*, ou melhor, uma figura cuja sombra espreita dentro mesmo do *heimlich*, o "familiar", confortável e acolhedor, do lar da beleza estetizada.

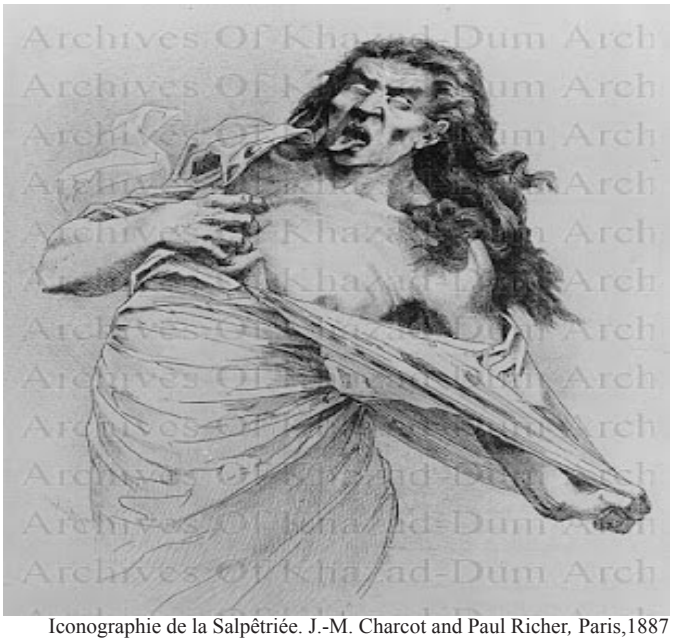


detalhe de *La Nascita di Venere,* Sandro Botti-

Ritual hopi, Aby Warburg, Novo Mexico, 1895

Medusa, M. Caravaggio, Itália,1596

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA



Iconographie de la Salpêtriée. J.-M. Charcot and Paul Richer, Paris,1887

Danza de San Vito, Pieter Brueghel,1566

detalhe de *La trasfigurazione,* Raffaello,1516-20

A operação warburguiana é *política* – senão em sentido *lato* mas *stricto* da palavra. Melhor dito: uma interpelação à *polis*, "cidade" feita também, e quem sabe principalmente, de representações de rostos e corpos, e que gostaria de não ter que lidar com suas próprias monstruosidades, da cota de *barbárie* que está inscrita em sua "civilização", segundo o famoso *dictum* de Walter Benjamin.

Warburg, ao final da década de 1920, traduzia a consigna freudiana de *Wo Es war, soll Ich werden, isto é,* "*Lá, onde isso estava, lá, como sujeito, devo [eu] advir*" (Lacan, 1998, p.878) pela frase latina *Per monstra ad astra*. Como é óbvio, não se trata de uma tradução literal, mas, por assim dizer, "alegórica": Warburg estava obcecado com o que ele mesmo chamava a *dualidade sinistra* (a *unheimliche Doppelheit*) do fato cultural – de quase qualquer fato cultural –, em virtude da qual a própria lógica que a ordem cultural instaura permite que o "caos" que a cultura se propõe ordenar extravase pela fissura impensável do *detalhe* descuidado (há aqui rastros tanto da "tragédia" como do "mal-estar" da cultura). A "beleza" que a arte inventa – a do rosto da Vênus, por exemplo –, permite que o terror que essa beleza deveria "reprimir" reverbere através dela. Sem dúvida – se atendemos às influências neokatianas, mas também às influências nietzscheanas do par apolíneo/dionisíaco, sobre Warburg – estamos ante uma inequívoca referência à forma do *sublime* estético.

Mas em termos de uma filosofia crítica da cultura, essa referência – o que acabamos de insinuar – é igual e de forma inequívoca freudiana. Não somente porque Warburg cita explicitamente aquela consigna, mas porque a fórmula warburguiana do *Pathosformel*, o "modelo de sensações" que "retorna" *insistentemente* através da história das representações, assume para ele, na obra de arte, o status de um *sintoma de compromisso* entre a beleza e o horror, entre o cosmos cultural e o caos pulsional, que faz da obra o *exemplum* de uma *psicologia social da expressão* que poderia traduzir a história inteira das imagens e que traduz a "tragédia da cultura", isto é, seu constitutivo *mal-estar*. Mas voltemos a nossa Vênus *medusante*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Se, para repetirmos, as ondulações de sua cabeleira podem remeter – mediante retorno do *Pathosformel* – aos literais serpenteios na cabeça da Medusa, também remetem, dizíamos, ao ritual da serpente *hopi*, que Warburg presenciou e fotografou, cujas imagens são incorporadas ao *Bilderatlas Mnemosyne*, essas setenta e nove pranchas nas quais Warburg justapõe – em uma montagem aparentemente caprichosa – iconografias extraídas das mais diversas fontes da história, desde reproduções de grandes obras do Renascimento até panfletos publicitários, passando por ilustrações de livros de anatomia clínica ou astronomia ptolomaica.

Laocoonte e i suoi due figli, anônimo romano, séc II a.C.

Ali, as imagens das serpentes mescladas inquietamente no poço onde se realiza o ritual podem *fazer série* de contiguidade com os rostos da Vênus e da Medusa, mas também com os desenhos que havia realizado Paul Richer para Charcot – destinados a ilustrar todas as complexas retorções corporais, uma dança frenética, observável nas crises histéricas da época – e com a possessão em *La trasfigurazione* de Raffaello, ou com o tarantismo na *Danza de San Vito* de Brueghel, as Mênades dançantes das vasilhas gregas ou as terríveis contorções dos corpos de *Laocoonte e seus filhos* nos anéis da serpente do anônimo romano do século II a. C.

Ritual hopi, Aby Warburg, Novo Mexico,1895

As serpentes que "dançam" sobre o rosto da Medusa se duplicam, precisamente, nas contorções dos corpos que parecem imitá-las, seja pela *mimesis* a que obriga o objeto do ritual *hopi*, pela possessão extática descontrolada no transe histérico, pelas contorções desesperadas para escapar do abraço sinistro do monstro. Didi-Huberman propõe o conceito de *coreografia das intensidades* para referi-lo ao *Pathosformel* comum a estas imagens (2009a, p.224-47), cuja iconicidade é a de um "emaranhado serpenteante", mas cuja remissão cultural mais "arcaica" é essa *exuberância trágica* (assim chamada pelo autor) que Nietzsche nomeava como o *dionisíaco*, onde efetivamente são os rostos em ritos e os corpos contorcidos pelo êxtase da possessão os que *figuram* o movimento espasmódico de uma oposição à "normalidade" da *polis*.

Extase das Mênades, vaso, Grécia

Voltemos, pois, à dimensão política destas "coreografias da intensidade". E isto não é uma mera ocorrência nossa. Um dos maiores conhecedores contemporâneos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Zaar, Michel Leiris, Etiópia

Vodu, Alfred Métraux, Haiti

Tarantismo, Ernesto de Martino, Apulia, Itália

da religiosidade grega antiga, Walter Burkert, tem chamado a atenção sobre o fato de que (cito textualmente) "o estalido social e a revolução pertencem à própria essência deste deus" (referindo-se a Dioniso) (1985, p.290).

Este significado dramaticamente "subversivo", ou, ao menos, de *interrogação crítica* à normatividade da *polis* está presente com toda evidência na última das grandes tragédias de Eurípedes, *As bacantes*, em que, novamente, a "crise histérica", a possessão extática, o descaramento dos rostos e as contorções convulsivas dos corpos dessas mulheres que esquartejam e canibalizam o corpo de Penteu – e que sejam precisamente mulheres, quer dizer excluídas da cidadania legal, não pode ser um dado casual – reenviam inevitavelmente, uma vez que se tornou visível essa contiguidade, ao "emaranhado de serpentes" devoradoras da autoridade da cultura.

De fato, repensar *As bacantes* significa repensar a cultura da antiga Grécia. Assim como – poderíamos dizer – repensar a Vênus de Botticelli no rastro warburguiano significa repensar o pensamento renascentista sobre a antiguidade clássica. A leitura de Eurípedes da religião e o ritual dos mistérios de Dioniso não só é *política* no sentido genérico: é *uma* política, radicalmente "popular" e antielitista. O "retorno" – como quem diz *retorno do reprimido* – desse deus "estrangeiro" (Dioniso é de origem trácia, e não grego, mas também se deve entender isto como uma metáfora da *alteridade* dionisíaca a respeito da religião "oficial") desata uma tempestade que vem *desnudar* a crise da Cidade.

Mas, então, podemos ver nesse rosto escancarado, nesses corpos contorcidos, um índice, ou talvez um *sintoma* (também em *stricto sensu* "freudiano") do que "anda mal" – inclusive do que sempre "andou mal" – na cultura? Podemos, sem precipitação, dar-lhes o valor de *modelo de sensações* "contracultural" em toda sua *politicidade* coreograficamente intensa? Entretanto, nos rendendo às warbuguianas associações inesperadas, ainda que não necessariamente gratuitas, não podem deixar de parecer impressionantes as analogias entre, por um lado, essas imagens das mênades, das bacantes, dos praticantes do ritual da serpente,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

e inclusive das histéricas de Charcot, e por outro – citando um pouco ao acaso sob o influxo das leituras de Grüner – as registradas na década de 1930 por Michel Leiris sobre os rituais de possessão *Zaar* em Gondar (Etiópia), ou por Alfred Métraux na década de 1940 sobre os rituais *vodu* no Haiti, ou por Ernesto de Martino na década de 1950 sobre os rituais do *tarantismo* dos camponeses de Apulia no sul da Itália.[52]

Em todos estes casos tão separados no tempo e no espaço como diferentes quanto a seus sistemas culturais, a interpretação desses grandes antropólogos, ainda que de perspectivas teóricas muito distintas, são amplamente coincidente: a "psicologia social da expressão" desses rostos crispados e esses corpos convulsivamente serpenteantes – enfim, dessas "coreografias da intensidade" – denunciam *em ato* um "mal-estar" da própria cultura. Isso que Ernesto de Martino denomina uma *crise da presença social*, sob a qual se precipitou no vazio, no *nada*, a relação do sujeito com a *simbologia* comunitária, com essa "ordem cultural" que, perdido ou explodido seu sentido, se abriga novamente no caos. A "coreografia das intensidades" tem ali uma dupla função: por um lado, a de *expressar* com suas contorções essa precipitação no vazio de significação; por outro, e simultaneamente, a de *restaurar* a partir desse vazio uma ordem simbólica.

De Marino fala, a este propósito, de uma *recuperação da presença* que implica em si mesma uma *produção cultural;* os rostos e os corpos *deslocados* estão ali como se suspensos entre o mundo desaparecido e o mundo por vir: estão, apesar dos transbordamentos convulsivos ou orgiásticos, "dionisíacos", *contidos* por um "cronótopos" fora do espaço e do tempo normais, um umbral *limiar* (como o chamaria Victor Turner falando dos ritos de iniciação[53]), que é nem mais nem menos que o *não-lugar* e o *não-tempo* do sagrado, que muito bem pode conduzir – momentaneamente ou definitivamente – à loucura.

No entanto, significantes como "restauração" ou "recuperação", o "sagrado", não deveriam levar-nos a crer que se trata de um impulso *conservador.* Ao contrário, se trata de uma *nova* produção cultural, de uma instância *fundacional* onde o conflito *consigo mesmo* que atravessa o rosto e o corpo expressam o doloroso parto de um *voltar a começar* da cultura. Já o dizia, para voltar a ele, o próprio Eurípedes n'*As Bacantes*: "E para as coisas que eram inesperadas, o deus encontrou um novo caminho". Jan Kott o traduz deslumbrantemente: "O cosmo voltou ao caos para que tudo possa começar de novo" (2005, p.230). Corpos e rostos se tornam *bacantes* para mostrar que está *vacante* o lugar de uma nova *polis*. Voltam a ser o lugar e o tempo de uma linguagem, de uma ordem simbólica. Mas, então, não se vê que estas representações da "coreografia das intensidades" *são*, como dizia Burkert ou Kott em relação ao "dionisíaco", algo assim como um *movimento político* em que se julga em última instância a existência mesma da *polis*, da comunidade como tal? Esse seria o significado último de tantas das tragédias gregas, notoriamente a *Antígona* de Sófocles, assim como *As bacantes* de Eurípedes. Mas também o é de muitas, e muito diferentes, imagens de rostos crispados e corpos perdidos no "emaranhado de serpentes" de que se falou até o momento.

O exemplo paradigmático, se se me permite a remição, é o ritual *vodu* haitiano. E esta "vontade de retorno" tem toda (má) intenção. No ano de 2010 quando em toda América Latina se celebrava, "ditirambicamente" o bicentenário de nossos movimentos de independência, convém recordar que estávamos consideravelmente atrasados em nossos fastos: a primeira, portanto a fundacional, e por muito longe a mais radical dessas revoluções de independência, a única em que foi a classe e a etnia mais explorada e degradada a que expulsou

[52] LEIRIS; MÉTRAUX; De MARTINO *apud* GRÜNER, Eduardo: *El Sitio de la Mirada* , Buenos Aires: Norma, 2000.

[53] Cf. TURNER, Victor. *La Selva de los Símbolos*. Mexico: Siglo XXI, 1980.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

uma das maiores potências coloniais da época, não foi em 1810 mas em 1804, a saber, a revolução haitiana, em que – pela primeira e única vez na história humana – os escravos africanos, livrando-se, ao sangrento preço de 200.000 mortos, tomaram o poder político e fundaram uma nova nação. Que ninguém na América Latina tinha tido a ideia de festejar o bicentenário em 2004 seria motivo de outras amargas reflexões. Neste momento, entretanto, o que importa assinalar é o papel absolutamente *decisivo* que teve para a explosão dessa revolução a gigantesca cerimônia *vodu* celebrada pelos escravos *cimarrones* em Bois-Cayman, a 29 de maio de 1791.

Não restaram, infelizmente, representações visuais desses acontecimentos. Quem poderia ter feito? Mas poderíamos apostar que nelas veríamos ritos e contorções, "coreografias da intensidade", muito similares às registradas por Leiris, Métraux ou De Martino, ou às de *San Vito* em Brughel, a figura possessa de Rafael ou as histéricas de Charcot, as mênades ou as bacantes, e mais ainda as do ritual da serpente de Warburg, já que também no ritual *vodu* a serpente tem um papel protagonista. E, certamente, aqui está expressa com toda transparência a significação de uma *recuperação política da presença*, já que se trata *literalmente de liberar* esses corpos da escravidão mediante suas convulsões e de torná-los, como se diz, "donos de seu próprio destino". Uma vez mais, não é uma ocorrência nossa. Outros notáveis antropólogos, como Luc de Heusch, retomaram recentemente os trabalhos de Métraux para indicar como esse ritual *vodu* forçosamente imigrou da África – principalmente de Daomé, no Senegal –, sincretizado e transformado na América, conservou entretanto suas intensas coreografias básicas, que nessa noite fundante de 1791 puderam levar ao cabo, diria [illegible] Martino, uma novíssima "produção cultural". [54] Ficaria, porém, para completar esta perspectiva, um [illegible]sinalamento que só poderei fazer muito breve e esquematicamente. Os registros desses antropólogos, as [illegible]ıturas de Rafael ou de Brueghel, os desenhos "charcotianos" de Richer, as mênades das vasilhas gregas, [illegible]que fosse, são *imagens*, ou "representações". Para dizer a verdade, deveríamos falar de *representações* [illegible] *representações*, de *meta-representações*, no sentido de que os *rictus*, as contorções corporais ou as [illegible]reografias de intensidade de que temos falado *são já*, em muitos casos, senão em todos, "representações". [illegible]to de outro modo: há um alto, às vezes sofisticado, estatuto de *ficção*. Para começar, o próprio e orgiás-[illegible]o ritual dionisíaco teve que fazer subir seus corpos – inclusive a máscara, esse *hypokratés* que os latinos [illegible]duziram por *persona* – ao *cenário*, para que a catarse pudesse funcionar *politicamente* nas arquibancadas [illegible] *polis*, por fora dos corpos convulsionados. E é surpreendente ler como tanto Leiris como Métraux ou [illegible] Martino descobrem e descrevem o caráter de parcial *fingimento* (outra vez, no sentido etimológico de *ficcionalização*, de *atuação* e/ou do que Deleuze chamou *potência do falso*) da "possessão" *zaar*, ou *vodu* ou a *tarantina.* E no entanto essa "ficção" funciona, e a "recuperação da presença" se realiza, da mesma maneira que no caso das máscaras *Kachina* classicamente analisadas por Octave Mannoni sob a canônica fórmula do *Ya lo sé, pero aún así..,*[55] ou a igualmente canônica análise de Lévi-Strauss sobre a eficácia do "complexo xamânico" em *O feiticeiro e sua magia*.[56]

A *ficção* parece operar aqui um certo *distanciamento* que permite uma *projeção* dos rostos e corpos multitudinários sobre um Outro que exerce um relativo controle sobre os *rictus* e convulsões "involuntárias". Seria, um pouco, o modelo da *Psicologia das Massas* (1921) de Freud: a massiva identificação vertical com o líder permite atenuar a *in-diferensa(ção)* horizontal da massa. Frente à ficção do Outro, os corpos e os rostos tendem a voltar-se mais discretos. A modernidade radicaliza o efeito cada vez maior de produção de distâncias de todo tipo.

[54] HEUSCH, Luc de *apud* GRÜNER, Eduardo, *op cit.*

[55] MANNONI, Octave: "Ya lo sé, pero aún así…", in *La Otra Escena. Claves de lo Imaginario*. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.

[56] LÉVI-STRAUSS, Claude: "El hechicero y su magia", in *Antropología Estructural.* Buenos Aires: Eudeba, 1969.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Máscaras Kachina, Aby Warburg, Novo México, 1895

Como diz David Le Breton: "A produção do indivíduo no cenário da história é contemporânea à sensação aguda de possuir um corpo e a dignidade de um rosto que declara ante todos sua humanidade e sua diferenciação pessoal ao mesmo tempo [...] A definição moderna do corpo implica uma tríplice retração: o homem se separa dos outros (estrutura individualista), de si mesmo (dualismo homem/corpo) e do cosmos (que se converte simplesmente em "meio ambiente" do homem). O corpo é um resto. Mas esse resto dá rosto ao indivíduo [...] O rosto ganha vida graças a uma consciência individual" (2010, p.156).

Mas não destituímos o *retorno do reprimido* desse resto corporal. Por um lado, a projeção sobre esse Outro virtual que é a tela do televisor ou do computador tende a levar ao extremo a anulação dos corpos materiais em sua função política; por outro lado, uma certa reação contra essa *extremidade* da individuação – do homem amputado de seus outros, como também diz Le Breton – busca recuperar alguma "coreografia das intensidades" no espaço público. A *tensão* entre, digamos, o *Facebook* e a presença física no agora resume bem a *indecidibilidade* do momento político atual, seu caráter "liminar" de suspensão. A chamada "arte de rua", desde as silhuetas no chão que evocam os corpos ausentados até o *stencils* nas paredes que denunciam os rostos dos ausentadores e repressores, às vezes também estabelecendo intercâmbio quem sabe discutível mas em todo caso com sua própria eficácia parecem propor uma nova forma de *re-(a)presentar* a cabeça da Medusa sobreimpressa ao rosto da Vênus. Igual aos nossos corpos, as memoriosas pranchas de Aby Warburg, quase por definição, estarão sempre *incompletas*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

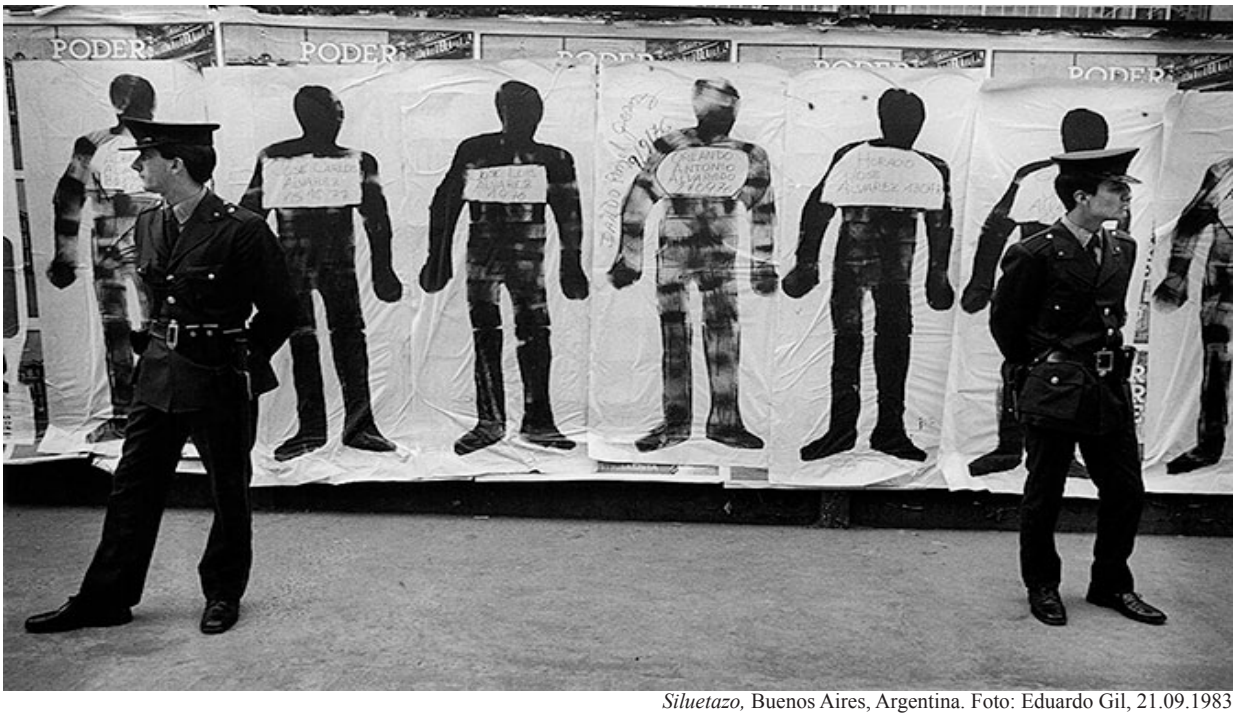
Siluetazo, Buenos Aires, Argentina. Foto: Eduardo Gil, 21.09.1983

Arte Callejero, Buenos Aires, Argentina, s/d

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

De fato, o "retorno" do *Pathosformel*, mais que completar uma ausência, ou "encher um vazio" – como se diz –, vem produzir a ausência e o vazio ali onde a imagem parecia *plana*, *completa*. Em seu texto *Trauerspiel*, o drama barroco alemão, Benjamin fala do "alegorista" como um novo tipo de "arqueólogo" que não se limita, sobre a base das ruínas que encontra, a reconstruir o tempo antigo tal qual era em seu próprio contexto histórico, mas que, justamente, faz *ruínas* desse sentido naturalizado, convencionalizado, para projetar essas ruínas "tal como relampejam hoje em um instante de perigo" – segundo reza uma de suas famosas *Teses sobre o conceito de História* (1940). Nos termos de Warburg, o retorno *atual* do *Pathosformel* "arruína" o sentido congelado na imagem, produzindo aquele *buraco – dobra, nesga, rasgo, risco* – de sentido onde acreditávamos ter absorvido a *completude* iconográfica. O que se cria ali é então uma *dialética negativa* entre as presença e as ausências da imagem. Através dessa dialética implícita em Warburg – que, não esqueçamos, conserva modificado um componente kantiano – se pode levar a cabo, como dizíamos, uma conexão com a problemática do sublime, especialmente sob a questão da *representação do irrepresentável.* Também do *Horror* "irrepresentável". As silhuetas mencionadas vêm ao caso como tentativa da representação do *desaparecido*. Não simplesmente do "ausente" – já que por definição toda representação o é de um objeto ausente –, mas do que intencionalmente foi *ausentado*, ou feito desaparecer através de alguma forma de violência material ou simbólica (frequentemente ambas).

A eleição formal da silhueta vazia é expressão do que Sartre – seguindo a Kierkegaard – chamaria um *universal-singular*: cada figura abstrata de silhueta, formalmente equivalente a todas as outras, representa a *um* ou *uma* desaparecido/desaparecida e a *todos* os desaparecidos; nem a singularidade nem a universalidade, sobreimpressas uma na outra, podem entretanto ser *reduzidas* uma à outra, ambas extravasam sua significação vertendo um resto indecidível, um vazio de significação que deve ser construído pelo espectador.



Siluetazo, Buenos Aires, Argentina. Foto: Eduardo Gil, 21.09.1983

Mas há algo mais nestas silhuetas, que necessariamente se sobressalta – toma por *assalto* – o que as contempla. Elas reproduzem o recurso habitual da polícia, que marca com giz, no chão, o contorno do cadáver retirado, "ausentado", da cena do crime. Pode se entender isto como um gesto *político* que arrebata o inimigo – as chamadas "forças de ordem"–, seus métodos de investigação, gerando uma contiguidade, como se lhes dissessem: "Foram vocês?" Possivelmente. Mas o que me interessa agora é a comprovação do *retorno* desse *Pathosformel*, a "silhueta" que tantas vezes temos visto como iconografia nos filmes ou séries policiais, e cujo sentido original foi *arruinado* para produzir sobre esse resto outra coisa.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Esses retornos podem às vezes operar *diretamente* sobre o vazio da imagem. Me permito tomar emprestado o seguinte exemplo de um artigo de John Berger.[57] Nele, Berger descreve com quase obsessiva minúcia uma fotografia que tem a sua frente no escritório. É a fotografia de seis militantes sindicais de esquerda turcos, tirada na clandestinidade, pouco depois de um cruento golpe militar em 1980. Berger faz uma leitura política do momento através da fotografia, da expressão dos seis rostos, de suas mãos e de seus dedos apertados, de sua roupa, do ambiente que os rodeia, do brilho obcecado de seus olhos. Imagina seus pensamentos e seus sentimentos, as canções que cantam e os livros que leem em seu esconderijo, como se comunicam com sua família, como recebem alimentos e notícias do mundo exterior. À continuação, diz que chegou o momento de mostrar a fotografia e há uma imagem velada no papel fotográfico em branco. Já havia nos dito praticamente tudo sobre eles, mas a fotografia mesma é *obliterada*, porque seria incriminadora. Ao contrário do que sucedia com as silhuetas, onde a imagem se colocava no lugar do corpo ausente, aqui é imagem a que se ausenta para que o corpo possa seguir circulando. Trata-se de uma dialética entre a presença e ausência da imagem. "Presença" e "ausência", *efeitos* complementares que são estruturalmente sobre-determinados. Seguindo a Merleau Ponty, a mesma relação que define o visível define também o invisível, como seu reverso de sombra. Tal relação é a que define e estrutura o invisível como o excluído definido, *excluído* do campo da visibilidade e *definido* como excluído.

Dentro dessa dialética do visível/invisível, há uma ulterior possibilidade: a da *intermitência* iconográfica, uma *centelha* da imagem, de alternância entre visibilidade e invisibilidade como construção dialógica de ıtido político. Desta vez remeto ao já (re)citado exemplo de Frantz Fanon e à sua análise do papel que ga o véu tradicional das mulheres islâmicas na Argélia, durante a revolução anticolonial e que também rviu de argumento para o filme de Gillo Pontecorvo, *La battaglia di Algeri* (*A Batalha da Argel,* 1966). non explica que as tropas de ocupação francesas estavam obstinadas por convencer as mulheres a tirar o u, invocando razões "progressistas", "universalistas" e de "emancipação feminina". A verdadeira razão ria a de que eles percebem o véu – símbolo de submetimento da mulher – *ressignificado* como signo de istência cultural. A mulher argelina pode *olhar* seus novos amos sem ser *vista* por eles. Há ali um "apamento" da imagem que permite que esse corpo não possa ser simbolicamente violado pelo escrutínio do ressor.

ı uma segunda etapa, como vimos, a FLN (Frente de Liberação Nacional) argelino ordena que suas mulheres tirem o véu. Não porque aceitem o mandato da administração colonial, menos ainda com a finalidade de eliminar um símbolo da opressão feminina. As mulheres tiraram o véu para se tornarem menos suspeitas aos olhos dos ocupantes; paradoxalmente, sem véu, se tornaram como que *invisíveis*, ou ao menos não "registráveis" para o olhar inimigo, e podem circular sem serem incomodadas, levando em seus bolsos os panfletos de propaganda e as armas da resistência, para atacar as guarnições militares. Podemos propor então que a ausência do véu o deixa mais presente que nunca. É porque antes existia o véu e depois foi retirado que a operação pôde realizar-se. Portanto, a iconografia do "véu islâmico" – que tendemos a associar com essas mulheres como se fosse um ícone congelado e eterno – devém uma função expressiva, significativa, plenamente *política*.[58]

[57] BERGER, John *apud* GRÜNER, Eduardo, *op cit*.

[58] Cf. FANON, Frantz. "Argelia se quita el velo". In *Sociología de una Revolución.* Mexico: Era, 1968, p. 19-45.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

A alma do osso

Não há imagem simples. Qualquer imagem (ainda que cotidiana) faz parte de um sistema, vago e complicado, pelo qual habito o mundo e graças ao qual o mundo me habita. Essa advertência de Jean-Luc Godard, no início de *Ici et Ailleurs* (1974), nos induz a algumas perguntas nesse momento atual, em um ponto de peculiar fricção e desconforto junto a uma larga faixa de questionamentos intelectuais. Como resistir e não apagar as chamas vivas nas imagens da vida cotidiana, nesse momento da 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?

Percorremos um caminho sinuoso, *serpenteante*, da cabeleira da Vênus de Botticelli ao rosto *re-velado* da mulher argelina. Essa breve evocação, explorando um campo de interrelações entre antropologia, imagens e arte, é suficiente para centrar nossa atenção na figura e em algumas das vertentes heurísticas do trabalho de Aby Warburg nessa *virada imagética* (*pictorial turn*). Isto significa que estas 53 figuras em uma grande mesa de trabalho – sem sugestões prévias de montagem e sem numeração – nos convidam a uma viagem, ou 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 da grande arquitetura dos tempos e das memórias humanas. A história da arte tradicional se transfigura em uma antropologia do visual, como tanto o desejou Warburg com o *Bilderatlas Mnemosyne* instalado na sua biblioteca elíptica, para que as imagens pudessem dialogar no tempo e no espaço de uma longa história da cultura ocidental.

Significa que – seguindo ainda 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 vestígios 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.

A memória é muito mais que um tema. Estamos diante de um entrelaçamento de afetos, experiências e relatos que não só chegam diretamente ou de primeira mão, mas podem converter-se em um discurso produzido de segundo grau, com fontes secundárias que não provêm da experiência de quem exerce essa memória mas sim da escuta da voz (ou da visão das imagens) de quem esteja implicado nela. O *presente* do qual se articulam os discursos de memória *está tecido de múltiplos passados.* Mas os entrelaçamentos de memórias às vezes são mutilados ou tentam silenciá-los, soterrá-los, apagá-los, como se faz com os corpos. Nessa parte do mundo, a memória está trágicamente vinculada às problemáticas da desaparição e da falta de sepultura. A partir da arte se tem imaginado formas para dar registro visível ao que sabemos irrecuperável.

A noção de *corpo espectral* usada por Didi-Huberman (2009a, p.27) parece-me um operador estratégico para se referir a obras e práticas que são configuradas a partir de vestígios e que estão impregnadas de memórias específicas. Uma espécie de tecido residual – cabe aqui a expressão *emaranhado de restos* – que evidencia o caráter fragmentário que pode ter todo projeto de aproximação artística – ou de qualquer tipo – para as memórias.

Didi-Huberman tem utilizado a noção de *corpo espectral* em uma tentativa diante da impossibilidade de distinguir contornos denifidos na obra de Aby Warburg, mas também para insistir na esteira filosófica e filológica que conota toda sua obra. De modo particular, destaca um conceito fundamental na obra de Warburg: *Naschleben*, conceito que na sua obra está delimitado a uma contexto específico: o Renascimento, particularmente o italiano. Didi-Huberman desloca essa noção até outros cenários, e a explora inclusive em

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

relação ao que representa quem foi o propositor de outra História da Arte – Aby Warburg –, assinalando-o como um "urgente sobrevivente" a quem seria necessário regressar. Esse assinalamento traz uma necessidade de urgência não somente à História da Arte desse tempo, mas do sentido político e ético de que ela está investida, a saber, a necessidade de regressar aos mortos através de seu rastro espectral.

O rastreamento realizado por Didi-Huberman sobre o termo *Naschleben*, anterior a Warburg, o leva até o etnólogo britânico Edward B. Tylor, que introduz a noção de *survival* no conhecido texto *Primitive Culture* (1871). Para Taylor, as sobrevivências designam algo que persiste e dá testemunho de um estágio desaparecido da sociedade. Interessa esse registro do sobrevivente como um rastro do que viveu em outro tempo, do ausente, para que, deslocado a outros cenários, como a arte contemporânea, possa dar conta das acumulações materiais e fantasmais que o povoam.

A noção de sobrevivência aplicada às imagens tem várias leituras. Aponta ao que está sedimentado ou cristalizado nelas, às diversas trajetórias – históricas, antropológicas, psicológicas – que as atravessam e que impedem que sejam reduzidas a "uma coisa". A partir disto, a proposta de pensar a imagem como momento energético ou dinâmico, como o que sobrevive de um povo de fantasmas. Estas reaparições fantasmagóricas ou disseminações antropológicas que atravessam as imagens as fazem falar e ser percebidas de outro modo. A memória das imagens compeende o quanto as atravessam e as determinam.

O que sobrevive nas imagens, as diversas cargas de experiência que elas acumulam, configura a memória das imagens. Se, como diria Didi-Huberman, a sobrevivência designa uma realidade de fratura e designa também uma realidade espectral, poderíamos considerar a qualidade dessas duas realidades como qualidades das memórias que se multiplicam em muitas práticas ou obras de arte hoje. Enquanto vestígio de vida passada, do que foi e já não está, a sobrevivência nos fala também dos acúmulos de experiências no tempo, dos múltiplos acontecimentos passados, dos resíduos vitais que se condensam e falam nas obras. O que sobrevive não é unicamente a imagem como forma estética da memória. A imagem está determinada pelas formas de um *pathos* através do qual acedemos a certos relatos. Particularmente, as imagens vinculadas a situações de sofrimento e dor sugerem um registro anímico que nos faz buscar mais além delas para tentarmos nos aproximar ao cúmulo de experiências que as atravessam. Ante essas imagens nos perguntamos, remontando a Warburg, quais são os *engramas*[59] das experiências emotivas que sobrevivem como patrimônio dessa memória.

As imagens que trabalham com iconografias da morte violenta, com as formas do *pathos* que nos têm imposto tantas acumulações de excessos, com os vazios gerados por tantos lutos suspensos, são uma das formas de produção de memória – as sobrevivências advêm em imagens, o diria Didi-Huberman seguindo a Benjamin –; mas são também a condensação de sintomas – de aparições – que interrompem não só o curso natural dos acontecimentos mas o curso de nosso olhar, para não dizer de nossa existência. Penso que uma das maiores evidências que a arte nos tem remontado é a profanação e a desaparição dos corpos, evocados pelos vestígios, como manifestação suprema dessa estética fantasmagórica fundada nas ausências e nas sinistras políticas de desaparições forçadas. A imagem tem uma estranha e longa relação com a morte; uma relação que remonta aos mais arcaicos desenhos, aos antigos afrescos e às representações fúnebres. O que levou a Régis Debray[60] caracterizar a plástica como um terror domesticado que tem seu fundamento na tensão entre morte e vida que propugnam as imagens.

[59] Na neuropsicologia, engramas – complexo proteico – são uma forma como as memórias hipoteticamente guardadas, devido a mudanças biofísicas ou bioquímicas no cérebro (e outros tecidos neurais) em resposta a um estímulo externo. Seriam a correspondência física das recordações.

[60] Cf. DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da imagem, Uma Historia do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1994.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

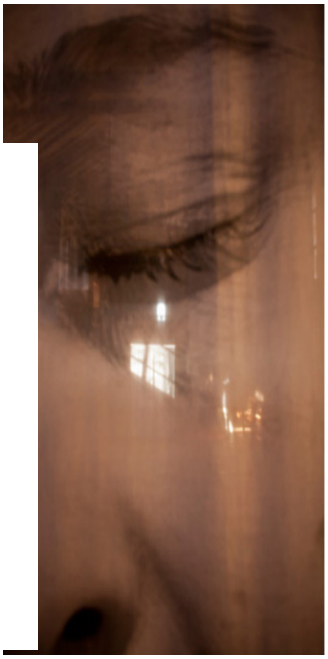
Nesse sentido e a partir da noções expostas acima, gostaria de vislumbrar os processos de indagação, recepção de materiais e elaboração das obras da artista, fotógrafa e antropóloga colombiana Erika Diettes; no tecido de histórias, viagens e experiências que está implicado em criações como *Sudarios*, desenvolvida a partir dos vestígios e testemunhos em torno da violência e da desaparição de corpos. Em seu processo criativo foi sendo gerado um arquivo que testemunha a dor e o sofrimento. Este trajeto é registrado fotograficamente, *assentado* nos cadernos de campo que têm acumulado a artista como parte das memórias de suas viagens de trabalho. É com intenção que nomeio uma ferramenta comum à investigação de campo realizada por antropólogos, arqueólogos, paleontólogos, etnógrafos etc. O chamado trabalho de campo é utilizado por vários criadores contemporâneos que produzem suas obras em torno das memórias traumáticas em contextos de conflito, utilizando informações de primeira mão e gerando uma documentação capaz de produzir outros relatos a contrapelo da história. Essa realização implicou uma viagem pela geografia da violência rural e urbana da Colômbia, buscando e encontrando as vítimas da guerra e indagando suas lembranças.

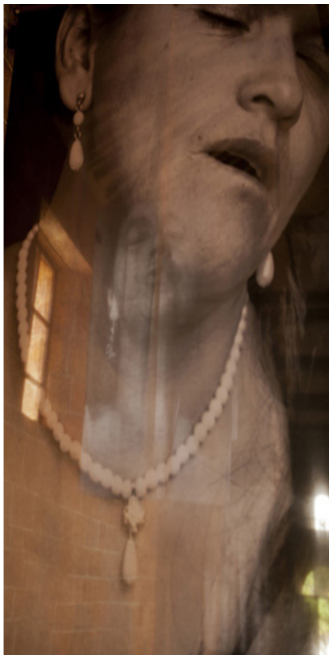
Quando um artista se declara receptor de tão considerável número de testemunhos, seu trabalho converte-se em produção de um arquivo de memórias. A obra é uma espécie de depósito de memórias, um *storage memory,* para dizê-lo com uma expressão que também tem utilizado outros criadores que trabalham em torno da memória como Christian Boltansky. Testemunhos que não têm um registro "duro", que se assentam na memória da própria artista. Por sua vez, a arte mantém um vínculo com a memória a partir de sua própria corporalidade, de sua materialidade espectral e frágil, e por sua capacidade para performar-se, executar-se, suceder no tempo como aparição sintomática.

A despeito do fundo obscuro do qual emergem, estas imagens são uma espécie de resplendor quando encontram uma forma precisa para transmitir a agonia de uma época, se entendermos a agonia em seu caráter de batalha de umbrais, de exalação que, diante do abismo, quer dar conta da vida. *Corpos luminosos fugazes na noite* – como diria Benjamin –, que têm mais de porvir que o ser que os olha. Sobrevivência por imagens, quando a sobrevivência dos próprios protagonistas está comprometida – como diria Didi-Huberman seguindo a Pier Paolo Pasolini.

Sudarios, Erika Diettes, Colômbia, 2011

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA





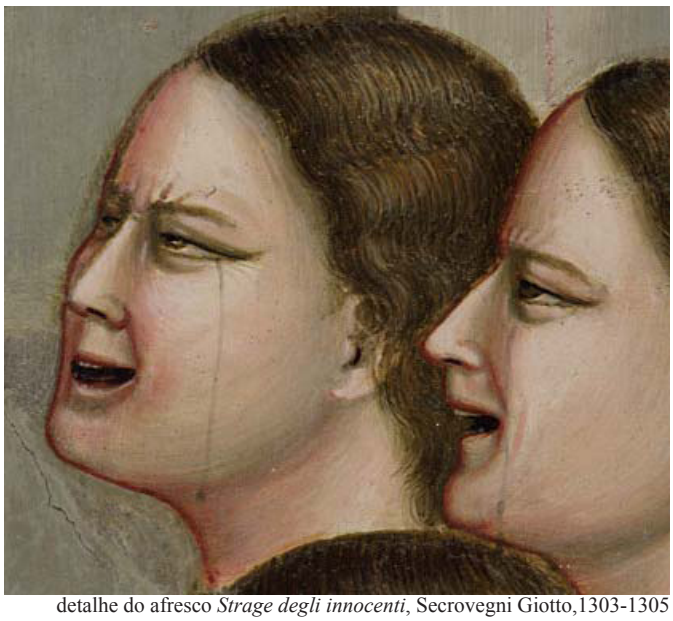
A série *Sudarios* está constituída por vinte retratos de mulheres do estado de Antioquia que foram obrigadas a presenciar e olhar como tortutavam e assassinavam seus entes queridos. As sessões de fotos foram realizadas enquanto elas davam seu testemunho, sob a agonia das lembranças e na mesma geografia dos acontecimentos. Cada imagem tem uma história atroz. Somente um dos vinte rostos impressos na seda mostra os olhos abertos. "Um êxtase do tempo em seu acesso do visível", como o diria Didi-Huberman (2008a, p.131).

O corpo é o lugar do *pathos* e da dor, o lugar por excelência da produção de martírio e a matéria predileta para a oferenda sacrificial. Um rosto sulcado pela dor poderia entrar em disputa com certos códigos estéticos que exaltam a serenidade e a beleza. Erika Diettes parece ter atuado a contrapelo dessas legitimações. A série de rostos que integram *Sudarios* não deixa dúvidas. Aparentemente cercados da representação extática – e erótica – da experiência mística – o êxtase de Santa Teresa –, neles se consuma a sublimação da dor. À diferença da transubstanciação mística que garante o martírio cristão, a experiência que através dessas imagens se consuma é a de ter sido testemunha do horror.

Impressas em seda, estas imagens fotográficas que em seu conjunto são nomeadas *Sudarios* inevitavemente nos remetem à impregnação fantasmática de um corpo em um tecido. Um sudário é um manto funerário, a tela que amortalha o corpo do defunto, mas é também aquele tecido que uma vez posto em contato com o rosto foi contaminado, tornou-se impregnação fantasmática do corpo em retirada, rastro que atua como princípio fotográfico, e que na literatura em torno do tema tem sido considerado como "ícone verdadeiro", como aquele que ficou registrado no manto que Verônica estendeu a Jesus no caminho do calvário. Desse ponto de vista metonímico, esse tecido que esteve em contato direto com um corpo em sofrimento deveria também absorver a agonia ou o sofrimento que emana desse corpo. Os *Sudarios* de Erika Diettes registram um duplo corpo espectral:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

o *corpus* da agonia que encarnam os retratos, e esse outro *corpus* fúnebre que só se vislumbra através dos rostos que retêm – velam – o olhar do visto, do vivido, do perdido. O relato condensado nesses *Sudarios* é o instante ético que fala nesses rostos. As imagens dos *Sudarios* são um atestado de tempo, onde a morte não é suficiente, mas torna insuportável a memória do outro. Essa intensidade testemunhal está insculpida nas formas do *pathos*, nos sulcos de dor evidenciados nos rostos que se inclinam como se pretendessem espantar a lembrança, nos rostos quase sempre ladeados, como se um suspiro os alentasse a elevar-se ou uma lembrança os empurrasse em uma queda. As pálpebras cobrindo os olhos, como janelas que se fecham para impedir a nós o acesso a uma intimidade aterradora, como véus que desejaram cobrir a dor.



detalhe do afresco *Strage degli innocenti*, Secrovegni Giotto,1303-1305

Essas imagens nos fazem retornar à Vênus de Botticelli. Não invoco a Botticelli em nome de sua serena grandeza, mas apelando ao registro patético – do *pathos* – que o estudo de Warburg foi capaz de ler na arte do *Quattrocento*. A Ménade que regressa na sobrevivência das formas no *Quattrocento* não é a personagem grega, mas uma imagem marcada pelo fantasma metafórico – clássico, depois helenístico, depois romano, depois reconfigurado no contexto cristão – desse personagem. Nos estudos sobre o Renascimento como expressão das intensificações gestuais e as excitações dionisíacas da Antiguidade – que o levaram à *Pathosformel* –, Aby Warburg se opõe à versão da doutrina clássica da serena grandeza como característica essencial daquele período. Interessado em rastrear as sobrevivências da intensidade patética e das formas dionisíacas, encontrou na obra de Nietzsche uma fonte de referência e inspirações. A morte e o despedaçamento de Orfeu foi um dos motivos iconográficos mais pensados por Warburg. No ensaio sobre Dürer, chegou a expressar que com essa gravura o artista pretendia realizar uma imagem com têmpera antiga, e em consonância com os artistas italianos outorgar à Antiguidade o privilégio estilístico da representação gestual das emoções. Nas pranchas de seu *Bilderatlas* que mostravam o inventário de imagens *Mnemosyne*, particularmente as pranchas referentes ao estudo das fórmulas do *pathos* dionisíco, pode-se ver o interesse de Warburg

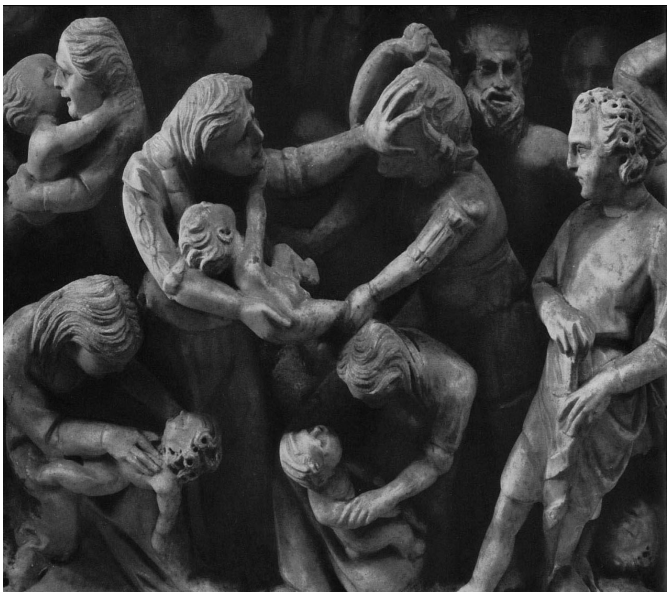
detalhe de *Strage degli innocenti,* Guido Reni, 1611

detalhe de *Strage degli innocenti,* Guido Reni, 1611

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

detalhe de *Massacre des Innocents,* Nicolas Pussin, 1628

detalhe do afresco *Strage degli innocenti*, Secrovegni Giotto,1303-1305



detalhe de *Strage degli innocenti*, Giovanni Pisano, 1301

pela representação gestual das emoções e em particular por aquelas imagens que reiteram um *pathos* de sofrimento e aniquilamento nos painéis 40 e 41, onde aparecem as imagens de *Strage degli innocenti* e *Der Tod des Orpheus*.

detalhe de *Der Tod des Orpheus,* Albrecht Dürer, 1494

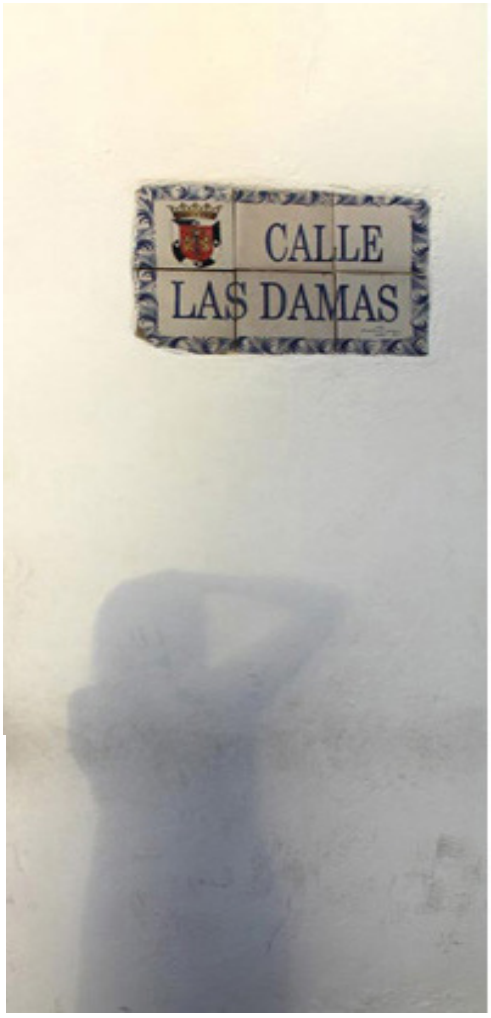
Nos painéis 41 e 42 estão reunidas imagens em torno da expresão de sofrimento e de morte, e se destacam diferentes versões da Morte de Laocoonte e *La pietà* de Cosimo Tura (1474).

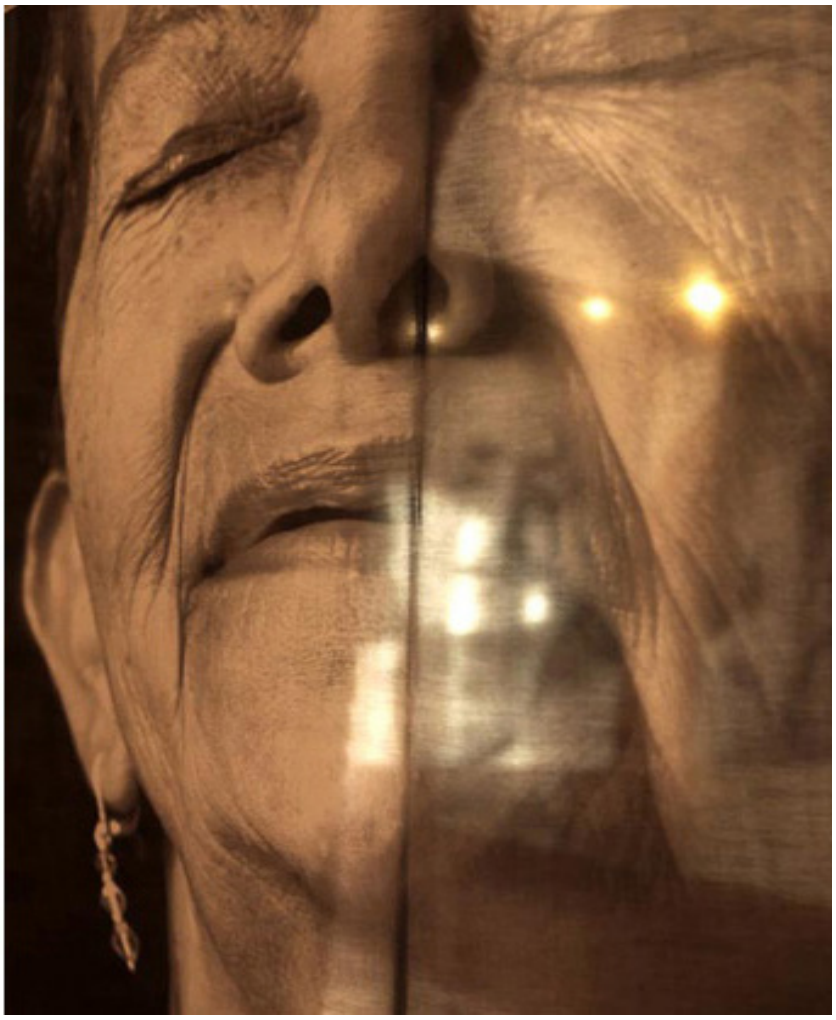
Os *Sudarios* nos aproximam da Vênus nessa intensidade inquietante onde convergem Eros e Tanatos. É impossível não ficar impactado pelo erotismo doloroso das imagens de Diettes. Como transportados até outras regiões, os rostos dessas mulheres sugerem um estranho delírio, um delírio doloroso muito diferente do gozo extático que nos descreve Santa Teresa de Jesus e que é apenas um motivo na sensual Santa Teresa de Bernini.

detalhe de *Estasi di Santa Teresa*, G.L.Bernini, 1645-52

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Talvez formalmente às mulheres de Antioquia também acerca a nudez. O impacto visual da pele descoberta à altura dos ombros nos retratos fechados a um primeiro olhar tornam-se uma espécie de moldura para os rostos.





Instalados nos espaços onde se expõe, o conjunto desses *Sudarios* é literalmente um cúmulo de dor suspensa. Em termos físicos, as vinte sedas onde foram impressos os rostos estão suspensas, livres para o movimento, expostas ao contato com o roçar involuntário ou com o desejo de roçá-las e inclusive de abraçá-las.

Há uma dimensão táctil que gera o trânsito entre estas telas. E que é inevitável não conectar ao cúmulo das sobrevivências que as atravessam, às memórias que elas atestam e que remontam a outras cenas, como se murmurassem que a dor real e a verdadeira tragédia nunca têm lugar na arte. Sobre isso, nos interroga Derrida: "É a tragédia o belo canto que acompanhava o sacrifício ritual de um bode nas festas de Dioniso, ou é o canto atroz desse bode no momento que a arma o atravessava? (1993, s/n).[61] Antes de mais, apelo a minha memória, à exalação agonística que rompe o silêncio sagrado que gera os *Sudarios*. É um registro quase imperceptível, como se o expectador da exposição estivesse exalando. É uma exalação real, um soluço que tem ressonância testemunhal. Aqui emerge então outra leitura a respeito dessa dor suspensa que os *Sudarios* condensam. Se suspende algo que fica pendente, latente, não se cancela, se posterga, se prolonga em uma interminável agonia.

[61] DERRIDA, Jacques. "El sacrificio/Le Sacrifice". *La Métaphore*.N.1 1993. Éditions de la Différénce/ Théâtre National Lille. Tourcoing Région Nord-Pas de Calais. Consultado em : www.jacquesderrida.com.ar/textos/sacrificio.htm

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Araweté é um povo de língua tupi-guarani da Amazônia oriental. Ao descrever a relação entre o guerreiro e sua vítima tal como concebida pelos Araweté, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro ressalta a dinâmica de identificação que intervém na determinação da condição de *moropï'nã* ("matador"), a qual é regida pelo princípio de assimilação predatória de propriedades da vítima. Dito de outro modo: a dinâmica de identidade do par matador-vítima é um processo de *ocupação do ponto de vista inimigo.*

A relação entre o matador e sua vítima pertence ao mundo do *dom.* Se a síntese a priori do *dom* liga sujeitos que permanecem objetivamente separados, a imposição de uma morte violenta e sua lógica canibal produz, ao contrário, uma síntese no lugar onde toda dinâmica se anula. A relação se cria justamente sob a supressão de um de seus termos que é internalizado pelo outro: a dependência recíproca que liga e constitui os sujeitos do *escambo* alcança aqui o seu ponto de fusão – a fusão dos pontos de vista –, onde a distância extensiva e extrínseca entre as partes se converte em diferença intensiva, imanente a uma singularidade dividida. A relação de predação constitui um *modo de subjetividad*e.

O devir matador-vítima envolve um enfrentamento de sujeitos, que trocam pontos de vista e alternam momentos de subjetividade da vítima, quando esta o possui, controla e mata. É a subjetivação do matador pela objetividade da vítima, quando se decanta em cantos, nomes, troféus e outras sinédoques que assinalam a nova condição ontológica. Se insinua assim a inconstância da alma selvagem, nos vislumbres de *um ser do passado que não termina de sobreviver.*

imagem: Adriana Varejão, *Figura de convite II,* série Proposta para uma catequese, Brasil, 1998
texto: Eduardo Viveiros de Castro. *Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo amerîndio,* 1996

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Ciclo de contratempos

Todo *domus*, todo espaço de dominação e poder é um campo de representações e máscaras. A máscara da Medusa, ícone mortal por seu efeito petrificador, é talvez a metáfora mais ativa nas atuais dramaturgias do medo e terror que se disseminam no espaço latino-americano. A cabeça é uma ameaça e ao mesmo tempo um triunfo. A cabeça da Górgona é replicada naquilo que produz: cabeças humanas como restos corporais que carregam o estigma da morte e sobretudo do suplício.

Reza o mito que quem fosse capaz de meter em seu bornal a cabeça com o olhar de morte se consagraria como o senhor do espanto. Vale destacar um sintomático *rictus* no contexto da Colômbia atual. Como parte das estratégias de treinamento desenvolvidas pelos grupos paramilitares participantes no conflito colombiano, se obriga os jovens e menores de idade a conviver com pedaços de cadáveres para acostumá-los ao horror e familiarizá-los com o odor da morte: "Un fusil de palo y un trozo de un cadáver son los primeiros objetos de dotación que reciben los muchachos en los campos de entrenamiento de las autodefensas. El primer elemento es para todos; el segundo, sólo para los que nunca han matado en su vida. A mí me dieran una mano de un hombre para que me acostumbrara al olor de la muerte. Nos tocaba cargala en el morral durante días, hasta que se pudriera"; recorda Pedro.[62]

Desse detalhe deriva um amplo repertório de iconografias sacrificiais nas culturas pré-hispânicas e cristãs. O drama barroco da paixão de Cristo tem como paradigma a representação de Cristo na cruz, ícone do corpo em sofrimento e martirizado. O corpo, objeto de sacrifício e martírio, como a oferenda mais apreciada que se pode ofertar a deus, tem sido objeto de emblemáticas representações através dos tempos. No mundo pré-hispânico, a cabeça foi objeto de importantes representações. Dois paradigmáticos ícones – mesoamericano e andino, respectivamente – podem dar conta destas configurações: o *tzompantli* e a cabeça de *Inkarri.* O primeiro, designado pela palavra *náhuatl*, composta por "*tsontli*" (crâneo) e "*pantli*" (fila), identifica uma estrutura de madeira na qual se colocavam os crâneos à maneira de um altar ou oferenda, em práticas que integravam complexos processos rituais da cultura mesoamericana. No mito de *Inkarri*, segundo as versões que são narradas no Peru, o deus decapitado (provavelmente pelos espanhóis) e sofredor há de voltar, pois sua cabeça está crescendo, oculta em algum lugar de Cuzco, e retornará quando todo o seu corpo estiver íntegro.

A cabeça hoje é parte fundamental nos emblemáticos desmembramentos que conformam as cenas e teatro de um poder. A cabeça separada do corpo é a imagem mais iterada nos atuais cenários mexicanos, reiterada pelo plano detalhe (abaixo), *Ultima cena,* de uma obra muito significativa nesse contexto: *Nuevo biombo de la conquista* (2012). Gustavo Monroy produz uma espécie de novo documento de civilização.

Ultima cena, Gustavo Monroy, Mexico, 2012

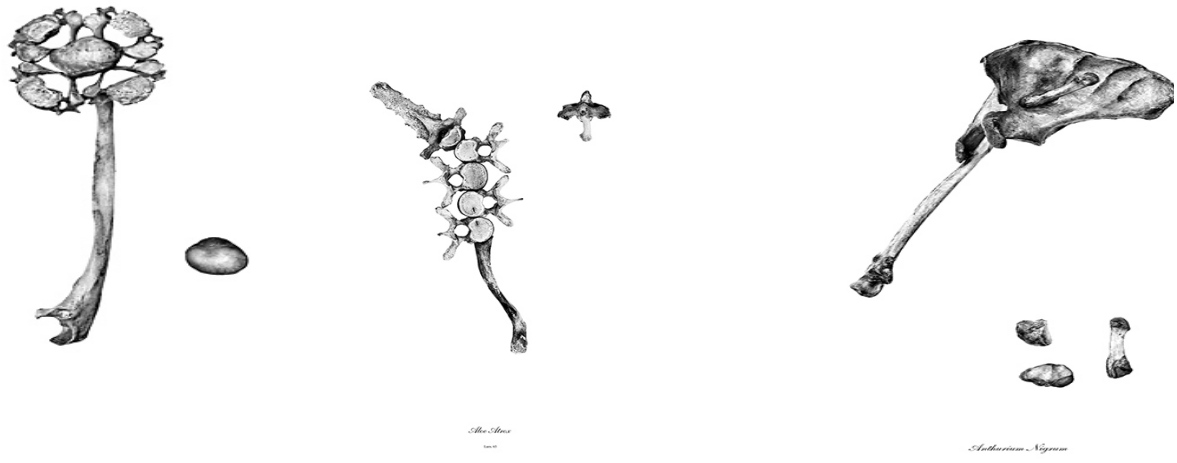
[62] "La guerra de los niños". *El Tiempo.com.* 15.12.2002. www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1352554

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

A obra exibida no Museo Nacional de San Carlos, em Cuauhtémoc, se apropria de uma peça homônima do século XVII – *Biombo Conquista del Mexico* – que pertence à coleção do Museo Franz Mayer, no centro histórico da Ciudad de Mexico. A nova conquista está representada pela chegada dos novos amos, pelas imagens do desastre desdobradas ao longo de dez painéis e em cada uma de suas faces (vinte quadros). No *neobarroco* – parafraseando Severo Sarduy – biombo da guerra e da morte que concebe Monroy, as iconografias do corpo destroçado reiteram uma inquietante aparição: a disseminação de cabeças mutiladas, que nestes quadros são uma auto-representação em situação extrema, como que explicitando que ele mesmo, como qualquer outro, pode estar no lugar desses corpos desfeitos pela barbárie.

Esse corpo, fortuitamente encontrado, desenterrado e exposto aos olhares curiosos ou indiferentes de hoje, me faz pensar em todos os corpos ou pedaços de corpos acumulados em fossas comuns e que de seu anonimato falam a partir da matéria que também somos, confirmando aquela tese de Benjamin de que a caveira, o que sobrevive ao desgaste da *physis*, é nossa mais exata alegoria. Esse vaticínio é exemplar na obra do artista colombiano Juan Manuel Echavarría, nomeada *Corte de florero* (1997). Apoiado na pesquisa da antropóloga colombiana María Victória Uribe a respeito das práticas de cortes sistematizados durante o processo de Violência política, e sobretudo, considerando a própria e trágica realidade colombiana, *Corte de florero* alegoriza as mutilações corporais através de uma série de 36 fotografias de formas florais realizadas a partir de ossos humanos. Essas imagens entituladas em latim aparentam um formato científico que evoca os cadernos e lâminas de apontamentos de expedições botânicas. As fotografias de Echavarría fazem referência à série ilustrada da Real Expedição Botânica encabeçada por José Celestino Mutis[63] na então colônia Nueva Granada, no século XVIII. O formato replica o realizado pelos desenhistas da expedição, em uma evidente alusão histórica.

A história da infâmia é longa e vasto o arquivo de estigmas oficiais e grupais até que Echavarría buscasse a criatividade, a poesia, a resistência e a revolta dos signos que pudessem resgatar o ser em escritura. Quanto mais dormem, mais essas imagens são ativadas enquanto agentes da amnésia. Paradoxalmente, arquivar é uma forma de tornar irrecuperável, tornar invisível. Ao propor uma nova ordem, a obra de Echavarría se apresenta como um enfrentamento e uma subversão dessa lógica perversa. O artista utiliza novas taxonomias e formas arquivísticas para tornar visível outra informação, legível como retórica da obliteração da memória. Essa trama de arquivos, armada com linhas dos mais diferentes matizes afetivos, psicológicos, políticos, econômicos, culturais, sociais, deixa entrever outra manobra de obliteração, que seria admitir-se como memória do Outro, sempre que se constitua em memória do Outro reificado.



[63] José Celestino Mutis y Bosio (Cádiz, España, 1732 – Santa Fé de Bogotá, Colombia, 1808) foi um sacerdote, botânico, médico, geógrafo, matemático e docente da Universidad del Rosario, em Santa Fe, universidade onde atualmente repousam os seus restos mortais.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Anthurium Petrolense

Tabl. VI

Anthurium Sarcophyllum

Tabl. III

Cattleya Affinis

Tabl. II

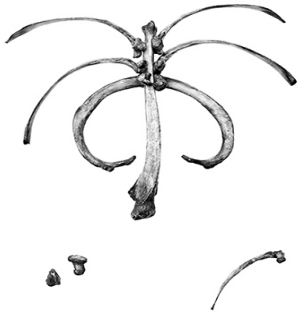
Anthurium Multilatum

Dracula Nicifensis

Tabl. III

Maxillaria Verax

Tabl. V



Corpis Longilaris

Tabl. I

Corpis Mordax

Tabl. I

Corpis Negrilensis

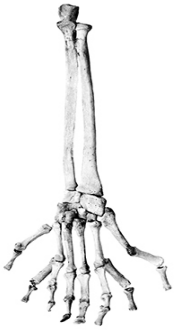
Tabl. I

Passiflora Purpurea

Tabl. I

Passiflora Sanguinea

Tabl. II



Pinaka Insatiabilis

Tabl. III

Corte de florero, Juna Manuel Echavarría, Colômbia, 1997

Nuevo biombo de la conquista, Gustavo Monroy (México); *Corte de florero*, Juan Manuel Echavarría (Colômbia); *Caja Negra*, de Alfredo Márquez e Ángel Valdez (Peru): proponho três lugares e três perspectivas a partir das quais vislumbrar a catástrofe dos nossos tempos. Três crônicas de guerra, três *corpus* testemunhais, três retábulos da barbárie contemporânea, que entram na incessante disputa pela *inscrição* da imagem do mundo. O advento de tais formas me parece a vigência dos termos em que Giorgio Agamben propõe em um ensaio inescusável no qual associa a condição de testemunha e sobrevivente, do sobrevivente que fala por aqueles que perderam a capacidade de falar:

> No sorprende que este gesto testimonial sea también el del poeta, el del *auctor* por excelencia. Las tesis de Hölderlin, según la cual "lo que queda, lo fundan los poetas" (*Was bleibt aber, stifen die Dichter*), no debe ser comprendida en el sentido trivial de que la obra de los poetas es algo que perdura y permanece en el tiempo. S*ignifica más bien que la palabra poética es la que se sitúa siempre en posición de resto, y puede, de este modo, testemoniar. Los poetas – los testigos – fundan la lengua como lo que resta, lo que sobrevive en acto a la posibilidad – o la imposibilidad – de hablar* (2008c, p.169).

Explicitamente vinculado a Benjamin – nesse pensar a palavra poética como ele a exerceu, como um *resto*, uma escritura a partir e através do fragmento –, Agamben abre um espaço para pensar e discutir hoje o lugar da enunciação, em tempos desgarrados em que o inumano se manifesta como uma *estranha* expressão do humano. Mas, sobretudo, para pensar o direito de ser cronista de tão excepcionais tempos. Em outra inflexão, acrescenta Agamben: o poeta deve manter fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas os escuros – algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais que toda luz, dirige-se eta e singularmente a ele (2009, p.62). A ideia do artista como testemunha remonta não somente a Jan van ck em *O Casal Arnolfini* (1434), marcando sua presença com a frase em latim *Johannes de Eyck fuit hic n van Eyck esteve aqui*), mas, sem dúvida, até aquele gesto de Goya, quando intitulou alguns dos *Desas- s de la guerra* (1808) com um enunciado que dava conta de haver estado ali e haver visto. E convocada evitavelmente na declaração do escritor e jornalista argentino Rodolfo Walsh, quando ao conhecer a morte o suicídio, o assassinato – de sua filha Victoria – sitiada por quem tinha o propósito de *desaparecer com* –, escreveu aquela frase em *Cartas a mis amigos*, 1976: "Esto es lo que quería decir a mis amigos y lo e desearía de ellos es que lo transmitieran a otros por los medios que su bondad les dicte".

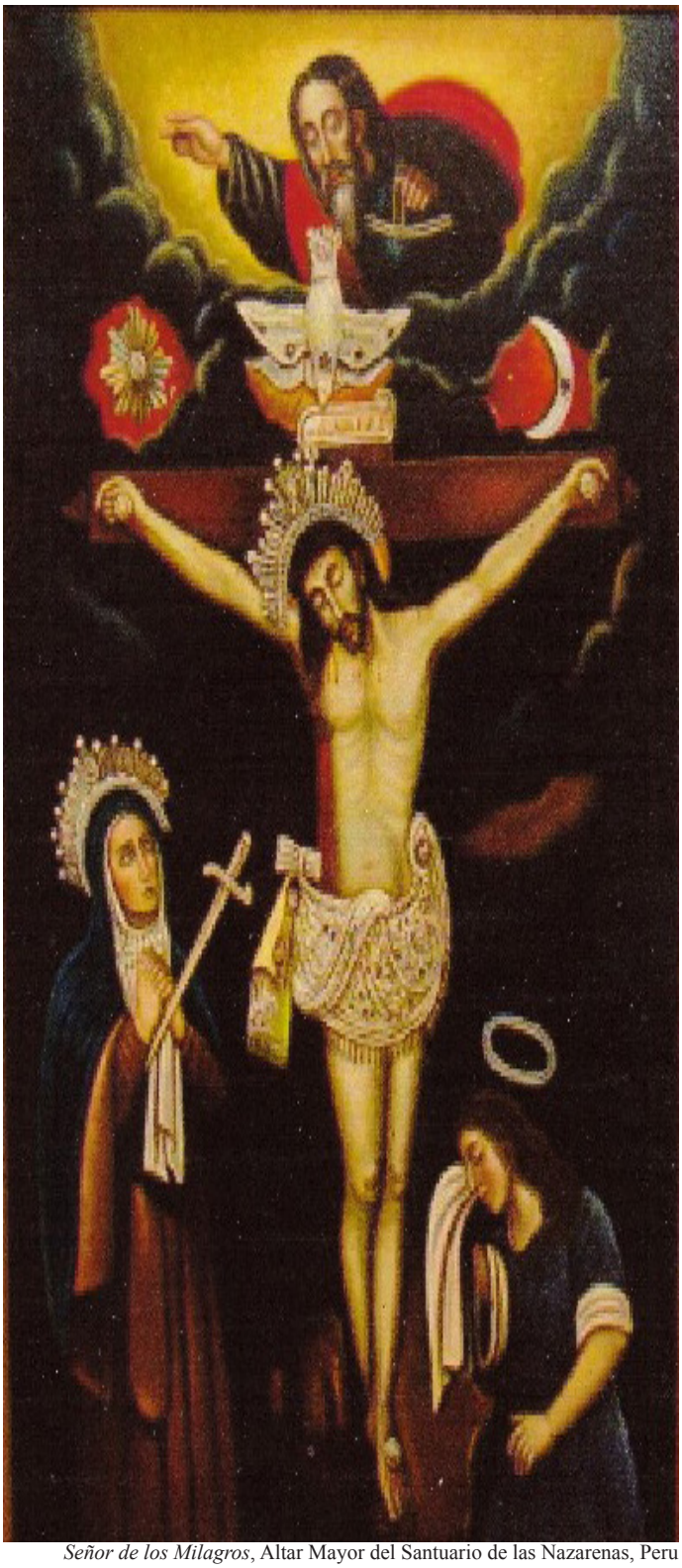
sim, falar do tempo das imagens faz com que pensemos também em sua desaparição. Quer dizer, em corpo e em sua substância temporais. E da vida e da morte das imagens passamos à vida e à morte de quem produzimos e observamos imagens e a quem essas imagens representam. Ante cada imagem, o que deveríamos perguntar-nos é como (nos) olha, como (nos) pensa e como (nos) toca a cada vez. Portanto, me interessam estas aproximações iconográficas como *sobrevivências* de outros tempos para pensar as acumulações e superposições de *tecidos* que vêm conformando nossas culturas e imaginários, para pensar também os processos de reciclagem e ressignificação das imagens que integram os arquivos das culturas. Um exercício crítico de caráter não só estético mas ético, como vem enfatizando Didi-Huberman, de uma *arqueologia da imagem,* já que as imagens portadoras de *sobrevivência* não são mais que montagens de significados e temporalidades heterogêneas.

Nachleben é um conceito fundamental do projeto de crítica e história cultural empreendido por Abu Warburg, inicialmente utilizado para pensar o modo como a cultura da Antiguidade persistia no Renascimento, e as hibridações e assentamentos que permitiam perceber esses períodos como um "tempo impuro". Se trata de uma conceito de antropologia anglo-saxônica – *suvival* – desenvolvido, apenas uns anos antes que Warburg, pelo etnólogo Tylor. A sobrevivência busca dar conta da permanência da cultura não como uma essência, um traço global ou arquetípico, mas como um sintoma, um traço excepcional, uma coisa deslocada que, ao reaparecer em outro tempo, perturba (Didi-Huberman, 2009a, p.50). Nos estudos realizados

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

por Didi-Huberman em torno da obra de Warburg, se distingue o caráter estrutural dessa noção capaz de atravessar os tempos e abrir uma dimensão anacrônica que desorienta a história. Interessa essa noção para pensar a *sobrevivência* de gestos culturais, *pathos* e formas que sobrevivem em determinadas iconografias; suas reiterações e reaparições através dos tempos. Particularmente a certa iconografia vinculada a práticas sacrificiais e punitivas que se transformam e ressignificam, mas persistem até o presente, e ante as quais adquire novos sentidos nas palavras de Tylor reditas por Didi-Huberman: "los viejos hábitos conservan sus raíces en el suelo perturbado por una nueva cultura" (*Ibid.*).

A *sobrevivência* de iconografias pré-hispânica em cenários barrocos tem sido objeto de importantes estudos – sempre a partir da noção de sincretismo ou hibridação –, dada a significativa presença desse tecido de tempos e formas na arte e na cultura contemporânea. O arqueólogo peruano Carlos Elena investigou a presença de imagens emblemáticas da cultura Sicán no conjunto que acompanha a imagem do Señor de los Milagros ou do Cristo de Pachacamilla, no Altar Mayor del Santuario de las Nazarenas de Lima. Entre as evidências arqueológicas encontradas no templo do mausoléu de Huaca Las Ventanas del Santuario Histórico Bosques de Pómac, em Ferreñafe, estado de Lambayeque, Peru, se registra uma lona pintada com um desenho policrômico no qual se representa o deus Ñaylamp ou Sicán ladeado pelo esplendor antropomórfico, que no lado direito termina com um sol e no esquerdo com uma lua. Na representação da parte superior que coroa o Cristo del Señor de los Milagros no Santuario de las Nazarenas de Lima, o arqueólogo Elena registrou o sol e a lua ao lado da pomba, nas mesmas posições que ocupam no *achado* do templo mausoléu de Huaca Las Ventanas. E identificou também a imagem do Señor de Sicán no rabo da pomba que está colocada sobre a cabeça do Cristo, imagem que ao estar em mergulho evoca a ave mítica da iconografia de Lambayeque. Trata-se de uma imagem de uma figura mítica pré-hispânica sobre a imagem do filho de Deus sacrificado. Sicán é um deus cujo provável antecessor é o decapitador Moche. Chama atenção a superposição desses relatos e iconografias sacrificiais, as camadas de significação que constituem a imagem portada pela pomba sobre a cabeça do Cristo de Pachacamilla.



Señor de los Milagros, Altar Mayor del Santuario de las Nazarenas, Peru

Essa superposição de registros sacrificiais parece reverberar na configuração de outra imagem que opera por substituição metafórica. Segundo o comentário que fez Ramón Mujica durante a apresentação de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Caja Negra (2005) de Alfredo Márquez e Ángel Valdez, no Centro Cultural San Martin, em Lima, a partir da informação que o transmitiu o antropólogo Fernando Fuenzalida Vollmar – que acompanhou a Mario Vargas Llosa a Uchuraccay para investigar o assassinato dos jornalistas ocorrido em janeiro de 1983 –, no altar central da igreja rural de Uchuraccay "había una cruz de madera artesanal pintada en la que estaba crucificado no el Hijo del Hombre, sino la paloma blanca del espíritu santo" (Mujica, 2005). Para Mujica, a eloquência do símbolo evoca a verdadeira *Guerra del fin del mundo*. Esta conclusão de tom apocalíptico joga com o reconhecido título de Vargas Llosa e nos remete imediatamente aos emblemas de extermínio que caracterizam imagens hoje cuja inscrição tem um caráter fundacional e punitivo.[64]

Além disso, a substituição do corpo humano pelo de animais tem feito parte do uso político das imagens na situação de terror. No Peru, vários cães mortos apareceram enforcados nos postes de luz do centro de Lima, ao amanhecer do dia 26 de dezembro de 1980, marcados com cartazes que diziam "Teng Xiao Ping, hijo de perra". Com esta imagem sacrificial e fundacional, Sendero Luminoso anunciava o início da luta armada que desatou uma violenta guerra com um alto custo para a população civil. Se, por sua iconografia, *Caja Negra* constitui uma alegoria dos signos do terror vividos durante a guerra suja no Peru, por suas estratégias discursivas constrói uma cena neobarroca marcada por um excesso e um desdobrar representacional e emblemático de um poder guerreiro,

A obra pictórica *Caja Negra* recicla e reelabora um patrimônio iconográfico e estético. Destaco a dimensão ropriadora do arquivo de imagens que integram essa cultura a um só tempo contemporânea e pré-hispâ-a. O nome da peça é um convite a ler os códigos nela inseridos para decifrar um hieróglifo da violência ruana. *Caja Negra* constitui um paradigma essencial para o reconhecimento de outros relatos e outras agens americanas, não estritamente determinadas por um barroco contra-reformista. No desdobrar dos *barrocos violentos* – parafraseando Severo Sarduy –, interessa reconhecer essas outras genealogias sa-ficiais, além das cenas de martirologias cristãs.

título do quadro nos adianta muito sobre o seu tema. A *Caja Negra* é aquele artefato eletrônico dentro s aviões que registra e permite conhecer as vozes dos pilotos ou os sons do avião antes do desastre. Se ela é a "*caja negra*" do Peru, os sons se converteram em imagens crepusculares que anunciam o fim do ndo. Ao redor desta obra se encontram todos os referentes conceituais e visuais que foram utilizados para construir esse quadro. Surpreendem as abundantes referências à pintura religiosa colonial; ou também a luta agonística entre tempos dissonantes, mas simultâneos, no analítico desdobramento sobre esta pintura monumental (240 x 240cm), em cujo interior o desenho linear do dispositivo eletrônico (**D**) se encadeia com as formas geométricas de uma torre de alta tensão demolida (**E**). Este distintivo primeiro da ação maoísta nos Andes se integra a uma composição primordial, onde o *Jesús Trinitario* aparece três vezes esboçado para assumir a identidade sempre oculta dos principais protagonistas da conflagração recente no Peru.[65]

[64] Em 1983, um grupo de oito jornalistas se dirigia à vila, na província de Ayacucho, para verificar uma informação do governo de que a população local teria matado sete guerrilheiros do Sendero Luminoso, grupo originário da região. O exército, como estratégia contra os rebeldes, vinha estimulando tais ações, e este seria o primeiro caso de sucesso. Ao chegarem a Uchuraccay, os repórteres foram assassinados com pedradas e golpes de ferramentas agrícolas. O então presidente nomeou o escritor Mario Vargas Llosa para chefiar a comissão de investigação. Concluiu-se que os camponeses confundiram os jornalistas com guerrilheiros, tomando as compridas lentes das máquinas fotográficas por armas. Alegaram que o povo de Uchuraccay quase não fala espanhol, o que teria ajudado no equívoco. As famílias que se apresentaram à Comissão da Verdade e da Reconciliação repudiam a investigação de Vargas Llosa, que nunca teria tido a intenção de resolver o caso.

[65] As referências são a *La trinidad entronizada como tres figuras iguales*, pintura anônima da escola cusqueña. No Peru, a Trindade foi assinalada com antecedentes na cultura pré-hispânica. Mas a ideia da trindade também foi assinalada na "santa trindade marxista" (Marx, Mao, Lenin) que professava Abimael Guzman, líder do Sendero Luminoso.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

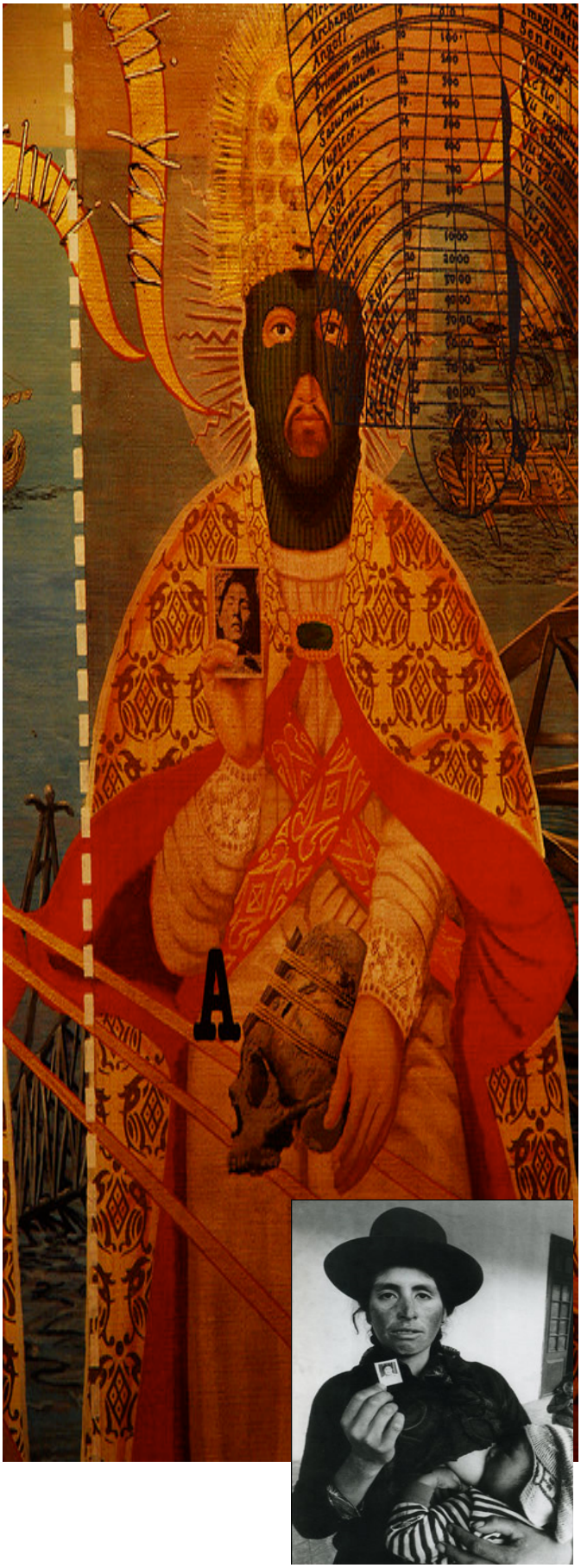
Caja Negra, Alfredo Márquez e Ángel Valdez, Peru, 2005

Tal articulação é decisiva, ao confrontar as violências profanas com o terror sagrado nas origens da civilização andina. E com a presença arcaica e atual de um contemplativo xamã emplumado. Não se deve ignorar a presença sugestiva da planta ritual da coca (**G**) ao lado das legendas que decifram o sistema alfabético oferecido como ajuda didática para a identificação das imagens. Um recurso muito ao modo de certa pintura pedagógica colonial, mas também uma enunciação paródica da pintura como um jogo de cena. E essa poderia ser a cifra final de um quadro cujo título tecnológico alude também à condição sempre cenográfica do Peru. A histórica traumática em um cubo cênico, uma literal e metafórica *caja negra*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Há por parte dos artistas um desejo explícito para que esta obra rizomática seja lida de um modo preciso. Foram seguidas as técnicas empregadas pelos jesuítas na igreja cuzqueña de Andahuaylillas. Para facilitar a meditação nas imagens religiosas, estes atribuíam letras em diversos lugares da composição com pequenas legendas que ao exercitante servia de apoio visual para a memória. Na *Caja Negra* se emprega o mesmo sistema, mas com outro fim.

A trindade antropomórfica colonial dos três Cristos entronizados estava baseada na *imagerie* imperial bizantina e mostrava três monarcas compartilhando um mesmo poder político. O Filho estava à direita do Pai, e a seu lado, o Espírito Santo. Como em um espelho, inverteu-se a ordem das Pessoas para apresentar o novo e poderoso deus destruidor e repressivo que tem ensanguentado o Peru pós-colonial. A violência desse deus trino e neobarroco da destruição está genesicamente predeterminada.



Duas figuras na tela portam uma tiara papal onde se lê uma nomenclatura que corresponde ao código genético do DNA. Todas usam máscaras, mas podemos identificá-las pelas insígnias que levam em seus mantos. A vertigem icônica desta *mise-en-abyme,* cada identificação se torna em ultima instância intercambiável, como o sugerem as denominações quéchuas compartilhadas no jogo identificatório de filactérios: *Sinchi Wuri*, *Sinchi Yaya*, *Sichi Espíritu* (Guerreiro Filho, Guerreiro Pai, Guerreiro Espírito). Os amos da Guerra.

Militantes emblemáticos de Sendero Luminoso e do Movimento Revolucionário Túpac Amaru se distribuem assim em torno da figura central de um *Sinchi* (guerreiro), cujo apelativo no dialeto quéchua dá nome ao destacamento anti-subversivo da polícia – paramilitares treinados pelos EUA. A diferença dos outros personagens, este terceiro porta não a tiara papal, mas a coroa do Senhor de Sicán, esta cultura pré-hispânica (séculos VIII-XIV d.C.) de grandes celebrações sacrificiais. E entre suas mãos exibe, ao modo de cabeça-troféu, um crâneo deformado pré-colombiano de Paracas (**A**) junto à fotografia mortuária de uma subversiva mitificação (a senderista Edith Lagos). Mas esse gesto último poderia ser também o de quem reclama por um familiar desaparecido.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Migrações que refulgem além disso na acumulação de imagens sincréticas. *Verbi gratia* é a que associa a hierografia europeia da corte celestial ao desenho cósmico do indígena Guaman Poma. Ou outra que localiza o cenário de Jesus em Jerusalém em simetria com andenerias incaicas e uma passeata dos *ronderos campesinos* de Huaychau (**C**), responsáveis do linchamento de senderistas que, por sua vez, haviam assassinado um líder comunitário. Antecedentes diretos do massacre de Uchuraccay na espiral de violência onde a principal ação comunicativa terminou sendo a competência do horror.

A competência também de sua simbologia macabra. Como aquele cachorro enforcado que o deus senderista desse tecido suspende com posse hierática de sua mão direita (**H**). Ainda que tomado de outro quadro recente de Valdez, *Juicio sumario* (2), de 1991, registrado pelo fotojornalista peruano Carlos Benzú (4), em 1980, a configuração pictórica desse detalhe envolve *Caja Negra* (1) com Diego Velázquez via Francis Bacon via Herman Braun-Vega (3) – um pintor peruano-francês que fez da citação o sistema dominante em uma linha de trabalho por momentos dedicado também a explorar essas múltiplas violências.

1

2

3

4

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Nos mitos andinos tradicionais este animal sagrado era o encarregado de ajudar as almas a cruzar o rio da morte. Sem este guia celeste, a morte fica num limbo eterno sem desenlace. Aniquilado este intermediário de mundos, desaparecia para as vítimas andinas de Sendero toda possibilidade de transcendência.

Condensações e deslocamentos que permitem a Marquez e Valdez propor como (neo) colonial arcanjo arcabucero a transnacional beleza mestiça de Jennifer López, oferecendo seu insinuante quadril ao espectador sobre quem crava o seu olhar incitante. Como o fazem todos os retratos do quadro e em especial aqueles incluídos na galeria inferior de (nossas) recentes vítimas e vitimadores: assassinos e assassinados, sequestradores e sequestrados, homogeneamente dispostos como novas cabeças-troféu sob a sequência de acompanhantes alados do deus degolador dos báculos, cuja presença define a *Puerta del Sol* em Tiahuanaco (**F**). Isto é, da mão do poderoso deus emerretista saem raios de luz que formam sete anjos – os do Apocalipse – na figura de Jennifer López, o ícone da mestiça slocada que triunfou nos EUA e Gusman Miguel. b a trindade, ao centro, está Gusman, o xamã alado selva amazônica que olha, em escombros, a uma odernidade despedaçada. O índio é o conceito fundor dentro da escatologia de destruição neobarroca.

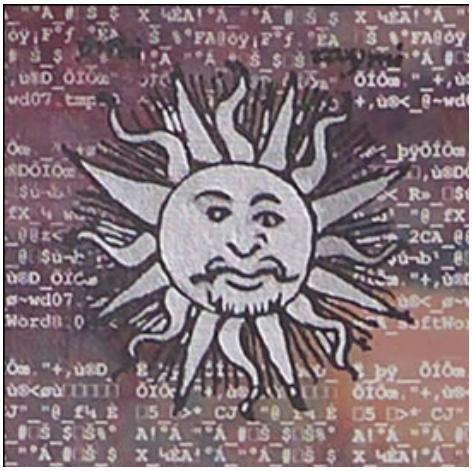
ais abaixo, o conjunto de rostos que encontra-os, estão dispostos como nas pinturas coloniais *Corpus Christi* em que usava-se representar num meiro plano os espectadores individualizados e assistiam a estas festas públicas. As testemunhas da Última Ceia do Corpus são aqui os desaparecidos. Igual aos jornais em que, há alguns anos, vítima e vitimadores se confundem. Na hora da morte, todos os rostos sem alma se parecem.

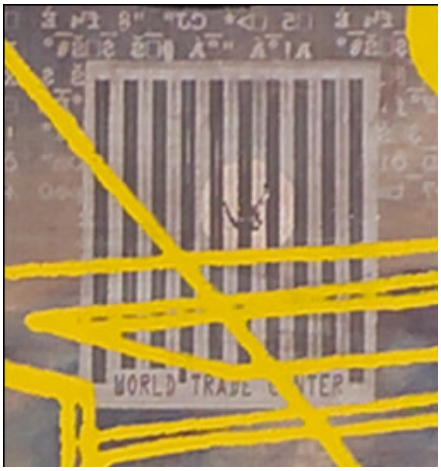
Ao fundo e na parte alta do quadro, veem-se duas cidades: Babilônia e Jerusalém. As polissemias são intermináveis. Certas figuras opõem a Jerusalém bíblica uma Babilônia mítica cujas ruínas bombardeadas e incendiadas são as da ilha de *Frontón* (**B**) depois da matança dos condenados de 1986.[66]

[66] No dia 19 de junho de 1986, o governo peruano efetuou uma perversa operação de extermínio dos prisioneiros de guerra, na ilha de *Frontón,* pertencentes ao Partido Comunista do Peru (Sendero Luminoso). Mobilizando exército, marinha, força aérea e polícia, o governo consumou um dos mais infames genocídios da história da América Latina.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

No oceano que separa ambos cenários, embarcações europeias e indígenas parecem inverter o sentido histórico de suas travessias respectivas. Vê-se a rubrica ou a caligrafia do cronista indígena Felipe Guamán Poma de Ayala que, em seu relato em *Nueva crónica y buen gobierno*, descreveu a conquista do mundo andino como uma catástrofe cósmica que havia posto o mundo do avesso. Além disso, como profeta cristão, predicava o abuso dos próprios predicadores contra os índios. Babilônia está à esquerda em chamas onde flama uma bandeira peruana. À extrema direita está Jerusalém. Sobre ela um código de barras configurado no detalhe fotográfico do corpo suspendido de uma das pessoas que, antes de morrer incinerado, preferiu lançar-se ao grande vazio de uma das Torres Gêmeas de Nova York. Mas, a distância, esta foto do *World Trade Center* é também um código de barra – no Novo Mundo globalizado a vida e a cultura são um produto industrial descartável.





O discurso utópico milenarista da colônia aqui toma uma nova forma: figuram os camponeses comuns de Huaychau (**C**) que em 1983 fizeram justiça aos terroristas com suas próprias mãos. Atitude que o Presidente Fernando Belaúde Terry celebrou antes que sucedesse o lamentável incidente de Uchuraccay. As plataformas andinas e as caravelas aludem ao Novo Mundo como o Paraíso ecológico perdido.

A citação da citação da citação é outro dos recursos alegóricos com que os artífices dessa rede reforçam a introspecção pictórica de sua obra – no gesto mesmo de abri-la a um fora ominoso e excessivamente real. Não é um detalhe menor do quadro o que aparece dividido por pátinas diferentes e uma linha pontilhada, alusiva a um simulado processo de restauração. Um pontilhado branco divide o quadro em dois. Um lado limpo ou restaurado, outro lado obscuro que ainda não perdeu sua veladura. Em alguns processos de restauração, ao limpar o quadro, aparecem nova imagens, debaixo do original. Esse código específico e técnico é também uma referência cifrada aos termos de "restauração" e "contra-restauração" empregados pela retórica senderista para descrever os vaivéns do poder exercido nas altas serras pelos distintos bandos em conflito. Se os três monarcas do terror são iguais, por que o deus emerretista não usa máscara? E, ao limpar as veladuras do quadro, se descobriu que atrás do deus senderista e do deus sinchi havia um deus emerretista, o Deus pai poderoso que teria os sete anjos sob o poder de suas mãos? É isso o que propõem os pintores de *Caja Negra*?

Sobre a Trindade foi pintada uma faixa-suporte análoga às que o pintor republicano Gil de Castro colocava sobre os *Próceres de la Independencia* para exaltar a saudação à Pátria. O quadro só simula ser uma pintura em processo de restauração. Trata-se, na realidade, de uma gigantesca tela de computador cujo ícone da independência se transforma em banner cibernético de um buscador de Internet, onde, além de coexistirem as rivais marcas comerciais de *Netscape* e *Explorer*, o algoritmo de um vírus informático obnubila o horizonte. Aqui figura a barra de ferramentas do computador. O vírus deixou inoperante e disfuncional o código do terror. A palavra contaminada, a letra morta, o alfabeto quebrado, ao que parece, terminou por congelar ante nossos olhos este deus destruidor temporalmente vencido.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Modulações em fuga...

Diferentes estratégias, das mais panfletárias e distantes da arte às mais contundentemente estéticas, tal movimentação crítica, desde os anos 1990, agitam o território da arte e tem como uma de suas principais origens o mal-estar da política que rege os processos de subjetivação – especialmente o lugar do outro e o destino da força de criação – própria do capitalismo financeiro que se instalou no planeta a partir do final dos anos 1970. Nesta migração, tais questões costumam esvaziar-se de sua densidade crítica para constituir-se em um novo fetiche que alimenta o sistema institucional da arte e a voracidade do mercado que dele depende; fenômeno próprio da lógica midiática e seu princípio mercadológico que rege boa parte da produção artística na atualidade.

Pensamos/criamos porque algo de nossa vida cotidiana nos força a inventar novos possíveis que integrem o mapa de sentido vigente. Se entendermos desta perspectiva o *para que serve pensar* e a arte como uma forma de pensamento, a insistência nestas temáticas no território artístico indica que a política de subjetivação nos permite apreender o mundo em sua condição de campo de forças que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações. O exercício desta capacidade está desvinculado da história do sujeito e da linguagem. Com ela, o outro é uma presença viva feita de uma multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos. Dissolvem-se aqui as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo. É nosso corpo como um todo que tem e poder de vibração nas forças do mundo. Trata-se de modos de apreensão da realidade que obedecem a ;icas totalmente distintas, irredutíveis uma à outra. A tensão deste paradoxo é o que mobiliza e impulsiona otência do pensamento/criação.

peso de cada um destes dois modos de conhecimento sensível do mundo, bem como a relação entre eles, ariável. Ou seja, varia o lugar do outro junto com a política de relação que com ele se estabelece. Esta fine, por sua vez, um modo de subjetivação. A exemplo do regime Moderno, só na medida em que anes-iamos nossa vulnerabilidade é que podemos manter uma imagem estável de nós mesmos e do outro, ou a, nossas supostas identidades. Sem esta anestesia, somos constantemente desterritorializados e levados edesenhar os contornos de nós mesmos e de nossos territórios de existência. No que se convencionou ontracultura", cria-se uma "subjetividade flexível", acompanhada de uma radical experimentação de modos de existência e de criação cultural, para implodir o modo de vida "burguês" em sua política do desejo, com sua lógica identitária, sua relação com a alteridade e sua cultura. No caso específico do neoliberalismo, a estratégia de subjetivação, de relação com o outro e de criação cultural adquire uma importância essencial, pois ganha um papel central no próprio princípio que rege o capitalismo em sua versão contemporânea. É fundamentalmente das forças subjetivas, especialmente as de conhecimento e criação, que este regime se alimenta, a ponto de ter sido qualificado mais recentemente como "capitalismo cognitivo" ou "cultural".

O cenário de nossos tempos é outro: não estamos mais sob regime identitário, a política de subjetivação já não é a mesma. O destino mais comum desta flexibilidade subjetiva e da liberdade de criação que a acompanha não é a invenção de formas de expressividade movida por uma escuta das sensações que assinalam os efeitos da existência do outro em nosso corpo. O que nos guia na criação de territórios em nossa flexibilidade pós-fordista é uma identificação quase hipnótica com as imagens de mundo veiculadas pela publicidade e pela cultura de massa. Tais imagens veiculam a ilusão de que podemos ser uma destas celebridades, bastando para isso investirmos toda nossa energia vital – de desejo, de afeto, de conhecimento, de intelecto, de erotismo, de imaginação, de ação etc. – para atualizar em nossas existências estes mundos virtuais de signos, através do consumo de objetos e serviços que os mesmos nos propõem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Esta espécie de alucinação tem sua origem na recusa da vulnerabilidade ao outro e dos redemoinhos desterritorializantes que provoca; e também no menosprezo pela fragilidade que decorre necessariamente desta experiência. Ao menosprezar a fragilidade, esta deixa de convocar o desejo de criação; ao contrário, ela passa a provocar um sentimento de humilhação e vergonha, cuja consequência é o bloqueio do processo vital. Em outras palavras, a ideia ocidental de paraíso prometido corresponde a uma recusa da vida em sua natureza imanente de impulso de criação e diferenciação contínuas. O capital substituiu Deus na função de fiador da promessa, e a virtude que nos faz merecê-lo passou a ser o consumo.

O "capitalismo cognitivo" ou "cultural", concebido justamente como saída para a crise provocada pelos movimentos dos anos 1960/70, incorporou os modos de existência que estes inventaram e apropriou-se das forças subjetivas, em especial da potência de criação que então se emancipava na vida social, colocando-a de fato no poder, tal como haviam reivindicado aqueles movimentos. Entretanto, hoje sabemos que esta ascensão da imaginação ao poder é uma operação micropolítica que consiste em fazer, de sua potência, o principal combustível de uma insaciável hiper máquina de produção e acumulação de capital. Mas a dificuldade de resistir à sedução da serpente do paraíso em sua versão neoliberal agrava-se mais ainda em países da América Latina e da Europa do Leste que, como o Brasil, encontravam-se sob regimes totalitários no momento da instalação do capitalismo financeiro. Não esqueçamos que a abertura democrática destes países, que se deu ao longo dos anos 1980, deve-se em parte à chegada do regime pós-fordista para cuja flexibilidade a rigidez dos sistemas totalitários constituía um estorvo.

É que se abordarmos os regimes totalitários não em sua face macropolítica visível, mas sim em sua invisível face micropolítica, constataremos que o que os caracteriza é o enrijecimento patológico do princípio identitário. Porque o próprio advento de tais regimes constitui justamente uma reação violenta à desestabilização, quando esta ultrapassa um limiar do tolerável para as subjetividades mais servilmente adaptadas ao *status quo*; para estas, tal limiar não convoca a urgência de criar, mas ao contrário a de preservar a ordem estabelecida a qualquer preço. O *knowhow* antropofágico dá aos brasileiros um jogo de cintura especial para adaptar-se aos novos tempos. Neste país, ficamos embevecidos por sermos tão contemporâneos, tão à vontade na cena das novas subjetividades pós-identitárias. A Antropofagia em si mesma é apenas uma forma de subjetivação, de fato distinta da política identitária. No entanto, isto não garante nada pois qualquer forma pode ser investida segundo diferentes éticas, das mais críticas às mais reacionárias, o que Oswald de Andrade apontava já nos anos 1920.

Na linha fria do horizonte, entretanto, parece relevante ressaltar brevemente uma inflexão ética já mencionada, na avaliação de Agamben a partir de Deleuze. Deleuze em uma ocasião definiu a operação do poder como um separar os homens daquilo que podem, quer dizer, de sua potência. As forças ativas estão impedidas em seu exercício, ou porque são privadas das condições materiais que as fazem possíveis, ou porque uma proibição faz esse exercício formalmente impossível. Em ambos os casos, o poder – e é essa sua figura mais opressiva e brutal – separa os homens de sua potência e, desse modo, os torna impotentes. Existe, entretanto, outra e mais enganosa operação do poder, que não atua de forma imediata sobre aquilo que os homens podem fazer – sobre sua potência –, senão, antes, sobre sua impotência, quer dizer, sobre o que não podem fazer, ou, melhor ainda, podem não fazer.

"Impotência" não significa aqui só ausência de potência, não poder fazer, mas também e, sobretudo, "poder não fazer", poder não exercer a própria potência. É essa ambivalência específica de toda potência, que sempre é potência de ser e de não ser, de fazer e de não fazer, a que define ante tudo a potência humana.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Quer dizer, o homem é o vivente que, existindo no modo da potência, pode tanto uma coisa como o seu contrário, ou seja, fazer como não fazer. Isto o expõe, mais do que qualquer outro vivente, ao risco do erro, mas também lhe permite acumular e dominar livremente suas próprias capacidades, transformá-las em "faculdades".

Não só a medida do que alguém pode fazer, mas também e, acima de tudo, a capacidade de manter-se em relação com sua possibilidade de não fazer, define a qualidade de sua ação. Tanto quanto o fogo que só pode *arder*, os outros viventes podem apenas sua própria potência específica, podem tão só este ou aquele comportamento inscrito em sua vocação biológica. O homem é o animal que pode sua própria impotência.

É sobre essa outra e mais obscura cara da potência que hoje prefere atuar o poder que se define ironicamente como "democrático". Ele separa os homens não só do que podem fazer, mas, sobretudo, e mais intensamente, do que podem não fazer. Separado de sua impotência, privado da experiência do que pode não fazer; precisamente quando, pelo contrário, deveria dar-se conta de que está entregue de maneira inaudita a forças e processos sobre os quais perdeu todo controle. Tornou-se cego a respeito não de sua capacidade, mas de sua incapacidade, não do que pode fazer, mas do que não pode ou pode não fazer.

Daí a confusão definitiva, em nosso tempo, dos ofícios e das vocações, das identidades profissionais e dos papéis sociais, todos eles personificados por um figurante cuja arrogância é inversamente proporcional à provisoriedade e à incerteza de sua atuação. A ideia de que cada um possa fazer ou ser indistintamente qualquer coisa, não é o reflexo da consciência de que todos estão simplesmente dobrando-se a essa flexibilidade que hoje é a primeira qualidade que o mercado exige de cada um.

Nada nos faz tão pobres e tão pouco livres como este estranhamento da impotência. Aquele que é separado do que pode fazer ainda pode; entretanto, resistir, ainda pode não fazer. Aquele que é separado da própria potência perde, pelo contrário, sobretudo, a capacidade de resistir. Assim, tão só a ardente consciência do que podemos ser garante a verdade do que somos, como também só a lúcida visão do que não podemos ou não podemos não fazer dá consistência ao nosso *agir*.

Por meio de que processos nossa vulnerabilidade ao outro se anestesia? Que mecanismos de nossa subjetividade nos levam a oferecer nossa força de criação para a realização do mercado? E nosso desejo, nossos afetos, nosso erotismo, nosso tempo? Como todas estas nossas potências são capturadas pela fé na promessa de paraíso da religião capitalista? Que práticas artísticas têm caído nesta cilada?

E o que pode a arte? O que pode nossa força de criação para enfrentar este desafio? Que dispositivos artísticos estariam conseguindo fazê-lo? Como reativar nos dias de hoje, em suas distintas situações, a potência política inerente à ação artística? Este poder de encarnar as mutações do sensível participando assim da reconfiguração dos contornos do mundo. Como pensar esse mundo contemporâneo buscando a potência do seu devir-imagem?

Os contemporâneos são raros, pois sê-lo "significa ser capaz não só de ter fixo o olhar na obscuridade da época, senão também de perceber na obscuridade uma luz que dirigida até nós, se distancia infinitamente" (Agamben, 2009, p.65). Ser contemporâneo é, no sentido da arqueologia foucaultiana, inscrever-se no próprio tempo percebendo nele as marcas de (sua) proveniência. A operação warburguiana anuncia um desassossego, sob a consígnia *per monstra ad astra*, ao passo que assinala sua potência política.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

O *monstro* garante no tempo e para nosso saber teórico uma continuidade que os dilúvios, os vulcões e os continentes desmoronados confundem no espaço para nossa experiência cotidiana – acrescenta Foucault (1999, p.218). O *monstro* e o *fóssil* (ou *sua* homologia, *astra*) desempenham ambos um papel muito preciso nessa configuração. A partir do poder do contínuo que a natureza detém, o monstro faz aparecer a diferença. O fóssil é aquilo que deixa subsistir as semelhanças através de todos os desvios que a natureza percorreu; funciona como uma forma longínqua e aproximativa da identidade; marca um quase-caráter no mover-se do tempo. Eles formam, entre o quadro e o contínuo, a região sombria, móvel, trêmula. O *devir* só intervém para a passagem necessária de um ao outro. Quer como um conjunto de intempéries estranhas aos seres vivos e que lhes advêm unicamente do exterior. Quer como um movimento incessantemente delineado, mas estancado desde seu esboço, e perceptível somente nas bordas do quadro, nas suas margens descuidadas: e assim, sobre o fundo do contínuo, o monstro narra, como em caricatura, a gênese das diferenças, e o fóssil lembra, na incerteza de suas semelhanças, as primeiras obstinações da identidade.

Sob tal intermitência dialética opera a arte de rigor e sutilmente emocional do artista visual colombiano Oscar Muñoz – perfurações sutis na massa compacta da brutalidade dominante.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Qual é o status da imagem anterior ao momento em que é detida para a posteridade? Essa imagem, ou melhor, esse estado da imagem, seria como o de uma fotografia em potência, uma fotografia incipiente: uma *protofotografía*. Oscar Muñoz tem mantido uma relação estreita com a disciplina fotográfica, mas se trata de uma relação que poderíamos denominar tangencial, porque, apesar de toda sua obra se referir a aspectos da fotografia, quase nunca a utiliza como o resultado final do processo. Desde os anos 1970, Muñoz referenciava a fotografia, sem acudir a ela como suporte da imagem. A reconsideração do suporte foi uma preocupação central do trabalho de Muñoz durante os anos 1990, e uma forma de romper com uma aproximação mais convencional da criação artística.

A série *Narcisos*, cujas primeiras versões se realizam a princípios dos noventa, pode ser considerado um dos mais paradigmáticos da produção de Muñoz. *Narcisos* foi uma obra chave nesta busca por desmaterializar o suporte da imagem fotográfica. Muñoz desenvolve uma técnica inédita na história da arte anterior e posterior: imprimir sobre água. As imagens na história da fotografia nasciam em água, no banho químico que fixava os sais de prata em diferentes gradações de intensidade provocadas pela ação da luz. O suporte foi uma necessidade incidental, se requeria de alguma superfície que pudesse receber a imagem, e mesmo que o suporte mais usado devido a suas características físicas e a seu baixo custo terminou sendo o papel, muitos outros materiais foram utilizados, como o vidro, o bronze ou a porcelana.

Narcisos, 1994

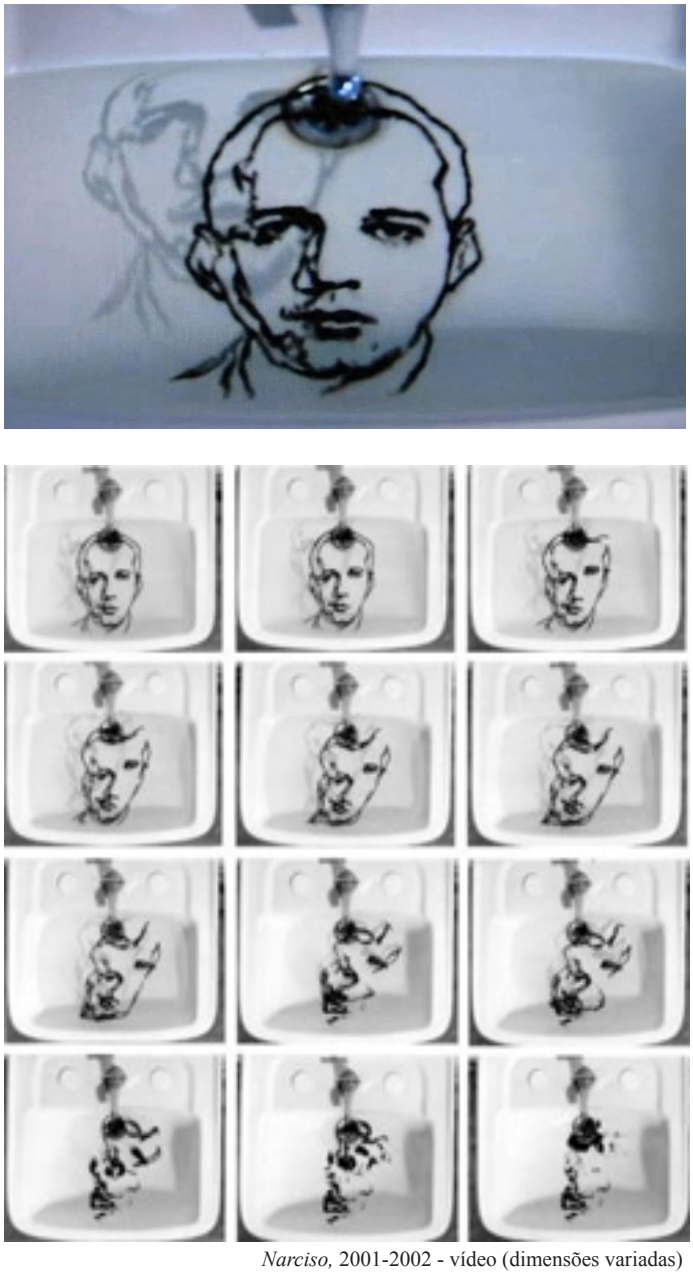
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

...le a pena fazer uma breve descrição do processo: uma tela de serigrafia é preparada com um autorretrato do artista. Um recipiente quadrado de vidro ou acrílico se enche de água até a borda. Com a ajuda de uma brocha, o artista cola pó de carvão vegetal através da seda, com o qual o retrato feito em pigmento negro se deposita na superfície da água, e não cai ao fundo devido à tensão superficial. Cada recipiente é preparado pelo artista de maneira diferente: em alguns há somente água, mas em outro deposita suavemente cópias de mapas, cartas, quadrados de azulejos ou outras imagens que flutuam na superfície. Muñoz sempre realiza várias imagens de maneira simultânea, sugerindo que, para um mesmo sujeito, as contingências da vida fazem que o desenlace seja sempre distinto. Durante a exposição, a água se evapora e a imagem sofre mudanças devido ao calor e ao fremido, até que finalmente se deposita, já seco, no fundo da bandeja. Em seu título, esta série evoca o mito do mesmo nome, o qual tem sido usado reiteradamente para interpretar sua obra. O artista tem se referido às etapas do processo como alegóricas das fases do indivíduo pela sua vida: a criação, no momento em que o carvão toca a superfície da água (a imagem nasce na água); a vida, que corresponde às mudanças que se dão durante a evaporação; e a morte, no momento em que o pó finalmente descansa seco no fundo do recipiente, seu berço e sua mortalha. O resultado, que o artista chama *Narcisos secos* (1994), é ao mesmo tempo a imagem final e a morte do processo: os despojos de uma fotografia que teve uma vida depois de ter sido fixada para a posteridade. Neste sentido, os *Narcisos secos* são o testemunho de uma dupla morte da imagem.

Narcisos secos, 1994 - serigrafia, grafite sobre acrílico

O uso do vídeo ao final dos anos 1990 proporciona a Muñoz uma ferramenta que lhe permite estender ou repetir indefinidamente o processo, com o qual situa a imagem fotográfica em um suporte realmente imaterial, composto de informação traduzida em feixes de luz. O vídeo de Muñoz, entretanto, descarta a narratividade e se centra na característica ontológica do cinema – o desenvolvimento da imagem no tempo – e utiliza a técnica essencial do meio: a montagem.

Sua primeira obra em vídeo foi *Narciso* (2001-2002), em que encenava dramaticamente o processo proposto nos *Narcisos* – cuja evaporação era imperceptível ao olho humano – ao fazer desaparecer a água em uns poucos minutos. Como em *Narcisos*, um auto-retrato flutua na superfície da água. Mas o círculo fundo e o som de água corrente assinalam que se trata de uma pia e antecipam para o espectador o que será o destino da imagem. Na realidade, trata-se das imagens: a do sujeito e a de sua sombra, que se forma no fundo branco do recipiente de porcelana. Ao final, quando as duas imagens estão por coincidir, já é muito tarde: se fundem em uma só mancha que, desfigura, desaparece pela pia.

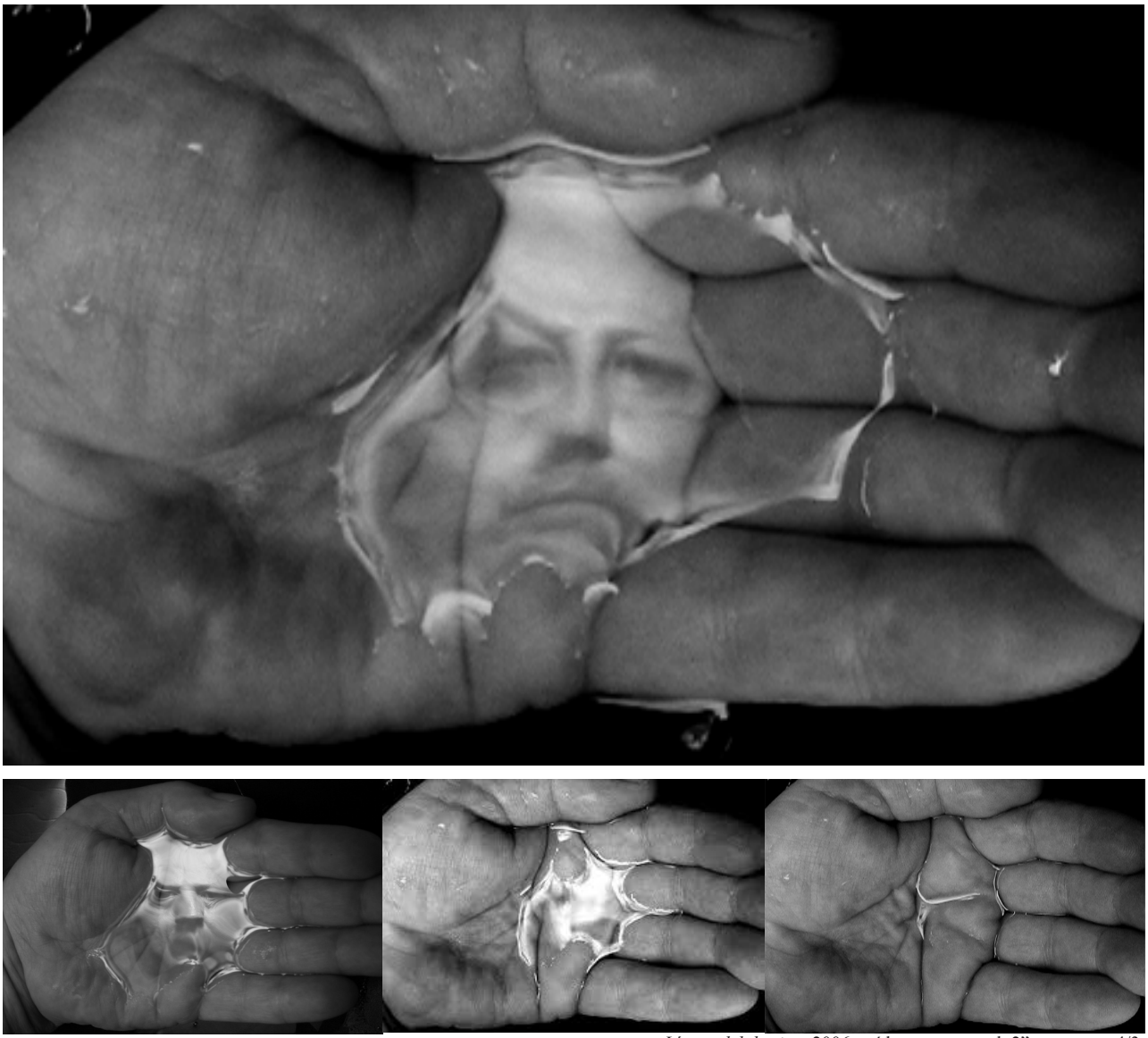


Narciso, 2001-2002 - vídeo (dimensões variadas)

Narciso executa as metamorfoses de uma figura em uma duração real. Ainda que recompondo suas partes separadas busque sua unidade através da eterna mudança e retorno, a duração real, concreta e movente permanece ininterrupta. A imagem reclama a configuração de elementos, sucede a negociação de suas sínteses. Surgem acontecimentos inesperados, imprevisíveis – o sem forma nos comove. Além disso, "ninguém mais crê na identidade ontológica entre o modelo e a imagem, mas todos concordam em que a imagem nos ajuda a recordar o sujeito e a preservá-lo de uma segunda morte espiritual (Bazin, 1960).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Esta terrível metáfora reaparecería depois em *Líneas del destino* (2006), cujo título parece sugerir esta mesma interpretação. A palma da mão do artista contém uma pequena quantidade de água onde é possível ver o reflexo tremeluzente, que se vai fazendo quanto mais a imagem nasce na água, mas esta *protografia* nunca consegue fixar-se.



Líneas del destino, 2006 - vídeo mono canal, 2", sem som, 4/3

Sua cara se reflete em uma mão de agua. A água foi derramada na mão. Ele se somou ali. A cara lhe aparece na mão. Ou a água nasceu na mão, das dobras da mão. Seguiu nascendo até quando não coube mais. Mão até deixar de crescer. Ele pôs a mão em forma de conter água e adiantou os olhos para olhar a medida. Em sua água se formou sua cara. A cara surgiu até ficar flutuando, vibrando sobre a água. No fundo da água, da cara, estão desenhadas as linhas da palma. Umas fontes com as quais ele nasceu. Ou as dobras que lhe nasceram à mão ao formar-se pela água. A cara nasceu na água que brotou dessas raízes da palma.

Como fazer com que a fotografia não detenha esse instante, que o retrato não dê morte à imagem, mas que prolongue sua existência?

Uma mão tenta definir os traços de identidade de um retrato, mas o meio utilizado (a água) e o suporte (uma lousa de cimento iluminada) conspiram para que essa simples tarefa não possa completar-se. Quando o pincel consegue desenhar uma parte do fugaz auto-retrato, o resto já se evaporou, mas a mão segue incólume em seu incessante processo, motivada ao que parece por uma obstinada tenacidade.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Muñoz intitulou esta obra *Re/trato* (2003), palavra composta que em sua dupla acepção fala do retrato e da intenção reiterada. Como em obras anteriores, esta obra faz referência ao mito de Narciso, que morre na vã tentativa de tomar para si o reflexo de um eu não reconhecido, mas também ao de Sisifo, condenado a uma tarefa eterna, consciente de que seu esforço será em vão, pois quando está a ponto de alcançar sua meta o destino o obriga a voltar ao ponto de partida. O processo sempre frustrado ou postergado de auto-definição proposto em *Re/trato* é ampliado ao público em *Proyecto para un memorial* (2004-2005), no qual uma mão tenta desenhar os rostos de cinco indivíduos, cada um em uma tela de vídeo diferente. Deles só se sabe que já estão mortos. Trata-se de figuras anônimas que pouco a pouco se desvanecem ante o espectador, que atua como testemunha do processo de criação e também de destruição, ou melhor, de desaparição.

Re/trato, 2003 - vídeo, 28', loop, sem som

Em um contexto social em que o verbo "desaparecer" tem uma conotação claramente política e em que cada ato de violência é rapidamente substituído nas notícias por um mais recente, a morte do indivíduo tende a dissolver-se na estatística; estes retratos anônimos se resistem a não estar mais, recusam cair na dupla morte que supõe o esquecimento.

Entretanto, em Muñoz o deslocamento da memória ao esquecimento não é um evento traumático, mas um que transcorre como um *continuum* da ordem natural e da social. Os rostos não são apagados, nem violentados, mas simplesmente se esfumam. O memorial, *stricto sensu*, como esforço para fixar uma imagem, se desfaz, se revela como projeto impossível.

Proyecto para un memorial, 2004-2005 - vídeo, 28', loop, sem som

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Um memorial é um objeto que serve como foco para rememorar uma pessoa ou evento. Usualmente se utiliza o termo referindo-se a edifícios onde se comemora um fato ou um personagem histórico. Mas outra das definições de memorial é o de apontamento no qual constava todo fato de um pleito ou causa. O memorial proposto por Muñoz é mais condizente com essa segunda acepção, no sentido de que apresenta imagens de indivíduos condenados a desaparecer no esquecimento: o ato de monumentalização histórica (ou de memorização) de Muñoz consiste em opor-se a esta operação de esquecimento histórico, propondo a persistência da imagem como um memorial de agravos lançados ao Estado da esfera pública: estes indivíduos, extraídos da massa estatística, se negam a desaparecer da história.

Portanto, a chave do *Proyecto para un memorial* parece estar não tanto no que Muñoz pinta ou desenha, e que se dissipa com o passar do tempo. A chave da vida da memória está no autor mesmo, em sua tensão contra o processo do esquecimento, o qual ele assume e enfrenta não como uma irrupção, ou como uma ameaça, mas como parte do devir-humano, sempre conflituoso. O artista mesmo é aqui o portador da memória, a qual eventualmente resulta intacta no exercício de reconstrução incessante do rosto dos sujeitos que ele não quer que outros esqueçam, o que talvez não queira ou não pode esquecer ele mesmo. Por isso, a mão não encontra sossego. O artista da memória que reconstrói, mas ao mesmo tempo encontra nela um profundo impulso libertador. Porque, enquanto houver mãos que desenhem, que resistam ao esquecimento, haverá vida e haverá memória atrás dos escombros que vai deixando a guerra.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

'ento (1995) é uma série de retratos impressos em foto-serigrafia de gordura sobre espelhos metálicos, postos à altura do observador. Os espelhos aparecem vazios à primeira vista; a impressão só se revequando o espectador, depois de haver se reconhecido, respira sobre o espelho circular. Nesse efêmero tante, a imagem refletida é substituída pela imagem impressa (fotografias tomadas dos obituários) de guém já desaparecido que retorna fugazmente graças ao sopro de vida do observador.

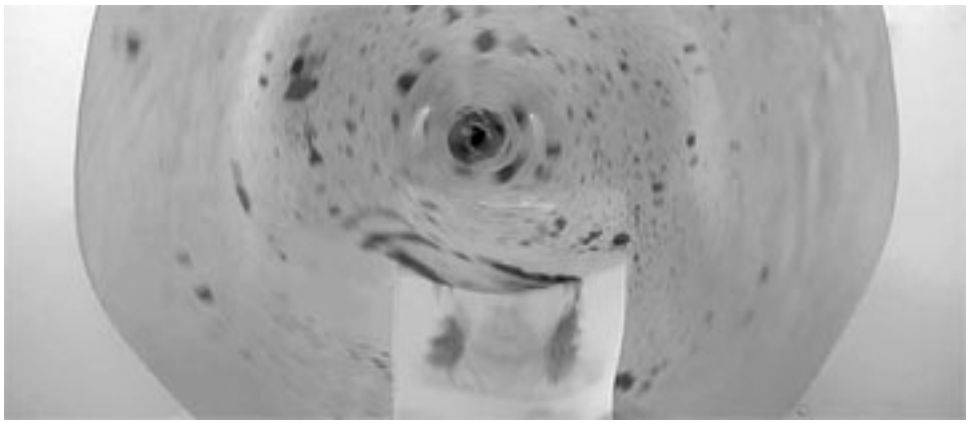
Aliento, 1995 – serigrafia sobre espelhos metálicos, 20 cm de diâmetro

A aparição instantânea e quase fantasmal de sete retratos de pessoas mortas em *Aliento* é uma ato de antigas significações sagradas. O espectador com seu alento recria a imagem invisível, mas só por um instante. Na obra de Muñoz, o espectador o toma lugar de Deus por um instante: sopra o inanimado para insuflar vida. Mas há um sentido a mais: se na tradição bíblica o homem é imagem e semelhança de seu criador, o espelho encara o espectador como criador, com a serigrafia de gordura, sua imagem e semelhança. Ali se encontra ele, vivo e cheio de alento, com sua representação, a fotografia do morto como seu reflexo. É sua potência pessoal a que atua para que a aparição instantânea seja um ato criativo: torna presente o corpo do ausente. O corpo dos desaparecidos, aqueles anônimos que diariamente povoam os jornais. O sangue, os rostos e rastros das violências. O trabalho de Muñoz tem um profundo sentido histórico e político.

O desaparecimento, inviabilizado pela força do costume, está incerto no espelho onde nos refletimos, que só com nosso alento se faz presente. Mas somente por um instante, porque ante seus olhos se desvanece a imagem incômoda e fantasmal do desaparecido.

Ante la imagen, 2009 - gravura em espelho, 48 x 35 cm c/u

A sobreposição do espectador na imagem do outro reaparece em *Ante la imagen* (2009). Muñoz se interessa pela origem do primeiro autorretrato na história da fotografia, realizado por Robert Cornelius em 1839, e decide utilizar esta imagem gravando-a na superfície reflexiva de um espelho comum. Como se fosse um daguerreotipo, a versão de Muñoz requer que manipulemos a peça e, ao fazê-lo, mostra nossa imagem sobreposta ao autorretrato de Cornelius. Apesar de ter sido reproduzida de maneira sistemática (uma edição de cinquenta), cada peça é diferente, e será mais, com o passar do tempo, uma bela e terrível metáfora do correr da vida. O verdadeiro sujeito de *Ante la imagen* não é o Robert Cornelius, mas o momento em que a imagem de um ser humano, registrada pela câmera obscura, foi fixada para a posteridade. Cornelius conseguiu deter pela primeira vez a imagem de um ser humano. Oscar Muñoz a libera e a devolve ao tempo, lhe dá condição existencial e a faz retornar a um estado de fluxo, vulnerabilidade ao deterioro, como a vida mesma.



Ciclope, 2011 - vídeo de 12', em loop, som mono canal

Em *Ciclope* (2011), Muñoz utiliza um recurso em sua busca constante para des-fixar a imagem: dissolvê-la. A projeção de vídeo mostra um recipiente branco circular com um círculo preto no centro. Visto mais de próximo nos é revelado uma poça na qual há um redemoinho de água. Periodicamente uma mão entra no plano da projeção e introduz uma fotografia na água, cuja imagem se dissolve imediatamente. A acumulação de imagens dissolvidas vai tingindo a água pouco a pouco, conformando um enorme olho negro que devolve toda imagem que entra nele. Este olho é também o olho único da câmera, que tudo concentra

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

e tudo fixa. Em seu incessante fluir, o círculo de pigmento negro está composto por todas as fotografias que foram ou que puderam ser, um grande magma *protográfico*. *Ciclope*, este olho/câmera que tudo devora, parece refletir sobre a relação entre ver e recordar, entre o olho e a memória.

Oscar Muñoz disse que uma das constantes em seu trabalho tem sido tratar de "decompor o instantâneo": aquele que dura, se produz ou se consome em um instante. Sua busca tem como insígnia: opor-se a uma cultura do imediato. A fotografia, antes de ser fixada, era a imagem do tempo em fluxo. Muñoz recupera este tempo fluido que a fotografia congela ao estender indefinidamente o instante para postergar ou impedir sua fixação.

Sedimentaciones, 2011 - vídeo-instalação

recurso da dissolução é retomado de maneira contundente em *Sedimentaciones* (2011). Fazendo referên-
a a um quarto obscuro de fotografia analógica, *Sedimentaciones* nos apresenta uma mesa de revelação na
al há um grande conjunto de fotografias organizadas em filas, e entre elas várias folhas em branco. As
os são muito variadas e incluem desde imagens que formam parte do acervo universal até imagens muito
rticulares para o meio colombiano, fatos pessoais do artista e fotografias anônimas e genéricas. Há duas
ndejas de revelação em cada esquina oposta. Uma mão toma uma fotografia da mesa e a mete em uma bandeja plástica cheia de líquido onde a imagem se dissolve, o papel sai branco ou é situado aleatoriamente em uma das filas. No extremo oposto da mesa, outra mão toma um dos papéis vazios e o desliza na outra bandeja. Ao tira o papel, a imagem magicamente se reconfigura nele; a mão situa esta imagem na fila de fotografias. O processo recomeça na outra esquina, e assim, de maneira alternada, assistimos a uma incessante vida e morte da imagem.

(Per)viver o balanço entre a existência e a não existência, o vaivém de temerosas investidas a um fantasma para deixar que a sua voz fale: pôr à prova a fragilidade de um sopro e o evanescente reflexo de um rosto. Assistir à desagregação dos rastros que fazem perviver as coisas e que dão lembranças aos fatos. Passar da plenitude ao vazio. Chegar à constituição íntima das imagens, a suas partículas elementares, a seu grau zero. A voz dessas imagens que languidamente nos reenviam não ao cadáver de um corpo inerte, mas ao próprio cadáver da representação. Ou sua morte e ressurreição: o paradoxo do traço que desenha e se apaga em um ciclo incessante, a mancha que se faz visível e invisível. Mas, quando se pensa fotografia, pensa-se também na experiência de um processo performativo que se bifurca: a ação do artista e a própria vida da imagem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA

Muñoz demonstra que a fotografia não é a versão morta das coisas, mas a versão viva de uma coisa outra que se desenvolve segundo seu próprio metabolismo: essa imagem viva se conjuga então na duração e na finitude. Falar do tempo da imagem faz com que pensemos também em sua desaparição. Quer dizer, em seu corpo e em sua substância temporal. E da vida e da morte das imagens passamos à vida e à morte de quem produzimos e observamos imagens e a quem essas imagens representam. Porque as imagens não são mais que telas em que projetamos nossa identidade e nossa memória. Quer dizer, o que somos. Ou o de que somos feitos.

Neste ponto, gostaria de voltar ao problema inicial, a respeito desse intervalo onde nasce a vida. Muñoz olha seu mundo contemporâneo com a acuidade sempre voltada por imensa investigação no espessor do tempo, articulando poeticamente suas imagens do presente a uma energia que extrai das sobrevivências. As imagens estão aí para reaparecer ou transparecer algum resto ou resíduo. Muñoz nos fala da capacidade que têm as imagens para reter a memória quando ela mesma perdeu a sua própria potência: sua potência de exceção, de sintoma, de protesto em ato. A imagem à qual nos convida ele consiste em fazer surgir os momentos inestimáveis que sobrevivem, que resistem a tal organização de valor.

Estas "imagens intermitentes" podem ser vistas não só como testemunhos, mas também como predições acerca da história política em devir. Não se pode dizer que a experiência foi "destruída". Sua obra nos interpela acerca da precisão do espírito, e o mistério da imagem como um resíduo da vida. Sobre esse estado da imagem como encontro com a vida e sua ruptura e a reafirmação do que se ausenta. Esta vontade de história é construída sobre si mesma e tonificada como interrupção – como o rumor de uma imagem que se diz-dobra.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1012019/CA