





Georges Didi-Huberman

Filósofo e historiador da arte, ensina na EHESS [Paris]. Foi residente na Academia Francesa em Roma, em Florença [Villa 1 Tatti-Harvard University Center for Italian Renaissance Studies], em Londres [Warburg Institute]. Ensinou em muitas universidades [Johns Hopkins, Northwestern, Berkeley, Courtauld Institute, Berlin]. Dirigiu várias exposições, destacando-se *L'Empreinte*, no Centre Georges Pompidou em Paris e a memorável *Atlas: ¿Como llevar el mundo a cuestras?* no Museu Reina Sofía em Madrid. Georges Didi-Huberman é um dos principais pensadores da arte do início do século XXI.

RESUMO

Uma obra recente do artista francês Pascal Convert, elemento de um trabalho extenso sobre algumas desventuras históricas, propõe uma experiência bem diferente. Sua obra pálida apresenta-se, na realidade, como interpretação de uma outra imagem – uma imagem que não foi nem pensada, nem produzida como obra de arte, mas cujo argumento era informar sobre um evento, tornar visível um fato gritante: é uma imagem – em cores – tomada por Georges Méryllon, fotógrafo da agência Gamma, em uma cidade do Kosovo em 29 de janeiro do ano de 1990.

Palavras-chave: *Imagem, história, fotografia, tempo, memória*

ABSTRACT

A recent work the french artist Pascal Convert, one element in a extensive work on some historical calamities, proposes a very different experience. The pale work of Pascal Convert appears, in fact, as an interpretation of another image – an image that was neither thought out nor produced as a work of art, but whose purpose was to inform about an event , to bring out into the cold light of day a fact that arouses our indignation: it is an image – in color – taken by Georges Méryllon , a Gamma agency photographer, in a city of Kosovo on January 29, 1990 .

Keywords: *Image, history, photography, time, memory*

Imagem, evento, duração

Traduzido por Patricia Franca-Huchet de Georges Didi-Huberman, « Image, événement, durée », Images Re-vues [on-line], hors-série 1 | 2008, document 1, mis en ligne le 21 avril 2011, consulté le 21 mai 2012. URL : <http://imagesrevues.revues.org/787>.

A duração se constrói a cada momento em uma certa relação entre a história e a memória, o presente e o desejo. Mas esta construção esbarra sempre no obstáculo do hábito. Por exemplo: nós temos olhado, todos os dias, as informações pela televisão. Nós revemos, pela enésima vez, essas imagens de fogo e sangue, de guerras e sofrimentos. Mas, seriam elas somente imagens? Não seriam elas, antes de tudo, simples trechos, no sentido de se assemelharem a extratos de um filme, espécies de clips das desventuras históricas que elas são suscetíveis de documentar? Não seriam elas, por isso, impossíveis de serem olhadas realmente, isto é, incapazes de construir sua duração, montadas como são à maneira dos spots publicitários, esmagadas em um nivelamento geral? Cegueira ou cinismo? Não sabemos hoje muito bem... Com o vale tudo da sociedade do espetáculo, esteriam elas ensurdecidas pela hipocrisia mediática, afogadas no fluxo que as carrega, o fluxo dos clichés onde encontramos, à bon compte, o simulacro de nossas referências e significações?

Uma obra recente de Pascal Convert (Imagem 1 e 2), elemento de um trabalho extenso sobre algumas imagens de desventuras históricas¹, propõe uma experiência bem diferente.

¹ Este trabalho comporta três esculturas monumentais apresentadas em conjunto na coleção do Museu de Arte Moderna *Gran-Duc Jean* (Luxemburgo). A obra da qual falamos data de 1999-2000. Ela é em cera, resina e cobre. Suas dimensões são 224 x 278 x 40 cm. O artista a intitulou: *Sem título (inspirada do Velório fúnebre no Kosovo, fotografia de Georges Méryllon, 1990)*.

Nós não estamos mais diante de uma tela a qual podemos mudá-la [zapping] assim que surge o aborrecimento ou o começo da angústia, mas diante de uma espécie de pano. Massa e obstáculo: um mural branco, inevitável. Levemente côncavo, atravessado por estranhos redemoinhos na superfície, ele nos atrai para a sua curvatura, nos chama fisicamente, nos convida à aproximação, mas sua opacidade subitamente nos sobranceia, nos barra o caminho. Maneira de nos desviar estacando nosso passo, maneira de nos desorientar diante dele, nos imobilizando.

Este mural é feito de uma surpreendente matéria: os movimentos que o agitam nos fazem pensar inicialmente nos relevos de Donatello, mas o objeto não possui de forma alguma a consistência do mármore. Isto evocaria bem mais o alabastro, pois a luz penetra até uma certa profundidade, deixando algo como uma – magnífica – aura na massa. Compreendemos de súbito que esse mural é inteiro de cera branca. Compreendemos, em seguida, que esses “relevos” são sobretudo feitos de cavidades, de escavações brancas, aqui e acolá, formando constelações, alguns buracos sombrios, nos quais indica-se uma matéria diferente. A experiência visual se torna complexa: aqui o obstáculo se impõe, lá um furo nos convida a atravessar o mural; aqui uma luz irradia do interior, lá ele retém e até mesmo esfola as formas; aqui ela acentua, lá ela dissolve; aqui a materialidade se aguça, lá o intangível se cria. Nós fracassamos ao tentar apreender o jogo do positivo e do negativo, dos relevos e das cavidades, a reprodução fotográfica conduzindo ao máximo este fenômeno da ambiguidade.



Imagem 1: Pascal Convert, *Sem título* (inspirado em Vigília fúnebre no Kosovo, fotografia de Georges Méryllon, 1990). Cera, resina e cobre, 224 x 278 x 40 cm. Luxemburgo, Museu de Arte Moderna Grand-Duc Jean

Estamos bem distantes de todo clichê: nada nessa massa nos dá o sinal disponível, o trecho reconhecível, o clip ou o spot do que quer que seja. A linguagem em si é privada de seus próprios clichês. Diante dessa massa de silêncio, as referências de significação não são dadas facilmente: elas devem ser construídas sobre o momento de mudez que nos assola inicialmente, nos interpela. É preciso, portanto, um pouco de paciência: olhamos, esperamos, questionamos. De repente, surge aquilo que não esperávamos: e descobrimos que essa tremura branca, agitada como um grande panejamento é, na realidade, uma imagem com uma voz potente, uma imagem que clama, tempesteia, que protesta diante de nós. Todas essas ondas de cera drapeada, todas essas cavidades são as formas dos gritos e das dores que emanam de uma dezena de figuras femininas reunidas em torno de um corpo estendido, provavelmente um cadáver.

O reconhecimento figurativo é, decerto, tornado difícil pela onipresença das formas negativas nessa escultura. Mas ele é imediato por uma outra razão: todas as figuras de mulheres estão diante de nós, representadas pela escala humana, seus rostos tendo, mais ou menos, a dimensão do nosso. Com pouca diferença, a ponto que se forma uma matriz ou cavidade onde o nosso rosto poderia quase se inscrever ou ali se encaixar. Ora, esse grande movimento abismal aguçado ainda, sobre o mural branco da escultura, a expressividade da cera: não são somente nove mulheres que se lamentam diante de um corpo morto; – tudo isso tratado em negativo – é como um muro de lamentações que está diante de nós, um muro inteiro modelado de gritos abertos, um muro no qual tudo se torna “bocas desgovernadas”, “loucura” e “infórtúnio”, segundo o vocabulário trágico de Eurípedes nas *Bacantes*². Por onde agitam as mãos dessas mulheres – gestos de aflição e de luto – Pascal Convert escolheu radicalizar as cavidades numa trama de orifícios que atravessam o mural, de forma que o reverso deste apresenta ao olhar apenas uma constelação de mãos negativas.

Utilizar a cavidade para esculpir o grito: Convert toma aqui posição em um debate estético de longa duração. Ele não renuncia – como queria obrigar o ascetismo de Clement Greenberg em seu *New Laocoon*³ – nem à figura, nem ao referente, nem à expressão, nem mesmo ao pathos, o mais extremo. Ele não renuncia a esculpir as “bocas desgovernadas” pela dor, que Lessing tinha, em seu próprio Laocoonte, proscrito da maneira a mais clara:

Imaginem Laocoonte com a boca amplamente aberta e julgai. Faça-o gritar e vós vereis. Era uma imagem que inspirava a compaixão, pois encarnava simultaneamente a beleza e a dor; agora é uma imagem hedionda, monstruosa, da

² EURÍPEDES, *Les Bacchantes*, Paris: ed. Minuit, 2005, p.27.

³ GREENBERG, Clement. “Towards a Newer Laocoon” (1940). In *The Collected Essays and Criticism, I. Perceptions and Judgments, 1939-1944*. Chicago-Londres: Ed. J. O’Brian. The University of Chicago Press, 1986, p. 23-38.

qual deveríamos desviar o olhar pois a visão da dor excita a repugnância, sem que a beleza do objeto sofredor possa modificar esta repugnância em um doce sentimento de compaixão.

Uma boca aberta é, em pintura, uma mancha, na escultura uma cavidade, produzindo o mais chocante efeito do mundo, sem falar no aspecto repugnante que ela dá ao resto do rosto retorcido e contrativo.⁴

⁴LESSING, G. E. *Laocoon* (1766). Paris: Hermann, 1990, p. 45.

Esta proibição era, na ideia de Lessing, tão significativa que pretendia enunciar os limites intrínsecos de toda imagem visual face à temporalidade, à duração de seu referente: a imagem representa apenas um “único instante”, como escreveu Lessing: “ora, no curso de uma paixão, o instante do paroxismo é aquele que menos usufrui desse privilégio [que oferece a imaginação do tempo]. Além disso, não há mais nada, e apresentar aos olhos o grau extremo é dar asas à imaginação; os guerreiros feridos que tombam gritando em Homero, as mães trágicas que se lamentam, à maneira em geral que os gregos tinham de “serem bravos sem cessar de chorar”, tudo isto é peremptório, assinalado por Lessing, somente ao poder da escritura poética⁵.” As esculturas, lhe bastam colocar véus em seus gritos. Este precepto não teria impedido toda uma tradição escultural – desde a antiguidade alexandrina até Donatello, desde Guido Mazzoni e Niccolò dell’Arca até Bernini, desde Franz Xaver Messerschmidt até Medardo Rosso – de “desgovernar as bocas.” E como se desfazer, diante do nosso mural branco com estranhas superfícies agitadas – plissadas, escavadas, esburacadas – da impressão que ele consegue apresentar o grito com o seu próprio panejamento, o escuro abismo doloroso com seu próprio pudor, ou seja, sua própria brancura?

A obra pálida de Pascal Convert apresenta-se, na realidade, como interpretação de uma outra imagem – uma imagem que não foi nem pensada, nem produzida como obra de arte, mas cujo argumento era informar sobre um evento, tornar visível um fato gritante: é uma imagem – em cores – tomada por Georges Méryllon, fotógrafo da agência Gamma, em uma cidade do Kosovo em 29 de janeiro do ano de 1990. Isso acontecia, então, quase dez anos antes da “Guerra do Kosovo”, irrompida na região entre março do ano de 1998 (data dos primeiros ataques massivos das forças sérvias na região de Drenica) e junho do ano de 1999 (data da entrada da KFOR no Kosovo desde a Macedônia e a Albânia, após o tribunal Penal Internacional ter indiciado Slobodan Milosevic por crimes de guerra e o início na OTAN dos trabalhos da resolução 1244 da ONU, instaurando uma presença internacional no Kosovo). É preciso dizer que, nesta época, ninguém pensava em

⁵ *Ibid.*, p.45-46 e 55-56. Sobre o contexto filosófico deste debate, cf. S. Richter, *Laocoon's Body and the Aesthetics of pain: Winckelmann, Lessing, Herder, Moritz, Goethe*. Detroit: Wayne State University Press, 1992.

se ater às perturbações que opunham o exército sérvio ao ardor desarmado dos jovens nacionalistas Kosovares.

Georges Méryllon havia visto as correspondências oficiais da AFP (Agência Francesa de Imprensa) sobre essas primeiras manifestações. Ele partiu então para Pristina, sem informações precisas, sem tradutor. Ele assiste, desde o primeiro dia, a alguns embates entre os jovens autonomistas e as forças sérvias: “ainda estavam jogando pedras contra blindados”, explicará ele a Pascal Convert⁶. Na noite do segundo dia, ele escutou falar sobre uma cidade onde o exército havia atirado com balas reais sobre os manifestantes. Ele seguiu para lá no dia seguinte com o fotógrafo sérvio Dusko Despotovic, Milos Cvetkovic e uma pequena equipe da televisão francesa, coordenada por Véronique Taveau. Eles chegaram ao vilarejo de Nagafc no final da manhã: impressão de “fim de mundo”⁷. Méryllon relata como os habitantes se precipitaram na direção dos novos forasteiros para lhes contar sua dor, sua cólera. No dia 27 de janeiro, a polícia sérvia literalmente armou uma emboscada para alguns jovens do vilarejo que queriam chegar até o agrupamento de Rahovec, a alguns quilômetros de lá. Colocaram-se em uma curva e dali atiraram: quatro mortos e trinta e dois feridos. Os jornalistas quase foram forçados a irem até uma pequena sala onde jazia o cadáver de um militante de vinte e oito anos, Nasimi Elshani. As mulheres – a mãe do jovem, suas irmãs, sua esposa, e amigas – estavam todas lá, bem juntas umas das outras em torno do corpo deitado à terra. Mas há urgência: o toque de recolher exige que todos partam o mais rápido possível para Pristina. A equipe de Véronique Taveau – três pessoas ao todo – filma o grupo das mulheres.

Dusko Despotovic aproveita a viva luz fornecida pelo spot da câmara de tv para realizar alguns instantâneos. Georges Méryllon não se mexe. Ele sabe no entanto que não tem mais que cinco minutos para ficar nesse recinto. Assim que a equipe de tv deixa a sala, a obscuridade relativa da luz ambiente retoma os seus direitos. Méryllon se lembra perfeitamente da qualidade luminosa tão particular que reinava em torno do corpo: ele não quer dizer nada sobre a *stimmung*, da atmosfera psíquica e patética tão intensa nesse momento de aflição coletiva, mas descreve com precisão surpreendente a *Atmosphäre* luminosa da sala. O frio, lá fora, e a massa de mulheres apertadas umas contra as outras, ali dentro, tudo isso, nesse segundo dia de velório fúnebre, teria formado sobre a janela (e provavelmente no ar em si) um vapor que, disse Méryllon, “suavizava” todas as coisas. E nessa paradoxal suavidade do ar ele faz algumas imagens da inexorável dor. A película de cem ASA foi puxada para duzentos, o tempo da pose é lento – décimo quinto ou trigésimo de segundo – a objetiva é uma trinta e cinco milímetros.

Uma dessas imagens⁸ – cujos enquadramentos variam muito pouco, visto a exiguidade da sala e a situação em si, tornando todo movimento difícil – é uma espécie de *chef-d’œuvre* (Imagem 3).

⁶ CONVERT, Pascal. *Entretien avec Georges Méryllon*, 2003 (documento videográfico).

⁷ *Ibid.*

⁸ Georges Méryllon se lembra de ter realizado uma película inteira. Mas lhe resta hoje apenas outras cinco imagens da cena: quatro dentre elas são tomadas de um ângulo um pouco enfiado, a última foi enquadrada verticalmente. Quanto aos *rushes* de Véronique Taveau, eles foram, dentro da lógica televisiva, definitivamente perdidos.



Imagem 2: Georges Merillon, *Nagafc 29 de janeiro de 1990. Vigília fúnebre no Kosovo em torno do corpo de Nasimi Elshani, morto durante uma manifestação pela independência do Kosovo.* Fotografia Créditos (Agência Gamma)

Desconhecida de seu autor, é compreensível (pelo menos naquele momento). Ele pensa então, simplesmente, ter tirado em foto o que a equipe de televisão tomou em vídeo, os dois médiuns sendo suscetíveis de testemunhar a *mesma cena*, isto é, os mesmos corpos, o mesmo espaço e o mesmo tempo. De fato, os slides de Mérillon vão seguir, graças ao cameraman Daniel Lévy que retorna a Paris, o mesmo caminho que as fitas de vídeo destinadas ao noticiário do canal France 2. Mérillon tem justo o tempo para rabiscar uma legenda para a sua série fotográfica: *Nagafc, 29 de janeiro 1990. Véspera fúnebre no Kosovo em torno do corpo de Nasimi Elshani, morto na ocasião de uma manifestação pela independência do Kosovo.*

A revista *Time*, que havia encomendado a reportagem a Mérillon, não utilizará sua fotografia do “velório fúnebre”. A imagem é publicada pela primeira vez na primavera do ano de 1990 na revista *L’Express*, em seguida – em dupla página, porém em um contexto que não tem mais nada a ver com os acontecimentos do Kosovo – no *Le Figaro Magazine*. Fato curioso: a primeira pessoa que levou esta fotografia a sério parece ter sido François

Mitterrand, para quem a revista VSD demanda, no final daquele ano, que comentasse seu “Jornal do ano”. Nas bordas do “velório fúnebre”, Mitterrand escreveu duas frases, sendo que a primeira parecia insistir sobre a dimensão trans-histórica –, e inicialmente estética – da imagem, enquanto que a segunda evoca sem ambiguidade a lição histórica e política que podemos aprender com esta imagem.

Como não pensar em uma tela de Mantegna ou Rembrandt? A cólera e a dor têm sempre o mesmo rosto. Um dos mais graves problemas que espera a Europa neste final de século é o das minorias. É preciso atacá-lo o mais rápido possível⁹.

Em fevereiro do ano seguinte, enquanto enraivece a Guerra do Golfo – Georges Méryllon estando lá e trabalhando por todos os meios para contornar a censura estabelecida pelo Exército Americano¹⁰ –, o júri do World Press Prize, presidido por Christian Caujolle, reuniu-se em Amsterdam.¹¹ Onze mil imagens geradas por mil e trezentos fotógrafos de imprensa foram vistas. Ao final dos debates apaixonados, os membros do júri se rendem ao ponto de vista de que é melhor premiar uma imagem que o evento por ela documentado. E é assim que a suntuosa fotografia de Méryllon, apesar do que parece na época como um “pequeno assunto”¹² (*small subject*), é premiada como “a foto do ano”. Christian Caujolle evocará esta “imagem excepcional” sob o duplo ponto de vista de seu valor estético – o que lembra Rembrandt – e de sua capacidade política a sublinhar o quanto este acontecimento localizado de Nagafc constitui o sintoma de um “problema maior [e] fervente” para a Europa que virá.¹³ O que a história não iria infelizmente desmentir.

E foi assim que o “velório fúnebre” de Georges Méryllon, a celebridade ajudando, torna-se a *Piéta do Kosovo*. Quem substituiu ao factual da legenda inicial esta dimensão *iconográfica e cultural*, inclusive cultural? Méryllon assegurou-me não saber de nada. Caujolle, por sua vez, emitiu suas reservas a respeito de um vocabulário pictural e religioso que igualmente requalificou uma fotografia de Hocine – sobre a qual Convert trabalha igualmente –, fotografia intitulada pelo jornalista Michel Guerrin *La Madona de Benthala*¹⁴ (Imagem 4).

O perigo de tal vocabulário, bem entendido, consiste em esquecer a informação, amortecidos pela compaixão. Não arriscamos a nos satisfazer de um puro afeto (*pathos*, passividade) por evitar a questão política como tal (*éthos*, possibilidade de ação)? Não queremos, mesmo inconscientemente, trocar

⁹ MITERRAND, François. “ 23 [sic] janvier 1990. Le Kosovo chora seus mortos”, *VSD*, n° 694, 20-26 de dezembro 1990 (“número coleção. 1990: O jornal do ano por François Mitterrand”), p. 40-41.

¹⁰ As três principais agências fotográficas francesas – Sygma, Gamma e Sipa – tendo sido separadas do *pool* americano, alguns fotógrafos audaciosos, um dos quais Méryllon, se associaram sob o label humorístico FTP (*Fuck the Pool*) e tentaram, por conta própria e correndo riscos, tirar fotografias não oficiais desta guerra muito controlada. Cf. GUERRIN, Michel. “Os franco atiradores da fotografia face à censura”, *Le Monde*, 20 de fevereiro do ano de 1991, p.5.

¹¹ Juri composto por dez membros: Christian Caujolle (presidente), Zevi Ghivelder (Brasil), David Goldblatt (África do Sul), Vincent Mentzel (Holanda), Randy Miller (USA), Daniela Mrazkova (Tchecoslováquia), Kasumiko Murakami (Japon), Raghu Rai (Inde), Ruud Taal (secretário) e Vladimir Vyatkin (URSS).

¹² MÉRYLLON, Georges. “I Like to Capture Strong Emotions”, *World Press Photo Newsletter*, julho, 1991, p.2.

¹³ CAUJOLLE, Christian. “The Paradox of Contemporary Press Photography”, *ibid.*, p.4. *Id.*, “Foreword”, La Haye-Londres: World Press Fondation-Thames Hudson World Press Photo, 1991, p.5.

¹⁴ CONVERT, Pascal. Entrevista com Christian Caujolle, 2003 (documento videográfico). Cf. GUERRIN, Michel. “Une Madone en enfer”, *Le Monde*, 26 de setembro 1997, p. 12.

uma imediata empatia em detrimento da paciente compreensão histórica que requerem os eventos? E mais, *Piéta* e *Madona* se referem diretamente a uma iconografia cristã. Ora, as realidades que essas duas fotografias documentam – no Kosovo e na Argélia – referem-se, elas próprias, a tragédias que advêm em mundo muçulmano. Não colonizaríamos a dor das pessoas de Nagafc ou de Benthala, colocando-a sob a grade semântica que possuem o Cristo e a Madona por modelos últimos e explícitos? Compreendemos o lado fervente do debate, em uma época e lugares onde o cristianismo e o islamismo se confrontam diretamente, tendo o Kosovo como exemplar, pois os Kosovares albanófonos, em grande parte muçulmanos, se opõem aos sérvios que geralmente são cristãos ortodoxos. O debate irá, do fio em agulha, até colocar à frente dessas fotografias publicadas na imprensa ocidental a famosa proibição corânica da representação – maneira um pouco rápida, é preciso dizer, de desqualificar esses “icônes” patéticos demais.

O problema é, evidentemente, muito mais complexo do que deixa entrever esta oposição muito generalista. As primeiras pessoas que consideraram a imagem de Mérillon importante foram as próprias mulheres – as muçulmanas – da família de Elshani: o “velório fúnebre” foi dependurado na parede do quarto de Nasimi antes de circular por toda a região. E, assim que o exército sérvio, com as milícias paramilitares dos “Tigres de Arkan,” investiram a cidade de Nagafc em 12 de abril do ano de 1999 para pilhá-la e reduzi-la em cinzas, Aferdita, a jovem irmã do morto – nós a vemos à direita da imagem, é ainda uma adolescente em 1990, seus cabelos não estão cobertos (Imagem 2 detalhe) – teve apenas o tempo justo para enterrar as fotografias no jardim, como Mérillon viria a saber mais tarde, em junho de 1999, retornando aos lugares em busca dos sobreviventes¹⁵.

O problema é complexo, porque as *imagens implicam uma duração* que vai muito além do tempo que representam ou documentam. Nós teremos, uma vez mais, que verificar o quanto estas imagens funcionam segundo esta “dialética” temporal da qual falava tão bem Walter Benjamin, ou segundo o emaranhamento cultural de “migrações” e de “sobrevivências” das quais falava, por sua vez, Aby Warburg¹⁶. É preciso então, para compreender tais imagens, interrogar seu destino – no sentido falado por Freud, notadamente, de um “destino” das pulsões, ou então no sentido visado por Georges Bataille, quando afirmava, em sua última conferência do Colégio de Sociologia, em 1939: “Colocar em face do destino permanece aos meus olhos o essencial do conhecimento”¹⁷.

¹⁵ MÉRILLON, Georges. Texto inédito (1999) utilizado parcialmente em “Tout le martyre kosovar dans l’histoire d’une famille”, *Paris Match*, n° 2615, 8 julho 1999, p. 24-29. Cf. COJEAN, A. “Retour sur images: le martyr do Kosovo”, *Le Monde*, 28 agosto 1997, p.11.

¹⁶ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps. Histoire de l’art et anachronisme des images*. Paris: Ed. Minuit 2000, p. 85-155. *Id.*, *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Ed. Minuit, 2002.

¹⁷ BATAILLE, Georges. “Collège de sociologie” (1939). *Ceuvres complètes, II*. Paris: Ed. Gallimard, 1970, p. 365



Imagem 3: Hocine, Madona de Benthala, 1997.
Agence AFP

Mas o que é um destino? É o que a história produz além dela mesma: é aquilo que a engaja vertendo para um passado do qual ela não se lembra mais, e para um futuro que ainda desconhece. A fotografia de Mérillon, é certo, se refere a um acontecimento específico, devendo então se pensar a partir dos redemoinhos da história que ela documenta fragmentariamente (documentando apenas uma breve duração do evento, seu décimo quinto ou trigésimo de segundo). A escultura de Convert, quanto a ela, oferece a esta imagem um devir-obra que lhe confere uma densidade, uma materialidade, uma monumentalidade, um relevo suplementares – mesmo este relevo estando em negativo, esta matéria em cera; e esta densidade, furos e descoloração. A obra de Convert e a imagem de Mérillon pertencem sem nenhuma dúvida a lugares diferentes da cultura, entretanto não deixam de coexistir em uma mesma época, a qual será preciso, antes de mais nada, ser examinada, tendo em vista esta disparidade de focos lançados sobre as obras de arte e as imagens da guerra.

Será, nesse caso, necessário – e apenas repete-se aqui o credo elementar do historiador que se respeita – situar esta imagem de imprensa e esta obra de arte em seus contextos respectivos: a história dos conflitos balcânicos, cujos eventos de Nagafc foram a fonte; a história do fotojornalismo de guerra, cujo ator é Georges Mérillon; a história da arte contemporânea à qual pertence a obra de Pascal Convert. Mas isso – o tempo da história – nos ensina somente sobre um dos aspectos das coisas. Ele entra justamente no poder que as imagens têm de mostrar o que a história produz além dela mesma.

Gilles Deleuze disse isso à sua – bela – maneira: “Me parece evidente que a imagem não está no presente. [...] A imagem é um conjunto de relações de tempos cujo presente apenas deriva, seja como um múltiplo comum, seja como o menor divisor. As relações de tempo não são jamais vistas na percepção ordinária, mas elas o são na imagem, desde que seja criadora. Ela torna sensível, visível, as relações do tempo irreduzível ao presente¹⁸.” Essas relações de tempo irreduzíveis ao presente – irreduzíveis, em consequência à ilusão de uma coincidência perfeita entre o tempo da imagem e o do evento, até mesmo da época, de onde ela retira sua existência em si – aparecem somente no final de uma interpretação, isto é, daquilo que Freud nomeou uma “construção na análise¹⁹”: construção de sentido involuta na análise de seu material e que faz sentido somente através de uma *construção da duração*. Trata-se de colocar a história “face a seu destino”: de a confrontar com o passado que a engaja, mas do qual ela não se lembra mais, bem como com o futuro no qual se engaja, mas que ela ainda ignora. Trata-se de construir a historicidade segundo a memória e segundo o desejo que a carregam inconscientemente. Ora, a arte desta construção – desse conhecimento – passa por um certo pensamento e por uma certa prática da montagem. É o que Aby Warburg empreendeu por seus meios, nos últimos anos de sua vida, a título da construção de um atlas de imagens, que ele justamente não intitulou *Clio*, mas *Mnemosyne*²⁰.

Uma prancha deste atlas, preparada após muitas versões anteriores, tem justamente como tema a expressão da dor extrema através da iconografia – mas também, implicitamente, desenvolve-se através do motivo teórico apresentado por Lessing – de Laocoonte²¹. Ela deve ser compreendida segundo o projeto, esboçado por Warburg desde 1889, de compreender as representações ocidentais do *pathos*, desde a Grécia helenística até Donatello e além, segundo um ponto de vista antropológico diametralmente oposto aos cânones estéticos de Winckelmann e de Lessing.²² Não por acaso, esta prancha é diretamente precedida de uma das numerosas montagens dedicadas, no atlas, à figura paradigmática da Ninfa: é um conjunto de imagens cujo motivo da feminilidade se aproxima perigosamente da negatividade violenta e mortífera.²³ A prancha que segue, fecha, em sua lógica, esta espécie de dialética: é consagrada aos motivos do cadáver deposto, do luto e da lamentação²⁴ (Imagem 4).

Das bacantes pagãs às lamuriantes cristãs, passando pela *kinah* judia ou à queixa muçulmana, eis o motivo – essencialmente trágico – de uma *Ninfa dolorosa* que Warburg esboçava nas pranchas de seu atlas. Colocar

¹⁸ DELEUZE, Gilles. “Le cerveau c’est l’écran” (1986). *Deux Régimes de fous. Textes et entretiens. 1975-1995*. Org. LAPOUJADE, David. Paris. Ed. Minuit, 2003, p. 270.

¹⁹ FREUD, Sigmund. “Constructions dans l’analyse” (1937). *Résultats, idées, problèmes II. 1921-1938*, Paris: Ed. PUF, 1985, p. 269-281.

²⁰ WARBURG, Aby. *Gesammelte Schriften, II-1. Der Bilderatlas Mnemosyne*. Berlim: Ed. M. Warnke e C. Brink, Akademia Verlag, 2003.

²¹ *Ibid.*, p. 74-75, prancha 41a: “Pathos de la douleur. Mort du prêtre” (*Leindenpathos. Tod des Priesters*).

²² *Id.*, *Entwurf zu einer Kritik des Laokoons an Hand der Kunst des Quattrocento in Florenz* (“Esquisse d’une critique du Laocoon à la lumière de l’art florentin du Quattrocento”) (1889), Londres: Warburg Institute Archive, III, 33. 2.4.

²³ *Id.*, *Gesammelte Schriften, II-1. Der Bilderatlas Mnemosyne, op.cit.*, p.72-73, prancha 41: “Pathos de l’anéantissement. Sacrifice. La nymphe comme sorcière. Libération du pathos” (*Vernichtungspathos. Opfer. Nympha als hexe. Freiwerden des Pathos*).

²⁴ *Ibid.*, p. 76-77, prancha 42: “Pathos de la douleur dans son inversion énergétique (Penthée Ménade à la croix). Plainte funèbre, heroisée. Cantiques de lamenations. Mort du Rédempteur. Mise au tombeau. Méditation funèbre (*Leindenpathos in energetischer Inversion [Pentheus, Mänade am Kreuz]. Bürgerliche Totenklage, heroisiert. Kirchl. Totenklage. Tod des Erlösers. Grablegung. Todesmeditation*).



Imagem 4: Aby Warburg. Bilderatlas, Mnemosyne. 1927-1929. Prancha 42: Pathos da dor em sua inversão energética (Pentheus, Ménade na cruz). Queixa fúnebre heroicizada. Cânticos da lamentação. Morte do redentor. Sepultamento. Meditação fúnebre. Londres, The Warburg Institute

a fotografia de Georges Méryllon e a escultura de Pascal Convert “face ao seu destino” seria, logicamente, começar pela remontagem de um vasto atlas de lamentações, no qual essas imagens encontrariam, esboçadas, suas relações formais, suas circulações temporais de longa duração, suas potências antropológicas. Destino tensionado entre antiguidade e modernidade, sem dúvida como dobradiça histórica, as imagens cruciais que Donatello inventa no século XV para figurar o que o pathos e a expressão da dor querem “dizer” no excesso de toda retórica.

²⁵AGAMBEN, Giorgio. “O cinema de Guy Debord” (1995), *Image et mémoire. Écrits sur l’image, la danse et le cinéma*. Paris: Desclée de Brouwer, 2004, p. 88-89.

²⁶ *Ibid.*, p.91.

²⁷ *Ibid.*, p.92-93.

²⁸ *Ibid.*, p.93.

²⁹ RANCIÈRE, Jacques. *Le Destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003, p. 41-78.

³⁰ Cf. SITNEY, P.A. *Modernist Montage: The obscurity of Vision in Cinema and Literature*. New York, Columbia University Press, 1990.

³¹ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *L’Image survivante*, *op. cit.* p. 169-190 e 452-505.

³² AGAMBEN, Giorgio. “Le cinéma de Guy Debord”, *art. cit.*, p. 95.

³³ *Ibid.*, p. 91-92.

³⁴ Cf. CONVERT, Pascal. “Des images en mercure liquide”. *Art Press* n° 251, 1999, p.39-49

³⁵ Estas páginas são extraídas de um trabalho de fôlego sobre os *Pathosformeln* da lamentação.

No seu breve e notável artigo sobre o cinema de Guy Debord, Giorgio Agamben insistiu sobre o caráter “ eminentemente histórico ” da imagem; ele reconhece no “ projeto de Aby Warburg ” os meios para compreender o que faz dessa história outra coisa além de uma simples cronologia.²⁵ Do *Bilderatlas* warbuguiano a Godart ou a Debord – no mínimo é necessário acrescentar Chris Marker a esta filiação, sem contar com Eisenstein ou o Bataille de *Documents*, nos anos trinta – é a própria montagem que constitui o paradigma mesmo de toda construção (que ela tenha uma visada epistêmica ou estética não muda nada nesse plano, nos dois casos, a “ construção na análise ” não segue sem a construção na forma). Ora, as condições de possibilidades fundamentais da montagem – seus “ transcendentais ”, escreve Agamben – são reconhecidas por serem a *repetição e a pausa (arrêt)*. A repetição, o sabemos melhor desde Kierkegaard, Nietzsche, Freud ou Gilles Deleuze, “ restitue a possibilidade daquilo que foi, tornando-o novamente possível. É aí que reside a proximidade entre a repetição e a memória. Pois a memória não pode mais nos devolver, tal qual, aquilo que foi. Isso seria o inferno. A memória restitui ao passado sua possibilidade, [Ela] é, podemos assim afirmar, o órgão da modalização do real, o que pode transformar o real em possível, e o possível em real ”²⁶ A pausa, quanto a ela, se compreende tanto pela “ interrupção revolucionária ” teorizada por Walter Benjamin, quanto pela “ cesura ” reconhecida por Hölderlin, segundo a respiração profunda do poema.²⁷ Mas não podemos dizer que há censura “ para o ritmo ”, interrompendo o deslizamento das palavras e das representações²⁸. É preciso dizer, ao contrário, que ela *constitui como ritmo* a relação assim estabelecida entre a repetição e suas pausas ou diferenças. A montagem é ritmo. Nesse sentido é capaz de dar o *fraseado da história* do qual Jacques Rancière falou tão bem, a propósito justamente, do cinema de Godard.²⁹ Por um lado ela complexifica, inclusive obscurece a visibilidade das coisas³⁰, por outro ela as musicaliza, isto é, revela as suas mais secretas “ dinamoformas ”³¹.

“ A imagem como tal ”, escreve por sua vez Giorgio Agamben, – seguindo nisso um dos princípios teóricos fundamentais da *sociedade do espetáculo* – não passa de uma “ zona de indecidibilidade entre o verdadeiro e o falso ”³². “ Proposição que faz par com uma crítica radical das imagens da imprensa e da televisão: “ A mídia nos dá sempre o fato, o que foi, ausente de possibilidade, logo, ela nos dá um fato em relação ao qual somos impotentes. A mídia ama o cidadão indignado, mas impotente. Este é o objetivo do telejornal. É a memória maldosa, a que produz o homem ressentido ”³³ Este diagnóstico, é justo, apenas em um certo grau de generalidade. Pascal Convert, que conhece o funcionamento íntimo, técnico e ideológico das imagens da televisão e partilha globalmente desse pessimismo político³⁴, consagrou contudo um tempo considerável – dar o seu tempo, que melhor homenagem? – às imagens da imprensa capazes, segundo ele, de abrir o nosso olhar sobre suas próprias “ possibilidades ”; portanto de produzir esta “ boa memória ” que evoca Agamben. Como isto é possível, a não ser recusando toda generalidade e construindo a duração por uma montagem regulada por imagens singulares tomadas no grande rizoma de suas relações³⁵?

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. "O cinema de Guy Debord" (1995), *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinema*. Desclée de Brouwer, Paris: 2004.
- BATAILLE, Georges. "Collège de sociologie" (1939). *Œuvres complètes, II*. Ed. Gallimard, Paris: 1970.
- CAUJOLLE, Christian. "The Paradox of Contemporary Press Photography", "Foreword", La Haye-Londres: World Press Fondation-Thames Hudson World Press Photo, 1991.
- CONVERT, Pascal. *Entrevista com Georges Méryllon*, 2003 (documento videográfico).
- CONVERT, Pascal. *Entrevista com Christian Caujolle*, 2003 (documento videográfico).
- CONVERT, Pascal. "Des images en mercure liquide". *Art Press* n° 251, 1999.
- DELEUZE, Gilles. "Le cerveau c'est l'écran" (1986). *Deux Régimes de fous. Textes et entretiens. 1975-1995*. Org. LAPOUJADE, David. Ed. Minuit, Paris: 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Ed. Minuit, Paris: 2000,
- _____. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Ed. Minuit, Paris: 2002.
- EURÍPEDES, *Les Bacchantes*, ed. Minuit, Paris: 2005.
- FREUD, Sigmund. "Constructions dans l'analyse" (1937). *Résultats, idées, problèmes II*. 1921-1938, Ed. PUF, Paris: 1985.
- GREENBERG, Clement. "Towards a Newer Laocoon" (1940). In *The Collected Essays and Criticism, I*. *Perceptions and Judgments, 1939-1944*. Chicago-Londres: Ed. J. O'Brian. The University of Chicago Press.
- GUERRIN, Michel. "Os franco atiradores da fotografia face à censura", *Le Monde*, 20 de fevereiro do ano de 1991, p.5.
- GUERRIN, Michel. "Une Madone en enfer", *Le Monde*, 26 de setembro 1997.
- LESSING, G. E. *Laocoon* (1766). Hermann, Paris: 1990.
- MÉRILLON, Georges. "I Like to Capture Strong Emotions", *World Press Photo Newsletter*, julho, 1991.
- MÉRILLON, Georges. Texto inédito (1999) utilizado parcialmente em "Tout le martyre kosovar dans l'histoire d'une famille", *Paris Match*, n° 2615, 8 julho 1999, p. 24-29. Cf. COJEAN, A. "Retour sur images: le martyr do Kosovo", *Le Monde*, 28 agosto 1997.
- MITERRAND, François. *VSD*, n° 694, 20-26 de dezembro 1990 ("número coleção. 1990: O jornal do ano por François Miterrand").
- RANCIÈRE, Jacques. *Le Destin des images*. La Fabrique, Paris: 2003.
- SITNEY, P.A. *Modernist Montage: The obscurity of Vision in Cinema and Literature*. Columbia University Press New York, 1990.
- WARBURG, Aby. *Gesammelte Schriften, II-1. Der Bilderatlas Mnemosyne*. Ed. M. Warnke e C. Brink, Berlim: Akademia Verlag, 2003.