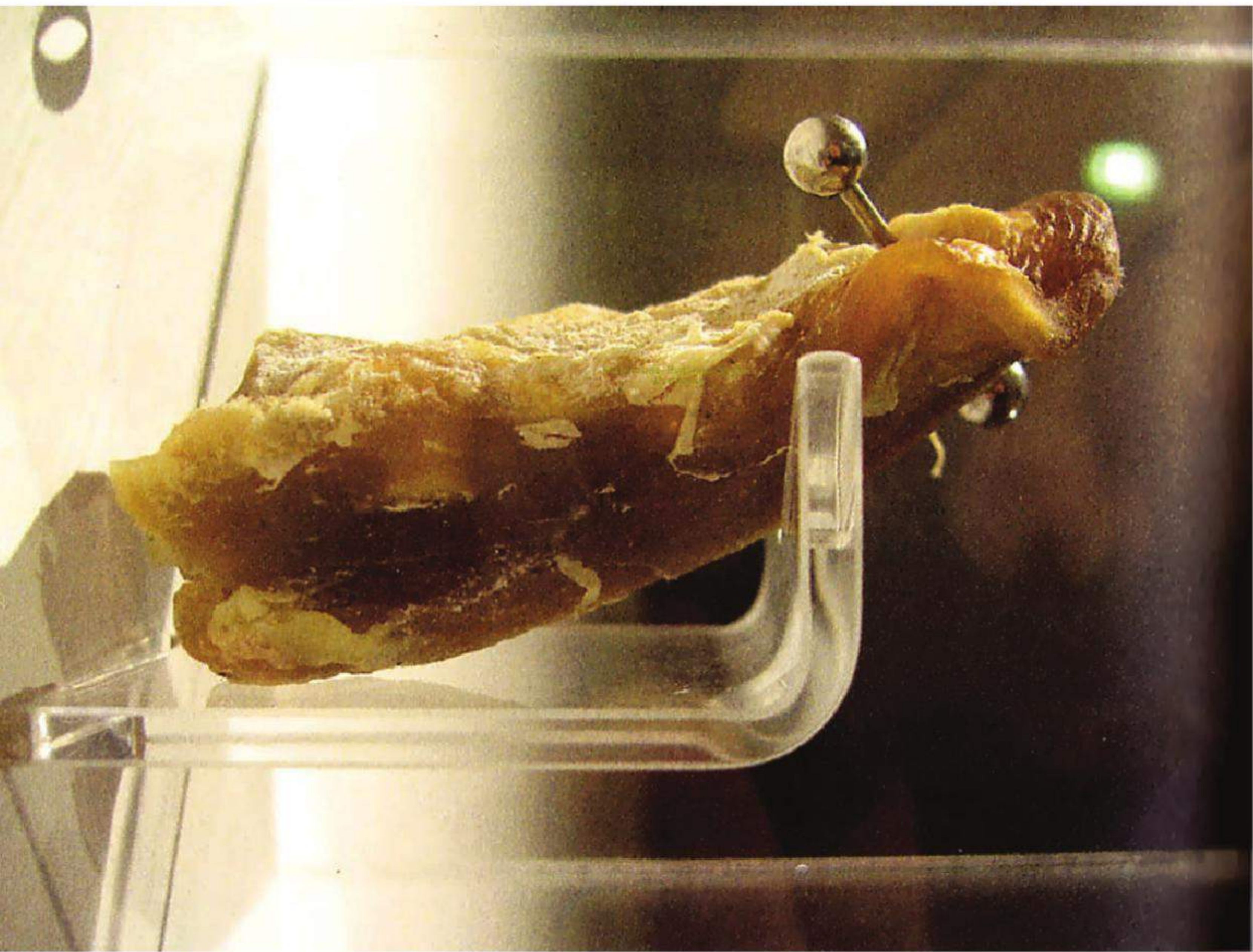




Medina, Cuauhtémoc (org.). Teresa Margolles.
¿De qué otra cosa podríamos hablar? México:
Editorial RM, 2009.

Abordagens sobre a iconografia da violência e da dor

Jens Baumgarten

Esta publicação pretende analisar os padrões de representação da violência nas artes visuais. A análise concentrar-se-á nas imagens da Primeira Época Moderna e naquelas da contemporaneidade. No âmbito de uma abordagem ampla e de longa duração a presente pesquisa pretende questionar determinados pressupostos vinculados através dos aspectos violência, dor e imagem, a saber: a existência de uma violência nas imagens e a onipresença das imagens de violência na cultura contemporânea. Assim tais afirmações serão analisadas através de reivindicações éticas, jurídicas e estéticas no que se refere à “regulamentação” da violência da imagem e das imagens de violência, sem contudo aprofundar-se nos padrões próprios de representação visual e das mídias envolvidas.

Iconografia, violência, América Latina.

O início do século XXI é caracterizado por novas erupções de violência: violências de guerras (religiosas), violências do chamado terrorismo, violências cíveis, violências domésticas. O debate acerca das representações, sobretudo nas mídias visuais, determina o curso das recentes discussões tanto em jornais e revistas como nas universidades. Ao mesmo tempo a violência na arte parece tornar-se sinônimo da própria arte visual.

Uma cultura ligada à violência revela-se não apenas dentro do contexto cristão, mas sobretudo nas diferentes formas de representação de vítimas e sacrifícios. A figura central do Cristianismo não seria “inteligível” sem a presença e exibição da violência como tema central. A própria violência dá a impressão de ser ubíqua, suas formas diferindo-se somente em função do contexto cultural, social e político, dos quais elas dependem. Seria interessante saber até que ponto ocorrem transformações no discurso sobre a violência como fenômeno antropológico ou histórico-cultural. A violência tem sido constantemente interpretada com relação aos aspectos religiosos e rituais – é preciso lembrar aqui a ampla diversidade de suas representações: violência na guerra, contra elementos criminosos e malfeitores e ainda contra crianças e vítimas inocentes.

Este texto dedica-se na íntegra ao tema da violência. Gostaria no entanto de destacar a importância de distinguir certos aspectos específicos relativos ao fenômeno cultural da violência. De modo geral, buscamos suas origens nas discussões contemporâneas median-

te a análise do desenvolvimento do potencial de agressividade, procurando compreender assim os mecanismos culturais de controle e compensação. Por conseguinte as pesquisas históricas destacam vigorosamente as determinações culturais que definem os modos de pensamento acerca dos mecanismos através dos quais se lida com a violência. Em sua análise das representações da violência na Antiguidade de Atenas, Susanne Muth sublinha a distinção entre as culturas contemporâneas e antigas não apenas nas atitudes gerais a ela relacionadas, mas também nas estruturas formais, tais como textos e imagens que relatam atos violentos. Assim sendo tal fato significa que uma cultura semelhante à contemporânea, com sua perspectiva problematizadora da violência, teria a tendência de polarizar em suas reações. Isto faz com que o leitor ou espectador se acostume a encontrar indícios que o levem a tomar partido. No exemplo em discussão isto aponta a problematização ou aceitação da violência. Consequentemente a iconografia da violência das nossas imagens transferidas midiaticamente se baseia em uma diferenciação clara entre as formas de violência diferentemente avaliadas no seu teórico.¹ Considerando as discussões teóricas pós-coloniais é necessário transpor esta discussão da alteridade também para este complexo de discussão e assumir atitudes diferentes em culturas distintas. No caso da cultura de Atenas antiga esta alteridade significa que, talvez, a sociedade não tivesse conhecido uma tal dicotomia entre polarização e aceitação, ou seja, os testemunhos em textos e imagens também funcionavam diferentemente e seria assim impossível aplicar nossos hábitos de leitura e do olhar: por exemplo, a deliberação sobre a diferença entre a decisão em favor ou contra uma das partes no ato da violência – a vítima ou o autor da violência. A posição culturalmente definida na atualidade prioriza sua atenção na vítima. Em seus padrões inerentes que constroem a organização de um texto ou de uma imagem o artista destaca a iconografia do sofrimento e da morte para intensificar a compaixão no olhar do espectador com relação à vítima. A fim de vangloriar o agressor em sua força e vitória, o artista tem necessariamente que marginalizar ou aniquilar o sofrimento da vítima, podendo em casos específicos exagerar seu sofrimento para evitar uma compaixão em favor da mesma. Na interpretação de Susanne Muth a estrutura fundamental que organiza esta dicotomia contrastante com a cultura da Grécia antiga seria encontrada no Cristianismo. Eu não gostaria aqui de me opor a tal visão, mas creio que valeria a pena aprofundar este aspecto e distinguir entre diferentes aspectos teológicos, temporais e locais no âmbito deste bloco aparentemente “único” do Cristianismo.

Retornemos portanto ao núcleo latino-americano na análise das representações visuais da violência. Duas fotografias “icônicas”² podem servir para aprofundar este tema e ainda demonstrar a relação referente a aspectos de uma arqueologia da visualização, fundamentada por Aby Warburg em suas abordagens da “Pathosformel” (fórmula patética) e em seu “Atlas Mnemosyne” (atlas de mnemosine).³ Partindo da comparação entre as representações da morte de Che Guevara e de Vladimir Herzog, este artigo pretende analisar as formas específicas de representação visual, o uso das imagens e a sua percepção. Por que razão a foto de Che Guevara ganhou imensa repercussão, tornando-se posteriormente ela própria um “ícone”, enquanto aquela de Herzog não experimentou semelhante destino?⁴

1 Muth, Susanne. *Gewalt im Bild. Das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6 und 5. Jahrhunderts v. Chr.* Berlin, Nova York: Walter de Gruyter, 2008, p. 1-24.

2 Ver Haustein, Lydia. *Global Icons. Globale Bildinszenierung und kulturelle Identität.* Göttingen: Wallstein Verlag, 2008, sobretudo p. 39-62 e 193-232.

3 Esta pesquisa orienta-se no método de abordagem realizado por Warburg, Aby. *The renewal of pagan antiquity: contributions to the cultural history of the European Renaissance.* Introduction by Kurt W. Forster, Translation by David Britt. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999 [tradução da versão em alemão de 1929]; Warnke, Martin, Brink, Claudia (eds.). *Der Bilderatlas Mnemosyne.* Berlin: Akademie-Verlag, 2000; Michaud, PA. *Aby Warburg and the Image in Motion.* New York: Zone Books, 2004, e faz consequentemente uso das novas teorias dos “Estudos Visuais” de Mitchell, WJT. *Iconology: image, text, ideology.* Chicago: University of Chicago Press, 1988; Mitchell, WJT. *Picture theory. Essays on verbal and visual representation.* Chicago: Chicago University Press, 1994; Mitchell, WJT. *What do pictures want? The lives and loves of images.* Chicago: University of Chicago Press, 2007, para que seja possível compreender a construção de uma memória visual da dor e da violência, uma vez que toda e qualquer representação de violência e dor extremas está inserida em um conjunto de convenções (por exemplo, as teorias acerca do grau específico de sensibilidade de um grupo determinado de pessoas). Assim, a metodologia da história da arte requer uma abordagem interdisciplinar, dialogando com a antropologia, a sociologia e a teoria literária.

4 Ver Kunzle, David. *Che Guevara. Icon, myth, and message.* Los Angeles: UCLA Fowler Museum, 1998.

5 Ver Weigel, Sigrid (org.). *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegen*. Munique: Fink, 2007, sobretudo p. 11-40.

Neste caso, o “sucesso” ou “não sucesso” da imagem reporta-se a uma longa tradição de memória visual advinda das imagens de mártires da Idade Média, da Época Moderna, bem como nas representações da Contemporaneidade.⁵

No âmbito de uma abordagem ampla e de longa duração a presente pesquisa pretende questionar determinados pressupostos concernentes à relação entre violência, dor e imagem, em particular, como também aqueles que dizem respeito à existência de uma violência das imagens e à onipresença de imagens de violência na cultura contemporânea. Deste modo, estas afirmações serão analisadas considerando-se as reivindicações éticas, jurídicas e estéticas presentes na regulamentação do uso da imagem, que incidem sobre a “violência da imagem” e as “imagens de violência”, problematizando a ausência de um aprofundamento dos padrões próprios de representação visual e das mídias envolvidas.

As representações de violência não somente demonstram a violência em si, mas também chamam a atenção para o problema da identificação que, neste contexto, passa a assumir um caráter individual. Além disso, as imagens fornecem ainda informações sobre o autor da violência e suas intenções, o que faz com que as imagens venham assim a possuir dois modos de representação.

A abordagem dos estudos visuais, que considera os temas próprios da imagem, permite construir uma arqueologia dos discursos e representações, refletindo assim acerca de uma iconologia do aspecto performático da violência. O discurso da visualização realiza-se tanto por meio da palavra como da imagem. Suas partes integrantes, tanto iconográficas quanto discursivas, vinculam-se indissolivelmente.

A interdependência dos discursos e representações visuais permite não apenas uma melhor compreensão da perspectiva do século XX, com seus excessos de violência e suas respectivas representações, como também um retorno à argumentação da comparação e a proposição de uma arqueologia das encenações da violência.

As pesquisas realizadas nesta área analisam a ligação entre a construção do “testemunho de sangue” e as representações visuais e os rituais a partir dos discursos específicos pós-tridentinos, não somente levando em conta as vagas associações da liturgia cristã em geral. Uma descrição analítica das encenações nazistas do dia 9 de novembro busca compreender o desdobramento dos discursos e representações do sagrado em relação aos mártires através das características dispostas por uma arqueologia visual e ritual e, por consequência, da violência implícita. A análise está vinculada aos exemplos de pinturas da Primeira Época Moderna com suas representações de mártires paleocristãos, as quais assumiriam a função de modelo para os futuros missionários e a perspectiva inevitável destes de provavelmente virem a sofrer violência.

O discurso da visualização se realiza tanto pelo meio da palavra como da imagem: vinculam-se do mesmo modo partes integrantes iconográficas quanto discursivas. A inovação artística do movimento e a comoção tornam-se um prolongamento dos discursos teológicos da visualização sobre a Igreja “visível” no centro de Roma. A santidade sacraliza-se como modelo no momento em que surge ante a percepção visual e a perspectiva do observador. A emocionalização, dirigida ao receptor individual, transfere o discurso da santidade ao fiel individual. Na prática discursiva aproximam-se aqui pontos de vista católicos e protestantes, ainda que partindo de pontos de vista diferentes.⁶

Sobretudo as soluções iconográficas ibéricas, inclusive as pinturas da escola napolitana de Jusepe de Ribera e Luca Giordano, constituem uma das tradições principais concernentes às representações da violência.⁷ Essa iconografia está inscrita em um sistema descrito por Cuauhtémoc Medina como sinais de violência, sobre o qual pretendo discorrer ao longo desta publicação com relação às obras de Tereza Margolles: “Toda muerte tiene un efecto multiplicador. Por eso, las ejecuciones no tienen como único destinatário a la víctima. Son y establecen un perverso sistema de comunicación”.⁸

Harold Hendrix compara o efeito de tais obras àquelas de artistas contemporâneos do quilate de Marina Abramowicz ou Olivero Toscano. O excesso na representação da violência pode ser considerado como exemplo perfeito de uma “estética de trauma”. Em sua análise de uma série de Jusepe de Ribera denominada “pintura de atrocidade”; contextualiza esse ciclo nos discursos de “horror e delito”,⁹ sendo que o “martírio do Santo Bartolomeu” parece ultrapassar este limite, uma vez que a imagem direciona o olhar do santo torturado claramente para fora dos limites do quadro, fixando agudamente o espectador. Esta forma de representação é deveras rara, já que usualmente o olhar feliz e devoto do santo no auge do martírio é direcionado normalmente ao céu. O exemplo é de fato único, pois Luca Giordano, aluno de Ribera, em sua representação de Apolo e Marsyas, já havia fixado o olhar de sua representação em um ponto dentro do quadro, abandonando o horror no discurso estético. Através da normatização pictórica o discurso de violência passou assim de contexto político para discurso estético. O excesso do horror como efeito de estimulação e disciplinação passou a ser um efeito deliberado da norma estética, desvinculado porém da esfera política e social. A encenação da violência nos afrescos do final do século XVI em Santo Stefano Rotondo em Roma inscreve-se no contexto das normas, isto é, disciplinação, da teologia pós-tridentina.

Uma abordagem das metodologias dos estudos visuais que considere os temas próprios da imagem permite a introdução em uma análise arqueológica dos discursos e representações e a reflexão acerca de uma iconologia referente aos aspectos performáticos da violência. Neste sentido Richard Schaeffler qualifica o ritual como um “ato representado”, um “ato imagético” do ato original de 1923, no qual o culto transmite “ao mundo e à comunidade uma parúsia renovada”.¹⁰ Assim sendo a liturgia de Munique adotou para seus propósitos as procissões da tradição pós-tridentina, os chamados eventos e cerimônias cristãs.¹¹

6 Ver acerca do problema da emocionalização, narração e movimento, mais recentemente, Baumgarten, Jens. *Konfession, Bild und Macht. Visualisierung als katholisches Herrschaft- und Disziplinierungsinstrument in Rom und im habsburgischen Schlesien, 1560-1740*. [Confissão, imagem e poder. Visualização como instrumento católico de poder e disciplinização] Hamburgo, Munique: Dölling und Galitz, 2004, p. 195-202; Ganz, David. *Barocke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen 1580-1700*. Petersberg: Imhof, 2003, sobretudo p. 58-76; e ainda, apresentando exemplos da Alemanha, Brossette, Ursula. *Die Inszenierung des Sakralen. Das theatralische Raum – und Ausstattungsprogramm süddeutscher Barockkirchen in seinem liturgischen und zeremoniellen Kontext*. Weimar: VDG, 2002, 2 vols.

7 Ver Restrepo, José Alejandro. *Cuerpo gramatical. Cuerpo, arte y violencia*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2006, p. 24.

8 Medina, Cuauhtémoc. Espectralidad materialista, in: _____. (org.). *Teresa Margolles. ¿De qué otra cosa podríamos hablar?* México: Editorial RM, 2009, p. 15-30, aqui, p. 20.

9 Hendrix, Harold. The Repulsive body: images of torture in seventeenth century naples, in: Florike Egmond, Robert Zwijnenberg (orgs.). *Bodily Extremities: Preoccupations with the human body in early modern european culture*. Londres: Ashgate, 2003, p. 68-91.

10 Schaeffler, Richard. Kultisches Handeln. Die Frage nach Proben seiner Bewährung und nach Kriterien seiner Legitimation, in: Alois Hahn (org.). *Anthropologie des Kults*. Freiburg, 1977, p. 9-50, aqui, p. 16.

11 Ver os artigos a serem publicados de Baumgarten, Jens. *O mártir como modelo: imagem e ritual na Roma pós-tridentina e na Munique nazista* (no prelo); e Baumgarten, Jens. *A memória do mártir: imagem e escrita* (no prelo).

A poli-interdependência dos discursos permite não apenas uma melhor compreensão da perspectiva do século XX com seus excessos de violência e suas respectivas representações, mas também um retorno à argumentação da comparação e a proposição de uma arqueologia das encenações do nacional-socialismo alemão.



Trisha Ziff. *Che Guevara: revolutionary & icon*. Nova York: Abrams Image, 2006.

12 Por exemplo Trisha Ziff. *Che Guevara: revolutionary & icon*. Nova York: Abrams Image, 2006.

13 Weschler, Lawrence. *Everything that rises. A book of convergences*. São Francisco: McSweeney's, 2006, p. 171-177. Sobre o aspecto da polissemia nesta imagem, veja também Susan Sonntag. *Über Fotografie*, trad. de Mark W. Rien e Gertrud Baruch. Frankfurt/Main: Fischer, 1995, p. 105.

A relação entre a fotografia do morto Che Guevara por Fredy Alborta Trigo e seus antecedentes na pintura cristã foi discutida amplamente em vários artigos e sobretudo nas exposições que evocavam quase festivamente a pessoa de Che na fotografia realizada por Alberto Korda.¹² O retrato feito por Trigo mostra o revolucionário morto com olhos abertos e o tronco nu. Ao fundo, em pé, encontram-se os militares, à esquerda os soldados na função de público, à direita os oficiais bolivianos. A foto não é de autoria exemplar da vítima. O objetivo dos militares que executaram Che Guevara era a comprovação da morte, visível no gesto de demonstrativo por parte do militar. O jovem Fredy Alborta Trigo era o único fotógrafo profissional entre os dez jornalistas chamados pelos militares. O aspecto da violência na morte que também significa a oscilação entre a presença do ausente e a busca da materialidade nessa presença é demonstrada ainda na longa busca do corpo, que durou mais de trinta anos: os militares enterraram o corpo "às ocultas", tendo apenas cortado as mãos para os fins de identificação datiloscópica. Somente em 1997 os restos mortais de Che Guevara foram encontrados, transferidos para Cuba e enterrados novamente com as comemorações devidas a um chefe de Estado. Como Lawrence Weschler sugere: todos os atores desta cena sabiam exatamente onde deviam posicionar-se, e mesmo o fotógrafo sabia calcular com absoluta certeza o momento perfeito em tal encenação religiosa.¹³ As alusões e associações mais citadas são as pinturas *Anatomia de Nicolas Tulip* de Rembrandt e *Cristo morto* de Andrea Mantegna.

na. Fazendo uso da tradição cristã, o morto é elevado à categoria de mártir. Assim sendo ocorreu a despolitização de uma imagem imensamente política, que veio a tornar-se imagem icônica e atemporal.¹⁴

Porém esta mitificação da foto tirada por Trigo funciona tão somente devido à sua contrapartida no retrato realizado por Alberto Korda, a fotografia mais publicada de Che Guevara, que mostra o militante com sua “boina” ornada com a estrela vermelha. A perspectiva levemente ascendente e o olhar direcionado sobre o observador em direção ao horizonte evoca a visão utópica do revolucionário. Os cabelos soltos e revoltos e a barba selvagem emolduram o rosto. Tal solução visual demonstra evidente semelhança com as representações de Cristo, inscrevendo-se ainda no discurso revolucionário “do homem viril lutando uma luta histórica, o que não dá importância à moda.”¹⁵ As duas imagens criam uma perfeita unidade. O aspecto messiânico da fotografia de Korda exige a morte violenta que implica por sua vez a ressurreição. Neste sentido a violência sugerida na fotografia de Trigo objetiva não tanto culpar os assassinos de Che Guevara, mas transformar a representação do corpo morto do político em um ícone, ícone este que, mesmo despolitizado, funciona globalmente.

Retornando ao argumento anteriormente mencionado, a representação de Vladimir Herzog, também assassinado, jamais possuía a potencialidade de um ícone, apesar de sua morte ter sido o fanal do movimento democrático e o início do fim do período da ditadura militar. A representação e a constelação não se encaixam nas estruturas de um mártir tradicional. A imagem refere-se à execução através de um rele instrumento, o “garrote vil”, sua humilhação inerente não pode ser equiparada a um martírio mistificado como, por exemplo, aquele presente na crucificação de Cristo.¹⁶

Um outro aspecto das representações de violência no âmbito latino-americano pode ser encontrado e destacado nas imagens da artista visual Teresa Margolles, que atua igualmente no âmbito da medicina legal. Em uma das obras mais recentes exibidas em 2009 na Bienal de Veneza ela expôs como contribuição oficial do México um “templo de sangue”. Apresentando lama e sangue extraídos de locais de narcoexecuções de Sinaloa, onde mora, a artista pretende mostrar que a morte não é uma ficção. Nas suas próprias palavras: “Eu não quero esconder, de onde [a morte] vem e como se desenvolve. [...] Eu trabalho com os corpos mortos, com a realidade; busco o quem e o porquê; a morte e seus significados não me interessam”. Thomas Macho descreve o processo através do qual a artista transforma as questões e os atos criminalistas por meio de suas perguntas relativas aos cadáveres e aos motivos da morte em abordagem artística e programa estético.¹⁷

Ela não se interessa pela morte em geral, nem pelo clichê estereotipado da relação da cultura mexicana com a morte celebrada no Dia de Todos os Santos, mas busca focalizar as vítimas da violência cotidiana: da violência social, das guerras de gangues e de narcotráfico, da polícia, da imigração, do militar, da pobreza, da fome e do sistema de saúde.

14 Gonzáles, Silvia. René Burris ‘Che’ Guevara-Porträt. Die mythische Überhöhung einer Fotografie, in: Matthias Wohlgemut (org.). *Unser Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann. Festschrift für Franz Zelger*. Zúrique: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2001, p. 187-219, aqui, p. 201.

15 Citação de Raul Corrales (pseud.), in: Gonzáles, 2001, p. 205.

16 Sobre a relação das artes na época da ditadura, Stephanou, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre: EdPUCRS, 2001; e em geral Gaspari, Elío, Holanda, Heloisa Buarque de, Ventura, Zuenir. *70/80. Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

17 Macho, Thomas. *Ästhetik der Verwesung. Zur künstlerischen Arbeit von Teresa Margolles*, in: Kristin Marek, Thomas Macho (orgs.), *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. Munique: Fink, 2007, p. 337-353, aqui, p. 340. Ver também Margolles, Teresa, Dander, Patrizia (orgs.), *Teresa Margolles. 127 cuerpos*. Düsseldorf: Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 2007. Sobre o contexto da arte contemporânea na América Latina, Bentancur, Patricia, Camnitzer, Luis. *LAB. 07. Arte deshonra y violencia en el contexto iberoamericano*. Montevideo: Centro Cultural de España 2007; e Castro Flórez, Fernando. *Escaramuzas. El arte en el tiempo de la demolición*. Murcia: Cendeac, 2003.

Em sua obra *Catafalco*, de 1997, Teresa Margolles apresentou os moldes em gesso de homens assassinados; na obra *Dermis*, também datada de 1997, ela mostra os panos de cadáveres com os seus traços de feridas, sangue e pus, remetendo assim aos traumas sofridos. Tais obras mais diretas são acompanhadas por estratégias de transformação dos discursos estéticos. Em *Papeles* de 2003 ela utiliza para desenhar lâminas de papel, as quais estão impregnadas pela água empregada nas lavagens de cadáveres. Assim sendo, cada página absorveu os traços corporais concretos de uma pessoa definida. Na configuração e disposição geométrica das páginas na parede, forma-se uma imagem bonita, sublime, que é ao mesmo momento profundamente aterrorizante.

Macho ressalta o fato de Margolles, apesar de não pretender comentar a morte e a violência esteticamente, pôr em prática um dos motivos mais antigos do ritual funerário: a obrigação de (re-)conciliação do morto. O corpo do morto e a imagem são os parentes da mesma origem. A imagem é fixada, enquanto o corpo desaparece. Mediante uma tal semelhança a imagem conjura e afasta o retorno do morto.

Quase literalmente a artista tenta devolver a palavra à vítima em sua obra mais polêmica. Em “Lengua” de 2000 ela preparou e expôs a língua de um viciado em drogas que fora esfaqueado nas ruas da cidade do México. A família não tinha condições financeiras para pagar o enterro, que a artista ofereceu “em troca” da língua. Após uma primeira reação obviamente de choque, a mãe da vítima aceitou a proposta. Deste modo a língua assumiu a função de último resto expressivo do corpo da “depravação social”.

Até certo ponto este tipo de encenação está mais próximo da relíquia do mártir do que do monumento que memoriza a pessoa. Qualquer objeto, quando preparado, congela o momento. Diferentemente da imagem como representação, ele permanece nas proximidades, não se distanciando e não permitindo o distanciamento. Sem a imagem da apoteose e da ressurreição, o objeto permaneceria apenas uma memória do sofrimento. Tais imagens possuem quase uma melancolia brutal, o desejo de um impossível reencontro.

Uma estratégia importante nas obras de Margolles constitui-se nas mudanças e trocas das mídias e dos materiais. Ela junta aspectos da medicina legal com estratégias artísticas, mistura água com sangue das vítimas e papel. A água pode ser empregada ainda para formar bolhas de sabão (na sua obra *Aire* de 2003). Estas mudanças refletem as passagens entre presença e ausência, a dialética de aparecer e desaparecer, a barreira invisível que separa os vivos e os mortos.¹⁸

18 Macho, 2006, p. 351-352.

Macho conclui sua análise da obra de Margolles abordando a crítica da necrofilia. Para ele qualquer materialismo possui determinados aspectos da necrofilia. É interessante observar que o autor, sem aprofundar aqui este tema, caracteriza as obras acima referidas como forma oposta às estratégias nazistas. Semelhante indicação permite compreender as diferentes recepções de uma tradição pós-tridentina relativa às representações visuais

da violência. Enquanto Margolles encena a oscilação entre o presente e o ausente através da imagem, não permitindo em nenhum momento que esta substitua o resto mortal da vítima, os nazistas em suas encenações criavam uma alegoria fluida, que foge dos questionamentos de quem e por quê. Também a foto de Che Guevara, a fim de assumir a função de representação icônica, exige o desaparecimento da dor, tão presente na obra de Margolles.

Todas as representações visuais de violência e de dor na América Latina discutidas brevemente neste artigo apresentam estratégias referentes à tradição pós-tridentina: no caso das fotografias, trata-se de uma recepção favorável, na obra de Teresa Margolles são discutidas as tensões e os limites de tal modelo. Teoricamente estes debates podem ser inseridos nas discussões da *Pathosformel* (formula patética) de Aby Warburg, na qual o historiador da arte busca em sua abordagem limitar mensuravelmente o medo. Ainda que ele não mencione explicitamente o medo da violência, este pensamento transparece em seu enfoque. Através da concepção do congelamento da expressão plástica, a *Pathosformel* permite colocar em ação um processo de “desdemonização”.¹⁹ As fotografias de Che Guevara e de Vladimir Herzog atingem, com mais ou menos sucesso, a fixação do momento, a paralisação da dinâmica a fim de limitar o medo, a fobia. Tereza Margolles quebra porém esta fixação sem contudo “redemonizar” o momento. Neste sentido uma arqueologia acerca da iconografia da violência na América Latina exige um aprofundamento da análise de seus diferentes modelos e estratégias dentro de um desenvolvimento de longa duração.

19 Philipp Ekardt. *Bilder als Regulative bei Winckelmann und Warburg*. In: Ingeborg Reichle, Steffen Siegel (orgs.), *Maßlose Bilder. Visuelle Ästhetik der Transgression*. Munique: Fink, 2009, p. 247-261, aqui, p. 254.

Jens Baumgarten (Unifesp, São Paulo, Brasil) nasceu em 1967 em Hannover, Alemanha. Estudou História, História da Arte, Economia e Letras em Hamburgo, Tel Aviv e Florença. Fez mestrado em História e História da Arte (Universidade de Hamburgo, Alemanha, 1996) e doutorado em História e História da Arte (Universidade de Hamburgo, Alemanha, 2002). Pós-doutorado em 2003 na Universidade de Dresden, Alemanha, e na Universidade Nacional Autónoma de México (UNAM), na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) em 2004 e 2005 e no Getty Institute (Los Angeles, EUA) em 2006. Entrou em 2006 como professor de História da Arte no curso de História na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Criou com os colegas dessa universidade o curso de graduação em História da Arte, do qual é coordenador desde 2009. Também lecionou cursos de História da Arte na Universidade de Hamburgo e na Universidade Estadual de Campinas. A sua pesquisa focaliza a História da Arte desde a época moderna (Renascimento e Barroco), sobretudo nos aspectos da transferência cultural, até a época contemporânea (“Neobarroco”), e em questões teóricas e metodológicas. / jens-baumgarten@uol.com.br