

Um museu para um outro dia: imagem, escrita e espaço nos extremos do realismo

A museum for another day: image, writing and space on the extremes of realism

Gabriel Medeiros Escobar; Tania Mara Galli Fonseca

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO:

O presente texto tem como objetivo expor os caminhos metodológicos abertos a partir de questões éticas que surgem das operações de escrita amparada com imagens. Desenvolve um entendimento da imagem como sendo algo que se insere em um texto de forma anômala e em desvio com a linearidade do seu caráter discursivo. Tal problematização contou com um diálogo com os trabalhos desenvolvidos por Aby Warburg e André Malraux, sendo que a compreensão espacial que esses autores dão tanto à escrita quanto à produção de imagens serviu como inspiração para o delineamento de uma proposta metodológica. Foi pensado como proceder para realizar uma exibição ou uma apresentação através da textualidade, tentando produzir um museu em escrita, uma maneira que possibilitasse a exploração formal da tensão entre dois meios.

Palavras-chave: escrita; metodologia; museu

ABSTRACT:

This text has the objective of presenting the methodological paths that were open through the ethical questions that arise from the operations of writing supported by images. It develops an understanding of the image as being something that is inserted in a text in an anomalous way and stands as a deviation from the linearity of its discursive nature. That problematization relied on a dialogue with the works developed by Aby Warburg and André Malraux, the spatial comprehension that these authors give to the act of writing and the image production served as an inspiration to delineate a methodological proposal. It was considered how to proceed to accomplish an exhibition or a presentation through the textuality, trying to produce a written museum, a way that allowed the formal exploration of the tension between the two means.

Key-words: writing; methodology; museum

Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré.¹ (BORGES, J. L. 1985: 358)

O presente artigo se propõe a servir como uma espécie de finalização dada às experimentações realizadas como processo de escrita de uma dissertação de mestrado. As questões que serão apresentadas aqui constituirão eixos para construção de textos, contando não somente com a discussão que pode ser realizada a partir de tais conceitos, mas também a própria forma que esses poderiam tomar com o trabalho de pesquisa. Nesse contexto, o fazer acaba por também se tornar fonte de problemática, já que esse foi entendido como exposição, nos vários sentidos que tal palavra pode conter e, portanto, sendo as relações com um leitor/espectador uma parte fundamental do planejamento. O caráter singular desse tipo de proposta impõe a impossibilidade de se obter um sentido único para perguntas ou soluções encontradas, sendo os múltiplos sentidos e resoluções que essas podem ganhar circunstanciais a cada um dos experimentos. Dessa maneira, o que aparece aqui enquanto argumento para a elaboração de um método é apenas uma das aproximações possíveis para um problema que, de certa forma, seria insolúvel e deveria, por sua própria natureza, permanecer em estado de tensão. Quais as relações que podem ser exploradas na relação *Obra de Arte* (sob o entendimento dessa enquanto acontecimento visual) e a *Escrita*?

A primeira pista para entender essa dupla enquanto forma de tensão poderia ser dada pela passagem que inicia este texto. Nela, Borges, enquanto personagem e narrador, tenta circunscrever o acontecimento do *Aleph*, o ponto em que todas as imagens do universo são presentes e visíveis. A imagem do infinito é algo impossível de narrar de maneira perfeita, já que se está falando de algo que é mágico enquanto uma força que escancara a divisão que ocorre entre dois registros diferentes. Os olhos veem simultaneamente, mas escrevemos e lemos de maneira sucessiva. Podemos fazer uma lista de coisas em uma cena, mas isso não poderia ser entendido como o mesmo efeito que a visão do conjunto dessa mesma cena. Há uma discrepância de tempo em que a visualidade aparece supostamente como uma certa primazia perceptiva. Ela seria imediata, ou melhor, imediatamente acessível, ao contrário de um texto, o que, por sua vez, demandaria uma linearidade que emerge de sua própria ordem. Entretanto,

poderíamos encarar esse mesmo problema por um outro ponto de vista: de certa maneira, a função evocativa, narrativa ou discursiva que a própria linguagem possui é algo difícil de estabelecer solitariamente em relação a uma imagem. Em outras palavras, um registro visual é colocado em relação a outros signos para que exista uma produção de sentido, ou seja, algo da própria duração da leitura é apropriado nesse exercício. Nesse momento, retorna-se ao conto borgeano para trazer o caráter fabuloso que o acontecimento coloca em evidência. Uma vez que é impossível ver o infinito sem sobreposição e fusões e uma vez que essas mesmas imagens do eterno só podem adquirir sentido no ato de colocá-las em um sistema, o *Aleph* só pode existir no meio textual. A solução de Borges é manter as duas névoas: a da imagem impossível de ser narrada e da escrita que não pode ser totalmente fiel. Paradoxalmente, o fenômeno não é apenas designado com a primeira letra do alfabeto hebraico, ele é em si a imagem de uma primeira letra, o mundo inteiro fundido à sua própria condição de poder ser ou não comunicado a outrem.

Tal ilustração de uma problemática em relação à natureza dos processos imagéticos e de escrita coloca certas questões quanto à impossibilidade de fidelidade com relação à passagem de um meio a outro. Isso é o que poderia ser resumido pela penúltima frase do parágrafo do *Aleph* escolhido aqui. Dois campos, cuja união, no conto, permanece sendo imaginária. Entretanto, a frase seguinte é o que aqui serve como pontapé para o método cujo relato aqui se faz. Algo foi feito e talvez sempre tenha sido feito em relação a esse paradoxo. A história da arte, da anedota à iconologia, se amparara na transdução supostamente impossível dos sentidos. De certa maneira, o fato de existirem é a prova de que talvez nenhuma imagem possa ser pensada como tautológica. Lembrando a discussão que Didi-Huberman (2005) faz em relação a Tony Smith e a seu dado, existem inúmeras malhas de significação que percorrem uma imagem. No exemplo dado pelo autor, um cubo geometricamente mudo passa a falar de tumbas, morte e incomunicabilidade através de suas dimensões, de suas cores e de seu título. A visão passa a ser dialógica, consiste em não apenas crer em um estado diferenciado em relação a um objeto, mas se deixar falar pelas obras, entender que talvez elas não tenham um estado de mudez assim como talvez possamos atribuir. Com esse novo entendimento das próprias capacidades de olhar algo, poderíamos perguntar qual seria o projeto possível para abrir essas possibilidades, ou seja, deixar, ao mesmo tempo, aberto o paradoxo da escrita e da imagem e também produzir algo que possa incorporar as duas temporalidades em algo que introduza novas visibilidades.

Com esse problema em mente, surge a questão da própria maneira de escrever: as certezas que ela oferece e os espaços dialógicos que podem ser colocados junto a um leitor. O que uma imagem pode alterar em um texto? Como entender a sua operação sem acreditar no caráter linear de um único sentido? Os textos fragmentários, os textos que supõem uma construção simultânea de um contexto e os livros que encaram a própria arbitrariedade do fazer narrativo foram tomados como inspiração para um fazer científico, ainda que isso tenha se dado de forma experimental. Da mesma maneira, é inegável a relevância e as possibilidades de composição que são oferecidas pela própria história da arte, tomada não mais como citação, certeza ou evidência, mas sim como algo que soma e bifurca o percorrer das imagens. O que segue nas duas próximas seções é tanto um esforço para explicar acerca dos suportes teóricos que geraram a pesquisa, quanto o próprio método que se fez a partir de uma ética ou política pensada a partir desses outros tratamentos de imagem. A primeira parte propõe um breve relato sobre a questão da legibilidade e a introdução das obras de arte em um contexto descritivo e acadêmico, enquanto a segunda parte toma a problemática espacial da escrita como uma resolução e um truque que geraram a dissertação que tenta se circunscrever aqui.

Leituras de imagens, escritas fragmentárias

Heffernan (2006), através do estudo a respeito das intervenções verbais na história da arte, começa a destrinchar a pergunta através de um fato cotidiano: não há um correspondente na língua para a operação com imagens como a da leitura. Existe a alfabetização e o letramento, mas não existe algo como *pictorialização*. De fato, o que ocorre é o percorrer de uma coisa por outra. Na alfabetização, como ele relata, é justamente a imagem que serve de apoio para os esforços de ensinar essa outra habilidade, que por si só já vem com os signos da entrada no mundo cultural. Os livros com suas palavras enormes impressas sob imagens de casas e animais indicariam o caráter quase natural que é dado à visualidade. Uma casa e uma árvore adquirem caráter de objetos com uma significação já encerrada. Não é qualquer casa, não é um apartamento apertado e nem uma cabana ou qualquer outra moradia, assim como uma árvore não é uma palmeira ou uma que já esteja sem folhas. Uma imagem é retirada do contexto de sua possível diversidade para se tornar taxonômica. Tenta-se apresentar o supostamente mínimo múltiplo dentre as coisas, quase sempre como uma janela para a realidade em si que elas representariam. Nessa análise da inadequação em explorar a visão como parte da cultura, surge a máxima que o autor atribui à história da arte: uma

imagem é algo sobre o qual falamos, não algo com o qual falamos, tem o mesmo estatuto de um analfabeto, de uma criança, um índio ou um louco. Daí surge o caráter político que escrever sobre imagens não apenas do seu caráter dialógico que se está falando, é uma espécie de justiça ou fidelidade possível à pluralidade e à diferença que está subjacente na crítica e na história da arte.

Entretanto, essa análise do potencial indexador da leitura de imagens não diz tudo sobre os aparatos teórico-metodológicos que foram estabelecidos durante a história da arte. O que se pode compreender, no entanto, é que existe uma necessidade de apropriação ou adaptação de um meio ao outro. A escrita sobre arte torna-se o próprio gesto de colocar a imagem em um contexto em que a trama narrativa possa ser mais importante teoricamente que a própria visão que alguém possa ter deles. Então, o que seria de grande parte da história e da crítica da arte se não a adoção de um caráter anedótico e, posteriormente, de écfrase com relação a uma obra? Da primeira operação, poder-se-ia trazer um exemplo bem conhecido, ou melhor, um que, de certa forma, acaba por instituir a disciplina da História da Arte. Vasari (1998) inventa uma sistematização que põe essa “tomada pela narrativa” como sendo parte de um esforço biográfico. Existe, a partir de então, uma linearidade que coloca qualquer produção de imagem em um contexto da própria vida de seu autor. É ele mesmo que se torna a linearidade que permanece subjacente entre uma obra e outra, entre o estilo e o tema ou entre o espectador e o que se vê. No exemplo que se escolhe aqui – o capítulo homenageando Paolo Uccello – explica-se o estilo e o processo da construção perspectiva através da obsessão do pintor, algo que o retira da vida entre os comuns. A invenção técnica da renascença é reduzida a uma idiossincrasia delirante, culminando em uma cena apócrifa em que o pintor se recusa a comer e a dormir porque os estudos com pontos de fuga e a construção geométrica o chamam. Em Vasari, a vida explica a arte e a biografia é o traço que pode unir um conjunto feito por um mesmo pintor ou escultor. Esse arranjo é acaba por se tornar uma unidade e, por sua vez, pode então ser colocada em uma linearidade irônica, trágica ou heroica que essas histórias curtas poderiam contar.

Se o conjunto de obras de um mesmo autor torna-se um acontecimento para a análise da história da arte, o que seria dito de pinturas ou esculturas que se encontram em um período anterior ao da formalização das figuras daqueles que as fazem? A noção de uma autoria é um fato relativamente periodizado, ou seja, tem uma construção histórica específica ao contexto posterior à baixa Idade-Média. Como institucionalizar

algo que não contenha essa mesma forma linear e biográfica e ainda acreditar em uma cadeia de produção de sentido? Panofsky (1955) tentou produzir uma outra sistemática para que ocorra uma significação, tendo principalmente se amparado em seus estudos em relação às pinturas medievais e do início da renascença. Era necessário realizar uma diferenciação entre o conhecimento ou erudição sobre arte e o sentido da história da arte, algo sistematizado e possível de complementar a ciência. A partir de então, surgem três diferentes níveis para a leitura de uma imagem: o primeiro seria dado pela própria naturalidade da representação dos objetos, as formas e cores correspondendo a figuras reais do mundo; o segundo nível surge como representação convencional da matéria, consistindo das próprias alegorias ou histórias que são possíveis de serem replicadas em diversas obras. Como exemplo, poderíamos trazer os inúmeros quadros retratando santos (Santa Luzia com uma bandeja e dois globos oculares, São Sebastião cravejado de flechas, um homem com uma faca em punho como São Bartolomeu etc.). O terceiro nível de Panofsky seria o nível contextual, ou seja, como o registro visual pode revelar as atitudes ou costumes de um povo, de uma classe social ou de um tempo. É o entendimento da imagem enquanto um documento histórico e arqueológico. Sua ciência passa a ser nomeada como Iconologia justamente para tentar escapar da grafia, ou seja, do simples aspecto descritivo ou classificatório que a aproximação poderia descrever. Pelo contrário, cada obra deveria ser tomada como ponto de partida para um estudo social, histórico ou com qualquer outra ciência que pudesse revelar algo mais acerca da intencionalidade de um autor.

Tomando essa ordem de leitura que a Iconologia propõe, poderíamos fazer duas perguntas com relação a esse método e uma possibilidade de escrita com as obras. Primeiro, a relação que essa ciência humana estabelece com a significação, ou seja, a certeza de que uma intencionalidade delimita uma sistemática em relação às obras e a seu tempo ou à “mentalidade” de seu tempo. Poderíamos dizer em relação a isso que existam coisas impossíveis de serem acessadas sem um olhar de um determinado espectador já perdido. Essa comunicação estaria supostamente presentificada no momento do estudo, contando como uma certeza. Entretanto, é justamente essa característica que Panofsky procura afastar quando menciona os métodos das ciências naturais e da iconografia, afinal, se existe uma inconstância em relação ao objeto, porque haveria uma certeza quanto à estabilidade (social, histórica, lógica etc.) de seu criador. Tal fato poderia ser transposto a uma segunda ordem: se existe a experiência de um espectador, essa não poderia ser transposta a um tempo futuro? Em outras palavras,

uma obra pode até ser imediata, mas ela não pode permanecer a mesma que foi no século XV ou XVI, pois é a noção deste estudo de que ela continua “falando” mesmo hoje e não somente a quem poderia possuir um conhecimento aprofundado das anedotas flamencas ou um conhecimento das estruturas sociais do ducado da Borgonha. Esses acontecimentos e essas “intenções” são acontecimentos relevantes, porém o entendimento aqui é do tempo, assim como Borges o faz, como um emaranhado de referências e suas atualizações, anacronismos ou perdas e inúmeras sobrevivências.

Com uma diferenciação (mas não uma exclusão) dessas duas formas de escrita da história da arte, poderíamos perguntar o que poderia ser colocado ainda como possibilidade de escrita, ou melhor, como exercitar as diversas tramas que podem amparar as visualidades de uma obra. Encontramos uma possibilidade na proposta metodológica do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg (2010), um projeto com inúmeras fases. Em sua última configuração, de 1929, constava de setenta e nove pranchas que construiriam uma trama narrativa das sobrevivências das formas pagãs em relação à renascença e, posteriormente, ao início do século XX. Esses painéis de tecido negro eram suportes para uma exposição de diversas reproduções de obras, detalhes de obras e materiais fotográficos contemporâneos. Foram produzidos em sua biblioteca em Hamburgo e constituem o último trabalho de história da arte que Warburg realizou em vida. Por exemplo, o painel numerado como 77 consistia (segundo o título dado à prancha) de uma reflexão ou associação sobre a apoteose e a violência, passando pela glorificação da morte. Nela, vemos ao mesmo tempo a reprodução de detalhes do Massacre de Quios de Delacroix, uma fotografia do monumento em homenagem às vítimas do *Hindenburg*, golfistas capturados no instante posterior à tacada e alguns anúncios alemães que utilizam a figura da deusa da vitória Nike como logotipo. O autor esclarece seu método em um texto introdutório simultâneo às exposições (2015), afirmando a necessidade de ver e produzir a história conciliando as características apolíneas e dionisíacas imanentes à arte. Era preciso realizar um novo inventário, com o caos adentrando a ordem e, portanto, afirmativo de uma vida posterior ou sobrevivente de cada uma das obras. As imagens não apenas revelam, como são em si mesmas a forma que as paixões tomam enquanto *páthos*. Elas perpassam o tempo, não somente como influências, ou seja, figuras que migram em direção a um futuro. É o próprio tempo que se enrola para colocar-lhes onde Warburg as encontra, não existe uma origem pura. Didi-Huberman (2013) em sua análise sobre o referido autor explica de maneira mais apropriada tal paradoxo temporal que forma o atlas:

Tanto na língua quanto nos corpos e nas imagens, é justamente esse o poder das sobrevivências: toda transformação, segundo Warburg – toda protensão para o futuro, toda descoberta intensa, toda novidade radical –, passa pela revisitação das “palavras originárias” [Urworte]. Foi por isso que o projeto supremo de Warburg, o projeto do Mnemosyne, finalmente se apresentou a seus olhos como uma pesquisa, por meio das sobrevivências, metamorfoses e sedimentações, do tempo perdido e da “dinâmica” fantasmática própria de certas “palavras originárias da língua gestual das paixões” [Urworte leidenschaftlicher gebärdensprachlicher (Dynamik)]. Tal como as “palavras originárias” de Karl Abel [...], as Urworte de Warburg são materiais plásticos destinados a marcas sucessivas, deslocamentos incessantes e inversões antitéticas.

Assim, seria um grave erro buscar na antropologia warburguiana uma descrição das “origens” compreendidas como “fontes” puras de seus destinos posteriores. As “palavras originárias” só existem como sobreviventes, ou seja, impuras, mascaradas, contaminadas, transformadas ou até antiteticamente invertidas. Passam pelas imagens do Renascimento como um sopro de estranheza temporal, mas de modo algum podem ser isoladas em seu “estado natural”, nem mesmo nos sarcófagos antigos. Rigorosamente falando, esse estado de natureza nunca existiu como tal. (DIDI-HUBERMAN, 2013: 216-217)

Mesmo que Warburg tenha sido inspirador de Panofsky, entendemos que há uma singularidade com respeito ao tempo que é colocada na empreitada do primeiro autor: não existe representação fixa ao tempo em que ela foi feita e nem mesmo uma semiótica única para adentrar no mundo visual. Cabe então recolocar o tema da leitura de imagens em outros termos: existiria ainda um método de exposição para aqueles que se aventuram escrever a partir das obras de arte? Nas análises que Belting (2012) propõe em relação à História da Arte, o autor encontra um problema similar em razão da própria forma que a crítica e a historiografia se institucionalizam a partir de meados do século XIX. Se a sequência e a compartimentalização de artistas, estilos e intenções parece se revelar insuficiente após as investidas instituintes da arte a partir das primeiras décadas do século XX, poderia ser dito que a própria linearidade e a grande produção de sentidos com direção a um final absoluto foram entendidas como superadas. Tal narrativa seria facilmente interpretada como uma inabilidade de continuar o fazer, não haveria mais nada se não aceitar que a história está terminada e já descrita. Para sair dessa problemática um tanto absoluta, Belting resolve não somente imaginar um futuro para a historiografia, mas também reconstituir a operação com imagens do passado, combinando-as de outras maneiras. Em vez de entender Vasari, Gombrich, Panofsky ou qualquer outro crítico ou historiador como modelos a serem superados, o autor os coloca em uma trama de invenção e arbitrariedade. O trabalho científico com a arte

talvez sempre tenha sido arbitrário, sempre uma aproximação em que a literatura, a institucionalidade e o próprio tempo se misturam para delimitar o que ainda seria escrito. Mesmo o movimento dialético de Hegel poderia ser colocado como potência não-sintética, saindo de sua ordem epistemológica e a adotando como uma das inúmeras narrativas que poderiam ser exploradas, valoráveis apenas em relação a cada novo instante em que são colocadas. Uma ciência que se torna menor, propositalmente menor, estrategicamente caótica para que haja a sua própria sobrevivência. Tal movimento se torna indissociável da narratividade e da escrita. A temporalidade da imagem se torna fragmentária: assim como não existe descarte que não seja exposição, não há aterro que não possa se tornar museu.

Com os pressupostos teóricos explorados em relação à leitura das imagens expostos aqui, poderíamos talvez constituir uma política ou uma ética possível em relação à escrita e ao trabalho com História da Arte. Qualquer um que se proponha a produzir sobre essas coisas, poderia imaginar que também está escrevendo com essas coisas e, portanto, perpassado pela busca de um método ou alguns truques que evidenciem ou mantenham os movimentos em tensão. Em outras palavras, haveria de se tomar essas visibilidades e narratividades temporais como matéria. Isso é um problema que inicia com Borges e se emaranha em Warburg. Foi justamente isso que se encontrou durante os planejamentos da dissertação (AUTOR, Ano) que dá origem a este texto. Como montar uma escrita menor com as imagens escolhidas? Como entender o que poderia ser dito e o que elas ainda poderiam dizer em relação à discursividade científica? Durante esses momentos iniciais foi imaginado o que poderia se ofertar como um bom sistema e ao mesmo tempo como uma evocação que deixasse rastros indeléveis do que se queria falar. Um dos primeiros campos a serem explorados foi o do entendimento do texto não somente como mediação, mas também como exposição propriamente dita de um conjunto. Não uma apresentação como condução, mas, como Bourriaud (2009) ressalta, entendendo cada elemento como uma diferente bifurcação, um rizoma de subjetivações e significações que compõe uma atmosfera, uma aura ou um espaço em que o leitor e escritor possam ser quase indissociáveis. Não existiria uma neutralidade fixa, mesmo as caixas brancas e neutras têm as suas verdades múltiplas, mas tampouco existiria uma subjetividade originária, os ritmos, as passagens, o clima ou a maneira com que alguém direciona seu olhar também produzem experiência. Nesse sentido, o espaço em si se estabeleceu como uma solução/problema para essa escrita com as imagens.

Espaço e a construção de um museu como truque metodológico

ESPACE. La poétique est une métaphysique instantanée et un traitement de l'instant, inévitablement spatial puisqu'il suppose le principe, selon Bachelard, d'une simultanéité essentielle : prosodie, récit, action, par le rythme et le développement linéaire, fixent le temps stabilisé. L'espace est ce qui assemble et, par conséquent, immobilise ce qui doit être réuni en une systématique de positions qui n'exclut pas des mouvements de transfert, véritables « correspondances ». L'œuvre littéraire se construit sur un « avenir trahit » ; elle fait du langage un habitat, moyen, ainsi que l'enseigne Heidegger, de la convergence des objets du monde et dessin du cercle du monde. [...] Topographie et géographie sont autant des manières de motiver cette partition de l'espace. Le temps, pour Michel Butor, n'est qu'images superposées des lieux, un syncrétisme spatial. La référence spatiale s'offre comme le meilleur moyen de rationaliser le discours et d'ordonner le système sémiologique ; elle n'exclut pas les notations dynamiques (verticalité, horizontalité) qui lui prêtent une propriété symbolique, motivante. Comme l'ont montré, entre autres, Bachelard, G. Poulet et J. Rousset, cet espace appelle diverses géométries, du cercle au labyrinthe, de la ligne orientée à la ligne brisée, de la bipolarité à la généralité des croisements et des réseaux. Il commande encore des techniques de représentations, perspective et point de vue, découpage et montage.² (DEMOUGIN, 1992 : 524)

Com a discussão iniciada na seção anterior, foi passada a leitura de imagens à uma maneira em que o autor propriamente dito pudesse se apropriar dela e oferecê-la novamente a um leitor. A partir disso, a solução encontrada para essa pesquisa foi a de explorar uma certa espacialidade que a própria escrita pode estabelecer. Como vemos na passagem citada acima, a noção de espaço na própria literatura é algo que tem como valor a construção de uma forma não sincrética, com sobreposições temporais e de objetos, além de poder estabelecer, para além do discurso acadêmico, uma arquitetura labiríntica ou porosa, circular e repetida, desordenada e propiciadora de outros encontros. É uma estabilidade que é, paradoxalmente, marcada pelos movimentos. É planejada, porém não há controle sobre quais usos ela pode estabelecer. Esses mesmos usos são indissociáveis: quando uma via é utilizada muitas vezes, seus revestimentos começam a ser marcados, o chão começa a perder suas cores. Mesmo na leitura propriamente dita, quantas vezes não temos aquele conceito ou aquela frase que desliza tão sem atritos que podemos nos perguntar se seu valor na paisagem se tornou apenas um vício de seu escritor? Se iniciarmos questionando os espaços de exibição de pinturas e esculturas, poderíamos, de igual forma, perguntar acerca das formas que são postas para uma produção textual. Um dos primeiros pontos para tomar as experimentações, foi a depuração realizada por Perec (1985) em seu *Espèces d'Espace*, um livro que tenta inventariar e, ao mesmo tempo, refletir sobre cada um dos espaços dados à própria escrita. Começa com a página, entendida como espaço de outros espaços, arranjo de

evocações e imagens e também, por sua vez, um espaço ordenado pelas margens e pelas ordenações de leitura. A partir da sua espacialidade, a folha branca se torna como um quadro a ser explorado, um local primordial da composição. Poder-se-ia movimentar por ela, distribuindo em sua verticalidade ou mesmo cortando as diagonais, não mais se movimentando da esquerda para a direita e de cima para baixo. O autor evoca a metáfora do *Aleph* borgeano que inicia este texto, o alfabeto que a letra inicia é tanto imagem quanto espaço, uma vez que ele pode conter o infinito comunicável de uma página branca.

Para uma outra maneira de se entender a questão espacial como sendo particularmente relevante ao campo da escrita, poder-se-ia trazer a conceituação desenvolvida por Blanchot (1968). Tal autor coloca o próprio ato de escrever enquanto uma espacialidade, entendida então como possibilidade de um silêncio, necessariamente distinto da mudez. Quando a maestria, o controle sobre a matéria ou a própria subjetividade passam a ser silêncios, as coisas e a linguagem passam a falar. Não se lê o que se propriamente escreveu, é um outro, uma outra bifurcação que se produz a cada escritura. Essa é entendida como uma produção de diferença e, ao mesmo tempo, de uma simultaneidade. Não é preciso muito para ligar a experimentação de Blanchot a de Warburg. Na página branca e no tecido preto das pranchas de Warburg estariam, paradoxalmente, conectadas temporalidades e coisas irreconciliáveis. O espaço literário tal como é descrito, torna-se uma espécie de outro do próprio mundo, um lugar que não é residência, mas sim local de emergência e das potências de encontro. Era isso que seria buscado através do fazer do trabalho que este texto tenta de certa maneira explicar. Utilizar um corpo teórico da história da arte não apenas como evidência, índice ou ilustração de um pensamento, mas sim estabelecer com esses uma arte (no seu sentido mais próximo do fazer) de produzir as diferenças. Tal autor coloca ainda a questão da imagem de uma maneira que é interessante a essa mesma trama: se elas provocam fascínio é porque ainda produzem uma distância em seu escritor ou seu leitor. O processo da composição ainda é o de estranhamento com tal presença, ela não é algo conhecido e nem pode ser uma extensão controlável ou manipulável do corpo, pelo contrário, esse último é que acaba por se tornar uma atualização dela no momento em que uma afecção se encontra no que o escritor denomina como sendo “uma luz que também é o próprio abismo” (BLANCHOT, 1968, p. 24)

Temos então dois espaços, ou melhor, dois conjuntos de espaços sendo explorados nesta seção. Um que é próprio da grafia e da materialidade imagética da

escrita e o outro que, enquanto ato, acaba por se abrir para uma questão filosófica em relação ao próprio controle que se tem sobre aquilo que se escreve. Agora bastaria entender a relação desse campo com a experimentação com imagens ou da história da arte para iniciar e destrinchar um projeto de escrita. Em tal ponto do planejamento, concilia-se a referência que, de certa maneira, foi o estímulo inicial para o projeto e aquilo que aqui se descreve. A elaboração de um texto que questionasse a leitura de imagens foi algo que encontrou sua inspiração mais profunda no trabalho de André Malraux (1965), que poderia ser lido tanto no campo da problemática narrativa da incorporação das imagens, quanto no controle e na espacialização literárias que são colocadas nesta seção. O projeto de Malraux tem como nome *Musée Imaginaire*, o Museu Imaginário, não do Imaginário e nem da Imaginação, o próprio prédio enquanto lugar passa a ter sua materialidade questionável. O projeto do autor seria, em seu nível mais básico, uma união entre aquilo que em meados do século XX ainda era irreconciliável: a grande arte teoricamente explorada e consagrada do ocidente e a arte que, aos colonizadores, aproximava-se da artesanaria e da decoração, como as da África e da Ásia. Além desse encontro separado pela geopolítica, o autor pretendia outros como o da incorporação da arte decorativa ao contexto da história da arte, sendo essa entendida como institucionalidade de um museu. No exemplo que inicia o ensaio, questiona-se a inabilidade textual de tratar os vitrais e crucifixos como sendo peças ou artefatos artísticos já que, uma vez que não são reserva técnica não mereceriam estudos mais aprofundados. A catedral onde residem não pode ser incorporada ao museu e, por conseguinte, a apreciação em forma de culto e a apreciação estética são irreconciliáveis. Uma outra forma em que a historiografia é questionada é na própria compartimentalização dos estilos, períodos e artistas. A divisão sistemática de um prédio é adotada pela história da arte sem maiores perguntas e a taxonomia passa a impedir certos encontros, Rembrandt pode ser analisado em relação a Vermeer, mas não em relação a Velázquez, pois esses não são contemporâneos. A crença de Malraux seria a de que haveria um parentesco de sangue entre todas as obras, a cultura poderia ser um exercício dialógico, uma visão em conjunto dessas temporalidades, espaços e imagens plurais.

Por que esse ensaio se configura como um museu imaginário para seu autor? É um prédio que não pode existir, ele toma uma configuração muito caótica para que seja evidentemente construído. Talvez poderíamos conectar tal projeto às estruturas imaginadas por Lina Bo Bardi ao MASP, com seus cavaletes transparentes e uma visão

desordenada e produtora de outras visibilidades em relação a uma coleção. Entretanto, a aproximação não é tão precisa por uma razão, a igualdade que Malraux coloca é uma que se explora também através de diferenciação das escalas e da falta de cores. O museu não é imaginário apenas porque não pode ser construído fisicamente, ele sequer pode ter a presença das obras, mas sim da imagem das obras. Um detalhe fotográfico de cinco centímetros presente em um afresco pode ser comparado a uma grande esfinge de metros e metros de altura. Essas características só são visibilizadas uma vez que estamos no plano das reproduções fotográficas. É somente com essas que se pôde elaborar o ensaio, não tendo a sua presença física. O museu imaginário é a democracia dos movimentos mais microscópicos e dos maiores possíveis, do longínquo que se faz próximo e do extremamente próximo em que é necessário um passo para trás para se enxergar corretamente. Além do mais, é um exercício que se propõe como união da escrita e da própria exibição, agora convertida à própria forma livro. Com este autor, abrir uma página e ver duas reproduções lado a lado em suas mãos acaba se tornando uma pequena exposição de arte. A escrita que a circunda poderia ser tratada da mesma forma, uma composição que se dá a cada abertura de livro.

Mas a quem serve tal proposta metodológica de produção de novas visibilidades ou de conseguir ver novas vidas em uma obra de arte? O museu imaginário tem uma conotação política mais específica à própria História da Arte, uma que se relaciona às noções previstas por Warburg e posteriormente teorizadas por Belting. O mundo das imagens não deveria mais ser a marca da estabilidade, mas sim da própria mutabilidade da matéria. Se os segmentos iniciais parecem questionar as bases da escrita com imagens, ao final o autor tem de colocar a arbitrariedade de seu próprio exercício. Ele é contratual, quando for terminada a leitura, o seu espectador/leitor tem de reconstruir os seus próprios laços. Para Malraux, o futuro da arte é a própria afirmação de sua falta de finalidade. Existe um canto de metamorfose que emerge de cada obra e encontra as vozes de seus visitantes que, por sua vez, produzem as novas bifurcações. A imaginação do título do texto não deve ser somente vista como forma hipotética, ela já é uma atualização de uma virtualidade que o autor prevê no final do ensaio. Assim como Lapoujade (2017) afirma a partir da obra de Souriau, o que se fez nesse encontro com uma composição de coisas foi dotá-las de uma maior realidade. Para ambos, o exercício de apresentar algo por associação é mais do que simplesmente colocar à vista novamente, é defender o modo de existência singular que algo pode ter. No caso do Museu Imaginário, toma-se aquilo que não foi arte, aquilo que não pôde se encontrar e

aquilo que não mereceu maiores atenções como uma matéria vital para a História da Arte. O simples ato de deixar-se falar por elas e colocá-las em relação de igualdade junto às mais consagradas. Se Souriau e Lapoujade utilizam da figura do advogado como a figura que, por associação, coloca-se como potencializador de novas visibilidades e realidades, poderíamos somar uma figura dada pelos autores aqui percorridos: o escritor/curador de exposição. É a atuação como essa figura duplamente estética e teórica que se ampara o truque da dissertação que aqui se tenta descrever.

Para devidamente explorar essa figura ambígua entre escritor e curador foi entendido que essa deveria não ser evidenciada como uma ocupação própria ou emergente de uma subjetividade pessoal. Seria preciso, à maneira de Warburg ou de Malraux, constituir um espaço onde tais exercícios de pesquisa pudessem ocorrer. A figura só passa a ser relevante se começa a se tratar de uma exposição e, posteriormente de um museu que possa conter tal exposição e as obras que ali foram utilizadas. Era preciso criar um movimento ou uma potência de leitura para quem fosse a percorrer. Foi criada uma grade confusa, quatro quadrados por quatro quadrados, espelhado tanto a planta do museu hipotético quanto um inventariado matemático de combinações possíveis. Cada uma seria uma sala, ligada a outras por relações estabelecidas pelas referências ou pelas temáticas. Cada uma seria um espaço de museu ou um espaço em que a questão da imagem pudesse ainda ser “um abismo da própria luz”. Por exemplo, o primeiro quadrado seria dedicado à entrada do museu, elaborado como um guia auditivo a ser entregue a um ouvinte. Sua temática seria justamente a impossibilidade de se estabelecer um limite entre o museu e a rua para uma apreciação digamos pura das obras. É um dia de chuva e os arranjos arquitetônicos compostos de vidros cobrem as imagens com as ampliações de gotas. Se é impossível vê-las sem a intervenção climática do espaço que circunda, sua apreciação jamais estaria em um estágio originário, este sequer existiria. Cada espaço ofereceria um enigma que se conjuga em um mistério ainda maior.

Quanto às imagens ou as obras, se haveria de questioná-las não como ilustração conceitual, mas sim como próprias produtoras dos conceitos que aqui foram resumidamente explorados. Por exemplo, utilizou-se um arranjo de duas obras, De Ekster op den Galg (1568) de Brueghel e *The Man who Flew from his apartment into Space* (1988) de Ilya e Emilia Kabakov, como uma discussão acerca do próprio espaço literário enquanto materialidade de estudo e das capacidades de comunicação da própria escrita. Tendo o primeiro desses trabalhos um paradoxo de projeção perspectiva (um

cadafalso que não pode se tornar um objeto tridimensional, já que sua visão é distorcida pelo plano do espectador), sua descrição deve ser pensada a um leitor que não poderia vê-lo com o corpo presente frente à tela enquanto a segunda obra por ser uma instalação já traz essa impotência em sua própria constituição, além de conter em si a exploração narrativa de um personagem dada pelo transplante ao interior do museu do apartamento em que este homem vivia. Assim foi procedido em cada um dos exercícios, pensando o que cada elemento de uma arquitetura labiríntica poderia oferecer à visão ou à não visão de algo. A tensão que inaugura este texto seria tanto a prova quanto a proposta de trabalho: não se escreveria sem pensar e não se imaginaria sem a linguagem. Os dois pequenos truques que foram expostos aqui são apenas uma parte de um trabalho maior que contou com outros exercícios que, por fins de finalidade e linearidade deste texto, não podem aqui ser relatados. O que interessa à inquisição iniciada aqui é como estabelecer um método de escrita a partir de certos preceitos teóricos convertidos em uma potência ético-estética que possa colocar a forma e o conteúdo do texto em uma composição fiel à própria problematização. Infelizmente, como o próprio Malraux coloca em seu canto de metamorfose, a eficácia disso é algo que se destina ao futuro e aos seus advogados/leitores, não há garantia de que isso tenha gerado qualquer fascínio ou nova visibilidade a não ser naquele que escreveu. Quem escreve o museu para um outro dia é uma pergunta que deve permanecer sem solução.

NOTAS

¹ Além disso, o problema central é insolúvel: a enumeração, mesmo que parcial, de um conjunto infinito. Nesse instante gigantesco, vi milhões de atos encantadores ou atroz; nenhum me surpreendeu tanto quanto o próprio fato de que todos ocupavam o mesmo ponto, sem sobreposição e sem transparência. O que meus olhos viram foi simultâneo: o que irei transcrever, sucessivo, pois assim é a linguagem. Algo, no entanto, relatarei.

² ESPAÇO. A poética é uma metafísica instantânea, um tratamento do instante, inevitavelmente espacial pois, segundo Bachelard, ele supõe como princípio uma simultaneidade essencial: prosódia, relato, ação fixam e estabilizam o tempo, através do ritmo e do desenvolvimento linear. O espaço é o que monta e, por conseguinte, imobiliza aquilo que deve ser unido em um sistema de posições que não exclua os movimentos de transferências ou verdadeiras “correspondências”. A obra literária se constrói sobre um “futuro traído”; ela faz da linguagem um habitat, ou meio, assim como demonstra Heidegger sobre a convergências dos objetos do mundo e o projeto circular do mundo. [...] Tanto a topografia quanto a geografia são maneiras de justificar essa partilha do espaço. O tempo, para Michel Butor, não é mais que formado de imagens sobrepostas em seus lugares, um sincretismo espacial. A referência espacial se oferece como o melhor meio de racionalizar o discurso e ordenar o sistema semiológico; ela não exclui as gradações dinâmicas (verticalidade, horizontalidade), o que a empresta uma propriedade simbólica, justificativa. Como foi mostrado por Bachelard, G. Poulet, J. Rousset e outros, esse espaço evoca diversas geometrias, do círculo ao labirinto, da linha orientada à linha rompida, da

bipolaridade à generalidade dos cruzamentos e das redes. Ele pode ainda comandar diversas técnicas de representações, perspectiva e ponto de vista, decupagem e montagem.

Referências

- BELTING, H. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BLANCHOT, M. *L'Espace Littéraire*. Paris: Gallimard, 1968.
- BORGES, J. L. El Aleph. In: *Prosa Completa* Vol. 2. Barcelona: Bruguera, 1985.
- BOURRIAUD, N. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- DEMOUGIN, J. *Dictionnaire des Littératures: Française et Étrangères*. Paris: Larousse, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A Imagem Sobrevivente: História da Arte e Tempo dos Fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Ed. Contratempo, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- HEFFERNAN, J. A. W. *Cultivating Picturacy: Visual Art and Verbal Interventions*. Waco: Baylor University Press, 2006.
- LAPOUJADE, D. *As Existências Mínimas*. São Paulo: N-1 Edições, 2017.
- MALRAUX, A. *Le Musée Imaginaire*. Paris: Gallimard, 1965.
- PANOFSKY, E. *Meaning in the Visual Arts*. Garden City: Doubleday Anchor Books, 1955.
- PEREC, G. *Espèces d'Espace*. Paris: Galilée, 1985.
- VASARI, G. *The Lives of the Artists*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne*. Barcelona: Ediciones Akal, 2010.
- WARBURG, A. *Histórias de Fantasma para Gente Grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Gabriel Medeiros Escobar
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
E-mail: escobarmgabriel@gmail.com

Tania Mara Galli Fonseca
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
E-mail: tgallifonseca@gmail.com