

IMAGENS FANTASMAS EM UM MUSEU IMAGINÁRIO**GHOST IMAGES IN A IMAGINARY MUSEUM**DOI – <http://dx.doi.org/198431781122015087>

Giovana Bianca Darolt Hillesheim – PPGAV - UDESC

RESUMO

Calcado nos estudos de Didi-Hubermann, apresentamos uma análise warburguiana dos repertórios artísticos armazenados na memória dos sujeitos ao longo da vida. Para tal análise, partimos de uma coletânea pessoal de cinco *imagens fantasma* impregnadas de possíveis ausências, acreditando haver um mecanismo estrutural comum no processo de coleta de imagens realizada por outros sujeitos. Partimos do pressuposto que uma coleção de ausências só se faz possível no âmbito de um *museu imaginário*, na acepção atribuída por André Malraux ao termo. A partir das noções operatórias de ampliação do *detalhe* e do processo de *montagem* como estratégia de avizinhamo não cronológico de imagens, buscamos mostrar as possibilidades de sobrevivência psíquica nas imagens artísticas.

PALAVRAS-CHAVE: Imagens fantasma; Museu imaginário; Noções operatórias; Detalhe; Montagem.

ABSTRACT

Based on studies of Didi- Hubermann, we present an warburguan analysis of artistic repertoire stored in the memory of individuals throughout life. For this analysis, we start from a personal collection of five impregnated ghost images of possible absences, believing there is a common structural mechanism in the image collection process carried out by other subjects. We assume that a collection of absences is only made possible under an imaginary museum within the meaning assigned by André Malraux. From the expansion of operative notions of detail and assembly process as non-chronological neighbor's strategy images, we seek to show the possibilities of psychic survival in artistic images.

KEYWORDS: Ghost images; Imaginary museum; Notions operative; Detail; Assembly.

Introdução

Como se organiza uma coleção de ausências? É possível que o imaginário se enriqueça a partir de ausências? Ausências resultam dos entrevistos, dos vistos há muito tempo, dos sugeridos, dos quase perdidos... nunca dos esquecidos. Os esquecidos já não ocupam nosso espaço psíquico. A ausência, por sua vez, brinca de esconder. Não vemos a coisa, mas sabemos que ela existe. À medida que constatamos que há algo de excessivamente difícil, desgastante e enfadonho em guardar o lugar exato de todas as coisas, nos permitimos

outras formas de completude. O ausente nos remete às oportunidades renegadas e às batalhas ainda não travadas. Notar a ausência de algo é, nestes termos, assumir sua presença.

Tratamos, neste artigo, de imagens *fantasmas*, imagens impregnadas de ausência, ou ausências impregnadas de presença, um museu interior de *não comparecimentos* que se fazem notar e, portanto, não podem ser ignorados ou desconsiderados. O que existe nas imagens que povoam nosso museu imaginário? O que não existe? Por que e como nos importamos com isso? Nas lides cotidianas, muitas são as vezes que suavizamos as tensões, forçamos o material imagético mental, duro e recalcitrante, a assumir formas mais fáceis e digeríveis. Tendemos a buscar explicações para cada ausência. A arte, todavia, não se preocupa em preencher ou explicar ausências. A arte se faz a partir do que não está, da presença da ausência. A arte desconfia das pessoas que sabem enfaticamente o que querem dizer. Ela investe nas amplas possibilidades do *não dito*, da entrelinha, da latência, das lacunas. A arte é, muitas vezes, feita de silêncios e vazios.

Uma coleção de ausências só se faz possível no âmbito de um museu imaginário, uma vez que o montante das coisas que não estão ao nosso alcance tende a ser infinitamente maior do montante das coisas que estão. A materialidade das coisas não presentes fisicamente se dá pela incompletude, plenamente traduzível pela forte presença do que falta, pelas marcas, símbolos, ícones que se perdem, pelo subentendido, pela sombra do que não se concretiza, nem vem a ser.

Foi pensando nestas questões que André Malraux, numa tentativa de fazer coexistir museus já existentes com aqueles criados pela imaginação coletiva, criou em 1951 o conceito de *Museu Imaginário*. Tal museu reuniria as imagens das quais nos lembramos, aquelas que de alguma forma nos marcaram a ponto de continuar a existir em nossa mente, mesmo quando se finda o contato visual: são as ausências presentes. Segundo Rosa da Silva (2002):

A ideia que mais fascina Malraux é a do museu como “lugar mental”, espaço imaginário sem fronteiras que nos habita. É porque nosso espírito pode reter as formas que admiramos que a ideia do museu imaginário se alarga: não mais um museu formado de reproduções, mas aquele que se pode conceber mentalmente. Como se a magia das formas se apoderasse de nós para assim sobreviverem: o museu imaginário de cada homem são as obras presentes para ele. (ROSA DA SILVA, 2002).

Desta feita, amparados em Malraux, trataremos a seguir de algumas imagens que habitam nosso museu imaginário. Tal qual o teórico propõe, as imagens do museu imaginário não necessariamente nos chegaram na versão original, algumas delas foram-nos apresentadas por reproduções impressas ou digitais, não sendo esta a questão relevante aqui. Dentre as inúmeras imagens deste curioso museu, algumas se comportam como fantasmas: vão e vem voluntariosamente, atravessam espessas paredes, sobrevivem por tempo prolongado, aparecem, desaparecem e tornam a aparecer zombando de nossa incapacidade de esquecê-las. São algumas destas imagens, teimosas e presentes, que serão apresentadas aqui.

Como mostrar o vazio: detalhes e intervalos

Nossa primeira imagem fantasma é de autoria do americano Edward Hopper conhecido como o pintor da solidão. De fato, sua obra *Morning Sun* (figura 1), de 1952, é a personificação do afastamento. Absorta em seus pensamentos, a personagem retratada sentada sobre a cama se coloca como observadora à parte do mundo. Apesar de ocupar o centro da imagem, seu corpo imóvel aquecido pelo sol evidencia mais uma ausência, que uma presença. Apesar da cidade aparecer apenas de relance, é lá que a vida acontece, é para lá que o olhar da personagem se volta. A cidade é entrevista, mas a mulher não está diretamente envolvida, permanece sentada na cama de mãos cruzadas sobre as pernas recolhidas.

Assim como a imagem de Hopper ocupa um lugar em nosso museu imaginário (está presente apenas em nossa lembrança), a temática do quadro, igualmente, trata de uma ausência que se faz presente. A janela funciona ao mesmo tempo como elo de ligação e passagem e como *intervalo*, uma quebra na cena, uma descontinuidade, uma fenda que interrompe o fluxo, uma fissura. O instante é de uma ausência evidenciada e não preenchida. Sabiamente, o pintor opta pelo não-preenchimento, pela brecha, pela incompletude. E a arte, mais uma vez, investe nas amplas possibilidades do não dito. A janela funciona como coadjuvante para jogar luz a um detalhe importante para que a obra evidencie o não dito: as mãos cruzadas a conter o próprio corpo da mulher.



Figura 1: Morning Sun. Edward Hopper. 1952. Columbus Museum of Art.

Fonte: <http://www.edwardhopper.net>

O filósofo Didi-Huberman (2013), a partir de Aby Warburg, vê no *detalhe* não um fim em si mesmo, mas um instrumento, “a desconfiança da retórica de certeza contida na história da arte.” (2013, p. 11). Dessa forma, é por intermédio dos detalhes que o conteúdo pode ser apreendido. Didi-Huberman nos convida a apreciar os detalhes para além da obviedade. Tal qual o Aleph, do escritor Jorge Luís Borges, o detalhe das mãos em *Morning Sun* funciona como ponto que concentra todos os outros pontos. Como afirma o personagem Carlos Argentino Daneri do conto borgiano:

A verdade não penetra num entendimento rebelde. Se todos os lugares da Terra estão no Aleph, aí estarão todas as luminárias, todas as lâmpadas, todas as fontes de luz. [...] É claro, se você não vir, sua incapacidade não vai invalidar meu testemunho... (BORGES, 2008, p. 146-7).

Edward Hopper oportuniza ao observador ver inúmeras coisas subentendidas nas mãos da personagem, mas, como alegou o presunçoso Daneri, “se você não vir, sua incapacidade não vai invalidar o testemunho”. Eduardo Jorge (2012) lembra que, para Didi-Huberman, o detalhe é intermitente e foge ao controle. Na ampliação do detalhe residem

formas de interpretação. E diferentes interpretações são diferentes regimes de verdade. O vazio iluminado pelo sol que chega pela abertura da janela não é um simples vazio, não é apenas a ausência de uma parede. O vazio de *Morning Sun*, nos afeta e, à medida que nos afeta, se torna uma modalidade do visível que assume a característica de um sintoma, uma passagem ou um obstáculo. Como cada observador vai lidar com este vazio é uma incógnita: tanto se pode entender “veja, há outro mundo te aguardando lá fora”, quanto “veja, você não pertence ao mundo lá fora”.

São coisas a ver de longe e a tocar de perto, coisas que se quer ou não se pode acariciar. Obstáculos, mas também coisas de onde sair e reencontrar. Ou seja, volumes dotados de vazios. [...] Como mostrar um vazio? E como fazer deste ato uma forma? (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.35).

Um sintoma, portanto, é aquilo que nos acontece quando a imagem nos propicia a interrupção da normalidade. Ele surge em momentos inesperados e parece fugir à banalidade sugerindo um combate visual, uma experiência interior, uma inquietação que precisa de tempo para aquiescer. Da mesma maneira que *Morning Sun*, a escultura *Circle of Peace* (figura 2), de Gary Lee Price, incrustada no *Benson Sculpture Garden*, apresenta o ponto exato de um intervalo que se repete chamando atenção para a sobrevivência de hiatos anacrônicos. As mãos prestes a se unirem para que as crianças possam, ruidosa e alegremente completar a ciranda, apresentam o exato momento que separa o *estar fora*/ausente do *estar dentro*/presente. Ao contrário da moça contemplativa de *Morning Sun* que ainda não reagiu, o menino da segunda imagem fantasma já tomou sua decisão e parece dizer: “eu quero fazer parte disso”. O detalhe, o entremeio, está nas mãos do menino: uma mão já chegou para participar da roda, a outra está prestes a chegar: ele não quer ficar ausente na brincadeira. A roda se configura, culturalmente, como um espaço fechado que carrega consigo uma estrutura agregadora: roda do fogo, roda de capoeira, roda de histórias, roda de samba, roda de conversas. Neste sentido, Cristina Susigan ressalta que, para Warburg, “as imagens se tornam uma via de acesso aos processos invisíveis e formas paradoxais de cultura”. (2014, p.147).



Figura 2: Circle of Peace. Gary Lee Price. Benson Sculpture Garden.

Fonte: <http://www.sculptureinthepark.org/garden>

As significações que as imagens nos proporcionam dizem respeito à nossa memória psíquica, portanto, tais imagens carregam consigo uma capacidade rememorativa, são sobrevivências, intrincações e intervalos de tempos ao longo da história que nos fazem retornar às questões que nos parecem fundamentais. Reside aí a complexidade das imagens artísticas: elas embaralham tempos e lembranças que não se enquadram em um modelo cronológico evolutivo.

A fim de se debruçar sobre a complexidade das imagens e refletir sobre estas formas reincidentes, o filósofo Didi-Huberman retoma as categorias warburgianas de *Nachleben* e *Pathosformel*. A ideia de *Nachleben*, da forma como foi empregada originalmente por Aby Warburg no alvorecer do século XX, pode ser compreendida como a sobrevivência de uma forma antiga ou de um tema incompleto. Tal sobrevivência funcionaria como uma regressão a um conhecimento mais elevado, uma espécie de vida que se renova, uma resistência psíquica. O

conceito de *Naschleben*, portanto, tem vínculo com a questão temporal: a temporalidade de uma sobrevivência.

Por sua vez, o neologismo *Pathosformel*, ou *fórmula de Páthos*, foi oficializado por Warburg em 1905 e foca na morfologia da imagem. Para Jorge (2012), mais que apresentar um quadro esquemático, o *Pathosformel* é um modo heurístico de articular detalhes, de ler as permanências de gestos que compõem a imagem. Este repertório gestual reaparece insistentemente em trabalhos de muitos artistas de diferentes épocas e lugares, quando aparece revigora o poder de arrebatamento e identificação do observador em relação à imagem. A partir das categorias *Naschleben* e *Pathosformel*, instaura-se um paradoxo anacrônico tanto na história da arte, quando na imagem em si.

Mariposas no museu imaginário

Didi-Huberman compara as sobrevivências anacrônicas das imagens às insubordinadas mariposas, que ao bater suas asas aparecem e desaparecem repentinamente. “Porque es un error creer que una vez aparecida, la cosa está, permanece, resiste, persiste tal cual en el tiempo como en nuestro espíritu, que la describe y conoce.” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p.9). Ele segue a analogia comparando as imagens aos aspectos da vida da mariposa: seu movimento perpétuo de aparecer, desaparecer e tornar a aparecer, a diversidade das formas e das cores, a beleza, a agilidade, a simetria, o movimento, a aparente efemeridade, a metamorfose. Mariposas são “insectos psíquicos, animales de nuestros temores y deseos, imágenes errantes de nuestros sueños, de nuestros fantasmas, de nuestros pensamientos”. (DIDI-HUBERMAN, p.61).

Entre estes temores e desejos materializados nas imagens que povoam nosso museu imaginário está a definição do lugar que ocupamos no mundo. Estar presente ou ausente no burburinho da cidade, estar presente ou ausente na roda brincante... *estar dentro* ou *estar fora* figura na lista de desejos e temores, tal qual uma insistente mariposa que surge e se vai sem aviso prévio. Quando aparece faz emergir uma eterna incompletude. Assim, também a

imagem fantasma *As Três Idades da Vida* (figura 3), de 1905, do austríaco Gustav Klimt, faz emergir sensações que vem e vão alucinadamente.

Três esguias figuras femininas em estágios diferentes da vida, infância, juventude e velhice, figuram nuas no quadro e parecem nos lembrar o quanto a vida é efêmera. Os corpos verticais da criança, da jovem e da idosa aparentam estar envolvidos em uma espécie de cápsula ou casulo, uma crisálida onde a metamorfose acontece. Trata-se, muito provavelmente, de uma única mulher representada em diferentes estágios e, talvez, se prepare para não mais estar. Mais uma vez o detalhe presente na configuração das mãos em posições que remetem ao comportamento da mulher em cada uma das fases: na infância a mão que procura segurança e o conforto no corpo aquecido da mãe; na juventude, mãos que acarinham, envolvem e acolhem a criança; na velhice, mãos caídas ao longo de corpo nada buscam, nem ofertam, simplesmente se deixam estar.

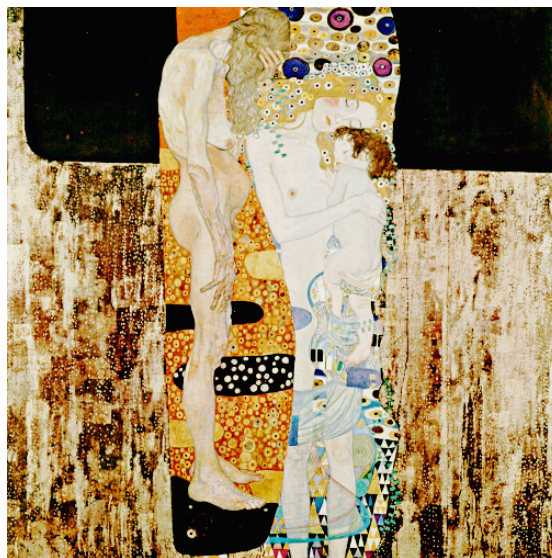


Figura 3: *As Três Idades da Vida*. Gustav Klimt. 1905.

Fonte: <http://www.klimt.com>

Curiosamente, a configuração da imagem, o quadro como um todo, faz alusão à simetria de uma mariposa: um painel de fundo remetendo às asas enquanto os corpos femininos tomam o lugar do tórax e a do abdômen da mariposa. A matriz estrutural simétrica da mariposa acaba sendo um sinal de reminiscência que sugere a metamorfose, o instante contido entre uma presença e uma ausência, um brecha, “um tempo impuro, esburacado e

residual” (JORGE, 2012, p.127). Para Didi-Huberman as imagens-mariposa são aquelas que mostram sua capacidade de verdade num instante muitíssimo breve. Para obtê-la, fixá-la e notar o que dela emana é preciso matá-la.

Não há dúvida para ele [Didi-Huberman] do quanto as mariposas nos oferecem o paradigma ideal da imagem plena de sentidos, porque cumprem o movimento da imagem simétrica; e que, ao mesmo tempo, também, nos demonstram que toda simetria está à espera de um acontecimento que pode deslocá-la num só golpe. Este é talvez o jogo prenhe e interessantíssimo da imagem: alumbrar entre a montagem da simetria e a simetria desmontada, quebrada. (STUDART, 2014, p.107).

Como assegurar que não haja em nosso museu imaginário, uma revoada de mariposas? Paradoxalmente, caso as queiramos presentes precisamos nos contentar com sua ausência, pois cada imagem é um vestígio daquilo que foi no momento de sua criação. A instalação *Anything Can Break* (figura 4), da artista tailandesa Piranee Sanpitak, 2013, nos confirma esta afirmação. Composta por centenas de "cubos voadores" de origami, numa grande revoada cinza, a instalação interativa tem pontos de luz de fibra ótica equipados com sensores que respondem musicalmente ao movimento do público.



Figura 4: *Anything Can Break*. Piranee Sanpitak, 2013.

Fonte: <http://www.frameweb.com/news/anything-can-break-by-pinaree-sanpitak>

Sensíveis e graciosos, os origamis de Sanpitak se assemelham às mariposas. E, juntos, parecem dar vazão aos versos de Guimarães Rosa: “mil mariposas que rufam, doidinhas, as asinhas de água. Nas lagoas do asfalto, círculos convergentes, entretangentes, a abrir e a fechar”. (ROSA, 1936). Os origamis da artista se fazem notar muito sutilmente a partir da movimentação das pessoas que faz vibrar a fina membrana das “mariposas”.

Que fatores nos permitem reunir estas imagens e atribuir-lhes algum parentesco? Porque tais imagens conquistaram um lugar de vizinhança em nosso museu imaginário? O

que estas imagens fantasma têm em comum? Para interpretar esta proximidade Didi-Huberman faz uso do conceito de *montagem*, propondo contínuos e incessantes recomeços interpretativos a partir de cada nova reorganização.

A montagem como noção operatória do museu imaginário

Ao montar uma relação de avizinhamo entre as imagens de nosso museu imaginário, partimos do pressuposto de um olhar dinâmico que considera impossível captar totalmente o significado de uma ação, admitindo lidar com as incertezas ao ver nas imagens momentos energéticos cíclicos. A partir da complexidade do pensamento de Aby Warburg, Didi Huberman preocupou-se em desenvolver instrumentos que auxiliem o observador à construir formas diversas de montagem, verdadeiros agrupamentos imagéticos. Podemos chamar estes instrumentos metodológicos de “noções operatórias”.

As noções operatórias visam uma articulação contínua entre o detalhe e a montagem. Se somente a amplitude dos detalhes nos fará perceber as possibilidades de riqueza interpretativa de cada imagem, a montagem nos permitirá encontrar zonas proximais que vislumbrem e sugiram uma nova organização entre as imagens da História da Arte. O conceito de montagem na historiografia da arte não concebe a história da arte como narrativa linear através dos tempos. Ele põe em cheque as certezas históricas cedendo lugar a uma abertura dialética. Segundo Pugliese:

O corte epistemológico manifestado pela montagem estabelece diferentes relações sujeito-objeto conforme as aproximações mnemônicas do sujeito ao objeto, sendo considerada a relação projetiva que o sujeito-historiador mantém com seu objeto-obra de arte. O princípio de síntese da condensação rege a montagem analogamente a uma linguagem de colagem[...]. A estrutura da montagem se faz pelo mecanismo de deslocamento, uma vez que a estratégia da montagem é indicial. A imediaticidade da imagem que se quer produzir como forma da ruptura crítica da construção histórica relaciona-se com a dinamicidade do sujeito diante do objeto. (PUGLIESE, 2005, p.215).

É por meio da montagem e suas possibilidades de deslocamento e rupturas que se legitima um museu imaginário com obras agrupadas com base nos transtornos, conflitos e inquietudes. Neste sentido, uma história da arte é, conforme afirmou Aby Warburg, uma “história de fantasmas para adultos”. Sempre há lugar para novos fantasmas surgirem, da

mesma forma em que sempre há a possibilidade de fantasmas sumirem. *A Balsa de Medusa* (figura 5), de Théodore Géricault, por exemplo, é uma imagem de 1818, que se aproxima dos fantasmas anteriormente mencionados no acervo de nosso museu imaginário. Nela também se desencadeia a presença de um vazio, de uma *não estar*. Tal como a moça de Hopper que *não está* na cidade, o menino de Gary Lee Price que ainda *não está* plenamente na roda, a mulher idosa de Klimt que *não está* mais na plenitude da vida e os origamis/mariposas de Sanpitak que *não estão* em movimento, apenas reagem a quem passa, os personagens da obra de Géricault *não estão* onde queriam ou gostariam de estar. Eles estão à deriva no mar, eles acenam e projetam seus desejos para outro lugar. E, mais uma vez o elo de ligação que permite deduzir este desejo está presente no detalhe das mãos que acenam, apontam, sinalizam.



Figura 5: *A Balsa de Medusa*. Théodore Géricault, 1818-19.

Fonte: <http://www.louvre.fr/>

Como invalidar as aproximações entre estas imagens? Como negar estas sobrevivências? A desconstrução cronológica e a reaproximação destas imagens emergem de uma relação afetiva, uma montagem psicológica. Ao aventar tal possibilidade, Warburg não está preocupado com uma suposta evolução das imagens, mas com aquilo que se mantém e teima em ressurgir e ressignificar. “A imagem é, neste sentido, um retorno do conflito recalcado sob uma forma deslocada, uma ‘formação de compromisso’”. (JORGE, 2012, p.147).

Ao acreditarmos na formação deste compromisso atestamos que as noções operatórias propostas por Didi Huberman se articulam em grande medida com o conceito de *Museu Imaginário* proposto por André Malraux, na medida em que este procura abolir fronteiras espaço-temporais e escapar à limitação física. A ideia de um lugar mental que funcione como repertório imagético permite uma mobilidade infinita, novos e infinitos recortes que renunciam linearidades de periodizações.

As escolhas, os fantasmas que povoam o museu imaginário de uma pessoa, dificilmente serão idênticas às de outra. Fato que não invalida um ou outro museu. Da mesma forma, quando Borges se surpreendeu comprovando a existência do Aleph que ele não acreditava existir, se deu conta que jamais poderia ter a certeza que seu Aleph era o mesmo Aleph de Carlos Argentino Daneri. Não há nenhum problema nisso. Não importa que o outro não veja. Afinal, “se você não vir, sua incapacidade não vai invalidar meu testemunho”. (BORGES, 2008, P.147).

Referências

BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. Trad. Davi Arrigucci Jr. – São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante de uma imagem**. Trad. Paulo Neves. Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **La imagen mariposa**. Trad. Juan José Lahuerta. Barcelona: Muditó & Co, 2007.

JORGE, Eduardo. Histórias de fantasmas para adultos: as imagens segundo Didi-Huberman. **Revista Artefilosofia nº 12**. 2012.



PUGLIESE, Vera. A proposta de revisão epistemológica da historiografia da arte na obra de Didi-Huberman. **Atas do I Encontro de História da Arte - Revisão Historiográfica: O Estado da Questão**. UNICAMP, 2005

ROSA DA SILVA, Edson. Museu Imaginário e a difusão da cultura. **Revista Semear 6**. 2015.

ROSA, Guimarães. A Toada da Chuva. **Magma**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

STUDART, Júlia Vasconcelos. Derivas e montagem, outra cultura da imagem. **Revista Trama Interdisciplinar**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 105-117, maio 2014.

SUSIGAN, Cristina. Aby Warburg e sua história de fantasmas para adultos. **Revista Trama Disciplinar**, São Paulo, v.5, n.3, p.140-149, 2014.

Giovana Bianca Darolt Hillesheim - Professora da UNIDAVI e Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - UDESC. Membro do Grupo de Pesquisa Educação, Artes e Inclusão.