

Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico

Benjamin Buchloh

Análise do projeto do Atlas do artista alemão Gerhard Richter com base em uma reinterpretação das práticas vanguardistas e neovanguardistas, e de uma reavaliação das teorizações pioneiras sobre fotografia, arte e memória, desenvolvidas nas décadas de 1920 e 1930.

Fotografia, arquivo, vanguarda e neovanguarda, arte e memória, arte e história, montagem/colagem.

O que as fotografias, por meio de sua simples acumulação, procuram anular é a lembrança da morte, traço componente de toda imagem memorial. Nas revistas ilustradas, o mundo se tornou um presente “fotografável”, e o presente fotografado passou a ser integralmente eternizado. Aparentemente a salvo das garras da morte, o presente na realidade a ela se rende.

Na duplicação exata do real, principalmente através de outro meio reprodutivo – publicidade, fotografia, etc. – e na passagem de um meio para outro, o real desaparece e passa a ser uma alegoria da morte. Mesmo em seu momento de destruição, porém, ele se revela e se afirma, de modo a tornar-se o real essencial, assumindo-se como fetiche de algum objeto perdido.

Atlas, de Gerhard Richter, é um entre vários projetos, de estrutura similar, mas significativamente diferentes, de um grupo de artistas europeus atuantes do início a meados dos anos 60, cujos procedimentos formais de reunir fotografias encontradas ou produzidas intencionalmente em formato de grade mais ou menos regular permanecem enigmáticos (pode-se pensar também na coletânea de tipologias da arquitetura industrial, iniciada em 1958 e realizada durante 40 anos por Bernhard e Hilla Becher, ou no trabalho que Christian Boltanski co-

meçou a realizar no final da década de 1960). Eles merecem atenção tanto por sua impressionante homogeneidade e continuidade (como no caso do trabalho do casal Becher) quanto pela flagrante heterogeneidade e descontinuidade que define o *Atlas* de Richter. Apropriando-se dos elementos inerentes à fotografia – tais como sua ordenação estrutural de arquivo, sua aparentemente infinita multiplicidade, serialização e anseio por uma totalidade compreensiva – para fazer deles os princípios da organização formal do trabalho, esses projetos compartilham antes de mais nada a condição de não ser classificáveis segundo a tipologia e a terminologia da história da arte de vanguarda: os termos “colagem” e “fotomontagem” nem sequer seriam adequados para descrever a aparente monotonia formal e iconográfica desses painéis, a vasta acumulação de seus conteúdos em forma de arquivo. No entanto, os termos descritivos e os gêneros de uma história da fotografia mais especializada, todos operantes de um modo ou de outro no *Atlas* de Richter, revelam-se igualmente inadequados para classificar essas acumulações de imagens.

Apesar da primeira impressão que se poderia ter do *Atlas*, nem o álbum particular do amador, nem os crescentes projetos de fotografia documentária poderiam identificar

Gerhard Richter, *Atlas*.
vista da instalação no
Museu de Arte
Contemporânea de
Barcelona, 1999

a ordem discursiva dessa coleção fotográfica. E tampouco poderíamos dizer que a precisão da fotografia topográfica ou arquitetural, ou mesmo do imponente sistema de imagem de vigilância e espetacularização operante no fotojornalismo rege a peculiar “condição fotográfica” do *Atlas* de Richter. Por fim, apesar de sua presença frequente entre os gêneros expostos, nem mesmo a publicidade e a fotografia de moda com seus princípios de fetichismo definem a leitura desses painéis. Ao contrário, o que poderia vir à mente de imediato coincide com os termos usados para descrever gráficos, métodos de ensino, ilustrações técnicas ou científicas encontradas em livros didáticos ou catálogos, o arquivamento de materiais segundo os princípios de uma disciplina ainda não identificada. A história da vanguarda, no entanto, parece ter pouco ou nenhum precedente para os procedimentos artísticos que organizam o conhecimento sistematicamente, segundo modelos didáticos de apresentação ou conforme métodos mnemônicos. Se tais precedentes existiram – como, por exemplo, naqueles painéis didáticos produzidos por Kasimir Malevich entre 1924 e 1927 que ilustram os esforços teóricos do Instituto de Cultura Artística em Leningrado – eles são geralmente considerados meros suplementos para os reais objetos estéticos. Esse seria também o caso de outro exemplo crucial, que também tem permanecido além do alcance das terminologias dos historiadores, o *Media Scrap Book* produzido por Hanna Höch por volta de 1933. O projeto de Höch assinala justamente a existência precoce de uma variedade de estratégias artísticas que pretendem organizar e acomodar de forma arquivística grandes quantidades de fotografias encontradas. Mais do que empreender a fragmentação e a fissura como os princípios dinâmicos da fotomontagem que Höch realizou no final da década de 1910, seu direcionamento em prol da ordenação de arquivo típica da fotografia parece investigar a competência mnemônica contí-

nua do sujeito em face da ascensão da cultura de mídia. A narrativa dos processos históricos, o estabelecimento de tipologias, cronologias e continuidades temporais – ainda que apenas fictícias, como no caso de Boltanski – parecem ter colidido na maior parte do tempo com a autopercepção da vanguarda, promovendo a presença imediata, o choque e a ruptura na percepção.

Um parêntese sobre o *Atlas*

O termo “atlas” talvez soe mais familiar na língua alemã do que na inglesa, sendo usado para definir, desde o final do século 16, o formato de livro que compila e organiza o conhecimento geográfico e astronômico. Sabemos que o nome desse formato remonta à coleção de mapas de um mercador de 1585, que possuía como frontispício a imagem do Atlas, o titã da mitologia grega que carrega o universo, no limiar do encontro entre o dia e a noite. Mais tarde, durante o século 19, o termo foi amplamente empregado para identificar qualquer apresentação tabular de um conhecimento sistematizado, de modo que se podia encontrar atlas em quase todos os campos das ciências empíricas: havia atlas de astronomia, anatomia, geografia e etnografia, e, posteriormente, até mesmo os livros escolares traziam encartes de plantas e animais, tomando emprestado o nome daquele titã que levantara os céus. Quando, no século 20, a confiança no empiricismo e a aspiração a se alcançar completude na compreensão dos sistemas positivistas de conhecimento enfraqueceram, o termo “atlas” parece ter caído em uso mais metafórico.

Mnemosyne Atlas de Aby Warburg

Encontramos, destarte, o exemplo mais importante dessa tendência por volta de 1927, em um projeto monumental que se propõe a reunir formas identificáveis de memória coletiva: o *Mnemosyne Atlas* foi

antes que ambas fossem dilaceradas pela destruição catastrófica da civilização humanista nas mãos do fascismo alemão. O *Atlas*, entretanto, ao menos de acordo com as intenções de seu autor, deveria também cumprir um projeto materialista de construção de memória social ao colecionar reproduções fotográficas de enorme variedade de práticas de representação. O *Atlas* de Warburg, antes de tudo, portanto, não só reiterou o desafio de toda uma vida dedicada a combater a rigorosa e hierárquica compartimentagem da disciplina de história da arte ao tentar abolir seus métodos e categorias de descrição exclusivamente formal ou estilística. Ao derrubar as fronteiras entre as convenções e os estudos da arte erudita e da cultura de massa, o *Atlas* também questionou se a experiência mnemônica poderia continuar a ser construída mesmo sob o reinado universal da reprodução fotográfica, estabelecendo a base conceitual e representativa para a investigação da competência do mnemônico, sobre a qual o caderno de rascunhos de Höck emergiria, alguns anos mais tarde.

Kurt Foster, editor da futura edição inglesa dos escritos de Warburg,² assim descreve as montagens: “Ali, lado a lado, estavam antiquíssimos relevos, manuscritos seculares, afrescos monumentais, selos de postagem, *broad-sides*,³ figuras recortadas de revistas e desenhos dos grandes mestres. Torna-se evidente, após um olhar mais detalhado, que essa seleção não ortodoxa é produto do domínio extraordinário de um vasto campo.”

Numa primeira leitura, parece que encontramos no projeto de Warburg uma confiança quase benjaminiana nas funções universalmente libertadoras da reprodução tecnológica e sua disseminação. Assim, a extrema heterogeneidade temporal e espacial dos assuntos do *Atlas* se justapõe a sua paradoxal homogeneidade quando habitam

simultaneamente o espaço da fotografia, antecipando a subsequente abstração do contexto histórico e da função social em nome de uma experiência estética universal realizada por André Malraux em seu *Musée imaginaire*. À primeira vista ao menos, essa condição por si só parece situar o *Mnemosyne Atlas* também em paralelismo peculiar com as práticas artísticas da vanguarda histórica dos anos 20. Não surpreende que esse argumento tenha sido feito de fato por inúmeros estudiosos de Warburg, principalmente por Wolfgang Kemp, Werner Hofmann e, mais recentemente e com ainda mais ênfase, por Forster em dois ensaios sobre os métodos de Warburg. Forster argumenta, por exemplo, que em termos de técnica, os painéis de Warburg pertencem à ordem dos procedimentos de montagem de Schwitters e Lissitzky. Desnecessário dizer que essa analogia não implica reivindicar mérito artístico aos painéis de Warburg nem depreciar as colagens de Schwitters e Lissitzky: serve simplesmente para redefinir a montagem gráfica, entendida mais como construção de significados do que como combinação de formas.

Esse ponto (e muitos outros similares mencionados pelos estudiosos de Warburg), em particular no que diz respeito à intrigante e surpreendentemente clara oposição entre “construção de significados” (supostamente atribuída a Warburg) e “combinação de formas” (supostamente atribuída a Schwitters e El Lissitzky), levanta um problema. Em primeiro lugar, se algum aspecto do *Atlas* de Warburg pode de fato ser produtivamente comparado às técnicas da colagem e da fotomontagem dos anos 20 ou se podemos entender mais sobre qualquer um dos lados dessa problemática comparação ao distinguir rigorosamente suas duas partes e – mais importante para nosso projeto – ao reconhecer que o *Atlas* de fato estabeleceu um modelo cultural para averiguar as possibili-

dades da memória histórica, cuja agenda era profundamente diferente daquela de seus precursores ativistas no campo da fotomontagem. Em segundo lugar, a questão: seria potencialmente produtivo comparar o *Atlas* de Warburg com o *Atlas* de Richter, outro exemplo de tal projeto mnemônico? Teríamos de reconhecer, antes de qualquer coisa, que embora ambos os projetos obviamente se dirijam a possibilidades da experiência mnemônica, eles operam sob circunstâncias históricas dramaticamente diferentes: o primeiro no alvorecer da destruição traumática da memória histórica, o momento do cataclismo mais devastador da história humana, conduzido pelo fascismo alemão; o último, com base em uma derradeira posição de repressão e negação, olhando para o passado e tentando reconstruir a memória no interior do espaço social e geopolítico da sociedade que infligiu o trauma.

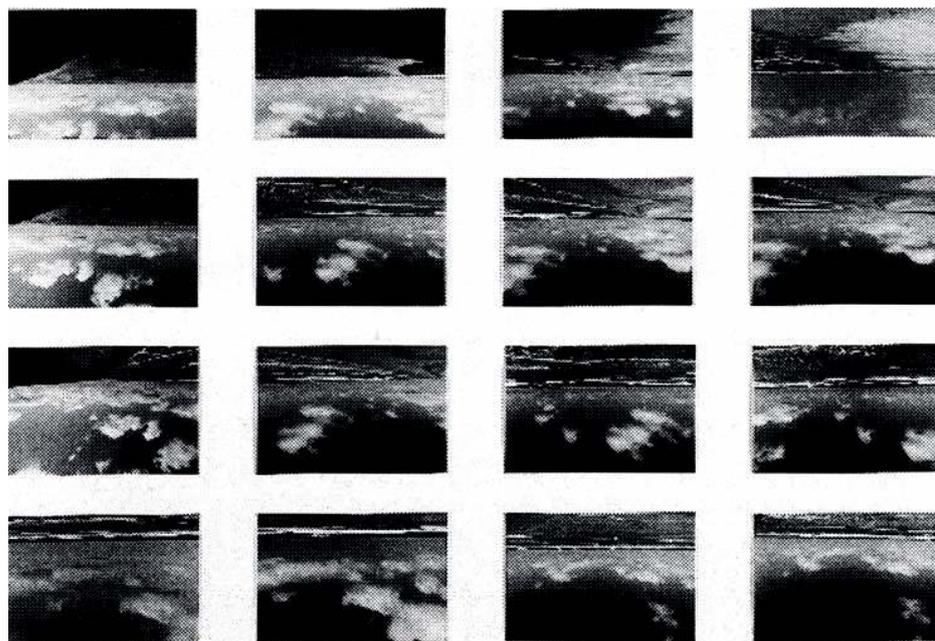
Estruturas de um atlas

Wolfgang Kemp foi o primeiro a assinalar que o projeto de Warburg de organizar e apresentar vasta quantidade de informação histórica sem nenhum comentário textual

deveria remeter-nos aos procedimentos da montagem surrealista. Nessa direção, o *Atlas* de Warburg se coloca inevitavelmente em comparação também com outro extraordinário e inacabado projeto de montagem do final dos anos 20, uma colagem textual que almejou construir uma memória analítica da experiência coletiva na Paris do século 19. Benjamin também havia associado seu *Passagenwerk* às técnicas de montagem dos surrealistas, identificando-o publicamente de acordo com seus termos, quando escreveu que o "método deste trabalho é a montagem literária. Eu não tenho nada a dizer, somente a mostrar".

Do mesmo modo, a descrição de Theodor W. Adorno de *Passagenwerk* poderia ser facilmente dirigida às principais características do *Mnemosyne Atlas* de Warburg: "(Benjamin) excluiu deliberadamente toda interpretação e pretendeu que as condições reais existentes brotasse nos choques que a montagem dos materiais inevitavelmente suscitaria no leitor... Para levar ao extremo seu antissubjetivismo, Benjamin previu que o trabalho deveria ser apenas uma compilação de citações."

Gerhard Richter, Atlas
68: Fotos (fotografias),
1969



Outra vez, muitos dos termos presentes nessa discussão merecem nossa atenção, em relação tanto à precisão da descrição dos modelos (tal como de suas diferenças potenciais) de Benjamin e de Warburg quanto à precisão de suas definições a respeito dos epistemes da colagem/fotomontagem, tal como a questão se de fato elas compõem as epistemes da organização estrutural do *Atlas*. Primeiramente, a exclusão da interpretação em favor das condições verdadeiramente existentes na construção discursiva da memória textual. Em segundo lugar, a antecipação de choques como resultado inevitável e pretendido da técnica da montagem, supostamente ocorrendo de modo mais intenso nos interstícios dos campos discursivos (tais como o pictórico *versus* o fotográfico, a agitação da cultura de massa *versus* a concentração estrutural da estratégia da vanguarda, o artesanal *versus* o reproduzido tecnicamente, o literário *versus* o descritivo – para nomear alguns dos clássicos *topoi* e tropos da estética da colagem e da montagem).

Em terceiro lugar, e mais importante, a observação de Adorno sobre o antissubjetivismo como força condutora da estética da colagem/fotomontagem, suposta articuladora de crítica sistemática do que posteriormente viria a ser chamado de “a função autor” de um texto. E por último, vinculada diretamente ao item anterior, a ênfase dada por Adorno à acumulação de citações como um novo e estruturante instrumento da estética da montagem: primeiramente na própria fotomontagem, em que a homogeneidade da concepção e execução da pintura são destruídas. Contudo, logo em seguida, a montagem iria transformar também a estética literária ou fílmica (aquelas da União Soviética em particular) como, por exemplo, no romance factográfico, em que irá depor a onisciência autoral, a narrativa e a ficção.

Por conseguinte, se poderia dizer que pelos meados dos anos 20 uma variedade de novos e análogos modelos de escrita e de configuração dos dados históricos emergiu simultaneamente, variando das técnicas de montagem das práticas artísticas ao *Atlas* de Warburg, àqueles dos *Annales* de historiadores. Em todos esses projetos (literário, artístico, fílmico, histórico) uma subjetividade pós-humanista e pós-burguesa está constituída. A narrativa da história como sequência de acontecimentos e informações pertencentes a agentes individuais é substituída pelo enfoque na simultaneidade de contextos sociais distintos, porém contingentes, e por uma infinidade de agentes participantes, enquanto o processo histórico passa a ser reelaborado como um sistema estrutural de permanentes e cambiantes interações e permutações de dados econômicos e ecológicos, constituições de classes e de suas ideologias, sendo os tipos resultantes das interações sociais e culturais considerados específicos de cada momento em particular.

Ainda que o *Atlas* de Warburg fizesse parte de fato da ascensão de um novo paradigma cultural da montagem como processo alternativo para escrever uma história descentralizada e construir formas mnemônicas relacionadas, qualquer comparação entre Warburg e as técnicas de montagem das vanguardas artísticas, ou mesmo da neovanguarda, permanecerá altamente problemática se não reconhecer, antes de mais nada, as reais descontinuidades do próprio modelo da colagem/fotomontagem. Essas rupturas e alterações internas ao paradigma surgem nos anos 20 e se tornarão especialmente decisivas em sua redescoberta pelas práticas do pós-guerra. Além do mais, qualquer tentativa de leitura comparativa desses projetos terá que desenvolver um entendimento igualmente diferenciado das contradições e mudanças que surgiram nos anos 20, nas próprias definições das funções fo-

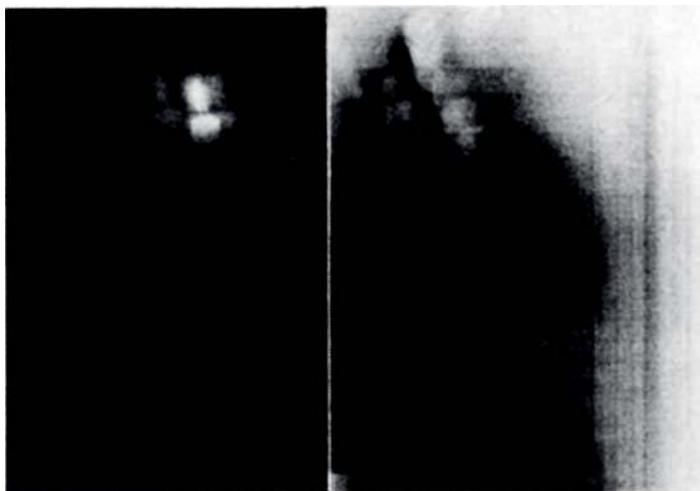
tográficas, tal como nas investigações teóricas sobre a fotografia na Alemanha de Weimar e na União Soviética, e nas práticas artísticas que se apropriaram da fotografia em ambos os países. Mais especificamente, e de particular importância para nossa discussão em torno do projeto mnemônico de Warburg e Richter, está o fato de que, no mesmo momento de sua elaboração, teorizações opostas da fotografia se colidem justamente no que diz respeito ao problema do impacto da imagem fotográfica na construção da história mnemônica.

Essa dialética é evidente nas posições articuladas em 1927-1928: de um lado temos que considerar o ensaio decisivo de Siegfried Kracauer, cuja tese de que a produção fotográfica devasta a imagem da memória sugere severa crítica ao projeto de Warburg de conceber o *Atlas* como um modelo de construção da memória social (possivelmente sem que essa fosse a intenção original). No extremo oposto, o famoso “debate da fotografia” que surge na União Soviética também em 1927, sobretudo nos escritos dos teóricos e artistas soviéticos Ossip Brik, Boris Kushner e Alexander Rodchenko. E, ainda, aquele que permanece sendo talvez o ensaio mais importante sobre a fotografia da primeira metade do século 20, escrito em 1931, um pouco depois de o projeto de

Warburg ser interrompido: *A pequena história da fotografia* de Walter Benjamin, que argumenta a favor de uma nova cultura de mídia, de uma montagem politicamente motivada, em oposição ao pessimismo do ensaio de Kracauer em relação à mídia.

A fim de esboçar rapidamente essas oposições, teríamos que primeiro distinguir que dicotomias latentes atuam na estética da colagem/montagem desde sua origem: os polos de oposição poderiam ser chamados de a ordem do choque perceptivo e o princípio do estranhamento de um lado, e, do outro, o agrupamento estatístico ou a ordem do arquivo. A ênfase estrutural na descontinuidade e na fragmentação típica do Dada, que definiu a fase inicial da fotomontagem, introduziu o campo perceptivo do sujeito nas experiências de “choque” da existência cotidiana de uma cultura industrial avançada. Enquanto os procedimentos metonímicos da fotomontagem, enfatizando continuamente a fissura e o fragmento – pelo menos quando apareceram –, procuraram dismantelar os mitos da unidade e da totalidade que a propaganda e a ideologia constantemente inscrevem em seus consumidores, a fotomontagem, paradoxalmente, colaborou também com o projeto social de modernização da percepção e sua agenda positiva. Tal efeito revolucionário de convulsão semiótica provocado pelo choque poético e pelo estranhamento obteve permanência bastante breve. Já no segundo momento da colagem Dada (na época do *Meine Hausprüche* de Hanna Höch, em 1922), por exemplo, a heterogeneidade da ordem aleatória e as justaposições arbitrarias de objetos e imagens encontradas, assim como o significado de uma anomia fundamentalmente cognitiva e perceptiva, foram acusados de ser apolíticos e anticomunicativos ou esotéricos e meramente estéticos. Os mesmos artistas vanguardistas que originaram a fotomontagem

Gerhard Richter,
Atlas 323: Seestücke
(Marinhas), 1975



(como Heartfield e Höch, Klucis, Lissitzky, Rodchenko) passaram a diagnosticar o caráter anômico da técnica de colagem/montagem Dada como vanguardismo burguês, suscitando crítica que proclamou, paradoxalmente, a reintrodução das dimensões da narrativa, da ação comunicativa e da lógica instrumental na organização estrutural da estética da montagem.

O que estamos testemunhando, primeiro em meados dos anos 20 e, mais decisivamente, no final daquela década, é precisamente uma mudança gradual em direção à ordem das funções arquivistas e mnemônicas da acumulação fotográfica, assim como o surgimento de uma episteme latente, de uma estética radicalmente diferente de fotomontagem. Com relação a sua abordagem do fotográfico, trata-se de mudança que deriva da mesma segurança na versatilidade e confiabilidade da fotografia que orientou o projeto do arquivo de Warburg e sua certeza na autenticidade da fotografia como documento empírico, e do poder de emancipação radical dos efeitos igualitários da reprodução fotográfica. A imagem fotográfica em geral seria definida, a partir de então, como dinâmica, contextual e contingente, e a estruturação serial da informação visual enfatizaria formas abertas e uma infinidade potencial de temas fotográficos elegíveis dentro de um novo coletivo social, bem como de registros fotográficos de eventuais detalhes e facetas, que constituiriam cada sujeito individual em meio a uma série de atividades, relações sociais e relacionamentos objetivos, em permanente modificação. Novamente, valeria a pena investigar os paralelos entre o modelo soviético do fotográfico e a reelaboração radical do processo histórico que emerge, simultaneamente, no trabalho dos historiadores dos *Annales* franceses Marc Bloch e Lucien Febvre. Tais paralelos, entre a concepção do processo histórico e a construção e ordenação da re-

presentação fotográfica, tornam-se mais claros quando lemos o argumento de Ossip Brik sugerindo:

diferenciar objetos individuais com o fim de realizar seu registro pictórico não é apenas um fenômeno técnico, mas também ideológico. No período pré-revolucionário (feudal e burguês), tanto a pintura quanto a literatura concentraram-se nas pessoas e nos eventos individuais, colocando-se a serviço de diferenciá-los de seus contextos gerais... Para a consciência contemporânea, um indivíduo só pode ser compreendido e acessado em conexão com todas as outras pessoas – com aqueles que foram, pela consciência pré-revolucionária, frequentemente colocados em segundo plano.

Esse argumento implica radical redefinição do próprio objeto fotográfico, não mais concebível como a impressão de uma única imagem, cuidadosamente manipulada pelo artista-fotógrafo em seu ateliê, emoldurada e apresentada como substituto pictórico. O que significa dizer, como já especificava a definição de Rodchenko, que é precisamente a fotografia corriqueira, realizada de modo rápido e barato, que irá substituir o retrato tradicional e seu aspecto sintético. A forma de organização e distribuição passará a ser, a partir de então, aquela do arquivo ou, como denominou Rodchenko, a do álbum fotográfico, uma reunião imprecisa de fotografias corriqueiras mais ou menos coerentes entre si, dispostas de modo a documentar um determinado assunto.

No lugar de traçar os futuros modelos da experiência fotográfica participativa do socialismo, Siegfried Kracauer analisou os usos existentes da imagem fotográfica nas atividades da mídia capitalista da Alemanha de Weimar, particularmente aqueles que regiam

os semanários ilustrados. Associando a capacidade de formação das imagens da memória a uma relação real de objetos materiais e cognitivos, o pessimismo extremo de Kracauer acerca da mídia reconhece que é precisamente a presença universal da imagem fotográfica que irá eventualmente destruir ambos os processos cognitivos e mnemônicos. Com isso, argumenta:

Nunca antes uma era foi tão informada a seu respeito, se ser informada significa possuir a imagem de objetos semelhantes entre si no sentido fotográfico (...) Na realidade, no entanto, a proporção fotográfica semanal nem mesmo pretende aludir a esses objetos ou urimages.⁴ Se se estivesse oferecendo como um complemento para a memória, então a memória teria feito essa opção. Mas a torrente de fotos deavasta as barreiras da memória. O ataque dessa massa de imagens é tão poderoso, que ameaça destruir a consciência potencialmente existente das qualidades capitais. As obras de arte sofrem essa sina através de suas reproduções (...) Nas revistas ilustradas as pessoas veem o mesmo mundo que as revistas ilustradas as impedem de perceber (...) Nunca antes um período soube tanto sobre si mesmo.

Foi esse o momento em que o surgimento de uma cultura de mídia fotográfica permitiu um primeiro vislumbre das recém-surgidas condições coletivas de anomia, o momento em que se tornou possível imaginar que a representação cultural de massa causaria a destruição conjunta da experiência mnemônica e do pensamento histórico. Por esse motivo, um dos mais enigmáticos – e atualmente cada vez mais plausíveis – argumentos de Walter Benjamin em 1931 sugeria que o clímax histórico da fotografia deveria ser situado por volta de 1860, uma vez

que a fotografia naquele momento mal havia exercido a transição de um objeto aurático para uma estrutura cada vez mais vazia da mera reprodução tecnológica e, simultaneamente – como uma emergente tecnologia em emancipação –, poderia conter a promessa social de formas radicalmente diferentes de interação coletiva e de construção da subjetividade.

As origens do *Atlas* de Richter

Se considerarmos agora o modo como os trabalhos dos artistas do período pós-guerra, em particular o *Atlas* de Richter, se posicionaram em relação ao legado fotográfico das vanguardas históricas, podemos facilmente reconhecer que a coleção de Richter de fotografias amadoras encontradas (jornalísticas e publicitárias) inverte as aspirações utópicas da vanguarda em todos os níveis: se algumas das práticas e teorizações realizadas na União Soviética e na Alemanha de Weimar haviam definido a fotografia sob uma perspectiva teleológica, como um projeto cultural de aprovação e fortalecimento, de articulação e de autodeterminação, Richter contempla os usos sociais dominantes da fotografia e suas funções artísticas potenciais a partir de uma posição exterior, com uma atitude profundamente ascética. Se as dimensões tumultuosas e libertadoras da fotomontagem tinham nascido do desejo de transformação radical das relações hierárquicas de classe e das estruturas que regiam a produção e a autoria, o *Atlas* de Richter parece considerar a fotografia e suas várias práticas um sistema de dominação ideológica e, mais precisamente, um dos instrumentos com que a anomia coletiva, a amnésia e a repressão são inscritas socialmente.

Após ter-se mudado da Alemanha Oriental para a Alemanha Ocidental em 1961, Richter deu início a essa coleção de imagens foto-

gráficas cujo objetivo, ao menos inicialmente, parece ter permanecido obscuro até mesmo para ele: organizadas seguindo o esquema mais tradicional de montagem, conforme grade retangular, as imagens – ao menos num primeiro olhar – parecem ter sido escolhidas somente por seu valor sentimental enquanto registros de situações e temas da história familiar. Apenas uma das imagens dos primeiros quatro painéis serviria mais tarde como matriz para uma das fotopinturas de Richter, iniciadas na época em que os primeiros painéis do *Atlas* foram montados (*Christa und Wolfi*, 1964). As outras – incluindo o terceiro painel, que consiste quase que inteiramente de fotografias amadoras de paisagem tiradas em viagens de férias – permaneceriam documentos aparentemente mudos e sem importância. As imagens fotográficas surgem, num primeiro momento, como se tivessem sido removidas do álbum familiar momentos antes do voo de Richter da Alemanha Oriental, suvenires de um passado que estava sendo largado para sempre, ou como se tivessem sido enviadas por seus parentes da Alemanha Oriental, à guisa de consolo para a recente separação do jovem artista de seus entes queridos.

Se assumirmos que o impulso inicial para a formação do *Atlas* originou-se de fato na experiência de uma perda recente do contexto familiar e social de Richter e em seu encontro com a autodestruição infligida da identidade do estado nacional alemão, seria plausível considerar o *Atlas* mais um, embora sob muitos aspectos diferente, exemplo de duradoura tradição de práticas culturais que, assim como o *Atlas Mnemosyne* de Warburg, num curso diferente daquele da divisão histórica, lidaram com uma experiência parecida, de uma “crise de memória” particularmente aguda. Como já indicamos, porém, um tipo diferente de “crise de me-

mória” havia sido confrontado pelos artistas e teóricos da fotografia já no final dos anos 20, anterior à histórica destruição da subjetividade humanista, mas não ao surgimento de uma cultura fotográfica de massa e de seus efeitos devastadores (ou emancipadores) no trabalho de arte aurático e na imagem mnemônica. O desejo mnemônico, ao que tudo indica, é ativado especialmente naqueles momentos de excessiva coação, em que as tradicionais conexões materiais entre sujeitos, entre sujeitos e objetos, e entre objetos e suas representações parecem estar à beira do colapso, senão do desaparecimento total. Sem dúvida, essa teria sido condição fundamental para a cultura alemã do pós-guerra em particular, envolta no constrangimento da negação coletiva da história, da repressão de um passado recente e num aparato de produção fotográfica ampliado e acelerado quase histericamente para provocar o desejo artificial e o consumo.

Uma das dificuldades atuais de localizar o *Atlas* de Richter nessa dupla perspectiva é que temos de relacionar, senão integrar, essas duas estruturas diferentes de modo que o trabalho possa ser entendido como resposta a essa dupla “crise de memória”. A primeira é extremamente histórica e específica aos contextos social e ideológico do pós-guerra na Alemanha após o fascismo. A segunda, possivelmente contrária à primeira, embora não totalmente, considera em larga medida o impacto de uma cultura de mídia fotográfica no projeto da pintura e na concepção de uma autêntica experiência objetiva. Certamente, a questão levantada por Kracauer concentra-se sobretudo no impacto devastador da fotografia sobre o trabalho de arte aurático artesanalmente produzido, que continha aquilo que ele chamaria de “monograma da história”. Na definição enigmática de Kracauer, esse “monograma” constitui a singularidade da

forma artística, seu êxito em trazer para a representação o conhecimento da morte em seu mais intenso propósito e, com isso, resistir profundamente à repressão.

Richter, como um sujeito do período pós-guerra, teria então de reformular essa mesma questão, no caso, se poderia ser possível ainda conceber imagens mnemônicas no momento em que uma negação coletiva da história extremamente violenta ocorre, uma repressão cuja cultura de mídia fotográfica vem a ser, mais do que no tempo de Kracauer, o principal agente. Simultaneamente, Richter como pintor – tal como todos os outros pintores de sua geração – deve ter-se debatido com a questão de se e como a pintura poderia continuar a ser concebida, em face do confronto com o sistema da cultura de massa fotográfica.

As imagens fotográficas de membros da família que compõem os quatro primeiros painéis do *Atlas*, portanto, parecem ter servido a Richter – tal como serviram para Kracauer em 1927, para Benjamin em 1931 e, ainda, para Roland Barthes em 1979 (quando o confronto com a morte de sua mãe o fez escrever uma fenomenologia contemporânea da fotografia) – como ponto de partida para suas reflexões sobre a relação entre a fotografia e a memória histórica originada. Como se a oscilante ambiguidade da fotografia, que tal como um agente dúbio ao mesmo tempo ativa e destrói a experiência mnemônica, pudesse ser imobilizada, ao menos por um instante, ao situar a imagem em analogia com a impressão mnemônica da própria relação familiar.

Apesar de tudo, é nesse tipo de impressão, em que a contiguidade física e o referente à inscrição psíquica não poderiam ser questionados, que a causalidade e a materialidade da experiência mnemônica pareceram estar garantidas. Se essa impressão mnemônica

seria definida como aquela do código genético e hereditário (a fundação de uma teoria protorracista tal como sugerida na teoria da memória desenvolvida pelo professor de Aby Warburg, Richard Semon) ou se ela rastrearía uma estrutura psicosssexual mais ou menos bem sucedida (a inerente definição de Freud sobre a memória psíquica, por exemplo), ou se a memória seria concebida como determinada por uma instituição social de classe (conforme proposto na teoria de Durkheim sobre a estrutura da memória): é na reflexão sobre a imagem de família em que a força do mnemônico conecta-se ao passado, e seus intrincados impactos no presente poderiam ser fidedignamente verificados como processos materiais, alternadamente certificando e atacando – tal como na fotografia – a formação da identidade.

O fato de que a mobilização de um *Atlas* de recordações, contrário ao massivo sistema de repressão, tenha resultado não apenas da experiência particular de perda do contexto geopolítico e da estrutura familiar, mas, como temos argumentado, igualmente do encontro com as funções e as estruturas continuamente alteradas da imagem fotográfica que Richter descobriu após sua chegada no Ocidente, evidencia-se no quinto painel do *Atlas*, em que a homogeneidade do material fotográfico definida até então pela reunião mais ou menos aleatória de imagens de família é devastada por peculiar heterogeneidade, a princípio fantasmática, de tipos de fotográficos.

Ao introduzir uma variedade de recortes procedentes dos jornais ilustrados da Alemanha Ocidental (como o *Der Stern*), Richter parece ter registrado seus primeiros encontros com os gêneros culturais de massa, até então mais ou menos desconhecidos para ele. Tendo escapado de um país em que qualquer tipo de publicidade era proibido, a fotografia de moda (para não falar de

fotografias pouco ou bastante pornográficas) era marginal e as imagens capazes de despertar a vontade para o turismo e o consumo tinham sido banidas da esfera pública fotográfica do estado comunista, Richter poderia, pela primeira vez, se deter sobre tais imagens, disseminadas em abundância. Não surpreende notar, portanto, que justamente aquelas categorias (moda, turismo, pornografia “leve” e “pesada” e publicidade) foram as primeiras a romper com a homogeneidade das fotografias amadoras e familiares dos primeiros quatro painéis do *Atlas*.

Em analogia quase direta ao início do ensaio de Kracauer, Richter justapõe a construção da identidade pública pela mídia cultural à construção de uma identidade privada através da fotografia de família. A memória no *Atlas* de Richter se constitui, portanto, principalmente como uma arqueologia de registros pictóricos e fotográficos, cada um deles compartilhando diferente formação fotográfica, e suscitando um registro particular de respostas psíquicas. Estas, apesar de atuarem separadamente (e com relativa independência umas das outras) no sistema perceptivo e mnemônico do sujeito, interagem entre si, constituindo justamente aquele complexo campo de repúdios e deslocamentos, um campo de repressão e de imagens representativas com as quais a memória se constitui, no registro da ordem fotográfica. O que tornou tão incrível a observação de Kracauer (a comparação entre as imagens da estrela de cinema glamorosa e da avó) nos parágrafos iniciais de seu ensaio foi a percepção de que – com a ascensão da cultura de mídia – o sujeito não poderia mais ser constituído exclusivamente dos modelos de continuidade sustentados pela etnia e pela família, pelo Estado e pela cultura, pela tradição e pelos costumes sociais e de classe. Nem mesmo o campo corporal do mnemônico parecia ser ainda referência garantida, infringido pela surpreendente rapidez da moda. Em troca,

sinais e linguagens recém-construídos, existentes e atuantes fora do conjunto das formas mnemônicas de experiência que as imagens da família haviam representado, passariam a habitar o campo mnemônico, vinculando o desejo pela identidade a registros representacionais completamente diferentes.

Grosso modo, na primeira imagem de Kracauer o investimento libidinal do leitor/espectador é reorientado em direção a uma figura feminina desconhecida e que nunca será conhecida, a não ser por sua representação fotográfica. O corpo dela não é mais o lugar de uma presença aurática, digna de uma experiência ou de um encontro vivido (como aquele da avó de Kracauer ou da mãe de Barthes), mas o corpo de uma representação produzida industrialmente (da estrela feminina) disseminado através de sua reprodução técnica. Como Kracauer foi o primeiro a assinalar, é justamente no investimento do desejo por uma figura cujo corpo é composto de *Benday Dots*⁵ invisíveis que ocorre o rompimento da libido, tanto no plano da imagem quanto no da formação psíquica, impregnando o meio fotográfico com uma condição de fetichismo, de maneira quase ontológica. Com isso, Kracauer antecipou todo um conjunto de questões peculiares para a pintura, que ressurgiriam nos trabalhos de Roy Lichtenstein e Andy Warhol do início dos anos 60, pouco antes de Richter a eles se unir na busca do entendimento do modo como a inscrição do desejo fetichista e do valor de troca de signo havia aos poucos substituído a presença, a corporeidade e a experiência mnemônica, e como essas mudanças iriam inevitavelmente alterar também a face da pintura. Apesar de tudo, nem a investigação teórica de Kracauer, nem o projeto artístico de Richter são motivados por uma reivindicação nostálgica de reconstruir a ficção de uma identidade autêntica, centrada no corpo ou na aura e no artefato

artesanal. Isso separa dramaticamente seus empreendimentos de *A câmera clara* de Roland Barthes, que procura de fato reatar a memória corporal à imagem da mãe e impregná-la de uma experiência de autenticidade fenomenológica.

Ao contrário, parece que Richter está comprometido com um projeto absolutamente diferente: antes de tudo, busca explorar os vários registros da fotografia como um sistema representacional na qual a repressão histórica é instituída e transmitida fisicamente. A notória atração dos artistas alemães do pós-guerra pela banalidade da cultura de consumo alemã que conduz o extenso exame efetuado por Richter do material que compõe os quatro primeiros anos da coleção do *Atlas* (outro exemplo seria a iconografia de Polke) poderia encontrar interpretação adicional aqui: ela não é apenas uma variação dos temas da Pop Art (que certamente foi, assim como – e visto que – a Pop Art incessantemente colocou em si mesma a questão da possibilidade de uma experiência autêntica sob o domínio de uma produção totalizante de comodidades). Mais especificamente, o que vem a ser evidente nas imagens de consumo do arquivo de Richter é o lado infausto dessa peculiar variação, na Alemanha Ocidental, do tema da banalidade: a falta coletiva do afeto, com a armadura psíquica que os alemães do período pós-guerra usaram para proteger-se de um *insight* histórico.

A banalidade como uma condição da vida cotidiana converte-se aqui, em sua modalidade especificamente alemã, em condição de repressão da memória histórica, como um tipo de anestesia psíquica. Banalidade como condição de atitude estética, como sua correspondente, é assim também claramente proclamada por Richter quando ele polemicamente afirma que "... a mais banal

das fotografias amadoras é mais bonita do que a mais bela pintura de Cézanne..."

Novamente, duas atitudes são aqui reunidas, tornando duplamente difícil compreender o projeto do *Atlas* primeiro, na afirmação quase ingênua de um posicionamento antiestético radical, Richter publicamente se associa à atitude vanguardista, recém-revigorada com a redescoberta de Duchamp pela Pop Art. Em postura bastante comum aos artistas alemães do pós-guerra, muito mais conectados com o que estava acontecendo em Nova York e Paris do que com o ofuscado legado da vanguarda histórica alemã dos anos 20, Richter claramente credita o trabalho de Robert Rauschenberg por tê-lo introduzido na estética da colagem/montagem, ao mesmo tempo em que alega desconhecer por completo as práticas de fotomontagem dos artistas dadaístas na Alemanha de Weimar e ser completamente hostil a todo e qualquer modelo de fotomontagem impregnado de agitação política, tal como o trabalho de John Heartfield, que ele pôde ter visto durante sua estada na República Democrática Alemã. Essa paradoxal mudança histórica e geopolítica acrescenta uma série de questões à leitura do arquivo fotográfico de Richter.

Antes de tudo, coloca a questão de como o princípio da acumulação aleatória se manifesta em circunstâncias históricas essencialmente diferentes, como, por exemplo, no momento em que a aleatoriedade e a justaposição arbitrária operam não apenas como estética de procedimentos conhecidos, mas também como legitimação socialmente imposta de anomia encoberta por um estado de independência individual avançado. A estética da colagem nas mãos de Rauschenberg havia reinaurado a eliminação da escolha autoral e da autoridade artística ao relacionar intrinsecamente a au-

toria às reais condições da experiência numa cultura de consumo avançada, em que a instituição do valor de troca que habita tão somente o signo determina a constituição da identidade do sujeito consumista.

Certamente, no momento do pós-guerra, as técnicas usadas para descentralizar o sujeito e dismantelar as reivindicações de autoria mudaram novamente, [agora] na transmissão de Duchamp para John Cage, umas das figuras que contribuíram para a cultura da colagem de Rauschenberg. Não é fácil determinar se, naquele que seria então o período da neovanguarda, a descentralização radicalmente subversiva do sujeito (burguês) se tinha tornado apenas um princípio de indiferença afirmativa da subjetividade como um todo (por exemplo, a abordagem Zen de Cage) ou se, na recorrência dessas estratégias durante o pós-guerra, a eliminação politicamente imposta da subjetividade necessitou desse recurso estético para produzir anomia estrutural, perceptual e cognitiva, uma vez que esse modelo em particular pareceu instituir a decrescente validade dos conceitos da ação comunicativa, autodeterminação e organização social transparente.

Por último, e da perspectiva deste ensaio talvez o mais importante, tal atitude levanta a questão de se e como a insistência numa banalidade anômica (mesmo se dada apenas como postura) e o projeto estético de dismantelar a armadura da repressão psíquica poderiam de fato ser reconciliados. Essa questão será parcialmente respondida pelo próprio Richter, uma vez que já no décimo segundo painel do *Atlas*, possivelmente de 1964-1965, um primeiro conjunto de imagens inesperadamente se destaca na total banalidade das fotografias encontradas, rompendo todo o campo. Esse rompimento repentino coloca o projeto do *Atlas* dentro da dialética da amnésia e da memória que

tentamos explorar neste ensaio. Operando à maneira de um *punctum*⁶ em relação ao contínuo campo anterior das imagens banais, imersas em sua condição de *studium*,⁷ esse primeiro conjunto de fotografias das vítimas de um campo de concentração opera agora surpreendente revelação: a de que existe ainda uma ligação capaz de vincular uma imagem a seu referente em meio ao acúmulo aparentemente vazio de imagens fotográficas e à produção universal do valor de troca do signo: o trauma do qual a compulsão para a repressão se originou. Paradoxalmente, é nesse exato momento que também o *Atlas* expõe seu próprio segredo como uma coleção de imagens: um pêndulo perpétuo, entre a morte da realidade na fotografia e a realidade da morte na imagem mnemônica.

Buchloh, Benjamin H.D. Gerhard Richter's *Atlas*: the anomic archive. In *Photography and painting in the work of Gerhard Richter: Four essays on Atlas*. Barcelona: Libres de recerca. Art, 6, 1999:11-30.

Benjamin H. D. Buchloh é professor de arte moderna na Universidade de Harvard, crítico de arte e coeditor da revista *October*. Foi editor da revista *Interfunktionen*, escreveu inúmeros ensaios sobre arte moderna e contemporânea, incluindo monografias sobre artistas como Marcel Broodthaers, Gerard Richter, Carl Andre e Dan Graham; publicou os livros *Neo-Avantgarde and Culture Industry*, *German Art Now* e recentemente organizou com Hal Foster, Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois o livro *Art since 1900*. Londres: Thames & Hudson, 2004. No Brasil, teve traduzido seu ensaio Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea (*Arte & Ensaios*, n.7, 2000: 178-197).

Tradução Bianca Tomaselli

Revisão técnica Felipe Scovino

Notas

¹ Este texto encontra-se publicado em alemão e italiano em Warburg, Aby. *Mnemosyne*. L'atlante delle immagini. Marene: Nino Aragno Editore, 2002. Sua tradução para

- o português pode ser conferida no Dossiê Warburg, presente neste número de *Arte & Ensaios*. (N.T.)
- 2 Lançado no mesmo ano em que Buchloh publicou o presente ensaio, sob o título *Aby Warburg, the renewal of pagan antiquity*. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and Humanities, 1999, 868p. (N.T.)
- 3 Palavra apropriada da língua inglesa para denominar publicação ou tipo de panfleto publicitário composto por uma série de dobraduras. (N.T.)
- 4 Na versão inglesa de Buchloh esse termo aparece grifado, como se sinalizando correlação com a raiz etimológica alemã do prefixo *ur*; e por esse motivo o mantivemos assim. O prefixo *ur* é usado para designar "primordial", "anterior", "primeiro", de modo que *urimages* pode ser lido como "imagens primordiais" ou "primeiras imagens". (N.T.)
- 5 Trata-se de processo de impressão que combina dois (ou mais) pontos de cores diferentes a fim de formar uma terceira cor. Usado tradicionalmente nos quadrinhos, tornou-se uma espécie de marca visual do artista americano Roy Lichtenstein. (N.T.)
- 6 O autor refere-se aqui ao conceito de *punctum* elaborado por Roland Barthes em *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984: Segundo Barthes, o *punctum* é algo próprio da imagem, um detalhe que atinge o espectador/leitor e lhe mobiliza o afeto, conduzindo-o para além do campo fotográfico. "O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)." O *punctum* provoca também uma espécie de "esmagamento do tempo", uma vez que engendra na fotografia a morte e o retorno do seu referente simultaneamente. Cf. Barthes, op. cit.: 46, 142-143 (N. T.)
- 7 Segundo Barthes, o *studium* inscreve a fotografia numa leitura criteriosa e objetiva, baseada numa dada metodologia. O *studium* "não quer dizer, pelo menos de imediato, estudo, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular". Barthes, op. cit.: 45. (N.T.)