

IMAGEM-PALIMPSESTO NA BERLIM EFÊMERA DE MICHAEL WESELY

Mateus Sanches Duarte (PPGCOM-UFRJ/CNPq)¹

RESUMO

Neste ensaio pretendemos refletir sobre a cidade efêmera de Michael Wesely a partir da série fotográfica *Potsdamer Platz, Berlin (4.4.1997 – 4.6.1999)*, em que o fotógrafo mobiliza a técnica de longa exposição para capturar a *Potsdamer Platz*, uma praça destruída durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), abandonada durante a Guerra Fria (1947-1991) e que se tornou símbolo urbano da reinserção de Berlim no cenário do capitalismo mundial após a reunificação da Alemanha.

PALAVRA-CHAVE: fotografia contemporânea; Michael Wesely; *Potsdamer Platz*; palimpsesto.

¹ Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio Janeiro com bolsa CNPq. E-mail: mateus.sanches14@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0416-8818>

ABSTRACT

In this essay we intend to reflect on Michael Wesely's ephemeral city from the photographic essay Potsdamer Platz, Berlin (4.4.1997 - 4.6.1999), in which the photographer mobilizes the long exposure technique to capture Potsdamer Platz, a square destroyed during World War II (1939-1945), abandoned during the Cold War (1947-1991) and which became an urban symbol of Berlin's reinsertion into the world capitalist scene after the reunification of Germany.

KEYWORDS: contemporary photography; Michael Wesely; Potsdamer Platz; palimpsest.

Entre olho e memória, entre olhar e pensamento, entre visibilidade e latência, bate a foto. Com toda a força, bate as asas, vai e vem, escorrega incessantemente de um ao outro. Ainda palimpsestos.

O Ato Fotográfico - Philippe Dubois

Em *Asas do Desejo* (*Der Himmel Über Berlin*, 1987), de Wim Wenders, os anjos Daniel (Bruno Ganz) e Cassiel (Otto Sander) vagueiam pelas ruas de Berlim atrás de histórias, acontecimentos e situações corriqueiras do cotidiano dos berlinenses, que, apesar de não conseguirem interagir com os anjos, são capazes de sentir sua presença. Aproximando-se das pessoas, os anjos conseguem “ouvir” seus pensamentos e desejos e, é nessa circunstância, na Biblioteca Pública de Berlim (*Staatsbibliothek zu Berlin*), que se deparam com um senhor enrugado, Homero (Curt Bois), assumidamente um narrador dos tempos. Ao observar um livro de fotografias de Berlim anterior às duas Guerras Mundiais, esse senhor confronta-se com imagens da cidade em destruição, se perguntando: “O que há de errado com a paz que sua inspiração não dura tempo suficiente para ter a história contada?” O contador de histórias encaminha-se então para um terreno baldio, uma verdadeira *terra de ninguém*, tentando encontrar uma antiga praça efervescente com muitos cafés, trânsito, movimento, e que carregava consigo uma intensa atividade noturna, a *Potsdamer Platz*:

Não consigo achar a Potsdamer Platz. Aqui? Não pode ser aqui. A Potsdamer Platz... Era onde o Café Josty costumava ficar. Nas tardes, costumava ir lá para conversar e tomar café... e observar a multidão. Antes disso eu fumava meu cigarro na Loeser & Wolf... uma renomada tabacaria. Ali do outro lado. Esta não pode ser a Praça Potsdamer. E não tem ninguém para perguntar. Era um lugar alegre. Com bondes e carruagens... e dois carros: o meu e o da loja de chocolates. A loja Wertheim ficava lá, também. E de repente, as bandeiras apareceram. Aqui, toda a Praça ficou coberta com elas. E as pessoas já não eram mais amigáveis, nem a polícia. Não irei desistir... (*Asas do Desejo*, 1987)

O anjo Cassiel segue a busca desse senhor atrás da *Potsdamer Platz*, demolida e atravessada pelo Muro de Berlim, cuja presença não pode ser aliviada nem pelos grafites que colorem o concreto. A memória e a relação afetiva com a cidade nem sempre acompanham as transformações urbanas que muitas vezes desaparecem com edifícios, praças, monumentos, jardins e ruas, anunciando a fantasmagoria da história pautada pelo ímpeto da “novidade”, uma característica de toda a sociedade moderna submetida ao "sempre igual" disfarçado de "novidade" e "moda" (BENJAMIN, 1985).

O filme de Wim Wenders, lançado em 1987 — pouco tempo antes da queda do muro de Berlim em novembro de 1989 —, antecipa muitas das questões que vão efervescer anos depois a partir das transformações urbanas que ocorreram com grande intensidade naquele local. A partir da reunificação da Alemanha em 1990, a *Potsdamer Platz* se transformou no foco das atenções

urbanísticas da Europa, angariando com isso grandes projetos de desenvolvimento. Os mais de 60 mil m² foram adquiridos pelo grupo *Daimler-Benz*, fabricante de automóveis, além de inúmeros lotes adjacentes comprados pela *Sony* e pelos grupos *Asea Brown Boveri*, *Chrysler* e *Deutsche Bahn AG*. Notavelmente, ao tornar-se uma área-chave para o desenvolvimento e restabelecimento de Berlim no cenário do capitalismo mundial, a *Potsdamer Platz* converteu-se, na década de 1990, em um enorme canteiro de obras, chamando a atenção dos planejadores urbanísticos de todo o mundo.

Um dos aspectos mais centrais da praça, até a sua destruição na Segunda Guerra Mundial, era o aspecto cosmopolita berlinense, perdido com a sua demolição, tornando-se, posteriormente, uma fronteira entre o leste e o oeste da cidade. Nesses trinta anos de reunificação, deve ser considerada a abrangência desse projeto em diversas nuances da realidade alemã e europeia, mas também do próprio sistema econômico global. O que, de toda forma, está refletido no próprio projeto realizado na *Potsdamer Platz*, tal como chama a atenção o arquiteto Guilherme Wisnik, em seu livro *Dentro do Nevoeiro* (2018):

Dotado de teatros, cassinos, hotéis, apartamentos de luxo, restaurantes, shopping centers e salas de cinema multiplex, com chafarizes, espelhos d'água e praças de alimentação, esse conjunto urbano - popularmente apelidado de Potsdaimler Platz, fundindo o nome da praça à da grande empresa automotiva que tem sua sede ali - é uma "microcidade-evento que se define como um parque temático no coração da cidade, emulando uma falsa condição de espaço público "misturado". (WISNIK, 2018, p. 135)

Considerando essas questões que permeiam o universo sócio-histórico da *Potsdamer Platz*, alguns trabalhos artísticos se empenharam em refletir sobre Berlim após a queda do Muro e as transformações que acompanharam a cidade nesse período. No campo da fotografia, Michael Wesely foi um dos artistas alemães que desenvolveram um dos projetos mais interessantes sobre esse processo. No seu ensaio fotográfico *Potsdamer Platz, Berlin (4.4.1997 – 4.6.1999)*, o fotógrafo instalou cinco câmeras que, entre os anos de 1997 a 1999, permaneceram com o diafragma aberto à exposição da luz, registrando os inúmeros *tempos empilhados* que compõem a reconstrução da praça berlinense — que, assim como o anjo Cassiel definiu em *Asas do Desejo* sua razão de ser, acabam por “montar, testemunhar, dar fé, preservar” a realidade distante de uma concepção de um tempo homogêneo, progressivo e linear.



Potsdamer Platz, Berlin (5.4.1997 – 24.9.1998)

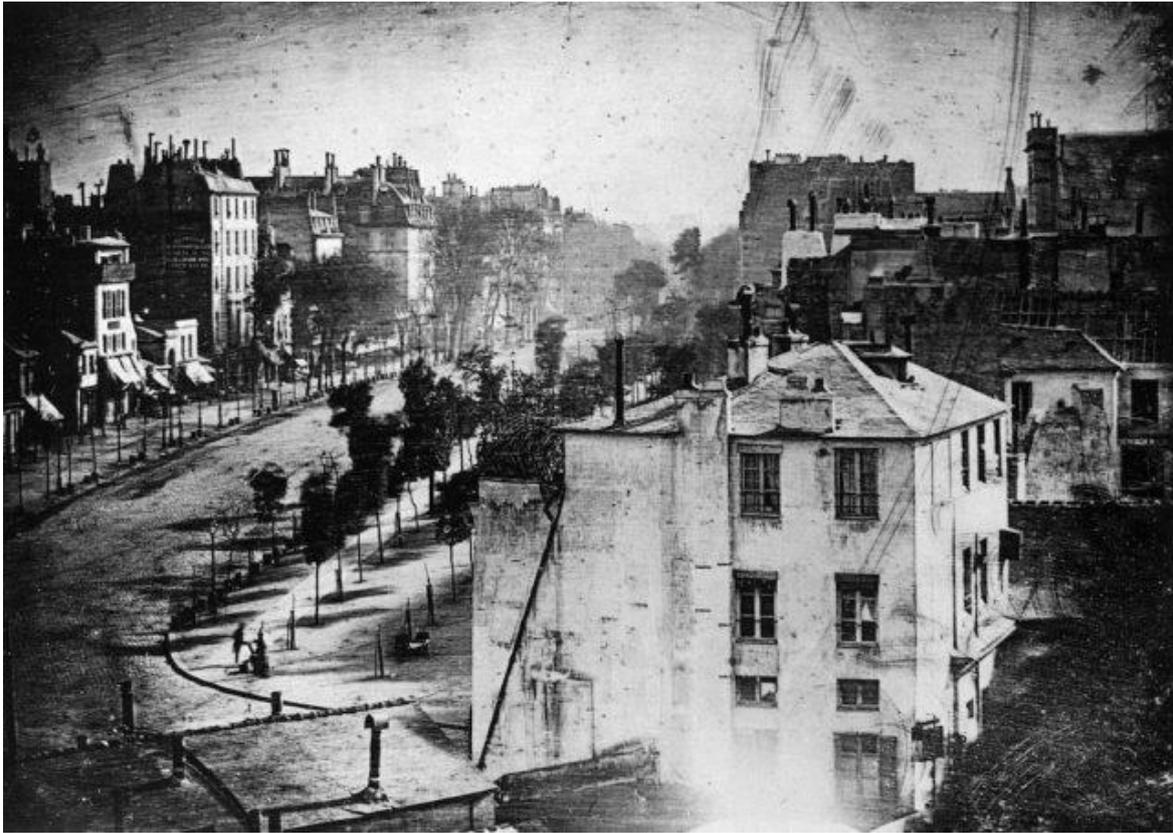
Ainda que registre um dado da realidade — a reconstrução física de uma praça —, o trabalho de Wesely não o faz por determinações instantâneas ou dentre outras características que associam a fotografia ontologicamente à imagem estática. Suas fotografias, pelo contrário, capturam um espaço estranho. Não registram um edifício ou uma praça, mas seus processos de construção ou destruição, transformando, assim, os *tempos empilhados* — ou, se preferirem, as camadas de tempo sobrepostas — em seu próprio objeto fotográfico. Acompanhando o sentimento de urgência em registrar uma cidade que logo vai se transformar, o fotógrafo alemão lança mão da técnica de *longa exposição*, capturando os palimpsestos e fantasmagorias, gerando imagens improváveis e inacabadas, que questionam o programa da máquina fotográfica e a “verdade estática”, que hegemonicamente subsidiou o ato fotográfico em busca de uma nitidez verossímil.

Ao longo da história, muitas discussões teóricas e artísticas organizaram-se em torno da especificidade e ontologia do ato fotográfico, como uma tentativa de estabelecer uma visão dominante e pura de uma experiência indexical da realidade. Valorizando-se, assim, a representação objetiva da realidade que só se materializaria com êxito a partir de técnicas que estimassem o registro instantâneo, cronológico, estático e nítido do objeto referente retratado. Se as profundas

transformações tecnológicas e digitais correntes nas últimas décadas pareciam ameaçar essa indexicalidade, algumas revisões de experiências fotográficas passadas nos sugerem que, efetivamente, o ato fotográfico foi múltiplo desde sua emergência, tendo sido recalcado em sua forma dominante instantânea.

Se a fotografia pretendia-se como um registro nítido da realidade representada, qualquer movimento do objeto retratado, da própria câmera, ou até mesmo um esbarrão acidental no tripé de sustentação, poderia ameaçar essa pretensão, e até anunciar aberrações, fantasmagorias e aspectos híbridos na imagem. Apreendido dessa forma, o objeto retratado deveria ser capturado numa fração de segundos para que a nitidez e estabilidade da imagem fosse preservada em detrimento dos borrões e de outras temporalidades. Uma das dificuldades técnicas da fotografia instantânea em seus primórdios era a baixa sensibilidade de suas primeiras chapas, o que exigia um grande tempo de exposição, que recomendava, como afirma Walter Benjamin em seu texto “Pequena história da fotografia”, “[...] a inserção do modelo no maior isolamento possível, num lugar onde nada perturbasse a necessária concentração” (BENJAMIN, 2017, p. 56). Em uma das primeiras imagens fixas feitas por Louis Jacques Mandé Daguerre, no *Boulevard du Temple*, em 1838, o inventor francês queria certificar às autoridades francesas da eficiência de sua nova invenção, e acabou por realizar um registro premonitório de muitas dessas questões referentes ao ato fotográfico instantâneo, tal como afirma o pesquisador em fotografia contemporânea Antonio Fatorelli:

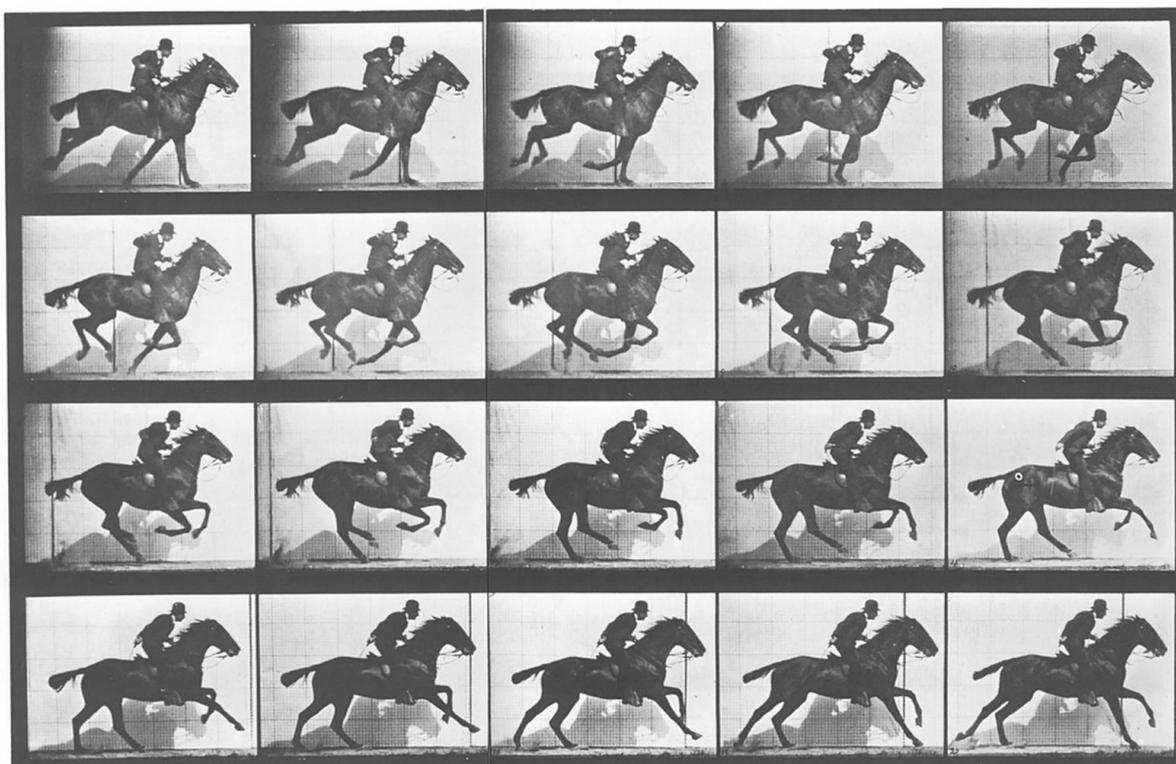
Ao tempo que exhibe fielmente os contornos figurativos das edificações urbanas e da paisagem natural, esse daguerreótipo condena à invisibilidade todos os elementos que se encontravam em movimento no instante da tomada. Obtida da janela da Maison du Diorama, na Rue des Marais, essa imagem demandou uma exposição de aproximadamente um minuto, tempo longo o suficiente para obliterar a presença da população que circulava nessa agitada avenida parisiense, repleta de cafés, teatros e museus. (FATORELLI, 2013, p. 40)



Boulevard du Temple, 1838 - Louis Daguerre

Nesse processo de oclusão do afamado movimento moderno da população parisiense, registra-se como figura humana, em um dia de primavera, unicamente o engraxate se curvando aos sapatos de seu cliente na esquina, como quem resiste ao imprescindivelmente visível: os edifícios, as árvores e a rua em profundidade de campo. Mas é também no século XIX que alguns fotógrafos aproveitavam essa necessidade de um longo tempo de exposição para fazer uso de algumas artimanhas e simular imagens translúcidas e fantasmagóricas, que manifestavam espíritos e aparições, como o caso do joalheiro norte-americano William H. Mumler, ou até mesmo técnicas de duplicação de pessoas (*Doppelgänger*), que, a partir da sobreposição de imagens, simulavam um retrato de duas cabeças. Uma das dificuldades curiosas para a época era a de tirar fotos com bebês, que, naturalmente, não ficavam quietos para a estabilidade da fotografia. Mas esse tipo de fotografia de modo algum ocupava um lugar célebre no discurso hegemônico sobre o ato fotográfico da época, ainda que, como conclui Antônio Fatorelli:

O modo habitual pelo qual avaliamos as imagens fotográficas desconsidera com frequência esses outros domínios não tão evidentes, mas igualmente implicados da representação instantânea. Domínios que compreendem desde a subtração literal de partes substanciais da cena, como se verifica nesse daguerreótipo, até a inscrição, na forma de borrões e de fantasmas, de evidências parciais do movimento, a meio caminho entre a presença e a desapareição. (*Ibid.*, p. 40)



"Daisy" galloping, 1887 - Eadweard Muybridge

Artimanhas a parte desse comércio popular, fotógrafos, cientistas e entusiastas também demonstravam interesse na possibilidade de capturar os estágios de movimento: a ideia de fixar um instante em meio a essa cultura do automatismo e imediatismo provenientes da modernidade e suas grandes metrópoles. Os exemplos mais conhecidos, sem dúvida, são os experimentos de Eadweard Muybridge e Etienne-Jules Marey, dois inventores que se propuseram a captar a continuidade do movimento, a partir de uma série de instantes fragmentados e descontínuos. Enquanto a espingarda de cronofotografia de Marey captava doze fotografias por segundo, que depois eram organizadas em uma espécie de montagem na composição de um só quadro, Muybridge separava cada fotograma, organizando-os em sequência, sem justaposições, como por exemplo no seu famoso trabalho com cavalos galopando. Se esta experiência é recuperada com certa frequência por pensadores, como uma antecipação histórica do fundamento da imagem em movimento que iria se desenvolver pelos irmãos Auguste e Louis Lumière anos depois, nos parece que também são vagalumes de um diálogo entre a imagem fixa e a imagem movimento — e de suas possíveis relações híbridas —, que será iluminado com grande intensidade por fotógrafos e teóricos contemporâneos.



Cheval blanc monté, 1886 - Étienne-Jules Marey

Tornou-se hábito opor o tempo da imagem fixa (a fotografia como herdeira do século XIX) ao tempo da imagem móvel (o cinema como herdeiro do século XX), como uma herança modernista, que repousa em Walter Benjamin ao pensar nessas leis limitantes que atrapalham a captura precisa de uma imagem parada como constituinte de seu imaginário fotográfico (DUBOIS, 2016, p. 19). Do ilusionismo mimético da imagem à sua completa negação, um longo trajeto de discussões foi travado nas últimas décadas, e que, contemporaneamente, tem gerado frutos muito interessantes ao questionarem não só a especificidade da fotografia, aproximando esta forma de expressão a outros meios, como também um novo regime da imagem que atribui uma temporalidade complexa, empilhada, sobreposta, palimpséstica:

É provavelmente uma das características principais dos modos contemporâneos de a imagem mudar ininterruptamente de velocidade, passar de um regime de tempo a outro, e isso com toda a sua flexibilidade, por variação contínua, sem corte nem mudança de natureza. O instante não é mais o contrário da duração, nem o movimento a negação da imobilidade. A (aparente) imobilidade é pensada como uma forma de movimento. O instante como uma forma de duração. Para além da fotografia e do cinema, a imagem contemporânea fabrica seu próprio tempo, como se trabalha um material e é esta “matéria-tempo” da imagem que se oferece frontalmente à percepção do espectador. (*Ibid*, p. 21)

Muitos trabalhos que percorrem as galerias mundo afora pensam a fotografia a partir de suas potencialidades híbridas, articulando diversas temporalidades sobrepostas que circulam entre o estático e o movimento, bagunçando as velhas certezas da imagem fotográfica. Os ensaios fotográficos de Michael Wesely articulam muitas destas discussões organizadas em torno da pretendida objetividade realista. Ao utilizar tempos de longuíssimas exposições — dias, meses e

anos — o fotógrafo transforma as camadas de *tempos empilhados* em seu próprio objeto e sujeito fotográfico. Na multiplicidade de suas obras, sejam naturezas mortas, retratos, e até em manifestações políticas, como foi o caso de sua experiência no Brasil², é nas paisagens urbanas de uma Berlim em processo de reunificação que outro regime de temporalidade parece ir de encontro às recentes transformações da cidade. Afinal, o que pode a fotografia diante das profundas transformações que perpassam as metrópoles contemporâneas?

A ideia de palimpsesto remonta a um pergaminho cujo texto original foi raspado para receber um novo. Das raspagens, escritas que ficam e outras que desaparecem são camadas que, ao serem apagadas, remanesçam ao dar lugar às novas que são escritas. O palimpsesto como uma tradição da escrita tem sido apropriado também para pensar as cidades, principalmente em seus contextos de transformações. Uma outra compreensão de memória nas cidades dispensa a normatividade da temporalidade linear, em proveito de pensar uma cidade de acúmulos e camadas sobrepostas por quem as habita e pelos processos históricos e políticos que as permeiam. Michael de Certeau forja um conceito muito similar ao pensar nos *tempos empilhados* que mobilizam uma “presença de ausências”, ou seja, tempos que são empilhados e “[...] que podem se desdobrar, mas que estão ali como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas” (DE CERTEAU, 1993, p. 189).

Mas se as cidades comportam um empilhamento de tempos outros, nem sempre este se manifesta de maneira inteligível, pois estas camadas não estão empilhadas em ordem, assim como chama atenção Susan Buck-Morss (2018, p. 5): “A força disruptiva do presente pressiona o passado, espalhando seus pedaços por lugares inesperados”. Essa perspectiva sobre a cidade a partir de palimpsestos anuncia uma crise no que Andreas Huyssen (2003) chamou de fantasia modernista *creatio ex-nihilo* e o desejo puro de novos começos, possibilitando, assim, um novo paradigma que passa a observar a cidade e seus edifícios a partir de suas camadas sobrepostas, em que as fortes marcas do espaço presente fundamentam o imaginário com traços do passado, rasuras, perdas e heterotopias. Um paradigma que encontra ressonância na posição crítica da fotografia contemporânea em relação aos pressupostos conceituais da fotografia moderna de um tempo homogêneo, único e vazio, que despreza os tempos complexos, acumulados e imbricados.

² Michael Wesely desenvolveu no Brasil o projeto *Câmera Aberta*, a convite do Instituto Moreira Salles, registrando assim a construção do novo museu do instituto na Avenida Paulista, a partir da instalação de quatro câmeras analógicas e duas digitais nas fachadas dos prédios vizinhos. Além deste trabalho, também fotografou as manifestações de 17 de abril de 2016, quando ocorreu a votação do impeachment da presidente eleita Dilma Rousseff na Câmara dos Deputados. Wesely utilizou suas longas exposições alternando desde 7 minutos a 2 horas nas manifestações a favor e contra o impeachment, como relata a *Revista de Fotografia Zum* no dia 26 de abril de 2016.



Potsdamer Platz, Berlin (27.3.1997 – 13.12.1998)

No trabalho *Potsdamer Platz, Berlin* (4.4.1997 – 4.6.1999), Michael Wesely nos oferece um exemplo para pensarmos a relação entre fotografia e cidade contemporaneamente, justamente por sua busca de procedimentos próprios para a realização da densidade política, histórica e poética de suas imagens, encontrando, assim, na fotografia, uma formulação estética e material dos *tempos empilhados*. Como um artesão que constrói suas próprias ferramentas, Wesely modifica o aparelho para conseguir permitir que o obturador da câmera permaneça aberto por um período longuíssimo, expondo ao mesmo negativo uma sequência de acontecimentos condensados em uma imagem que tensiona potencialidades, palimpsestos e fantasmagorias de rastros imprecisos.

Meses expostas à luz, essas câmeras enquadram a construção desses edifícios, que em pouco tempo preencherá o vazio e o espaço em branco do qual falava Andreas Huyssen (2002), um vazio que não é inadequado para descrever a Berlim da década de 1990, marcado pelo slogan “Berlim será”. Utilizando cinco câmeras, o registro capturou imagens imprecisas de um trabalho inacabado, apreendendo na imagem borrões e rastros da luz solar. Nestas fotografias não há traços de figuras humanas, afinal, que operários construíram estes prédios? Na profusão de guindastes, containers e vigas que se elevam ao *céu sobre Berlim* surge um espaço estéril e anódino, o que parece ser “[...] o resultado extremamente simbólico de uma cidade que pretendendo curar suas feridas

históricas, suas divisões internas e seus vazios improdutivos, se preparava para assumir o posto de capital do século XXI em uma era global, transformando-se em imagem imaculada de um presente eterno e sem fissuras” (WISNIK, 2018, p. 135-137).

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BUCK-MORSS, Susan. **O presente do passado**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

CERTEAU, Michel De. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

DUBOIS, Philippe. “A matéria-tempo e seus paradoxos perceptivos na obra de David Claerbout”. In FATORELLI, A.; PIMENTEL, L.; CARVALHO, V. **Fotografia contemporânea, desafios e tendências**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia contemporânea entre o cinema, o vídeo e as novas mídias**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.

HUYSEN, Andreas. **En busca del futuro perdido: cultura y memoria em tempos de globalización**. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

_____. **Present pasts: urban palimpsests and the politics of memory**. Stanford, California: Stanford University Press, 2003.

WISNIK, Guilherme. **Dentro do nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.