

NOTAS PARA UMA HISTÓRIA DAS SENSIBILIDADES E PERCEPÇÕES A PARTIR DE UMA EXPOSIÇÃO.

Rosângela Miranda Cherem¹
Kethlen Kohl²

Pensar uma exposição pode se constituir num modo de alcançar a complexidade da obra de arte, considerando as diferentes injunções de sua criação e visibilização, bem como suas implicações teórico- conceituais. Esta empreitada apresenta-se através de itens: as camadas biográficas que reverberam na obra de arte; as fantasmagorias do tempo que incidem sobre a criação; a montagem expográfica e a inatualidade do presente; uma exposição, múltiplas temporalidades. Em cada um deles, o tempo histórico é problematizado em relação à noção de espectralidade de Aby Warburg e à noção de impureza temporal de Walter Benjamin.

CORPOS VINCULANTES é o título da exposição ocorrida na Fundação Cultural BADESC entre 01-de dezembro de 2018 e 09 de fevereiro de 2019 em Florianópolis, SC. O artista é Sérgio Canfield, formado em medicina pela UFPR, com especialização em cirurgia geral nos mesmos anos 80 em que desenvolveu um fazer artístico autodidata, passando a exercer suas atividades profissionais e a se apresentar em exposições coletivas e individuais entre PR e SC, concomitantemente. Entre seus gestos estão os relacionados a cortar, amarrar, espremer, suspender, espetar, torcer, reverter. Experimentando diferentes materiais e soluções técnicas para alterar os objetos e dotar- lhes de sentido artístico, seu pensamento parece ocorrer a partir da desfuncionalização e des- re- montagens das coisas.

O conceito expositivo consistiu num desdobramento das reflexões de Giordano Bruno, para quem:

sem conhecimento e paixão não há nada que se possa ligar (...) é preciso haver certa disposição mútua entre raptor e raptado (...) e assim, seres vários são atados por coisas várias e diversas (...) o vínculo é aquilo pelo qual as

¹Doutora em História pela USP (1998) e Doutora em Literatura pela UFSC (2006); Professora Associada de História e Teoria da Arte no Curso de Artes Visuais e Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, CEART- UDESC. E-mail: rosangelamcherem@gmail.com.

² Doutoranda em Teoria e História da Arte do Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, CEART- UDESC. E-mail: kethlenkohl@gmail.com

coisas querem estar onde estão e não perder aquilo que têm, mas também querem estar em toda parte e ter aquilo que não têm(...) (BRUNO, 2012, p 54)

A reflexão deste filósofo do barroco italiano, condenado pela inquisição, permite compreender que é por meio do vínculo que se pode estabelecer conexões entre coisas díspares e seres desgarrados. Somente os humanos são capazes de estabelecer elos profundos, inextensos e incorpóreos, sendo que os que o conseguem não obedecem a um princípio único, nem simples. Sergio Canfield parece ser movido pela capacidade de estabelecer incessantes vínculos entre a vida e a morte, o orgânico e o inorgânico. O vinculável é sua condição, e tanto permite atar, como deixar-se atar.

Reconhecendo em cada matéria, forma e estrutura um corpo vinculante, o artista materializa seu pensamento plástico e sua sensibilidade poética atando o destino humano e sua ausência de sentido, uma coisa qualquer entre todas as outras. Considerando o arquivo como uma estrutura imaterial e intransferível da qual cada artista é portador, faz uso e é constituído no seu processo de criação, pode-se entender a empreitada singular de armazenamentos e experimentações como parte de sua capacidade de estabelecer vínculos e reconhecer nas coisas, suas possibilidades vinculantes.

1-As camadas biográficas que reverberam na obra de arte.

Sérgio Canfield (Paranaguá, PR-1958) conta ter sido um menino que colecionava figurinhas e acumulava objetos que lhe pareciam peculiares, fazendo experimentos sem muitos interditos morais. Formou-se em medicina pela UFPR e especializou-se em cirurgia geral nos mesmos anos 80 em que desenvolveu um fazer artístico autodidata, passando a exercer suas atividades profissionais e a se apresentar em exposições coletivas e individuais entre PR e SC, concomitantemente. Assim, engendrava-se um médico que reconhecia na arte uma escapatória para o esmagamento da existência. Mas enquanto num campo de conhecimento o erro precisa ser evitado, no outro é este que ganha destaque. Entre os principais gestos que, desde então passaram a despontar em sua obra, estão os relacionados a cortar, amarrar, espremer, suspender, espetar, torcer, reverter... Em cada trabalho, observa-se um estado de esboço, mas

também uma compulsão pelos desenhos e anotações, além de uma obstinada e proliferante criação de formas- seres oriundas de materiais avariados, acumulados e metamorfoseados.

Experimentando diferentes materiais e inventando soluções técnicas para alterar os objetos e dotar- lhes de sentido artístico, seu pensamento plástico parece ocorrer a partir da desfuncionalização das coisas e de jogos de des- re- montagens, onde prevalece um estado poético de inacabamento. Assim, não seria impróprio relacionar a mosca a que se refere a um estado de incessante desassossego, que não conclui e nem se encerra na coisa mesma. Resignificando esteticamente coisas descartadas como remédios vencidos, êmbolos metálicos de injeções, fitas de laparoscopias, luzes de centro cirúrgico, suas percepções e conexões parecem advir de um pensamento que acompanha o próprio feito criador.

Nesta espécie de estado magmático, indiviso e sem hierarquia, onde as imagens vão se formando e as formas se transformando, o artista ignora a re - apresentação do mundo, recusando a consecutividade e o linearismo. Assim, colhe histórias como a do encontro com o caricaturista de rua que fez o rosto de um médico de um seriado de tv, sendo que Sérgio Canfield compra o trabalho e o emoldura a partir de uma intervenção com adesivo. Em outra ocasião, colocou num recipiente as cinzas de uma árvore numa certa praça em Belo Horizonte, onde dormia um mendigo, depois fez uma instalação com vídeo, como se fosse uma balada para uma criança refugiada morta, cuja tragédia assistiu no noticiário.

Tais depoimentos dão a ver uma paixão pelas formas significantes, atravessadas pelo desejo de execução. Entretanto, o contundente problema das relações entre imagem e forma parece remeter a um esforço de aproximação do fosso inapreensível para onde seguem todos os seres vivos, em sua inexorável condição de morrentes. Como materializar a lei do perecível que iguala a todos? Neste adro, Sérgio Canfield põe-se a imaginar, reconhecendo que só a imaginação lê o que nunca foi escrito e torna todo o absurdo possível de ser encarado, ainda que apenas precária e ficcionalmente. Ocorre que para ele a imaginação não é um dado e sim uma empreitada do sensível, capaz de processar tudo o que entra pela fenda do espírito: as lembranças e os esquecimentos, o olhar e os desejos, o sonho e a fantasia, os fascínios e as

perturbações... Eis o menino, o médico, o artista tentando alcançar a vida num estado bruto, não lapidado e sempre inconcluso. Entre as pungências e as metamorfoses, eis também o que busca o que nunca cessa de doer: o ponto onde se enfrentam o desejo de conhecer e o medo de saber, no seu núcleo, a própria morte.

Por sua vez, considerando a obra de arte como clausura e escapatória do tempo e as imagens como um modo de compreender as complexidades temporais, é possível reconhecer nas dezenas de pinturas e centenas de desenhos e objetos, além de textos fragmentários, algumas camadas que persistem de modo espectral. Primeiramente, trata-se de um tipo de saber muito ancestral, quando os conhecimentos médicos ainda não andavam apartados da arte e da filosofia, nem das meras especulações e bizarrices que ajudavam a explicar a vida, o comportamento e o destino humano. Há também um parentesco com os gestos das vanguardas que, recusando os ideários acadêmicos, criaram objetos para pensar o mundo pós primeira- guerra.

2- As fantasmagorias do tempo que incidem sobre a criação.

Os corpos vinculantes de Sergio Canfield podem ser relacionados a um tipo de saber muito ancestral, quando os conhecimentos médicos ainda não andavam apartados da arte e da filosofia, nem das meras especulações e bizarrices que ajudavam a explicar a vida, o comportamento e o destino humano. Durante os quase mil anos que compreendem a idade média na Europa ocidental, este entendimento não desvinculava o pecado e a astrologia das dores físicas, nem desatrelava a eficácia da cura da intervenção espiritual. Os conhecimentos de médicos antigos, como Pseudo Longino e Galeno, eram usados, mas curandeiros e benzedores faziam tanto sentido como os poderes taumaturgos e benfazejos de certas pessoas que recorriam igualmente ao uso de ervas, rezas e simpatias.

No período que antecede à criação das universidades e academias de ciências, a sistematização de conhecimentos não demandava hierarquia e nem competências específicas, tampouco os procedimentos de cura demandavam uma titulação, podendo ser exercidos, inclusive, por barbeiros em praças públicas, por ocasião das feiras. Neste contexto, a antiga prática da alquimia abarcava um entendimento de mundo em que

ciência e magia estavam interligadas. Um de seus maiores propósitos, além de criar o elixir da vida e assegurar a imortalidade, era o de transmutar um elemento em outro, sobretudo metais menos nobres em ouro.

Assim, um exemplo de interligação de saberes pode ser lembrado no século XII numa pequena localidade do que hoje se denomina Alemanha. Trata-se de Hildegarda de Bingen, monja beneditina, mística, teóloga, compositora, poeta, dramaturga, naturalista, médica. Seus primeiros biógrafos dão conta de que a música estava em estreita associação com seu projeto de criar uma língua composta de cerca de novecentas palavras inventadas para descrever os seres fantásticos que via em suas visões, sendo que também possuía seu próprio alfabeto de letras desconhecidas. Seus escritos guardam uma concepção mística e integrada do universo, além de um olhar atento para as plantas medicinais. Apesar da dificuldade de interpretação, seus escritos indicam que natureza e homem estavam sempre correlacionados e compartilhavam uma simbologia comum. Poderíamos dizer que para ela, todos os corpos tinham propriedades vinculantes.

Vivendo no mesmo século, mas na Espanha árabe, Averroes transitou entre a filosofia e a astronomia, o direito, a teologia e a medicina. Estudioso de Aristóteles, entendia a existência do mundo como independente de Deus, sendo este um motor imóvel que movia eternamente um mundo existente, nem feito e nem conhecido por Ele. Defendia que havia uma inteligência fora dos seres, mas que esta era uma unidade impessoal. Diferente dos cristãos, para quem a alma é imortal e o mundo é criado, reconhecia que a alma é corruptível e o mundo é eterno.

Até o renascimento, inúmeros textos médicos gregos, conhecidos como Corpus Hippocraticum, somaram-se aos textos árabes, sendo o Cânone da Medicina de Avicena. Conforme material vindo de Galeno, o corpo humano trazia consigo quatro humores, associados ao fogo, ar, terra e água, através das propriedades de quente, frio, seco e úmido, respectivamente. A saúde consistia em manter esses humores balanceados dentro de cada pessoa. Mas no período barroco, filosofia e ciências já conheciam correntes opostas, como o racionalismo e a experimentação. Na primeira corrente estariam Descartes, Francis Bacon e Galileu Galilei. No âmbito dos conhecimentos relacionados ao corpo, um empiricismo visibilizou a prática dos estudos

anatômicos de Vesalius e os conhecimentos sobre a circulação sanguínea apresentados por William Harvey. O resultado de seus estudos morfológicos, funcionais e matemáticos deste contemporâneo de Sheakespeare, foi apresentado após mais de uma década de pesquisa sobre fisiologia comparada com a vivissecção de mais de cinquenta espécies de animais.

Sobre os estudos sobre anatomia e fisiologia, merece referência as lentes, as quais ultrapassaram as evidências obtidas à olho nu e produziram um novo tipo de conhecimento. A arte de esculpir e polir pedras e cristais veio dos antigos que conheciam o poder convergente das lentes convexas. Na idade média foram usadas como uma lupa para ler, o que resultou nos óculos. Não se sabe com certeza quem inventou o telescópio e o microscópio, aparentemente, ambos são de invenção italiana do final do século XVI ou início do século XVII. Mas também é atribuída aos holandeses. Logo os microscópios chegaram a um aumento de cerca de dez a duzentas vezes de diâmetro. Entre os microscopistas mais famosos está Anthony van Leeuwenhoek, testamenteiro de Vermeer, artista a quem se atribui o uso de lentes para produzir efeitos pictóricos muito realistas. Dedicando-se à anatomia microscópica, o italiano Marcello Malpighi ocupou uma cadeira de medicina prática na Universidade de Bolonha, não se limitando apenas ao estudo do reino animal, também dos vegetais. Suas primeiras contribuições se referem ao desenvolvimento do embrião de galinha, dos somitos, do contorno cardíaco e do encéfalo com suas vesículas primitivas. Ele também descreveu pela primeira vez o estrato celular que leva seu nome, as papilas linguais, os corpúsculos gustativos, os folículos esplênicos e os corpúsculos renais.

Neste período, sem excluir a bagagem dos conhecimentos medievais, uma série de teorias médicas confrontavam a tradição galênica, tal como a iatroquímica, a iatromecânica, o animismo, o vitalismo, solidismo, brownismo, dentre outras, dando origem a diferentes conceitos de doença. Importantes filósofos continuaram tendo influência no campo dos conhecimentos médicos, tais como Leibniz, Helvetius, D'Alembert, Condorcet, Schelling e Hegel. Basta lembrar que na primeira metade dos oitocentos, além de seus estudos de ótica, química, mineralogia e anatomia, Goethe, também se interessou pela forma das nuvens e das plantas, procurando entender os sentidos empíricos e simbólicos, metafóricos e analógicos pelos quais as coisas e os

seres reagem uns aos outros, colocando-se em constantes jogos de aproximação e repulsão, formação e alteração. *Afinidades eletivas* é sua obra literária em que mais deixa explícito o entendimento em que a vida, como a natureza é ritmo e movimento.

Do mesmo modo que o estudo dos fenômenos invisíveis a olho nu ganhava importância, a caricatura médica teve seu esplendor nos séculos XVIII e XIX. Neste período as cirurgias já estavam bastante alicerçadas nos estudos anatômicos, permitindo um importante triunfo sobre a dor, quando o dentista William Morton usou a narcose etérea em seu trabalho diário, realizando uma demonstração pública no Hospital Geral de Massachusetts. Aproveitando o material humano abundante em hospitais, inúmeras obras e experiências constituíram os fundamentos da clínica moderna, tentando produzir a separação entre crenças mágicas e filosofia, religião e ciência. Muito do que ficou pelo caminho foi esquecido ou desqualificado, pouco se considerou acerca do quanto daqueles entendimentos engendrados ao longo da história têm a ver com as especialidades médicas ou o quanto das engenhocas e artefatos inventados e dispensados guardam a intimidade das compreensões fabulosas, os desejos de controlar as vicissitudes da vida e de dominar a persistência da morte.

De modo impremeditado, estas camadas moventes e heteróclitas parecem ter sobrevivido ao tempo, espreitando e incidindo sobre o que Sérgio Canfield faz em suas horas silenciosas e fora da atuação profissional no espaço do consultório ou do centro cirúrgico, quando o artista sobrevém ao exercício da competência médica, tentando pensar para além do âmbito racional e disciplinar. É neste sentido que seus corpos pintados e desenhados, modificados e profanados refazem e adulteram um percurso de conhecimento anatômico, ao mesmo tempo em que seus escritos parecem obliterar os ensinamentos obtidos a partir deste esforço, alargando o sentido das coisas e, em última instância, da vida mesma.

Uma outra fantasmagoria que comparece entre as obras de Sérgio Canfield se refere a uma certa história da arte das vanguardas do século XX, repleta de estruturas antinaturais e criaturas sem nome. É o caso de certos arranjos instáveis de Brancusi, das abstrações figurativas à maneira de Henri Moore, dos objetos autônomos e experimentais de Bárbara Hepword e das *concreções* de Jean Harp. Em tais objetos parece prevalecer um estranhamento contemplado nas construções assentadas num

estado de pré-lógico, tal como pode também ser exemplificado no caso dos objetos *Merz* de Kurtz Schwinters.

Bem verdade que Franz Kafka deu ao ser que inventou o nome de *Odradek*, definido-o como um ser-coisa que ultrapassa a mais palável das realidades, um ser inexistente que sobrevive ao existente. Borges denominou de *Zahir* um contingente de seres ou coisas que têm a virtude de serem inolvidáveis, o verso e o reverso e as duas coisas, uma face que se superpõe à outra. Ferreira Gullar explicou o *não-objeto* como não sendo *um anti-objeto*, mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo que se dá à percepção como pura aparência. Reconhecendo-os como objetos singulares para os quais a denominação de pintura e escultura já não era suficiente, identificava-os nos contra-relevos de Tatlin e Rodchenko, bem como nas formas suprematistas de Malevitch, e as formas neo-concretas de Lygia Clark e Amílcar de Castro.

Espantosa máquina de imaginação, Xul Solar ganhava a vida como astrólogo. Amigo de escritores como Borges, Bioy Casares, Macedônio Fernandez, Oliverio Girondo e de pintores como Berni, Pettoruti e Raúl Soldi, além dos mais de vinte idiomas que falava, criou dois outros: a *panlingua*, com raiz na astrologia e na numerologia, e o *neocriolo*, mistura de português, espanhol, inglês, latim e alemão. No museu que leva seu nome estão dezenas de seus quadros, sendo que também é possível reconhecer a materialização de suas imagens em inventos como o *panxadrez*, cujas regras incluem notas musicais e símbolos planetários e um teclado de piano composto de três fileiras de chaves com cores e relevos com uma escala musical de seis notas. Assim, o pintor, escultor, escritor, músico, inventor, esoterista e lingüista argentino colocou-se em constante movimento criativo e suas figurações maquínicas parecem se constituir nas unidades seminais deste fluxo.

Discordando do entendimento de que o gesto artístico é produzido por um ser mediúnico, situado num labirinto que está para além do tempo e do espaço e que cria como quem caminha em direção a uma clareira, em *O ato criador* Marcel Duchamp reconhece o gesto do artista através de duas pontas. Numa delas está o que acontece através de uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que não são totalmente conscientes ao artista. Disto resulta um coeficiente entre a intenção e sua

realização, ou seja, o que permanece inexpresso embora intencionado e o que o artista consegue realizar, embora não de modo completamente consciente e premeditado. Na outra ponta está o que acontece quando o espectador experimenta a transformação da matéria inerte em obra de arte, cabendo-lhe o papel de determinar qual o peso da mesma na balança estética. Assim, reconhece uma espécie de unidade móvel capaz de acionar um fluxo entre o pensamento e o artista, o artista e a obra, a obra e o espectador, o espectador e o pensamento: máquinas capazes de pensar, sentir, desejar. Não à toa, o próprio objeto máquina como moedor de café e de chocolate são figurados em diversos de seus trabalhos, sendo *O grande vidro*, o mais conhecido deles. Objetos sem nome e máquinas próprias apenas para pensar, as estantes do *LABORATÓRIO* de Sérgio Canfield estão lotadas de formas surpreendentes e inclassificáveis, cuja matéria foi extraída de seu cotidiano.

Eis o que parece ser uma impensada herança que chega até o médico ao preencher suas agendas com pequenos relatos testemunhados e observações extraviadas das vidas que lhe cercam, e que encontra incansavelmente nas coisas dispensadas um modo de transformá-las em coisas outras. Do mesmo modo, eis o repertório relacionado à fatura singular que remete aos objetos inscritos na cultura industrial, onde se deslinda uma tarefa ensejada desde o dadaísmo, os *ready mades* e o surrealismo, que persistiu na *pop art* e na *arte povera*. Trata-se da materialização de uma ideia, menos voltada para o acabamento e mais para a experimentação, frequentemente associada a pequenos encontros e segredos, índices biográficos arremessados para um alhures, esperando serem vistos com o mesmo fascínio com que recordamos a história dos gabinetes de curiosidades com seus arranjos maravilhosos e assombrosos achados.

Desta linhagem, na qual o repertório poético e ótico de Sérgio Canfield parece ser um desavisado tributário, merecem lembrança, ainda, os trabalhos de Claes Oldenburg e Raushemberg. O ponto em que eles parecem nos inquietar tem a ver com a lógica da cultura em que estamos imersos, pautada pelo consumo e pelo descarte. Ao invés de objetos novos e radiantes, aptos ao gozo e à aquisição, conforme promete a publicidade, ou da euforia das prateleiras e vitrines, o que temos é um reflexo da nossa própria condição. Seus objetos lembram que nossa condição é também a avaria, a desfuncionalidade e a obsolescência. Nossa natureza confirma o que o mercado ratifica

de modo voraz: entre o que nos excede e o que nos falta, somos seres fadados ao perecível, destinados a nos tornar apenas coisas entre coisas.

3- A montagem expográfica e a inatualidade do presente.

Considere-se os ambientes e diversas salas da Fundação Cultural BADESC, onde foram expostas as obras de Sérgio Canfield. No piso térreo encontra-se a GALERIA, onde foram organizados os rostos pequenos e coloridos, as telas em preto e branco com corpos inteiros e os objetos-insetos perturbadores. Assim, os retratos sobre pranchetas foram pendurados em uma parede em uma composição circular e disforme. As obras figurativas ou alusivas davam a ver corpos- seres- carnes processados por meio de pinturas em telas, em cartolinas, em pranchetas, onde surgiam rasurados ou cabeças encobertas, máscaras carnavalescas ou mortuárias. Entre essas obras, nos cantos das paredes, encontravam-se grandes objetos feitos com as fitas VHS de laparoscopia transformadas em anêmonas, medusas, morcegos, estandartes, perucas, enfim, seres-insetos-coisas que jamais saberemos a que reino pertence ou que nome possuem. Além da galeria, alguns desses objetos também foram pendurados em outros espaços da Fundação, incluindo a parte exterior do prédio. O público poderia interagir com alguns desses objetos que ficaram dentro das salas expositivas, sendo possível, como se fosse um penetrável, deixar o próprio corpo do visitante envolto com as fitas penduradas.

Em outra parte da galeria, foram dispostas grandes telas com possuem um fundo preto, sobre o qual comparecem corpos vulneráveis e instáveis, sendo que um deles está sentado numa poltrona igualmente preta, em tinta trabalhada com espátula. Casal, mulher, indivíduos em escorço ou posição de louvor, basta um olhar atento para perceber que todos têm em comum o fato de não portarem nenhum traço individualizante, podendo ser, ao mesmo tempo, todos e qualquer um. É preciso ter conversado com o artista para colher o pequeno segredo das telas lavadas com mangueira, enquanto a tinta ainda estava fresca, dando às formas um aspecto fantasmático, ou perceber em outras, as marcas de lama, deixadas por uma enxurrada que assolou o ateliê e que acabaram incorporadas como parte da pintura.

Alguns quadros foram distribuídos junto às paredes da escada até as salas do piso superior, criando um complexo de obras, algumas complementadas pelas molduras, outras adornadas com bichos preservados no formol, outras montadas a partir de colagens e fotografias. É como se as obras se alastrassem continuando por alguns pontos dos corredores do andar de cima. Essas obras foram propositadamente organizadas para causar um efeito acumulativo, remetendo ao exagero barroco.

O verme é um personagem relevante nesta cenografia toda. Há pinturas originais feitas com uso de um pequeno rodo que estão sobre uma mesa no hall de entrada. Seus adesivos foram multiplicados em diferentes tamanhos e espalhados por diferentes ambientes, inclusive pelos banheiros. Segundo o artista, sua imagem nasceu a partir de uma indignação sobre os comportamentos humano e depois foi associada ao conteúdo de uma pesquisa científica sobre um verme pré-histórico, encontrado nas profundezas do Mar do Norte, cujas células são idênticas às identificadas no córtex cerebral humana. O espectador tinha ainda a oportunidade de pisar nestes seres serpentiformes e vertebrais numa pintura com tinta acrílica sobre forma de tapete que levava ao LABORATÓRIO, enquanto poderia se perguntar: quem é o verme: o pisado ou o pisante?

Numa das salas do piso superior, foi construído o LABORATÓRIO, sendo a ideia para criar o laboratório foi inspirada no próprio atelier do artista, um lugar próprio para o desenvolvimento de narrativas fictícias. Foram acomodadas algumas estantes nas paredes da sala e duas grandes mesas, uma ao centro e outra em uma parede lateral. Nesses móveis foram distribuídas diversas naturezas-mortas com toda sorte de *artificialias*, tais como remédios vencidos, objetos des- re- atualizados, embulos, toy art e conservas, compondo em estranho conjunto de peças-lascas-órgãos. As peças foram subdivididas em grupos que compunham uma narrativa, fazendo a todo momento a alusão a um laboratório de um cientista que vai ao limite de suas experiências. Relacionando e complementando estes ambientes, nas sacadas, varandas, hall e corredores encontravam-se os implementos- coisas- apetrechos, compostos por gaiolas-jaulas, vassouras- ornamentos e cadeiras inoperantes, utensílios como pás, mangueiras de aspirador

Também no piso superior foi estruturada a BIBLIOTECA, onde livros de artista foram dispostos em prateleiras e mesas com escritos e desenhos em estado de notas ou esboços compulsivos. Além disso, numa parte da biblioteca foi projetado um vídeo de corpos- insetos, passíveis de serem compreendidos como livros- sumas- fardos. Os desenhos foram pregados com tachinhas e cobriram uma parede toda, acumulados e em desordem tal qual um pequeno painel de seu atelier.. Junto aos desenhos, num canto da parede encontrava-se uma caixa com mais um amontoado de desenhos colocados para o espectador manusear.

Replicando a compulsão dos desenhos, pequenos textos foram selecionados e editados a partir dos escritos das agendas que se encontravam numa mesa expositora da BIBLIOTECA. Eles estão igualmente distribuídos pelas paredes de todos os ambientes expositivos. São pequenas pensatas e notações variadas, cuja poesia contém uma certa crueza realista e irônica. Do mesmo modo que na figuração dos vermes, há uma seriação obsessiva e impremeditada, oriunda das observações cotidianas. Um pouco maiores eram os fragmentos que se encontram na parede que antecede o auditório, onde acontecem sessões de cinema. Consistiam em recolhas de cenas, pequenos enredos narrados em estado ligeiro, mas quase sempre contundentes acerca das afecções testemunhadas ou percebidas pelo artista.

A expografia consistiu em agrupar as camadas biográficas do artista. Cada sala, procurando capturar um espectro característico que incidiu nas criações das obras. Os ambientes e a distribuição das obras também proporcionavam uma relação com as fantasmagorias do tempo, constituindo-se como parte dos vestígios persistentes de um outrora, configurando uma inatualidade do presente.

4- Uma exposição, múltiplas temporalidades.

Recusando instalar a história da arte num campo cronológico-evolutivo, Aby Warburg problematizou o conceito *Nacheleben* (DIDI-HUBERMAN, 2002) como um tipo de spectralidade que sobrevive por meio de complexas estratificações da memória, buscando nas formas imagéticas, tanto sintomas compartilhados, como evidências, vestígios e indícios singulares. Bem verdade que, pensadas em tempos de

experimentações cubistas e surrealistas, de montagens cinematográficas e reflexões psicanalíticas, suas formulações ainda possuem vitalidade na pauta dos estudos culturais e na chave pós-estruturalista, imbricando passado e presente não como mera continuidade, nem como simples arquétipos, mas como formas só possíveis de serem apreendidas através da proximidade empática, cuja presença e alcance seria dado pelos procedimentos de configuração e movimento, montagem e ruptura, corte e aparição.

Todavia os procedimentos que o levaram considerar o paradoxo de que as imagens são, concomitantemente, clausura e escapatória do tempo, devem ter se apresentado com maior contundência por ocasião da sua internação psiquiátrica, ocorrida entre 1921 e 1924, quando surgiram junto aos seus delírios e surtos persecutórios, além das linhas e curvas dos cabelos e vestes das ninfas estudadas na tese sobre Botticelli, as danças e gestos, objetos e cenas associados aos índios *pueblos*. Naquele ambiente, em abril de 1923 Warburg tentou provar seus progressos terapêuticos através da apresentação de uma conferência, onde expunha uma espécie de fábula sobre a da própria trajetória cultural ocidental.

Sobre esta conferência, dois aspectos interessantes merecem ser destacados. O primeiro se refere ao fato de que Warburg não testemunhou todas as cenas evocadas, pois a dança da serpente ocorria no mês de agosto e não nos meses em que viajou pelas terras indígenas, razão pela qual preencheu os acontecimentos que não viu com as fotografias adquiridas durante a viagem, tendo as mesmas servido de base para sua conferência. O segundo aspecto a ser assinalado é que, cinco dias depois de sua apresentação, pediu numa carta a seu bibliotecário, Fritz Saxl, para não mostrar a ninguém o texto escrito por onde conduziu sua reflexão sob o argumento de que ela não passava do *movimento de uma rã decaptada* (KOERNER, 2003). Conectando estes dois registros aparentemente díspares, pode-se alcançar melhor os procedimentos e abordagem das imagens como lâminas combinadas e justapostas através das quais a reflexão emerge como um jogo intempestivo e anacrônico para onde incidem de um lado, as plausibilidades históricas e de outro, as possibilidades interpretativas, marcadas por afinidades empáticas. Tais confluências tanto permitem reconhecer, ao mesmo tempo, um mundo em apagamento num problema crucial do presente europeu em tempos de guerra, como possibilita

considerar que dizer e ver tais conjunções não passa de um delírio ou percepção inverificável, portanto contração involuntária de um animal acéfalo.

Mais recentemente, encarando a questão da temporalidade contida nas obras de arte, Didi Huberman (DIDI-HUBERMAN, 2006) assinala que as mesmas possuem mais memória do que história, pois o tempo não se reduz à história, sendo que a memória é feita de tempos descontínuos e heterogêneos, resultando daí sua existência na contradança da cronologia. Dito de outro modo, toda obra carrega consigo um pretérito e também uma projeção em direção à posteridade, sendo que nela está contida uma fagulha explosiva que permanece naquilo que um dia foi, fazendo com que o passado não cesse de se reconfigurar como abertura, voltando incessantemente como ondas mnemônicas. Desse modo, as imagens passam a ser concebidas como sonhos ou questões irresolutas que retornam sob certas contingências, persistindo e insistindo como ondas mnemônicas.

Considerando uma história das sensibilidades e percepções sobre as imagens que se reconhece em des-tempos e para onde incidem questões contempladas tanto na noção benjaminiana de tempo impuro, chega-se ao entendimento de que cada época traz consigo infinitas possibilidades de encontros com o passado, bem como prefigura e guarda potencialidades futuras:

O passado traz consigo um índice secreto, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que envolveu nossos antepassados? Não existem, nas vozes a que agora damos ouvidos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, então existe um encontro secreto marcado entre as gerações procedentes e a nossa. Então, alguém na terra esteve à nossa espera. Se assim é, foi-nos concedida, como a cada geração anterior à nossa, uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente (BENJAMIN, 2012, p. 242).

Daí decorre a noção de uma história fantasmal/ sintomal que permite interrogar a relação da obra com o tempo, atravessada por uma espécie de lei avariada. Nem conceito semiológico, nem conceito clínico, trata-se de uma noção operatória que se afirma como potência e recusa tanto conceder a última palavra ao presente como ser confinada ao tempo cronológico (DIDI-HUBERMAN, 2006). É quando a imagem desponta como mistério figural, mostrando e ocultando o fundo desmesurado a que as figuras pertencem.

Eis enfim, a compreensão da história da arte como história de fantasmas que se conta aos adultos (WAIZBORT, 2015).

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 2012.

BRUNO, Giordano. **Os vínculos.** São Paulo: Hedra, 2012, Coleção Bienal, p.54 a 67.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'Image Survivante. Histoire de l'art et temps de fantoms selon Aby Warburg.** Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

_____. Apertura. In: **Ante el tiempo.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

KOERNER, Joseph Leo. Introdução. In: **Aby Warburg, Le Rituel du Serpent.** Paris: Mácula, 2003.

WAIZBORT, Leopoldo (org.). **História de fantasma para gente grande. Aby Warburg. Escritos, esboços, conferências.** São Paulo: Cia das Letras, 2015.