

SÉRIE FOTO

DANIEL BLAUFUKS

**Toda a Memória
do Mundo**

parte um



**All the Memory
of the World**

part one

db

WINCKLER

Fotografia através das obras
de W. G. Sebald e Georges Perec
e a sua relação com a Memória e o Holocausto



Photography through the works
of W. G. Sebald and Georges Perec
and its relation to Memory and the Holocaust



Austerlitz
W ou le souvenir d'enfance

Índice



EM BUSCA DO TEMPO DISPERSO OU TODA A MEMÓRIA DO MUNDO EM DANIEL BLAUFUKS <i>David Santos</i>	13
MEMÓRIA, ARQUIVOS E O QUOTIDIANO: A AFIRMAÇÃO NA ARTE DE DANIEL BLAUFUKS <i>Mark Durden</i>	39
O PESO DA MEMÓRIA <i>Daniel Blaufuks</i>	54
O TRABALHO DA MEMÓRIA <i>António Guerreiro</i>	61
UMA CONVERSA <i>entre Rémi Coignet e Daniel Blaufuks</i>	71
A MEMÓRIA DE UMA FOTOGRAFIA <i>Daniel Blaufuks</i>	89
LER W. G. SEBALD E DANIEL BLAUFUKS (TANGENCIALMENTE) <i>Leslie Morris</i>	96

<i>A AVENTURA DE UM FOTÓGRAFO</i>	
<i>Italo Calvino</i>	109
<i>DE W OU A MEMÓRIA DA INFÂNCIA</i>	
<i>Georges Perec</i>	124
<i>DE AUSTERLITZ</i>	
<i>W. G. Sebald</i>	133

Table of Contents



IN SEARCH OF SCATTERED TIME OR ALL THE MEMORY IN THE WORLD IN DANIEL BLAUFUKS <i>David Santos</i>	139
MEMORY, ARCHIVES AND THE EVERYDAY: AFFIRMATION IN THE ART OF DANIEL BLAUFUKS <i>Mark Durden</i>	165
THE WEIGHT OF MEMORY <i>Daniel Blaufuks</i>	179
THE WORK OF MEMORY <i>António Guerreiro</i>	185
A CONVERSATION <i>between Rémi Coignet and Daniel Blaufuks</i>	195
THE MEMORY OF A PHOTOGRAPH <i>Daniel Blaufuks</i>	211
READING W. G. SEBALD AND DANIEL BLAUFUKS (TANGENTIALLY) <i>Leslie Morris</i>	217

<i>THE ADVENTURE OF A PHOTOGRAPHER</i>	
<i>Italo Calvino</i>	229
<i>FROM W, OR THE MEMORY OF CHILDHOOD</i>	
<i>Georges Perec</i>	244
<i>FROM AUSTERLITZ</i>	
<i>W. G. Sebald</i>	253

Em Busca do Tempo Disperso ou Toda a Memória do Mundo em Daniel Blaufuks

DAVID SANTOS



Uma fotografia é um espelho com memória.

— Daniel Blaufuks, in *O Arquivo*

A verdade é que vivemos a adiar tudo o que é adiável; talvez todos saibamos profundamente que somos imortais e que mais tarde ou mais cedo todo o homem será todas as coisas e saberá tudo.

— Jorge Luis Borges, in *Ficções*

Marcel Proust desconfiava da fotografia. O escritor da memória sobre o tempo perdido não via dignidade espiritual no registo fotográfico, antes a cristalização fria do inanimado, mesmo quando o objeto do disparo possuía a vitalidade do ser humano¹. Para Proust, como cedo reconheceu Siegfried Kracauer, a imagem da fotografia arrefecia a densidade e a temperatura da expressão humana, a energia ou o sentimento da sua gestualidade irrecuperável e isso constituía o seu pecado mortal. «Segundo Proust, as fotografias transmitem material em bruto sem o definirem. [...]

1. Cf. Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido*, vol. II (trad. port. Pedro Tamen), Lisboa, Círculo de Leitores, 2003, pp. 140-141.

por muito seletivas que sejam, as fotografias não podem negar a tendência para o difuso, o desorganizado, que lhes é inerente enquanto reproduções»², escreveu Kracauer. Em contrapartida, como não identificar na imagem fixa da fotografia a expressão lenta mas persistente de um real momentâneo, ou o seu rasto? Será esse o receio maior, mais do que aquele pressentido por Proust? Será a mágica e imediata ausência do tempo presente, na repressão desse aqui (espaço) e agora (tempo) que a fotografia produz em cada observador, a essência, afinal, da sua fantasmagoria? Entre a dispersão distanciada e fria de um todo que se fragmenta a cada fotografia e o tempo que em parte se recupera na evocação desse instante captado pelo exercício da separação, é o jogo da memória que em nós, observadores de imagens antigas (outras não há, pela natureza e peso ontológico da sua apresentação), mais se eterniza a cada investimento do olhar, a cada concentração nos pormenores que nelas aparecem como último património do tempo que passou e não volta mais. Por isso, podemos igualmente contrariar a negatividade proustiana sobre a tecnicidade mecânica do exercício da fotografia com a ideia de que o difuso do aparecer, do aparente que nesta sempre se manifesta, constitui uma das suas maiores seduções, pela capacidade de reconstituição, mesmo que conscientemente parcelar, do tempo e da sua memória.

Prisioneira das aparências desde a sua origem, a imagem fotográfica parece continuar ligada, apesar de algumas desconfianças e inflexões, à evocação do que resta de uma hipotética verdade do real e se revela, ou pode revelar, no enquadramento do instante registado. Seja na superfície impressa de uma materialidade palpável, ou na vibração digital e contemporânea de uma visualidade sem tato, na sua aparência fixa ou na sedução

2. Siegfried Kracauer, «Fotografia», in AAVV, *Ensaio sobre Fotografia* (Org. Alan Trachtenberg) (trad. port. do texto de Kracauer, Manuela Gomes), Lisboa, Orfeu Negro, 2013, p. 287.

do seu movimento, o instante guardado pela luz repercute ainda uma ideia de fidelidade ou verosimilhança que nos finta os sentidos, condicionando, por isso, muitas vezes, a compreensão mais racional sobre o grau de mentira inerente a qualquer fotografia. O que se apresenta como imagem dessa forma reificada luta em nós, afinal, como um combate de aparências, e de identidades mais ou menos sustentadas, para chegar a um nível de convicção que nos aquiete a dúvida e siga pela ordem do apaziguamento, pois um dispositivo de captação do real como o fotográfico, enraizado na confiança que subjaz a uma prática de cientificidade do registo visual, assim nos determina no exercício quotidiano de análise e observação daquilo que imediatamente identificamos como fotografia. E sobretudo no plano do dia a dia será necessário manter e executar o exercício da suspeita, pois como escreveu há muito Susan Sontag, se «a força de uma fotografia consiste em conservar disponíveis instantes que o fluxo normal do tempo imediatamente substitui. [...] as verdades que podem ser reportadas a um momento isolado, por mais significativas ou decisivas, têm uma relação muito limitada com as exigências da compreensão. Contrariamente ao que sugerem os argumentos humanistas a favor da fotografia, a capacidade da câmara para transformar a realidade em beleza deriva da sua relativa insuficiência como meio para veicular a verdade»³. E é neste balanço ou dialética que se joga o sentido de uma imagem resultante do processo fotográfico e do seu derivado animado que é o cinema. Cito aqui, a propósito, uma legenda de Daniel Blaufuks sobre o seu primeiro filme acerca de Terezín: «Através de uma tintagem e de um desacelaramento da velocidade dos restos da película desaparecida, recuperando assim a suposta duração original, este trabalho tenta encontrar alguma verdade

3. Susan Sontag, *Ensaio sobre Fotografia*, 1973 (trad. port. José Afonso Furtado), Lisboa, Quetzal, 2012, pp. 112-113.



De *Terezín*, 2007, publicado em 2010

nos excertos que restam de um filme de propaganda nazi sobre um campo de concentração modelo.»⁴ Tentativa de perscrutar a verdade que alimenta não apenas Blaufuks como muitos outros artistas e fotógrafos que se debruçam de um modo profundo sobre a documentalidade e os registos do passado, na abordagem de diferentes temas da memória histórica, auscultando assim as suas intenções e os seus resultados, mas também pequenas sugestões, paralelismos, sentidos diretos, ambivalentes, ou dúvidas mais ou menos conscientes.

Se a fotografia possuiu uma aura perdurável que associava o paradigma realista a uma espécie de verdade desse acontecer que, no instante da captação mecânica, fica suspenso para apreciação futura, recebeu igualmente o avanço crítico de uma linhagem teórica que apontou a presença operativa da mentira e da encenação no exercício fotográfico. Sobretudo no final do

4. Cf. www.danielblaufuks.com.

século xx, assistimos à consolidação de um campo de investigação que procurou «pensar a fotografia para além da crença *realista*»⁵. Autores como Roland Barthes, Philippe Dubois, Jean-Marie Schaeffer, Rosalind Krauss, Victor Burgin, Allan Sekula ou John Tagg desenvolveram interpretações que chamaram a atenção sobre a precariedade e a sempre frágil sintonia da imagem da fotografia com o real e o seu espectro de «verdade», denunciando inclusive «a falsidade do realismo fotográfico, o seu lado cultural e ideológico, as convenções pré-existentes», como escreveu Margarida Medeiros⁶. Porém, apesar dos efeitos de contestação que resultam desta denúncia, o «fantasma» da «verdade» permanece, de outro modo, atuante na nossa cultura quando falamos de perceção da imagem fotográfica. Não deixamos de encontrar, por isso, uma qualquer expressão da «verdade» quando se impõe à observação fotográfica, de modo quase automático, a consciência de um «isto foi», como nos alertou ainda Roland Barthes no seu texto seminal *A Câmara Clara*⁷. Esse «inacessível» que de imediato se institui perante o nosso olhar na tomada de consciência da fotografia e dos seus referentes constitui um campo de ampliação das possibilidades do significado e da reconstituição de um tempo que sofreu apenas, afinal, uma espécie particular de extração. Perante a fotografia e as dificuldades de ligar de um modo convincente essas parcelas espectrais do tempo e do espaço que ficaram perdidas para sempre, somos constantemente invadidos por um estranhamento que inquieta e potencia a imaginação, não deixando, paradoxalmente, de tocar uma insinuante familiaridade, uma espécie de intimidade do desconhecido. Nesta medida, podemos

5. Margarida Medeiros, *Fotografia e Verdade – Uma História de Fantasmas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, p. 7.

6. *Ibidem*.

7. Roland Barthes, *A Câmara Clara*, 1980 (trad. port. Manuela Torres), Lisboa, Edições 70, 1998, p. 109.



De *Terezín*, 2007, publicado em 2010

afirmar que o conceito de *Unheimlich* produzido por Freud⁸ – e traduzível por estranho, ameaçador, inquietante ou desconhecido – também concorre para uma análise da expressão indefinida dessa «verdade» e dessa «aparência» específicas presentes no efeito de comunicação da fotografia. Como num sonho verosímil, o *Unheimlich* impõe-se igualmente a toda e qualquer fotografia, independentemente do seu referente, por ser a expressão maior do inclassificável que se esconde em cada gesto de impossibilidade. E a fotografia, todos o sabemos intuitivamente, produz um estranhamento quase sinistro e imediato, pois está sempre ligada, pela sua natureza ontológica, a um tempo irrecuperável e sem perfil espacial concreto ou encerrado, pois o real que nele ainda assim se manifesta apresenta uma dimensão verdadeiramente incomensurável e incapaz de se fixar, mesmo no plano bidimensional da materialidade da imagem fotográfica,

8. Cf. Sigmund Freud, *Das Unheimlich* (1919).

apesar da ânsia ao mesmo tempo extraordinária que significa o gesto de captação visual desse real sem clausura.

Daniel Blaufuks não investiga, por isso, a experiência e a visualidade do tempo perdido, à maneira de Proust, mas a dispersão desse tempo que ficou de algum modo registado em todas as fotografias e todos os filmes que chegaram até nós. No fundo, ele mantém-se firme no exercício de recuperação dessa memória, na esperança, por vezes redentora ainda, de que essas imagens significarão futuramente um ensaio maior de unidade e sentido. É como se o apelo do passado firmasse uma espessura que o presente não permite na sua intempestiva transitoriedade. Parece que Blaufuks partilha de um modo íntimo a ideia de Hans Belting sobre a sedução poética e existencial das imagens mais antigas pois «a torrente de imagens que inunda o nosso quotidiano visual convida-nos a contemplar as ‘imagens mortas’ de ontem com os olhos da veneração e da lembrança»⁹. Esta entrega à veneração da «imagem morta», mesmo quando esta nos devolve qualquer centelha de vida, evocativa e espectral apenas, constitui uma dimensão determinante em todo o trabalho fotográfico de Daniel Blaufuks. Na verdade, esse sintoma da mortificação do vivido, do que alguém um dia viveu, tanto do lado de quem fotografou como de quem se deixou fotografar, e permanece de algum modo suficientemente presente na imagem fotográfica é a matéria que exerce essa extraordinária sedução sobre quem procura reconstituir as ligações possíveis, mesmo que indetermináveis na sua totalidade, entre o que aí se vê, o que não se vê mas imagina, e o contexto do tempo presente vivenciado pelo observador no momento da observação. Por outro lado, a paixão pelas marcas do que se perdeu constitui assim o impulso suficiente e necessário para o desenvolvimento daquilo que Geoffrey Batchen chamou de «a arte de arquivar», como

9. Hans Belting, *Antropologia da Imagem – Para uma Ciência da Imagem*, 2002 (trad. port. Artur Morão), Lisboa, KKYM + EAUM, col. IMAGO, 2014, p. 63.

modo idiossincrático e particularíssimo no caso de Daniel Blaufuks de dar «expressão ao processo familiar de substituição face à perda»¹⁰. O que se perdeu na voragem dos tempos só pode ser parcialmente recuperado pela obsessão da recolha dos seus vestígios e pelo exercício da sua leitura sem fim.

Como no *Bilderatlas Mnemosyne* de Aby Warburg – essa «teoria da função da memória humana por imagens» – é no desenvolvimento reprodutivo de um «atlas de imagens», explorando as persistências ou transferências subliminares nestas identificadas pela «iconologia do intervalo», que Daniel Blaufuks arrisca uma pesquisa da totalidade, ao vaguear entre as marcas do real, a sua ficção e o imaginário confuso que repousa naquilo a que chamamos de memória. Se a desmesura do exercício sugere, por um lado, uma experiência ambiciosa mas de cariz quase esquizofrénico, constitui-se igualmente, por outro, como um infinito e para sempre inconcluso trabalho de Sísifo que, inelutável no seu eterno retorno, permanece como móbil de um vício compulsivo, cada vez mais premente e inadiável, isto é, arquivar e selecionar imagens inspiradas em palavras, ou imagens sobre outras imagens que, na sua junção remissiva e deliberada, estabelecem novas e insuspeitas significações, recriando uma ligação do visível, através das imagens do passado (pois outras não há), mas de temporalidades diferenciadas que prometem, quando conjugadas, uma tautologia aguda, um sentido para essa (im)possibilidade que é reacender toda a memória do mundo. Recordemos, de novo, Susan Sontag: «[...] o resultado mais significativo da atividade fotográfica é dar-nos a sensação de que a nossa cabeça pode conter o mundo todo – como uma antologia de imagens»¹¹ e é justamente esse

10. Geoffrey Batchen, «A Arte de Arquivar», in AAVV, *Fotografia na Arte: de Ferramenta a Paradigma*, Coleção de Arte Contemporânea, Fundação de Serralves/Público, 2005, p. 138.

11. Susan Sontag, *op. cit.*, p. 11.



Das Büro, de O Arquivo, 2010

exercício que preside desde sempre ao trabalho de Daniel Blaufuks, mesmo que agora assumido frontalmente no título *Toda a memória do mundo, parte um*, a mostra que invade «todo» o espaço de exposições temporárias do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado (MNAC-MC). Recorde-se como a exploração de uma ideia de totalidade através das imagens e das palavras a elas associadas já havia conduzido Blaufuks a trabalhos de matriz seletiva sobre o seu próprio labor fotográfico, assumidos em títulos igualmente atentos e reveladores dessa ideia tais como *O Arquivo – Um Álbum de Textos* (2008) que apresentava também uma seleção de reproduções de algumas das suas séries fotográficas, ou *Works on Memory – Selected Writings and Images* (2012) que, como o próprio título esclarece desde logo, assumia esse caráter de fusão entre um conjunto de textos que foram escritos sobre o seu trabalho visual e muitas das imagens que ao longo dos anos foram por si produzidas,

inspiradas na expressão peculiar de uma interpretação do lugar da memória, na devolução ao observador de uma consciência sobre a inquietude angustiante da temporalidade e do efémero.

Porém, o exercício da memória, seja qual for a sua dimensão disciplinar visual ou reflexiva, é sempre lacunar e retalhado, elíptico no desenho que, a espaços, consegue definir. Aliás, não raras vezes, os novos painéis de fotografias de Daniel Blaufuks configuram justamente, no seu aparato estético e formal, uma elipse inevitável, sobretudo mais evidente quando nos distanciamos dos significados específicos de cada uma das imagens utilizadas na composição geral do painel, isto é, quando nos deixamos levar pelo plano abstratizante dos fragmentos, pelo seu povoamento da superfície nua. Esta explanação das imagens recolhidas pelo espaço branco que as recebe conduz, afinal, a um laborioso apuramento das suas hipóteses iconológicas, inicialmente insuspeitas, mas que o artista desenvolveu a partir de um processo semelhante ao «intervalo» visual warburguiano que solicita uma aglutinação de imagens aparentemente, e só na sua aparente virtualidade original, sem referência evidente entre si, mas que quando combinadas remetem para uma inusitada mas operante significação, para uma experiência de reconhecimento e identidade ligada a uma espécie particular de passagem não racional, como escreveu o próprio Warburg, «com uma tal intensidade que estes engramas da experiência emotiva sobrevivem como património hereditário da memória»¹².

12. Cf. Aby M. Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Ed. Martin Warnke, Claudia Brink, 3.^a ed. Berlin, Akademie Verlag, 2000, p. 23, [tradução e citação colhida em António Guerreiro, «O *Pathosformel* e a imagem dialéctica: correspondências entre Warburg e Benjamin» in AAVV, *Qual o tempo e o movimento de uma elipse? – Estudos sobre Aby M. Warburg*, (Org. Anabela Mendes, Isabel Matos Dias, José Miranda Justo e Peter Hanenberg), Estudos de Comunicação e Cultura, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2012, p. 75. António Guerreiro assinala na bibliografia do seu ensaio que utilizou a edição italiana da obra fundamental de Aby Warburg, *Mnemosyne. L'Atlante della memoria di Aby Warburg*, org. de Italo Spinelli e Roberto Venuti, Roma, Artemide, 1998].