



A MEMÓRIA DOS NOMES – O ARQUIVO IMPOSSÍVEL DE MIKHAILOV

João Ricardo Oliveira Duarte*

Resumo – A obra fotográfica de Boris Mikhailov relaciona-se ao arquivo de diversos modos e através de vários gestos – nem todos eles iguais, nem todos eles partindo dos mesmos pressupostos ou dos mesmos lugares. No entanto, uma das formas privilegiadas, e que ilumina de certa forma o conjunto da obra de Mikhailov, encontra-se na forma como, num dos seus mais recentes trabalhos, *Case history*, o gesto fotográfico encontra o arquivo, por um lado, mas também a ausência de vestígios de tudo quanto desapareceu na noite dos tempos. É através da ideia de suspensão que iremos tentar interrogar a hipótese aporética de um arquivo que se tornou indiscernível da pulsão de morte. Estas vidas suspensas, que constituem o correlato do arquivo em Mikhailov, conhecem apenas a iminência enquanto modo temporal: iminência da catástrofe, que prefiguram ou pressupõem, iminência de que algo não aconteça, iminência de um veredicto que remete a culpa à culpa; mas também a urgência que não deixa de se fazer sentir e que permite ler as imagens a partir de uma cesura, um duplo movimento imparável.

Palavras-chave: Fotografia. Inesquecível. Arquivo. Suspensão. Imemorial.

Nos rios a norte do futuro
lanço a rede que tu
hesitante afundas
com sombras escritas por
pedras
(CELAN, 1993, p. 121).

I

No pequeno texto de Borges (1988), "Funes ou a memória", surge, como se sabe, a figura de uma memória absoluta: Funes, com a queda do cavalo que o deixou imóvel, tornou-se

* Doutorando em História de Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL).
E-mail: joaooliveiraduarte@gmail.com

alguém para quem o esquecimento é, doravante, impossível. Há já aqui uma diferença – grande; abismal, talvez – entre aqueles que tudo recordam, entre essas figuras com uma memória prodigiosa de que fala Borges – Ciro, Mitídates, Simónides e Metrodoro – e, por outro lado, Funes, aquele que já não pode esquecer. Borges (1998, p. 506) fala, sem dúvida, de um “presente que é quase intolerável de tão rico e de tão nítido”, mas acaba, como se sabe, com um tom melancólico, onde a tarefa de coligir todas as suas recordações se torna interminável e inútil, interminável e inútil porque, em última análise, “à hora da morte ainda não teria acabado de classificar, sequer, todas as recordações de infância” (BORGES, 1998, p. 508) – mas, sublinhemos, mesmo nesse presente tão rico e tão nítido há já qualquer coisa que Borges não deixa de achar intolerável.

[...] disse-me: mais recordações tenho eu sozinho do que devem ter tido todos os homens desde que o mundo é mundo. E também: os meus sonhos são como as vossas vigílias. E também, já pela madrugada: a minha memória, senhor, é como uma lixeira (BORGES, 1998, p. 507).

Esta memória absoluta, para onde tudo é atirado, onde tudo tem igual valor, face à qual nada se encontra perdido, acaba por estilhaçar o próprio tempo. Não apenas não existe, para ele, continuidade temporal, como, além disso, cada instante se torna, de certa forma, fechado sobre si: “incomodava-o que o cão das três e catorze (visto de perfil) tivesse o mesmo nome que o cão das três e um quarto (visto de frente)” (BORGES, 1998, p. 508). Esta explosão do tempo – que é igualmente uma explosão do mundo – não abre, no entanto, para aquilo a que Spieker (2008), num livro dedicado ao arquivo, intitula “tempo feito de momentos discretos e sem ligação”, ou seja, em última análise, aquele mundo de que falava algures Hume, feito de acaso e de caos. É a própria memória que, de facto, impede, ao tornar possível, necessária, aliás, a queda no caos: ao recordar tudo, ao transformar o passado em algo tão nítido e tão presente quanto aquilo que é percebido de forma directa, Funes encontra o ponto de indistinção entre esse movimento caótico e já outra coisa, um outro movimento que se enxerta no primeiro. Esse tempo de que nos fala Borges (1998) é menos a *discrição* – feita de momentos colocados a salvo, de certa forma – do que a *suspensão* do e no tempo. Funes não encontra um tempo estilhaçado feito de momentos discretos, mas um tempo suspenso que uma paragem súbita veio tornar nítida.

II

1. Referindo-se à sua instalação da década de 1980, Ilya Kabakov (1996, p. 12) sublinha também ele uma espécie de suspensão, vidas suspensas de onde toda e qualquer possibilidade se parece ter retirado:

[...] qualquer homem deve esperar um futuro melhor, que o seu destino possa mudar. Mas o que é realmente interessante é que esta vida é uma vida sem esperança. É esta a pior condição que o homem soviético criou: vida sem esperança, sem uma janela. O cotidiano está trancado, fechado... Para a minha mãe, mas também para qualquer um, este anseio e este pessimismo permeavam a vida diária. Tudo não é nem muito bom nem muito mau [...] é uma vida absolutamente sem perspectiva, sem a possibilidade de mudança.

Crítica política e ideológica, sem dúvida, ao regime soviético. Mas, tal como em Mikhailov, também aqui o gesto parece exceder qualquer negatividade. Não se trata apenas, de facto, de mostrar, ao lado do discurso oficial, um outro real que viria de certa forma desmentir o primeiro: aí onde uma retórica do progresso, do "homem soviético", mostraria toda a sua força, seria necessário colocar essas vidas sem esperança que viriam mostrar uma falsidade discursiva e imagética, todas as falhas que se insinuariam na retórica soviética – um contra-arquivo, um contra-discurso. É certo que, a dada altura, esse gesto existe – tanto da parte de Kabakov como da parte de Mikhailov –, é certo que há a construção de um dispositivo irónico e contra-discursivo, bastando lembrar a série vermelha (*Red series*, 1968) de Mikhailov (2006) ou o uso de símbolos soviéticos em *Suzie et cetera* (2007); no entanto, estas vidas sem esperança, de que fala Kabakov (1996), são demasiado frágeis, demasiado intermitentes, para constituir um dispositivo contra-discursivo efectivo à retórica soviética. São demasiado grandes ou demasiado pequenas para que consigam constituir o que quer que seja com elas – e esse anseio de que fala Kabakov (1996) realça bem uma passividade que as capturou ao remeter-nos para um padecimento de onde se retirou qualquer horizonte.

Em *Salt Lake* (MIKHAILOV, 2002), por exemplo, série fotográfica da década de 1980, encontramos esta tensão levada ao seu limite. Por um lado, um dispositivo irónico em que um conjunto de banhistas partilha o espaço com um horizonte de chaminés fabris, esgotos e detritos – permitindo, desta forma, inaugurar todo um contra-discurso, usar a fotografia enquanto acusação, documento. Mas o que é necessário realçar, de facto, é, em primeiro lugar, a ausência de qualquer referência explícita ao regime soviético (ainda presente, por exemplo, em *Suzie*) e, em segundo lugar, a banalidade dos gestos. Ambos concorrem, na realidade, para tornar duplo o movimento fotográfico, inscrevendo, ao lado dessa função "crítica", um lado mais obscuro, mais difícil de captar, onde essa vida sem esperança encontra, ao mesmo tempo, tanto os "traços" do poder – sob a forma de detritos e de chaminés, numa espécie de alegoria ao progresso – quanto um horizonte esvaziado. De facto, a não existência de referências explícitas ao regime soviético pode ser lida historicamente a partir de uma derrota que, já na altura, se faria anunciar. Mas também pode ser lida a partir do que Robert Storr (1996, p. 22) chamava, referindo-se a Kabakov, "civilização perdida"; perdida não apenas no sentido em que, para o Ocidente, o regime soviético permanecia e permanece algo difícil de pensar, mas também no sentido em que a discursividade soviética só no limite do seu desaparecimento, só enquanto horizonte que se subtrai, esvaziado de sentido, é que pode aparecer.

2. Suspensão. Vidas suspensas, de onde se retirou qualquer possibilidade – qualquer esperança; onde o cotidiano se tornou, também ele, impossível. Como na primeira fotografia de *Unfinished dissertation* (MIKHAILOV, 1998), tudo aí é cinzento – nem totalmente bom nem demasiado mau. Um dos maiores méritos de Mikhailov é, sem dúvida, conseguir pensar com todo o rigor essa ausência de *Stimmung* – ausência de *mundo*, aí onde tudo é capturado por essa não-cor. Ao analisar o homem religioso do Barroco em *Origem do drama trágico alemão*, Walter Benjamin (2004a, p. 59, grifo nosso) vai sublinhar a ideia de uma catástrofe que permanece suspensa como correlato de uma escatologia que é, doravante, vazia – apesar de, sabemos nós, essa mesma catástrofe se ter abatido sobre a Europa pouco tempo depois:

O homem religioso do barroco prende-se tão fortemente ao mundo porque sente que com ele é *arrastado para uma queda de água*. Não existe uma escatologia barroca; por isso, o que existe é um mecanismo que *acumula e exalta* tudo o que é terreno antes de o entregar à morte. O além é esvaziado de tudo aquilo que possa conter o mínimo sopro mundano, e o barroco extrai dele uma panóplia de coisas que até aí se furtavam [...] trazendo-as, na fase do seu apogeu, violentamente à luz do dia para esvaziar um derradeiro céu que, na sua vacuidade, será capaz de um dia destruir a terra com a violência de uma catástrofe.

Sabemos bem que a catástrofe que Benjamin (2004a) prenuncia não é a mesma de Mikhailov – no primeiro, a violência da guerra; no segundo, o vazio do banal que não é nem bom nem demasiado mau.

Acima de tudo, não ouvir, nesta suspensão do tempo, uma qualquer forma de eternidade. Pelo contrário, é na forma de uma vida sem esperança que a suspensão do tempo encontra ao mesmo tempo o seu objecto e o seu desafio. Iminência, sem dúvida: que algo aconteça, que a suspensão liberte toda a força contida nela, que o veredicto chegue. Ou, o que talvez seja ainda pior, o que talvez seja, na realidade, o pior, que nada chegue, que nada aconteça, que o veredicto permaneça sempre no seu inacabamento, na sua suspensão, que ele impenha sobre essas vidas sem esperança que, desta forma, se estendem ao infinito: iminência do que nunca acabará por chegar, do que nunca acabará de chegar, num "futuro anterior" enquanto tempo suspenso¹.

E o veredicto talvez não chegue, talvez não consiga já chegar – como Funes, que já não consegue esquecer. Que ele não chegue ou que nada aconteça: não saberemos nunca o que

1 - Este *futuro anterior* foi pensado, como se sabe, por Roland Barthes (1998, p. 134-135) no seu livro dedicado à fotografia: "Leio ao mesmo tempo: *isto será e isto foi*. Observo, horrorizado, um futuro anterior em que a morte é a aposta. Dando-me o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia diz-me a morte no futuro. O que me fere é a descoberta desta equivalência. Diante da foto da minha mãe criança, digo para mim mesmo: ela vai morrer. Estremeço, como o psicótico de Winnicott, *perante uma catástrofe que já aconteceu*. Quer o sujeito tenha ou não morrido, toda a fotografia é esta catástrofe". De realçar, nesta passagem de Barthes, que a fotografia considerada a partir deste futuro anterior é uma catástrofe declarada permanente e, no mesmo gesto, o tempo do espectral.

é pior, o que é o pior, eis o indecível destas vidas que correm o risco de permanecer retidas, fechadas, no seu desespero.

Benjamin. *Traumkitsch. (Dreamkitsch)*

The dream no longer reveals the blue horizon.

Everything is gray now.

The dreams have evolved into the road towards banality (MIKHAILOV, 1998, p. 7).



Figura 1 Boris Mikhailov, da série *Unfinished dissertation*

Fonte: Mikhailov (1998, p. 6).

Este pequeno texto de Mikhailov (1998), que acompanha a primeira fotografia de *Unfinished dissertation*, comenta de outra forma o texto de Kabakov (1996) – ou melhor, confere-lhe uma nova dimensão, dimensão pensada sobre a forma de uma relação complexa entre banal, cotidiano e sonho, onde o primeiro marca a queda do "horizonte azul". Queda complexa, como se vê, nem que seja porque, como diz Kabakov (1996), também o cotidiano, o banal, permanece fechado, inacessível. É talvez desta forma que a série fotográfica de *Unfinished dissertation* se aproxima, ao mesmo tempo que se distancia, de *Atlas* de Rerhardt Richter². Nesta última, como também em *Floh*, de Tacita Dean (2001), há uma dobra subjectiva, singular,

2 - Para uma leitura de Richter, veja-se, por exemplo, o texto de Benjamin Buchloh (1999).

do arquivo: em Richter, através de fotografias familiares presentes nos primeiros painéis; em Tacita Dean, através da proveniência das imagens, perdidas, sem dúvida, mas articulando ainda um último suspiro de vida. No entanto, ao contrário destes últimos casos, é o próprio banal que se tornou, de certa forma, impossível – inacessível, pelo menos, como num sonho. Nem que seja porque, de facto, as condições são bastante diversas: tanto Richter como Dean confrontam-se com um conjunto caótico de imagens que chegam de todos os lados; a esse caos, pelo contrário, Mikhailov responde com a ausência de imagem, com uma raridade próxima do negativo: a ausência de vestígios que a proibição da fotografia no regime soviético cria acaba por transformar cada imagem numa imagem tirada *contra* essa proibição, acaba por transformá-la em algo que se resgata, sem dúvida, ao esquecimento, mas, igualmente, algo onde essa proibição, sob a forma de sonho inacessível, se faz ainda presente.

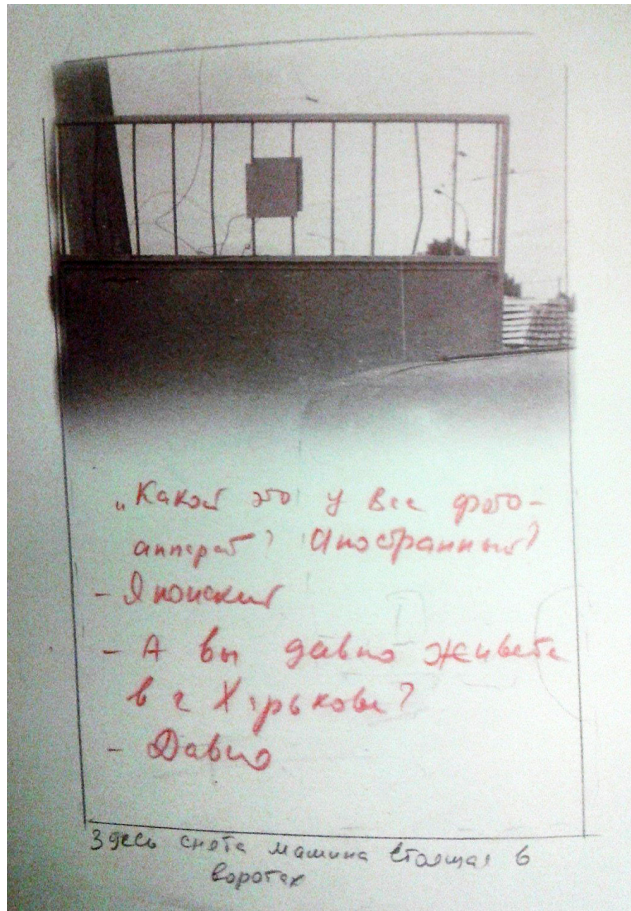


Figura 2 Boris Mikhailov, da série *Viscidez* (1982)

Fonte: Tupitsyn e Tupitsyn (2004, p. 78).

O comentário, na forma de diálogo, inserido *na própria fotografia* realça bem essa raridade da imagem – atestando, ao mesmo tempo, essa indeterminação entre "horizonte azul", tornado aqui cinzento, e o banal, tornado aqui impossível:

Que tipo de câmara é a sua? Estrangeira?

– Japonesa.

– Vive há muito tempo em Khrakov?

– Há muito tempo.

Aqui está uma fotografia do automóvel estacionado junto aos portões. A última fotografia meio em branco do rolo que foi inutilizado. Não é recomendável fotografar na vizinhança do bazar (TUPITSYN; TUPITSYN, 2004, p. 78).

Documento, sem dúvida, prova *contra* uma certa proibição, resgatada a esse "rolo que foi inutilizado" e do qual é, de certa forma, o índice – seria necessário ver aí, então, todas essas imagens que desapareceram para sempre e cujo clamor se dará a ouvir no branco. Mas outra coisa, ainda, e já qualquer coisa de diferente: é essa proibição que surge também aí, como duplo negativo da imagem, como força inumana que condena a fotografia a uma dissolução perpétua. Banal, sem dúvida – a parte da frente de um carro, grades. Mas banal *condenado*, tornado impossível, inacessível, por uma vontade "anarquivista" que *se dá a ver*.

3. Lembremos o que Arendt (2006, p. 215) nos diz sobre um outro banal – também ele impossível:

Os produtos requeridos para entretenimento estão ao serviço do processo vital da sociedade, mesmo que não sejam tão indispensáveis como o pão e a carne. Servem, como se costuma dizer, para passar o tempo; e o tempo livre assim passado não é, propriamente falando, o tempo de lazer – ou seja, um tempo no qual nos encontramos libertos de todas as preocupações e actividades exigidas pelo processo vital, e por isso disponíveis para o mundo e sua cultura. Trata-se antes de um tempo de sobra, tempo de natureza ainda biológica, que se caracteriza por ser o que sobra depois de o trabalho e o sono terem cobrado a parte que lhes cabe. As horas vagas que o entretenimento é chamado a preencher constituem um hiato no ciclo, biologicamente determinado, do trabalho [...]. E a vida biológica, em trabalho ou em repouso, é sempre um metabolismo que se alimenta das coisas devorando-as.

Ausência de arquivo, pulsão "anarquivística", esta vida biológica de que fala Arendt (2006) é, como facilmente se vê, aquilo que não deixa vestígios – o contrário, exactamente, da cultura, que tem sempre por base uma permanência no tempo. Ela não é, no entanto, comparável à vida animal – ou, caso seja, é apenas no momento em que esta é capturada pela

linguagem. Trata-se, assim o cremos, de algo que já encontrámos: uma vida infinitamente culpável face à qual o veredicto permanece desde sempre suspenso – na suspensão, na iminência de que algo aconteça; ou, pior ainda, o pior talvez, que nada chegue a acontecer. Num dos textos de uma retrospectiva que teve lugar na Suíça em 2003, Helena Petrovsky falava, em relação à fotografia de Boris Mikhailov, de um cronista do fim da história³. Ela refere-se, decerto – tal como Robert Storr relativamente a Kabakov –, ao fim da União Soviética, que de certa forma encontra nas imagens de Mikhailov um prenúncio. No entanto, poderemos ler a partir de outros horizontes esta formulação certa. O que acontece, de facto, quando essa formulação, em conjunto com a dicotomia de Arendt entre tempo de trabalho e tempo livre, trabalho e hiato, é lida a partir, por exemplo, das imagens de *Case history*?

Uma passagem ao limite da distinção de Arendt acaba por descobrir um limiar de indeterminação em que o trabalho, o *Homo faber*, encontra o hiato e em que este último captura, de certa forma, toda a extensão do primeiro – naquilo a que, em *A condição humana*, Arendt (2001, p. 16) irá chamar "sociedade de trabalhadores sem trabalho". Desta forma, vida biológica não será tanto o trabalho ou o lazer, mas o vazio constitutivo que faz com que esse "metabolismo que se alimenta das coisas devorando-as" seja, na verdade, a ausência de vestígios de uma vida suspensa. Há uma parábola de Kafka, citada aliás por Arendt (2006, p. 21), onde tanto a vida biológica quanto a suspensão se dão a ler:

Ele tem dois adversários. O primeiro empurra-o pelas costas, desde a origem. O segundo bloqueia o caminho à sua frente. Ele dá luta a ambos. Na verdade, o primeiro apoia-o no seu combate contra o segundo, ao empurrá-lo para diante; e, do mesmo modo, o segundo apoia-o no seu combate contra o primeiro, ao fazê-lo retroceder. Mas isto é assim apenas em teoria. Pois não existem apenas os seus adversários, existe ele próprio também, e quem sabe realmente quais são as suas intenções? O seu sonho, porém, é ver chegar um momento de menor vigilância – o que exigiria uma noite mais negra do que alguma vez se viu – em que pudesse fugir da frente de batalha e ser promovido, à conta da sua experiência de combatente, à posição de árbitro na luta entre os dois adversários.

Na análise que faz a esta parábola – análise que começa, aliás, por uma bela frase de René Char – "*Notre Héritage n'est précédé d'aucun testament*"⁴ –, Arendt (2006) não tem em conta um conceito freudiano que pode ser usado para melhor compreender a parábola kafkiana. De facto, à compulsão à repetição, que é central nos textos de Freud que tentam pensar a catástrofe do seu tempo, corresponde exactamente essa força infinita que, da origem, o

3 - "Sugerimos que Mikhailov é um cronista do 'fim' da história, em particular da história soviética. E 'soviético' não indica tanto uma formação história, mas um nome para as forças do privado, i.e., um ser vivo expandindo-se na sua indiferença insignificante" (STAHEL, 2003, p. 138).

4 - "A nossa herança não é precedida de nenhum testemunho".

empurra para a frente, mas que, ao mesmo tempo, ao ser, na realidade, vazia, o empurra também para trás: não para o passado, certamente, mas para uma vida culpada de *qualquer coisa*. Ele permanece, de certa forma, suspenso – não no lugar impossível onde elas embatem uma na outra, mas, *de cada vez*, apoiando-se numa para combater a outra. É desta forma, aliás, que o nosso tempo não tem, certamente, “nem passado nem futuro [...] mas apenas a perpétua mudança do mundo e o ciclo biológico dos seres vivos” (ARENDRT, 2006, p. 19), e, no entanto, ele permanece desde sempre suspenso sobre ela. Porque, de facto, o que Arendt (2006) pensa sob essa fórmula aparentemente inócua é, na realidade, aquilo a que Goethe chamava “o demoníaco”, ou seja, o conjunto de forças inumanas, caóticas, que não nos reconhecem, que rasuram qualquer vestígio (cf. MOLDER, 2014). É tendo essa inumanidade suspensa sobre si e permanecendo suspenso nesse abismo para o qual olha que Mikhailov vai criar uma imagem.

4. Numa conversa com Jan Kaila tida na altura do prémio Hasselblad, Boris Mikhailov (2000, p. 84) coloca *Case history* sob o signo do arquivo – são várias as vezes, aliás, que ele observa o próprio trabalho tendo o arquivo como horizonte: “Na Ucrânia não há material histórico sobre o passado e é meu dever preservar para as gerações futuras material sobre a relação entre a sociedade e os sem-abrigo”.

Estranho *dever*, obrigação excessiva, de certa forma: transportar, portar, enviar um presente-já-passado em direcção a um porvir, *enviá-lo não se sabe para onde nem a quem*, expondo-o a todos os perigos. Dever que se tornará hiperbólico quando, no prefácio a *Case history*, Mikhailov (1999) referir a ausência de arquivo da fome ucraniana dos anos 1930 e da guerra aquém das reportagens oficiais – todo um sofrimento de que não há arquivo nem, por consequência, possibilidade de memória.

Proximidade, desta forma, ao documental – que a “genealogia” das imagens ou a pose dos “modelos” desmente, que o próprio gesto hiperbólico torna impossível. Mas proximidade e distância, também, ao pequeno texto de Michel Foucault (2002) “A vida dos homens infames”. Pulsão para o arquivo por parte de Foucault (2002), na medida em que tenta *resgatar* à noite do tempo essas existências-clarão, essas vidas inessenciais.

Mas o monge apóstata, mas os pobres espíritos extraviados por caminhos desconhecidos, esses são infames a todo o rigor; já não existem senão por via das poucas palavras terríveis que estavam destinadas a torná-los indignos, para sempre, na memória dos homens. E quis o acaso que fossem estas palavras, e estas palavras somente, a subsistir. O seu presente retorno ao real faz-se da mesmíssima forma segundo a qual tinham sido expulsos do mundo. É inútil procurar-lhes um outro rosto, ou suspeitar neles uma outra grandeza; já não são senão aquilo pelo qual se quis ajujá-los: nem mais nem menos (FOUCAULT, 2002, p. 102).

É impossível fazer justiça a este pequeno texto de Foucault (2002). No entanto, é necessário sublinhar a ambiguidade do próprio gesto no que se refere ao arquivo. Porque, de facto, este gesto de resgate, de *salvação*, salva exactamente o quê? Ele resgata os traços dessa "lenda negra", aquilo que delas nos ficou. Mas essa vida assim resgatada é tudo menos colocada a salvo: "a existência destes homens reconduz-se exactamente ao que delas foi dito; daquilo que elas foram ou daquilo que fizeram nada subsiste, salvo em algumas frases" (FOUCAULT, 2002, p. 100). Há dois níveis diferentes, aqui – e neles reside uma das aporias do arquivo. Por um lado, estas vidas inessenciais devem a sua fraca existência – tal como o próprio gesto de resgate deve a sua – à constituição do arquivo que se situa no cruzamento da confissão com um agenciamento administrativo: "discursificação do quotidiano, revista do universo ínfimo das irregularidades e das desordens sem importância" (FOUCAULT, 2002, p. 110). Atenção aos pequenos gestos, às pequenas manias, às palavras – à semelhança, aliás, desse gesto arquivístico em que consistiu a psicanálise. Mérito ambíguo, no entanto: se é a própria vida que se constitui, desta forma, tendo como base o arquivo, se ela se torna, na realidade, equivalente à sua arquivização, é apenas no momento em que o próprio arquivo deixa a sua "forma épica" para se transformar na "memória sempre crescente de todos os males do mundo" (FOUCAULT, 2002, p. 112). A vida que é assim capturada pelo arquivo transforma-se, desta forma, numa vida perpetuamente culpada, julgada, punida – suspenso, isto é, também, iminente, ela que não deixa de pressionar, que é a própria pressão de um tempo suspenso. Dever excessivo, como pretende Mikhailov, mas também ambíguo: resgata-las à sua suspensão a partir, através, no próprio estar suspenso onde elas impossivelmente moram.

Como não notar, no entanto, que aquilo que se dá a ver nas imagens de Mikhailov não é essa "memória sempre crescente de todos os males do mundo", mas algo que parece pior, algo que talvez constitua, de facto, o pior: a pura ausência de arquivo, a própria impossibilidade de resgatar o que quer que seja: imagem, palavra, gesto, frase. Que, perante este vazio arquivístico, Mikhailov fale de um dever mostra o próprio lance hiperbólico em que a própria imagem se expõe a esse vazio.

É necessário retomar, face a essas imagens de Mikhailov, a metáfora de Walter Benjamin (2004b, p. 219-220) sobre a escavação – mas retomar tendo em conta esta ausência de arquivo, de vestígios, de que nos fala Mikhailov:

Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava. Fundamental é que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria – espalhá-la, como se espalha a terra, revolvê-la, tal como se revolve o solo. [...] E engana-se e priva-se do melhor quem se limita a fazer o inventário dos achados, e não for capaz de assinalar, no terreno do presente, o lugar exacto em que guarda as coisas do passado. Assim, o trabalho da verdadeira recordação deve ser menos um relatório, e mais o da indicação exacta do lugar onde o investigador se apoderou dessas recordações.

Não havendo arquivo, o que resta desta "aproximação" ao passado senão o gesto desesperado de revolver o solo do presente – não para extrair dele uma "imagem" do passado, mas para marcar o lugar em que ele se ausentou, o espaço vazio onde aquilo que não deixou vestígios permanece suspenso?

5. Retornemos uma vez mais à figura de Funes – porque ela parece conter uma chave de leitura possível das imagens de Mikhailov. Realçámos, em primeiro lugar, que ele se encontrava na posição paradoxal de alguém para quem o esquecimento se tornou impossível – o que nada tem de confortável, o que cria uma ausência, intolerável, diz Borges (1988), de mundo. Foi daí, dessa ideia de um esquecimento que se tornou doravante impossível, que tentámos sublinhar esse tempo onde o passado todo se "conserva", tempo suspenso onde aquilo que aconteceu não se encontra disponível, mas adquire o carácter de uma iminência – iminência, como vimos, de que algo aconteça ou não aconteça, mas também iminência do próprio passado, suspenso, desta forma, sobre nós. É preciso, no entanto, colocar em devido destaque que no texto de Borges (1988) se dá, a dada altura, a passagem de um sentido agudo do tempo – de algo como uma memória prodigiosa, na medida em que Funes sabe, a qualquer altura, as horas do dia e os nomes das pessoas – para esse esquecimento impossível. Esta passagem, como se sabe, dá-se através de um acidente, de uma *queda*, que paralisa Funes:

Como é natural, perguntei por todos os conhecidos e, finalmente, pelo cronométrico Funes. Responderam-me que o tinha derrubado um cavalo bravo na quinta de San Francisco, e que ficara paralisado, sem esperança (BORGES, 1998, p. 504).

Acidente a que Borges (1998) confere uma aura de revelação – mas revelação de quê? – e que, como se viu, lhe retira o mundo transformando-o numa superfície de registo – num arquivo – de tudo aquilo que, doravante, não pode nunca mais ser apagado.

A memória de Funes, esse registo de além-mundo, não vai, no entanto, sem encontrar limites. Quatro, pelo menos.

O primeiro, como facilmente se depreende, é puramente negativo. Limite negativo que lhe chega da própria finitude: Funes morrerá um dia – e daí, desse limite absoluto e inultrapassável, decorre a própria inutilidade do empreendimento de registar tudo: "a consciência de que a tarefa era interminável, e a consciência de que era inútil. Pensou que à hora da morte ainda não teria acabado de classificar todas as recordações da infância" (BORGES, 1998, p. 508): arquivo *incompleto*, e necessariamente incompleto. Para além deste primeiro limite – que é, na realidade, uma limitação – encontramos um outro no limiar entre memória e esquecimento. Porque, de facto, e como afirma Borges (1998, p. 506), cada "reconstituição (de um dia) havia demorado um dia inteiro". Numa passagem ao infinito, por consequência, não encontramos desta forma apenas um arquivo necessariamente incompleto – um limite negativo, uma limitação –, mas o limiar onde a memória absoluta toca o esquecimento. De facto, aquela

não é o registo de tudo quanto aconteceu, não chega a recordar nada de efectivo, mas, *retornando* sobre si mesma, torna-se indistinguível do próprio esquecimento: uma memória infinita recordar-se-á, desta forma, apenas de si própria.

Este arquivo vazio, que *retorna* sobre si, não constitui no entanto o último dos limites que Funes encontra. De facto, já no final do conto, Borges (1998) fala daquilo que, de certa forma, ainda não foi arquivado. Quando se encontra cansado, e porque não consegue deixar de recordar, Funes *imagina* – mas aquilo que imagina, a dobra da imaginativa do arquivo, vem carregada de negritude.

Para leste, num campo ainda não coberto de construções, havia umas casas novas, desconhecidas. Funes imaginava-as negras, compactas, feitas de treva homogénea; para essa direcção voltava a cara para dormir (BORGES, 1998, p. 508).

Lembremos, no entanto, que talvez o centro de irradiação dos limites do arquivo, dos limites a esta memória absoluta, se encontre no próprio acidente de Funes – porque ele não vai sem tempo, não vai sem um espaço de tempo, um "espaçamento". Entre a queda e a revelação, entre o momento em que cai do cavalo e o momento em que percebe que se encontra paralisado, decorre um "espaço de tempo" do qual, de facto, não há registo nem memória, que não deixou vestígios: o imemorial entra deste modo, e nem o arquivo absoluto nem aquela memória infinita que se *repete* a si mesma o podem conter.

6. De forma semelhante à que já encontrámos na entrevista concedida a Jan Kaila, o prefácio a *Case history* – que, dada quantidade de fotografias, cerca de 400, poderá ser considerado um arquivo – contém uma precisão histórica face ao dever exorbitante de que nos fala Mikhailov. Começando por aproximar as suas imagens dos sem-abrigo aos judeus nos campos – também aqueles se encontram nus, com as roupas nas mãos –, é no entanto à própria história da Ucrânia que Mikhailov (1999, p. 12) remete:

Na história fotográfica do nosso país não temos imagens da fome na década de trinta, quando vários milhões de pessoas morreram e os corpos se encontravam espalhados pelas ruas. Não temos imagens da guerra, porque os jornalistas estavam proibidos de tirar fotografias ao sofrimento que poderia ameaçar o espírito moral do povo soviético [...] toda a história fotográfica foi "limpa".

Com *Case history*, Mikhailov (1999) insere-se *entre* uma violência conservadora e uma violência instituidora que, lembra Derrida (2001)⁵, constitui a própria *economia* do arquivo.

5 - "Há uma função ao mesmo tempo instituidora e conservadora no exergo: violência de um poder (*Gewalt*) que ao mesmo tempo coloca e conserva o direito, diria Benjamin de *Zur Kritik der Gewalt*" (DERRIDA, 2001, p. 17).

Aparentando colocar-se do lado de uma violência fundadora – ele não pretende outra coisa, aliás, que não seja essa *constituição* de um arquivo –, é o próprio dever exorbitante que, no entanto, parece subtrair-se a qualquer *comando* ou *começo* – e isto quando enfrenta o maior dos perigos.

Porque, de facto, uma das linhas de leitura de Mikhailov (1999) em *Case history* consiste numa aporia que, de certa forma, já aflorámos: como é possível arquivar o que não deixou vestígios? Como é possível "criar" uma imagem daquilo de que nada sobrou?

É desta forma, cremos, que Boris Mikhailov encontra a relação entre arquivo e pulsão de morte – relação, hipótese que Derrida (2001) não explora, que é *interior* ao próprio arquivo, como se este último não *existisse* sem pulsão de morte, mas também como se esta, mesmo apagando constantemente os seus traços, e apagando-os *através* do próprio arquivo, não deixasse de existir, não deixasse constantemente os seus restos, *no* arquivo.

Não há talvez arquivo sem pulsão de morte, isto é, sem repetição, sem *retorno*, sem compulsão à repetição – sem que uma vida culpada *chegue* constantemente, e *chegue enquanto* vida culpada: vida julgada, incriminada, condenada, como vimos em Foucault (2002). É esta suspensão, onde elas permanecem aprisionadas, que constitui o pior perigo de todos: pulsão de morte que *faz retornar* constantemente esta culpa.

A outra vertente, colocada em destaque por Freud (2009), prende-se com o domínio: não haveria arquivo, desta forma, sem apagamento de qualquer heterogeneidade, sem "censura" de tudo quanto o coloque em causa, sem violência conservadora que esquece – e isto, por vezes, através do próprio heterogéneo.

Se os sonhos característicos da neurose traumática levam o paciente com grande regularidade de volta à situação do acidente, então não cumprem aqui a função de satisfação de desejos [...]. Mas podemos supor que se encarregam deste modo de uma outra tarefa, que terá de ser desenvolvida antes que o princípio do prazer possa instaurar o seu domínio. Estes sonhos tentam recuperar a capacidade de controlar estímulos exteriores desenvolvendo o estado de angústia cuja ausência esteve na origem da neurose traumática (FREUD, 2009, p. 30).

Arquivar – mas para melhor esquecer, para controlar. Suspender a violência dos "estímulos exteriores", do exterior. Há uma daquelas imagens fulgurantes de Walter Benjamin (2004b) que nos ajuda a pensar o que estaria em causa neste retorno do trauma enquanto vontade de domínio. No texto de "Rua de sentido único", "criança num carrossel", esta imagem sublinha essa ideia de um retorno constante da paisagem que a criança, sentada no carrossel, acaba por dominar.

Há muito tempo que o eterno retorno de todas as coisas se fez sabedoria de criança, e a vida uma embriaguez de dominação primordial, com o realejo ensurdecedor ao centro, como tesouro da coroa (BENJAMIN, 2004b, p. 37).

Se a esta imagem de Benjamin juntarmos aquela outra que vê no eterno retorno a ideia de uma humanidade condenada a escrever sempre o mesmo texto – "o eterno retorno é o castigo do aluno que fica retido na escola, projectado à escala cósmica: a humanidade tem de copiar o seu texto numa infinita repetição" (BENJAMIN, 2008, p. 156), percebemos que o arquivo, deste ponto de vista, é uma vontade de domínio que não cria outra coisa que não seja uma vida culpada, em que o domínio é a instauração da culpa.

É neste limite, então, que o arquivo encontra a pulsão de morte e acaba por coincidir com a ausência de vestígios. A suspensão do tempo, onde estas vidas sem esperança permanecem, oscila num vazio entre, por um lado, "enigmas por decifrar" e, por outro, "um único aceno silencioso".

À esquerda [Benjamin fala, aqui, de pássaros, mas também da própria ideia de destino] tudo eram ainda enigmas por decifrar, e o meu destino estava preso a cada aceno; à direita ele já tinha acontecido, e tudo fora um único aceno silencioso. Este jogo de contrastes durou ainda muito tempo, até eu próprio não ser mais do que o limiar por sobre o qual se alternavam nos ares aqueles *mensageiros sem nome, negros e brancos* (BENJAMIN, 2004b, p. 201, grifo nosso).

Vida suspensa – entre enigmas que talvez não consiga já decifrar e, por outro lado, essa morte que já aconteceu: como essa vida biológica de que fala Arendt e que não nos reconhece.

7. Referindo-se à obra de Warburg, Benjamin Buchloh (1999) alertava para o facto de esta tentativa de *reunir*, de traçar uma *continuidade*, de, como refere Didi-Huberman (2013, p. 22), *ligar* "gestos fundamentais transmitidos até nós desde a antiguidade", surgir pela última vez. A catástrofe que se deixava ler nestes enigmas por decifrar, a tragédia da cultura que permanecia suspensa no tempo, impunha, talvez pela última vez, o esforço sobre-humano de *salvar* qualquer coisa. Este gesto, algo desesperado, semelhante à posição daquele "Ele" de que fala Kafka (1946) – que permanece suspenso *sobre* forças inumanas e tem suspenso sobre ele o aceno silencioso e os enigmas por decifrar – já não corresponde, talvez, ao gesto de Mikhailov, apesar da proximidade. Talvez pela última vez: ouvir aqui o perigo que Warburg enfrentava, mas também o gesto que impunha, o fardo pesado – a figura de Atlas, que Didi-Huberman (2013) explora – que lhe cabia em sorte. Há aqui uma ambiguidade desse próprio perigo, dessa iminência da catástrofe que Warburg soube tentar pensar: ele é ao mesmo tempo esse perigo, o abismo aberto no tempo, o olho da história que nos contempla, mas é também a

urgência deste esforço último – esforço desesperado, como revolver o solo não encontrando nada, gestos excessivos que para nada servem – que se nos impõe. Dever excessivo e hiperbólico, chegado de longe, injunção a olharmos o abismo – com o perigo, de que fala Nietzsche (1997), de que ele nos olhe de volta.

Se em Warburg, se nos seus painéis, a catástrofe era ao mesmo tempo anunciada, permanecendo espectral, suspensa sobre estas imagens colocadas juntas, mas também combatida através desse gesto que vai resgatar o passado no momento do seu maior perigo, em Mikhailov esta catástrofe já se deu – ou, pior ainda, é declarada permanente, como se permanecesse sempre suspensa, na iminência, sempre a chegar, reconduzindo os enigmas a decifrar ao “único aceno silencioso”. E já se deu, como vimos, sob a forma de um arquivo reduzido à pulsão de morte, à ausência de vestígios, quando a história fotográfica foi, como refere, “limpa”: quando essa vida culpada permanece *presa* à sua culpa, ao seu sofrimento, *condenada* a repetir eternamente a sua miséria. É o gesto de resgate de Foucault (2002) que permanece, para Mikhailov, impossível, porque nada há, de facto, para resgatar, destas vidas já não resta notícia: ausência de arquivo, limpeza – palavra, como sabemos, com ressonâncias trágicas –, estas imagens de *Case history* enviam-se a essa ausência. Mikhailov pretende, desta forma, arquivar duplamente a pulsão de morte: arquivá-la num primeiro momento, quando constrói uma “constelação” da ausência – a fome ucraniana, os judeus, o sofrimento da guerra –, mas igualmente num segundo momento, quando constrói uma espécie de tradição do imemorial, desses de que não há memória, arquivando aquilo que é impossível de arquivar, o acidente, a cesura, a falha da memória.

Gesto hiperbólico, excessivo, como vimos, mas também perigoso: o arquivo não deixa de ser, por outro lado, o eterno retorno dessa vida culpada, dessa humanidade que permanece suspensa e obrigada a repetir o mesmo texto infinitamente.

As imagens de *Case history*, no seu particular desespero mas também nesse aroma de que fala Saramago (1997)⁶, medem-se a este duplo abismo do arquivo: esta limpeza da história de que fala Mikhailov – numa entrevista de 2003, refere que aqueles que ele fotografa permanecem esquecidos, invisíveis, no seu país, como mensageiros ignorados e ilegíveis⁷ –, limpeza que remete a culpa à culpa, que transforma aquelas vidas sem esperança em vidas

6 - “É certo que não passa um dia sem que entrem papéis novos na Conservatória, dos indivíduos de sexo masculino e de sexo feminino que lá fora vão nascendo, mas o cheiro nunca chega a mudar, em primeiro lugar porque o destino de todo o papel novo, logo à saída da fábrica, é começar a envelhecer, em segundo lugar, porque mais habitualmente no papel velho, mas muitas vezes no papel novo, não passa um dia sem que se escrevam causas de falecimentos e respectivos locais e datas, cada um contribuindo com os seus cheiros próprios, nem sempre ofensivos das mucosas olfactivas, como o demonstram certos eflúvios aromáticos que de vez em quando, subtilmente, perpassam na atmosfera da Conservatória Geral e que os narizes mais finos identificam como um perfume composto de metade rosa e metade crisântemo” (SARAMAGO, 1997, p. 11).

7 - Em entrevista concedida, em 2003, a Vladimir Bulat, Mikhailov afirma: “many people tell me that they have noticed these guys only after seeing my fotos. Before, they didn't have eyes for them”. Disponível em: <http://www.saatchigallery.com/artists/boris_mikhailov_articles.htm>. Acesso em: 20 dez. 2015.

insalváveis que nenhum gesto consegue resgatar; e, por outro lado, a esta eterna repetição e condenação de que nos fala Benjamin.

Desta forma, só partindo desse *insalvável*, só medindo-se face a ele, é que Boris Mikhailov consegue construir o seu arquivo impossível.



Figura 3 "E os pobres terem uma fotografia bonita pode significar: também nós vivemos bem"
(MIKHAILOV, 1999, p. 10)

Fonte: Mikhailov (1999, p. 459).

8. Suspensão do tempo: iminência do que permanece por vir, iminência do que talvez nunca chegue. Mas também toda a urgência de que Mikhailov dá conta: é preciso, é um dever, salvar, resgatar, guardar ou arquivar. Urgência do tempo que encontramos, também, em Walter Benjamin (1999): no fim do texto sobre o surrealismo, o crítico alemão fala-nos de um tempo que é agora um despertador que toca 60 vezes por minuto⁸. Imagem clássica,

8 - "Eles trocam, num homem, o jogo dos traços humanos pelo rosto de um despertador que a cada minuto toca sessenta segundos" (BENJAMIN, 1999, p. 218).

sem dúvida, ao não deixar de fazer apelo a uma "revelação", a um "despertar" – da consciência, do sentido do tempo, daquilo que permanece suspenso sobre nós. Mas uma aporia, ou pelo menos uma tensão, não se deixa fazer esperar nessa mesma ideia de Benjamin: a urgência daquilo que permanece iminente, uma urgência que faz o tempo saltar fora dos eixos, urgência que é essa tentativa – desesperada, talvez, urgente, que nos obriga a uma resposta, que nos arranca à própria tensão das forças inumanas de forma a tentar *fazer alguma coisa* ao que não se deixa esperar, ao espectro que se impõe, que se dá a ver. Obrigação excessiva, como se vê, hiperbólica, porque chegamos sempre irremediavelmente atrasados, eis por fim o particular desespero destas imagens que transportam apenas um nome, BOMJI, sem-abrigo. Como se também elas, estas imagens, permanecessem no sem-abrigo, expostas à própria suspensão.

Imagem profundamente aporética, desta forma, porque ela pretende dar a ver a própria pulsão de morte – é talvez este o sentido do que Mikhailov afirma noutro lugar, quando nos diz que as fotografias que tira são já antigas. Dar a ver o que não deixou vestígios. É preciso levar a sério, por outro lado, as referências que faz, no prefácio a *Case history*, à fome dos anos 1930 e à guerra, em suma, a tudo quanto não deixou vestígios: imagem de um homem prostrado no chão, como os cadáveres no tempo da fome que se encontravam espalhados pelas ruas. Esta imagem não está *no lugar* destes cadáveres, não os pretende *representar*, não pretende *identificar-se* com eles: ela *envia-se* a eles na urgência da sua suspensão, na urgência da ausência de vestígios. E aqueles olhos que não nos olham mas que permanecem virados para *algures* dizem, não a nós, mas àqueles de quem não sobrou nada: *now we also live nicely*.

The memory of names – Mikhailov's impossible archive

Abstract – There are several ways and several gestures through which Boris Mikhailov photographic work relates to the archive – not all of them the same, not all of them assuming the same presuppositions or departing from the same places. However, we find one privileged way, that in a certain way enlightens the whole of Mikhailov's images, in one of his recent work, *Case history*, where his photographic gesture meets, on the one hand, the archive but also the absence of traces of everything that has vanished into the night of times. It is through the idea of suspension that we will try to interrogate the hypothesis of an archive that has become indiscernible from the death drive. These suspended lives, that constitute the correlate of the archive in Mikhailov, know only imminence as temporal mode: imminence of a catastrophe, that these lives foreshadow or presuppose, imminence that nothing happens, imminence of a verdict that sends guilt to guilt; but also an urgency that doesn't wait and that allows us to read these images through a ceasure, a double and unstoppable movement.

Keywords: Photography. Unforgettable. Archive. Suspension. Immemorial.

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, H. *A condição humana*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.
- ARENDDT, H. *Entre o passado e o futuro*. Oito exercícios sobre o pensamento político. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.
- BARTHES, R. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1998.
- BENJAMIN, W. Surrealism: the last snapshot of the European Intelligentsia. In: BENJAMIN, W. *Selected writings*. New York: Harvard University Press, 1999. v. 2.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004a.
- BENJAMIN, W. *Imagens do pensamento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004b.
- BENJAMIN, W. *O anjo da história*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
- BORGES, J. L. Funes ou a memória. In: BORGES, J. L. *Obras completas*. Lisboa: Editorial Teorema, 1998. t. I.
- BUCHLOH, B. The anomic archive. *October*, v. 88, p. 117-145, Spring 1999.
- CELAN, P. *Sete rosas mais tarde*. Lisboa: Edições Cotovia, 1993.
- DEAN, T. *Floh*. Göttingen: Steidl, 2001.
- DERRIDA, J. *Mal de arquivo*. Uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas, ou a Gaia ciência inquieta*. Lisboa: KKYM, 2013.
- FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 2002.
- FREUD, S. *Para além do princípio do prazer*. Lisboa: Relógio d'Água, 2009.
- KABAKOV, I. *The man who never threw anything away*. New York: Harry Abrams, 1996.
- KAFKA, F. *The Great Wall of China*. Nova York: Schocken Books, 1946.
- MIKHAILOV, B. *Unfinished dissertation*. Zurich: Scalo, 1998.
- MIKHAILOV, B. *Case history*. New York: Scalo, 1999.
- MIKHAILOV, B. *The hasselblad award*. Götenborg: Hasselblad Center, 2000.
- MIKHAILOV, B. *Salt Lake*. Göttingen: Steidl, 2002.
- MIKHAILOV, B. *Yesterday's Sandwich*. Londres: Phaidon Press Limited, 2006.
- MIKHAILOV, B. *Suzie et cetera*. Köln: Walter Köning, 2007.
- MOLDER, M. F. *As nuvens e o vaso sagrado*. Lisboa: Relógio d'Água, 2014.

SARAMAGO, J. *Todos os nomes*. Lisboa: Caminho, 1997.

SPIEKER, S. *The big archive: art from bureaucracy*. London: The MIT Press, 2008.

STAHEL, U. (Ed.). *Boris Mikhailov: a Retrospective/eine retrospektive*. Zurich: Fotomuseum, 2003.

STORR, R. Introduction. In: KABAKOV, I. *The man who never threw anything away*. New York: Harry Abrams, 1996.

TUPITSYN, M.; TUPITSYN, V. (Ed.). *Fotografia verbal: Ilya Kabakov, Boris Mikhailov e o Arquivo de Moscovo da Nova Arte*. Porto: Asa, 2004.

Recebido em maio de 2015.
Aprovado em setembro de 2015.