

## Um mundo sem unidade

Guilherme Wisnik

Com a queda do Muro de Berlim, em novembro de 1989, os traumas da Guerra Fria pareciam aplacados pela ideia de uma vitória final do capitalismo, prometendo inaugurar um novo mundo unidimensional, pacífico e sem inimigos. Ainda naquele ano, bem no calor da hora, o economista político norte-americano Francis Fukuyama publicava um artigo muito influente, intitulado “O fim da história?”. Significativamente, o que parecia fadado ao final, segundo a sua interpretação, era a compreensão materialista dialética da história como conflito. Conflito este que tinha no Muro de Berlim o seu maior símbolo. Um símbolo muito concreto, aliás, cuja existência historicamente curta (1961-89) hoje nos ilude quanto à aura de eternidade que ostentava até praticamente a véspera de sua queda.

Erradicado o muro, começava em Berlim, a partir do ano seguinte, o processo de apagamento dos vestígios comunistas. Berlim reunificada era o símbolo por excelência da Alemanha reunificada, da Europa unificada, e ainda mais do que isso, do próprio mundo reunificado, mundo este agora curado das feridas da Guerra Fria e devidamente vacinado contra qualquer compreensão traumática ou dialética da história. Nesse contexto, um lugar desponta como o símbolo dos símbolos: a Potsdamer Platz.

Em uma cena particularmente tocante do filme *Asas do desejo* (1987), de Wim Wenders, um homem velho sai da biblioteca pública, acompanhado silenciosamente pelo espectro do anjo Cassiel, que ele não vê, e caminha por uma área desolada e erma junto ao Muro de Berlim, próxima à biblioteca. Ali, se pergunta em pensamento sobre qual o lugar exato onde antes se localizava a Potsdamer Platz, com o memorável Café Josty, ponto fulcral da cena artística e intelectual da cidade antes da Segunda Guerra Mundial. Achando uma poltrona em meio ao matagal que cobria aquela terra-de-ninguém nas cercanias do Muro, ele se senta e arranha nervosamente a própria cabeça, enquanto pensa que não poderá parar de contar as suas memórias aos outros até que a Potsdamer Platz seja enfim reencontrada. Em meio àquela solidão desolada, Cassiel escuta consternado os seus pensamentos, e nós também, através dele.

Considerada a praça mais importante de Berlim até a sua destruição na Segunda Guerra, a Potsdamer Platz encarnava o cosmopolitismo da cidade, com seu intenso movimento de carros e bondes, seus cafés, hotéis, edifícios comerciais, e sua torre do relógio convertida em semáforo. Reduzida a destroços após os bombardeios das forças aliadas, e convertida em terreno baldio atravessado pelo Muro durante o período da Guerra Fria, a praça seria então reconstruída após a reunificação do país em 1990. E mais do que isso. A nova Potsdamer Platz, em tal contexto, seria o grande emblema da reunificação não apenas de Berlim, da Alemanha e da Europa, mas do planeta como um todo. Isto é, do mundo capitalista e do mercado global, dominado pela economia financeira. Tudo isso no exato momento histórico – a década de 1990 – em que a internet começava a se tornar acessível e ter seu uso disseminado entre as pessoas, estimulando a comunicação sem fronteiras. Claramente, a internet representa a negação absoluta de tudo aquilo que o Muro de Berlim afirmava.

Por todas essas razões, a antiga e também nova capital da Alemanha, tornada nos anos 1990 um imenso canteiro de obras, se tornara um lugar crucial para a reflexão sobre os destinos do mundo no final do milênio. E, com isso, o palco privilegiado para a realização de alguns trabalhos artísticos particularmente poderosos naquele então. O primeiro deles foi o empacotamento do Reichstag por Christo e Jeanne-Claude, em 1995, logo antes do edifício voltar a abrigar a sede do poder nacional. Trabalho intensamente polêmico, que pôs a nu os tabus e traumas da história alemã, já que o velamento do edifício significou, paradoxalmente,

a sua máxima exposição. E o segundo, que constitui o tema central desse artigo, é a série de fotografias em longa exposição que o artista alemão Michael Wesely fez da Potsdamer Platz em reconstrução. Série realizada inicialmente entre 1997 e 2000, mas que se estende até hoje, configurando-se como um trabalho em progresso.

O recurso à longa exposição, que remonta em termos de linguagem às origens da fotografia, tem sido desenvolvido por Wesely desde o início da sua carreira, no final dos anos 1980. Consiste na meticulosa preparação de câmeras especiais, em que uma combinação de filtros retarda enormemente a gravação da imagem, permitindo que o registro das cenas se estenda por um tempo muito longo. O resultado é uma imagem única, na qual tudo o que esteve presente diante da câmera durante o tempo em que ela esteve aberta foi plasmado. Plasmado, porém, de um modo muito singular: na forma de uma sobreposição simultânea de camadas imagéticas com diferentes graus de nitidez, como num estranho palimpsesto. Pois a fotografia fixa melhor os objetos estáticos, duradouros, enquanto os transitórios se esfumam em infinitas gradações de opacidade e transparência, compondo uma imagem espectral. Muito distantes do realismo literal, suas fotos são, portanto, constituídas por uma sucessão de camadas de tempo que se espacializam, pois ao dilatar enormemente o instante do clic fotográfico em minutos, horas, dias, meses ou anos, Michael Wesely dá uma feição surpreendentemente tangível à duração temporal, normalmente alheia ao universo instantâneo da fotografia.

Wesely começou a explorar a longa exposição em retratos. Tanto em retratos de crianças de uma mesma turma de escola, que resultavam fundidas em um único rosto estranhamente coletivo, quanto em retratos individuais com duração de dez minutos, nos quais a pessoa retratada decide a cada segundo como quer aparecer na foto, optando por mover-se naturalmente ou permanecer imóvel diante da câmera. Aqui, se o procedimento artístico se aproxima dos *Screen tests* (1964-66) de Andy Warhol, a suspensão de nitidez das imagens remonta a Gerhard Richter. Porém se em Richter o nublamento das formas reflete o périplo sem fim da imagem na sociedade contemporânea – fotografada, pintada, impressa, refotografada etc –, e seu conseqüente desgaste, em Wesely a perturbação da sua nitidez lança luz sobre o fato de que toda imagem sintética é ilusória, pois carrega sempre inúmeras dimensões ocultas que não chegam a nós, ou que preferimos não ver. Essa questão se potencializa muito quando o artista salta dos retratos para as obras urbanas de grande escala, como no caso da Potsdamer Platz.

Apesar de ter sido desenhado por arquitetos de renome internacional, como Renzo Piano, Richard Rogers e Helmut Jahn, entre outros, o conjunto edificado da nova Potsdamer Platz é um lugar no qual dificilmente nos sentimos em um espaço real, e sim em um cenário impalpável, parecendo ser de gesso, papelão ou isopor. Fatiada entre grandes empresas multinacionais, como Sony, Daimler-Benz, Chrysler e Deutsche Bahn AG, a praça reúne usos corporativos e de consumo voltado predominantemente ao turismo. No caso, a falta de espessura histórica se traduz em uma urbanidade claramente epidérmica, símbolo ligeiro de uma cidade que não se define mais como o centro da produção regional e nacional de um país, e sim como um centro internacional de comunicação, mídia e serviços, no qual a imagem conta muito mais do que a qualidade de uso do lugar. Assim, o espaço estéril e anódino da nova Potsdamer Platz é o resultado simbólico de uma cidade que, pretendendo curar suas feridas históricas, transformando-se em imagem imaculada de um presente eterno e sem fissuras, se preparava para assumir o posto de capital do século XXI.

Portanto, as obras da Potsdamer Platz movimentaram não apenas toneladas mensuráveis de terra, aço, concreto e vidro, como também as maiores expectativas quanto à nova face urbana do mundo capitalista no raiar do século XXI. Diante de tamanha

complexidade e carga simbólica, o resultado obtido por Wesely nesse trabalho é espantoso. O que vemos aí é um emaranhado de formas sobrepostas: edifícios em construção fundindo-se em formas espectrais, o skyline da cidade por trás, guias e andaimes por toda parte, brilhos e luzes refratados, e o desenho cambiante do percurso do sol no céu ao longo das estações do ano. Quer dizer, o artista encontra nesta série fotográfica uma maneira cortante de representar uma reunificação que é, evidentemente, mais ilusória do que real, mostrando-a como um conjunto de estratos espaço-temporais esgarçados, fragmentários, fraturados internamente – como num plano cubista atualizado em fotografia –, e que nos interpelam como uma poderosa fantasmagoria do presente. Isto é, nas fotos que Michael Wesely faz da Potsdamer Platz, a ideia de unidade imaculada da imagem, que está na base da sua criação, claramente não cola. Ao contrário, as fotos nos mostram uma paisagem urbana feita de camadas infinitas e irreconciliáveis.

Nesse sentido, apesar de resultarem muito belas plasticamente, essas fotos se opõem fortemente ao sentido reificado da imagem no capitalismo tardio, uma vez que trazem à luz todo o processo material que está por trás da cena atual enquanto produto final de uma cadeia produtiva e temporal. Assim, os trabalhos de Wesely desrecalam a profundidade latente na poética fotográfica, revelando a superficialidade de uma sociedade que cultua imagens – e cidades – iridescentes e sem espessura histórica. Vem daí o fato de Michael Wesely ser, certamente, um dos artistas mais capacitados a registrar e tensionar a dimensão complexa e turva da cidade contemporânea, dita global, e suas múltiplas transformações particularmente inscritas em obras de grande escala.

Se a fotografia se desenvolveu historicamente, em grande medida, no embate com o espaço urbano, hoje, através de trabalhos como os de Michael Wesely essa relação se recoloca em novas bases, e de modo agudo. Pois à medida que o enorme aumento da velocidade das comunicações e dos deslocamentos acelerou drasticamente a experiência urbana, as fotos de Wesely opera justamente na contramão dessa experiência, refreando a agilidade cada vez mais alucinada do produtor de imagens – pensemos em fenômenos como o flickr e o instagram, por exemplo – com um olhar lento e distendido. Um olhar mais apto a entender as dimensões subterrâneas implicadas na voracidade cada vez maior e menos visível dos processos urbanos em marcha pelo mundo inteiro nos dias de hoje.

Voltando à reflexão histórica e ideológica, ainda no ano de 1991, na contramão da euforia neoliberal advinda da queda do Muro de Berlim, e da conseqüente desintegração do bloco socialista soviético, o pensador alemão Robert Kurz advertia para o fato de que a crise da chamada “cortina de ferro” não deveria ser compreendida como uma simples vitória do capitalismo triunfante, tal como se pensava então. Já que, segundo o argumento de Kurz, o bloco soviético, na prática, não era tanto o antípoda do mercado capitalista global, e sim, muito mais, a sua periferia. Seu colapso, portanto, era o sinal do declínio econômico de estados que estavam na margem do sistema, e não fora dele. Declínio este que demonstrava nada mais do que uma crise sistêmica do próprio capitalismo globalizado, e que deveria se alastrar, segundo a previsão feita por Kurz no raiar dos anos 1990, da margem para o centro. Hoje, no coração dessa imensa crise que atingiu em cheio a Europa ocidental e os Estados Unidos, podemos avaliar melhor a posição de Kurz naquele momento, e sua crítica à falácia daquela ideia de “fim da história” professada pelos neoconservadores norte-americanos. Do meu ponto de vista, no campo da arte contemporânea, nenhum trabalho explicitou melhor essa situação tão crucial para o mundo de hoje quanto a série *Potsdamer Platz* de Michael Wesely.