

Estreito foi preso pelo Kármán. Também em 1977 o mesmo tema foi abordado a través de uma obra...

Para-ninguém-e-nada-estar.



...de uma obra...

...de uma obra...

Advertisement for 'CASA VIDEO' and '10X FILMOS'. The ad features a grid of circular images, likely film stills, and includes the text 'CASA VIDEO' and '10X FILMOS' in large, stylized letters. The overall design is dense and visually busy.

A poética da memória e o efeito-arquivo no trabalho de Leila Danziger

Luiz Cláudio da Costa

O artigo busca compreender o efeito-arquivo presente na arte contemporânea, analisando trabalhos da artista plástica Leila Danziger, cuja obra mostra que se apropriar de dispositivos é realizar no lugar próprio de práticas de poder um espaço discursivo crítico.

Arquivo, arte contemporânea, arte e espaço, arte e memória.

A arte contemporânea interessa-se por objetos do mundo e da cultura, por acontecimentos sociais e geopolíticos, apropriando-se de dispositivos discursivos externos a seu próprio saber e até a sua instituição. O procedimento da apropriação, tão comum nos trabalhos de arte atualmente, é, entretanto, criterioso quando reflete a consciência de que toda matéria assimilada é um documento da máquina de discursos, de visibilidades e de afetos do contexto do qual procede. Isso significa algo simples, mas que constitui escurioso ponto de partida da política da arte na contemporaneidade: toda apropriação e conseqüentemente sua transferência contextual já configuram uma leitura e provêm de interesses que acarretam definições éticas. Arthur Danto argumenta que desde Duchamp e, especialmente, com o Fluxus e a Pop, a arte insiste no desejo de transfigurar o lugar-comum, colecionando artefatos do cotidiano e os transformando em obras de arte que organizam seus próprios "armazéns".¹ Esse interesse da arte em arquivos e coleções remete antes a uma vontade de mapear e articular saberes e campos através de processos simultaneamente conceituais e expressivos. Atravessada por domínios disjuntos e à procura de subjetividades outras,

a arte toma a matéria-documento como a ponte para ousar relacionar-se reflexivamente com dispositivos que não são originalmente os seus.

O projeto a que Rosângela Rennó² deu início a partir de 1992 envolvendo recortes de jornais com pequenas histórias impressas sobre fotografias e utilizando processos de digitalização recebeu o nome de Arquivo Universal. Tomar posse de material de arquivos, da memória individual ou institucional, é a estratégia pela qual Rennó problematiza mecanismos de identificação e de classificação. Traduzidas por processos de transferência de um contexto a outro, de um suporte a outro, as imagens provocam pequenos deslocamentos afetivos, estéticos e/ou políticos. Rennó revela ainda dispositivos de visibilidade ao apropriar-se de negativos e de cópias fotográficas encontrados em feiras de antiguidade, álbuns pessoais, jornais diários. Comentando o trabalho *Bananeira*, da série Frutos estranhos, com o qual a artista cria um efeito de movimento em imagem originalmente instantânea, Antônio Fatorelli³ chama a atenção para "o modo particular de contrair e de dilatar o instantâneo" na pós-produção digital". Alterando a

temporalidade ou conjugando imagens e textos, Rennó produz um inventário de práticas, mas também de percepções e afetos de diversos contextos distintos.

Ricardo Basbaum também tem utilizado procedimentos que inventariam, arquivam e criam deslocamentos de informações, impressões e afetos desde o projeto da marca Olho, exposto na mostra Como vai você geração 80. Envolvendo uma dinâmica de publicidade que contaminava o público, a marca Olho multiplicava-se em adesivos gráficos, filipetas e cartazes, entre outros dispositivos comunicacionais. Esse projeto contém as origens do programa integrado de trabalhos conhecido pela sigla NBP – Novas Bases para a Personalidade –, composto por textos, diagramas, objetos e ambientes construídos sobre a forma hexagonal criada pelo artista. Em 2007, Basbaum cria o arquivo-*site* Você gostaria de participar de uma experiência artística?⁴ e mapeia vidas geograficamente dispersas no mundo que aceitam a proposta-base do projeto de experimentar, cada um a sua maneira, o objeto *NBP* de ágata com as dimensões de 80 x 125 x 18cm. Como uma espécie de artista-comissário que catalisa através de seu objeto o conjunto das expressões, afetos e documentações dos participantes, Basbaum organiza um diagrama no *site* e relaciona aquelas vidas, tramando uma rede e entrelaçando histórias de outro modo não conectadas. O arquivo da internet de Ricardo Basbaum permite ao cibernauta escolher suas entradas e urdir suas próprias relações entre as ações, as imagens e as narrativas dos participantes, tecendo seus caminhos e acessos às subjetividades e visibilidades cartografadas. São 118 experiências relatadas em várias línguas: português, inglês, espanhol e alemão.

Esses artistas brasileiros rejeitam insistir apenas na exploração disciplinar dos sistemas

internos da instituição arte, como o fazem os americanos dos anos 80 ainda vinculados à chamada crítica institucional, como Andrea Fraser, Renée Green e Fred Wilson, preferindo atuação antes transversal, que confronta outros dispositivos e subjetividades. Eles optam por fazer circular visibilidades e discursos provenientes de outros campos e contextos impregnados por afetos e expressão poética e artística, assim criando espaços que potencializam relações inesperadas entre forças e sentidos antes invisíveis ou indizíveis. Articulando também outras formações discursivas como a biblioteca e o jornal diário, Leila Danziger gera um espaço crítico transversal para o campo da arte, vinculando-o à cultura das comunicações, à história e à literatura, em trabalhos que alcançam deslocar conjuntos inteiros de discursos e afetar poeticamente visibilidades não artísticas.

Em texto publicado no *folder* da exposição Pequenos impérios (Galeria Cândido Portinari, UERJ, 1999),⁵ Leila Danziger se pergunta: “A que categorias submeter tudo aquilo que sobra, mas guarda ainda possibilidades não realizadas? Sob que critérios reunir, relacionar, classificar?” Pequenos impérios expunha livros feitos a partir de processos serigráficos sobre impressos em papel e dispostos sobre mesas de madeira com lâmpadas elétricas que pendiam do teto. Todos os elementos dessa exposição tinham dimensões variadas, o que, quanto às lâmpadas, significava potências luminosas diferenciadas, e, quanto aos livros e mesas, caráter, isto é, corporeidade, massa e peso. Ainda que não oculto, um dos livros buscava resistir em sua materialidade, apesar de cerrado numa cuba de óleo de linhaça. Esses trabalhos, surgidos de outros mais antigos e não concluídos, tomados do arquivo da própria artista, guardavam por isso mesmo certa memória afetiva. Por outro lado, Pequenos impérios utilizava palavras e imagens retiradas de jornais diários, de um espaço público de infor-

mações. Interioridade e exterioridade articulavam-se nas sobras de um tempo que aspira à memória, mas enfrenta o atrito do esquecimento. A membrana densa desses papéis volumosos, organizados na forma de livros, parecia conservar as cicatrizes de um tempo insubordinado às separações de público e privado, prolongando apenas a precariedade própria à memória. Danziger comenta em texto recente que dá continuidade às reflexões da época da exposição Pequenos impérios: "Se cada resto, cada 'pequeno império' é um arquivo, cabe perguntar o que está arquivado na matéria que os constitui e sobre o modo mesmo como são constituídos".⁶

Entre 1996 e 1998, Leila Danziger produziu uma série de trabalhos em que listava nomes de judeus alemães, com o mesmo sobrenome da artista, pessoas desaparecidas nos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial. A série Nomes próprios é composta por 76 gravuras de matrizes em metal e um conjunto de 12 livros feitos sobre imagens extraídas de jornais alemães, reproduzidas em serigrafia. Os livros, encorpados em sua materialidade com óleo de linhaça, foram mostrados junto às gravuras na exposição Nomes próprios.⁷ O painel dessa exposição media 4,20m x 2m e reunia todos os nomes extraídos do *Livro da Lembrança*, guardado na biblioteca da comunidade judaica de Berlim, em Charlottenburg. Nenhuma fotografia, nenhum desenho, apenas os nomes. Com a coleção desses nomes-documento retirados dos arquivos de Charlottenburg, Leila Danziger criava um espaço de visibilidade no campo da arte voltado para o esquecimento. Segundo a artista, "estamos longe do esquecimento produtivo recomendado por Nietzsche como antídoto contra o historicismo".⁸

Transcendendo a estética, em certa medida, Danziger volta-se, com sua poética do ar-

quivo, para a história e para a memória enquanto espaço de uma ferida. Dito de outra maneira, Danziger organiza o material sensível sob perspectiva conceitual e política. Se não há sequer uma imagem fotográfica no painel (nos livros há imagens), há o procedimento indicial da impressão. O processo da fotogravura instaura uma referência pelo contato do papel com a matriz de metal preparada com a emulsão fotossensível. A matriz em metal cria sensações que a serigrafia em tela certamente não produziria, pois os sulcos que o ácido escavou na placa para inscrever aqueles nomes são as feridas impressas no papel. A marca da cicatriz deixada no metal da gravura era o índice de um acontecimento profundo que seria impresso na superfície do papel. À materialidade corporal dos papéis tratados com óleo de linhaça por Leila Danziger, impregnam-se os índices impressos dos crimes nazistas perpetrados em Auschwitz.

Listando junto aos nomes algumas informações como data e local de nascimento e morte, a série de gravuras de Danziger desdramatiza o evento histórico sem nem mesmo tentar dar imagens aos nomes vazios. Tampouco há narrações ou representações de vidas. Há apenas a lembrança do esquecido e os documentos-nome da ferida sobre o corpo do papel, ferida que não cessa de doer e que, por isso mesmo, não pode ser esquecida.⁹ O painel de Danziger apenas toma aqueles nomes de um lugar próprio da memória: o arquivo da biblioteca em Charlottenburg. Mas na leveza do papel com os nomes gravados, fantasmas invisíveis parecem insinuar-se e criar um espaço outro. Ou seriam as palavras que se tornam imagens? Enquanto o observador se delonga para ler as palavras vazias de sentido, um espaço de melancolia penetra os nomes do frágil papel embebido em linhaça. Com a demora da leitura de uma simples

lista, ainda que longa, aumenta estrondosamente o silêncio que os nomes reverberam, abrindo uma errância no vazio do tempo para imagens surgirem no pensamento. Referindo-se ao trabalho de Leila Danziger como uma “poética da memória”, Márcio Seligmann-Silva¹⁰ argumentou que a artista “apresenta a memória traumática por meio de uma escritura que é tão corpórea quanto a nossa pele”.

Em outra série da artista, Diários públicos, exposta pela primeira vez em 2004, no Espaço Cultural Sérgio Porto, a fotografia aparece como fantasma de um tempo mudo de informações. Como um saber disciplinar da temporalidade do visível, a fotografia fixou o instante da duração. Segundo argumenta o teórico e historiador da comunicação Maurício Lissovsky,¹¹ o legado original da fotografia moderna foi a visibilidade do instante como tempo de uma espera do instante. Para o teórico, o tempo na fotografia instantânea manifesta-se por seu ausentar-se: um refluir do tempo para fora da imagem, deixando apenas o traço de sua retirada, o instante. Sem dúvida o tempo da espera que vai ao encontro de um “instante decisivo”, como afirmaria Cartier-Bresson, era o que interessava à fotografia moderna em sua origem, ao se opor ao pictorialismo, que com suas intervenções e manipulações criava o aspecto “artístico” de técnicas como o desenho e a pintura. Rejeitando as intervenções de laboratório e defendendo o contato direto com a realidade e a exploração de recursos próprios como a escolha do enquadramento, da luz, das lentes, dos filmes, dos papéis, a fotografia poderia assim originar a ordem de um lugar específico entre as técnicas de produção de espaços visíveis. Atualmente, através de um “olhar direto” de observação da realidade aprendida com os fotógrafos modernos, os dispositivos informacionais controlam nossa expe-

riência do tempo do visível.¹² Mas nos Diários públicos de Danziger, o observador experimenta uma reviravolta do tempo, que se insinua sob perturbador silêncio entre palavras que antes parecem ocultar-se para permitir a um pensamento peregrino emergir com a percepção viva das imagens consentidas.

Empregando método extrativo, Leila Danziger apaga as palavras do noticiário, mantendo, entretanto, algumas imagens. Com carimbos, ela grava outras palavras – “Para-ninguém-e-nada-estar”, de um poema de Paul Celan; “Pensar em algo que será esquecido para sempre”, de *Nós, os mortos*, de Denílson Lopes; “Vens abaixo em chamas”, de um poema do Hölderlin; “Todos os nomes da melancolia”, fragmento da própria artista – que estimulam a errância, a demora, o esquecimento do tempo linear dos instantes velozes.

O tempo instantâneo e efêmero das notícias começa a flutuar, suspenso, atingido pelo gesto que extrai as palavras com um único golpe. A velocidade com que os momentos são substituídos no noticiário é aniquilada pelo golpe súbito que apaga o impresso. Fica explicitada, assim, a vocação própria ao jornal, o esquecimento. Como afirma Danziger,¹³ os jornais traduzem a falácia de um tempo homogêneo, acumulando-se “numa massa de esquecimento, transformam-se em dejetos da atualidade”.

Um pensamento errante começa a flutuar e a constituir outra experiência. É o sigiloso espaço nômade do tempo que se abre diante daquele que observa esses jornais transfigurados e cuja função de informar estranhamente desapareceu. As fotos, privadas das legendas jornalísticas que tentam preencher o que elas não dizem, tomam a força poderosa do silêncio e se articulam de viés com as palavras. Entre umas e outras,

há somente a distância que permite um espaço crítico penetrar e realizar uma visibilidade não aparente do dispositivo apropriado. Transformando esses jornais pelas investidas físicas sobre eles, Danziger expõe e problematiza a cultura do esquecimento conveniente aos meios de comunicação. Abrindo fendas no arquivo da informação diária, faz atravessar nele o movimento da dimensão poética do real. O tempo, que havia refluído para fora da imagem instantânea dos jornais diários, penetra vazio como memória sem lugar, ativando espaços críticos nos lugares próprios da cultura da informação.

A fotografia, guardando uma memória singular do visível, teve papel fundamental para as poéticas críticas que aqui destaco por constituírem o efeito-arquivo que desloca sentidos e afetos estratificados. Rosalind Krauss em *O espaço discursivo da fotografia* afirma que em meados do século 19, o modo

de exposição da fotografia e o lugar de sua guarda era o arquivo e não as paredes do museu. Ela não pertencia ao arquivo da arte. A fotografia pertencia até meados do século 19 ao discurso topográfico da geologia e não ao saber estético, cujo código visual de representação aplainada e comprimida transformou as vistas em paisagens. Foi só depois de 1860 que a fotografia entrou verdadeiramente para a instituição arte e passou a ter lugar no discurso da história da arte e nas paredes das galerias. Mais contemporaneamente, entretanto, segundo a autora, os especialistas da fotografia aplicaram aqueles “conceitos fundamentais do discurso estético ao arquivo visual”.¹⁴ A noção de “arquivo visual” no texto de Krauss remete tanto ao móvel em que se guardavam e expunham as vistas quanto à noção de “formação histórica” proveniente da teoria foucaultiana sobre os discursos e as visibilidades do saber em *A arqueologia do saber*:



Se o arquivo visual da fotografia foi absorvido pela arte, ele também apresentaria motivos de suscitar o interesse da instituição policial. A análise que Tom Gunning faz do processo de constituição da “sistematização de identificação fotográfica de criminosos do século 19” pode contribuir para a compreensão desta formação cultural que, com efeito, a fotografia ajudou a fundar, o arquivo. Gunning analisa as *rogues galleries* (galerias dos vilões), coleções de fotografias dos procurados pela polícia, e mostra como o sistema policial reconhecia no novo procedimento a técnica que “imitava a aplicação anterior da marcação a ferro quente” e como a aperfeiçoava tecnologicamente.¹⁵ A “própria natureza da fotografia, sua precisão detalhada e sua instantaneidade”, porém, ele alega, criaram problemas de organização e procedimento, pois faltava a construção de um método que pudesse utilizar a fotografia e outros meios de descrição e mensuração físicas para fixar de modo permanente uma identidade e individualizar uma pessoa.¹⁶ O sistema policial juntaria a antropometria, a precisão óptica da câmera, um vocabulário fisionômico refinado e a estatística. O estudo de Gunning mostra que faltava ao sistema de identificação fotográfica “a inclusão em um arquivo de informações”; citando literalmente as palavras de Alan Sekula, ele afirma que “o artefato central desse sistema não é a câmera, mas o arquivo”.¹⁷

É notável a gigantesca proliferação atual de dispositivos de visibilidade e de circulação de imagens que incluem tanto os suportes de produção como os de arquivamento. Até a era digital, o número de fotografias tiradas em um evento era normalmente reduzido, pois os filmes tinham número limitado de poses, e o preço da revelação era sempre alto. Hoje, com a memória digital das câmeras atuais podemos fotografar infinitamente um evento. Existem dispositivos automáticos

para tomadas contínuas. Todos temos uma câmera, nem que seja a do celular. Tudo é passível de ser fotografado e muitas vezes, continuamente. A toda hora clicamos para ter uma imagem, uma lembrança. A enorme facilidade de produzir fotografias é equivalente à velocidade com que os dispositivos são substituídos e continuamente consumidos. A velocidade com que os equipamentos surgem nas prateleiras das lojas é a mesma que os faz desaparecer. O excesso de imagens para nos fazer lembrar mostra a ansiedade e o medo do esquecimento. Com os números de telefone guardados na agenda dos celulares, já não precisamos lembrar nem mesmo dos números das pessoas mais próximas. A cultura da memória é uma cultura do esquecimento, pois transfere todas as informações para os dispositivos de arquivamento. A produção artística crítica atual é atenta a esse arquivo que ultrapassa a instituição arte, enquanto tecnologia que implica técnicas da era digital, mas também conhecimentos e subjetivações.

O trabalho de Leila Danziger mostra que se apropriar de imagens e discursos é assimilar dispositivos de subjetivação, os quais deseja enfrentar com sua prática artística. Colecionando jornais, ela neutraliza o esquecimento; apagando imagens, faz ver figuras; gravando balbúrcios poéticos, impulsiona outras falas. A artista articula uma experiência do ver e do falar que ultrapassa o horizonte de um campo do conhecimento e atravessa em movimento indeterminado a fotografia, a informação, a cultura de massa, a poesia. O olhar direto não tem mais lugar; busca-se nas artes hoje o olhar de viés que, inventariando, processa estratos do saber, círculos da memória e afetos do pensamento. É nesse sentido que a reflexividade crítica contemporânea se diferencia da autorreflexividade moderna. Enquanto a reflexividade contemporânea quer abrir espaços poéticos no exer-

cício heterogêneo de práticas apropriadas, a autorreflexividade modernista problematizava as convenções de uma mesma linguagem, tornando-a sempre mais própria ao exercício daquele lugar ou campo. Leila Danziger efetiva sua poética da memória exercendo e propiciando espaços de resistência ao poder do esquecimento efetuado pelos dispositivos do arquivo da cultura atual.

Luiz Cláudio da Costa é professor adjunto na Uerj, atua na linha de pesquisa Poéticas Contemporâneas no Programa de Pós-Graduação em Artes (Instituto de Artes/Uerj), possui mestrado (1993) e doutorado em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1999), coordena o Projeto Arquivar, núcleo do grupo da base do CNPq Tecnologias da arte: dispositivos, sistemas e fissuras, do qual é líder e onde desenvolve suas atividades de pesquisa, incluindo a investigação atual, intitulada "Poéticas do arquivo".

Notas

- 1 Danto, Arthur. O mundo como armazém: Fluxus e filosofia. In Hendricks, Jon (org.). *O que é o Fluxus? O que não é! O porquê*. CCBB, 2002 (Catálogo).
- 2 Rennó, Rosângela. *Rosângela Rennó: o arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- 3 Fatorelli, Antônio. Reconfigurações da imagem. Comunicação oral proferida no Seminário Temático "Cinema como arte e, vice-versa", simpósio ocorrido no XII Encontro Internacional da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine, em 2008.
- 4 Para acessar o *site* do artista, vá ao endereço <http://www.nbp.pro.br>.
- 5 Danziger, Leila. *Pequenos impérios, folder* de exposição, Rio de Janeiro: Uerj/Departamento Cultural, junho de 1999. Disponibilizado em <http://leiladanzigerportfolio.blogspot.com/search/label/pequenos%20imp%C3%A9rios>. Acesso em 17.06.2009.
- 6 Ver *portfolio on-line* da artista: <http://leiladanzigerportfolio.blogspot.com>
- 7 A série Nomes próprios (gravuras e livros) foi exposta na Galeria Thomas Cohn, São Paulo (1998); na BBK, Galerie, Oldenburg, Alemanha (2000) e integrou a mostra coletiva itinerante WegZiehen (Ir embora), organizada pelo Frauenmuseum, em Bonn, Alemanha (2001/02).
- 8 Danziger, Leila. O jornal e o esquecimento. *Ipotesi*, Revista de Estudos Literários, julho-dezembro de 2007, Juiz de Fora: Ed. UFJF, v.11, n.2:167-177. Disponível em: <http://www.revistaipotesi.ufjf.br/volumes/18/cap16.pdf>. Acesso em 22 de junho de 2009.
- 9 A artista cita em seu artigo O jornal e o esquecimento a frase de Nietzsche, na qual o filósofo afirma que "apenas o que não cessa de doer permanece na memória" (Danziger, 2007, op. cit.:172).
- 10 Seligmann-Silva, Márcio. Escrituras da memória e da história. In _____ (org.). *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006:215-225.
- 11 Lissovsky, Maurício. O tempo e a originalidade da fotografia moderna. In Doctors, Marcio (org.). *Tempo dos tempos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- 12 Faço aqui referência ao título da exposição de Paul Strand, Olhar direto, organizada pelo Instituto Moreira Salles, em cartaz entre os meses de abril e julho de 2009. O título é referência aos dois momentos-chave da obra de Strand: quando o fotógrafo estava ligado ao movimento da fotografia modernista em seu país, a Straight Photography e quando produzia retratos que aludiam ao lugar do fotógrafo através do olhar direto para a câmera (Strand, Paul. *Olhar direto*. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2009).
- 13 Danziger, 2007, op. cit.:172.
- 14 Krauss, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002:40-59.
- 15 Gunning, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In Charney, Leo; Schwrtz, Vanessa, R (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo. Cosac & Naify, 2001:48.
- 16 Gunning, op. cit.:57.
- 17 Gunning, op. cit.:58.