

O que resta da Shoah? Uma história sobre ruínas e memórias em Agamben, Lanzmann, Philipsz e Haacke

What's left of the Shoah? A history of ruins and memories in Agamben, Lanzmann, Philipsz and Haacke

André Arçari

 0000-0002-1601-2984

Resumo

Este artigo traz à superfície considerações sobre o fato de que a vida natural, no cerne do Estado moderno, passou a ser atrelada e governada pelas noções do político, e que essa mesma política tomou o poder do humano. Assim, entrelaçamos as conceituações agambenianas presentes em seu *Homo Sacer III. O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho* (1998) às seguintes produções: a longa pesquisa de 11 anos do cineasta francês Claude Lanzmann e seu filme *Shoah* (1985); a instalação sonora *Study for Strings* (2012), de Susan Philipsz, para a Documenta 13; e a instalação *Germania* (1993), de Hans Haacke, para o Pavilhão Alemão na Bienal de Veneza, cuja forma tece diálogos com as reminiscências do Terceiro Reich. Estendemos ainda as reflexões sobre a biopolítica, relacionando tal problemática com a ocupação social do ser (*bíos*) na cidade (*pólis*).

Palavras-chave

História. Memória. Catástrofe. Shoah. Giorgio Agamben.

Abstract

This article brings to the surface considerations about the fact that natural life, at the heart of the modern State, came to be linked and governed by the notions of the political, and that this politics took power from the human. Thus, we intertwine the Agambenian concepts present in his Homo Sacer III. Remnants of Auschwitz: the witness and the archive (1998) to the following productions: the 11-year long research of French filmmaker Claude Lanzmann and his film Shoah (1985); the sound installation Study for Strings (2012), by Susan Philipsz, for Documenta 13; and Hans Haacke's installation Germania (1993) for the German Pavilion at the Venice Biennale, whose form weaves dialogues with reminiscences of the Third Reich. We also extend the reflections on biopolitics, relating this issue to the social occupation of being (bios) in the city (polis).

Keywords

History. Memory. Catastrophe. Shoah. Giorgio Agamben.

O filósofo italiano Giorgio Agamben destinou 20 anos de sua vida ao seu projeto *Homo Sacer* (1995-2015). O livro *Homo Sacer III. O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho* (1998) constitui a segunda das publicações desse programa, que se inicia com *Homo Sacer I. O poder soberano e a vida nua* (1995). Agamben publica tal projeto de forma não cronológica e assimétrica em relação a cada uma das quatro partes, ora adicionando volumes a mesma seção, ora criando outras, à medida que a escavação por cada ponto avançava durante os anos, constituindo uma obra de trama complexa e intrincada que apenas recentemente foi reunida e publicada em volume completo em italiano.¹ Assim, tal projeto de fôlego reestrutura e esgarça importantes pontos do pensamento filosófico ocidental e os ressignifica, dando vida ao *Jetztzeit*² de que nos fala Benjamin.

Ao retomar a esteira do pensamento para *Homo Sacer I*, temos um livro em que Agamben tensiona dois pensamentos a fim de se aprofundar na relação do homem com a política moderna. Ele escava o conceito de biopolítica apresentado por Michel Foucault, para realizar seu alargamento, pondo-o em relação ao pensamento desenvolvido por Hannah Arendt em *A condição humana*, sobre o progressivo valor que o *animal laborens* ocupa na sociedade. É essa ocupação social do ser (*bíos*) na cidade (*pólis*) que lhe interessa para o entendimento da tensão que se instaura nas sociedades modernas.

A sentença introdutória do primeiro volume sumariza o ponto de partida da pesquisa, fornecendo um entendimento inicial, sobre as bases que compõem o subtítulo desse programa, *o poder soberano e a vida nua*:

¹ Essa edição definitiva que pontuamos foi publicada em 2018 e, por ter-se esgotado rapidamente, a editora a republicou em uma nova edição em 2021. A obra completa possui alguns reajustes; a partir dos manuscritos originais os títulos das partes foram atualizados, respeitando as idealizações primeiras do autor antes das posteriores intervenções editoriais. Uma ampla revisão também foi realizada, cujo destaque está nas desejadas correções e acréscimos – como a extensa nota sobre o conceito de guerra (Cf. Agamben, 2021).

² O termo usado por Walter Benjamin em suas *Teses sobre o conceito de História*, o *Jetztzeit* (do original em alemão), caracterizaria o problema do agora. Benjamin diz, por exemplo, em sua Tese XIV: “A história é objeto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogêneo, mas um tempo preenchido pelo *Jetztzeit*”. Para o filósofo alemão, o passado contém o presente, e a história se forma no preenchimento de um *continuum* de *tempos-do-agora* (Cf. Benjamin, 1994).

Os gregos não possuíam um termo único para exprimir o que nós queremos dizer com a palavra *vida*. Serviam-se de dois termos, semântica e morfológicamente distintos, ainda que reportáveis a um étimo comum: *zoé*, que exprimia o simples fato de viver comum a todos os seres vivos (animais, homens ou deuses) e *bíos*, que indicava a forma ou maneira de viver própria de um indivíduo ou de um grupo (Agamben, 2002, p. 9).

Essa relação entre a *zoé* e o *bíos* é basilar para o início da pesquisa do *Homo Sacer* e permeia em certos momentos as demais seções. Ao concentrar tal investigação na busca pelo limiar que separa a *vida nua* da *vida biopolítica* o autor nos oferece uma reflexão da atuação da política (ou a ausência dela) sobre os corpos (ou ausência deles). E no que consistiria o biopoder? Segundo Agamben (2008, p. 156), “A ambição suprema do biopoder consiste em produzir em um corpo humano a separação absoluta entre o ser vivo e o ser que fala, entre a *zoé* e o *bíos*, o não-homem e o homem: a sobrevivência”.

Vale também destacar o interesse do italiano pela filologia, em que o autor habitualmente atua como um arqueólogo, escavando a etimologia das palavras, seus usos, contextos e relações sociais. Nesse sentido, cabe lembrar que o próprio substantivo “genocídio” foi fundado após o trágico evento sofrido pelos judeus durante o nazismo. Na *Enciclopédia do Holocausto*, do United States Holocaust Memorial Museum, encontramos a história do advogado judeu polonês Raphael Lemkin (1900-1959) que,

ao tentar encontrar palavras para descrever as políticas nazistas de assassinato sistemático, incluindo a destruição dos judeus europeus, criou a palavra ‘genocídio’ combinando a palavra grega *geno-*, que significa *raça* ou tribo, com a palavra latina *-cídio*, que quer dizer matar. Com esse termo, Lemkin definiu o genocídio como ‘um plano coordenado, com ações de vários tipos, que visa à destruição dos alicerces fundamentais da vida de grupos nacionais com o objetivo de os aniquilar’. No ano seguinte, o Tribunal Militar Internacional instituído em Nuremberg, Alemanha, acusou os líderes nazistas de haver cometido ‘crimes contra a humanidade’, e a palavra ‘genocídio’ foi incluída no processo, embora de forma apenas descritiva, sem cunho jurídico.

A tragédia do *Holocaustum*³ (em grego-latim: *totalmente queimado; vítima de um incêndio*), evento que por sua vez os judeus preferem intitular *Shoah* (em hebraico: *destruição, catástrofe ou ruína*), desvela a condição biopolítica do ser no mundo, daquele controle dos corpos que Foucault teorizou em sua *sociedade disciplinar*, e que será caro na elaboração deleuziana da *sociedade de controle*, bem como se torna referencial no pensamento de Agamben. A partir de uma série de investigações sobre a *Shoah*, a guerra civil na Espanha, o fascismo na Itália, bem como as ditaduras latino-americanas – como a vivida no Brasil durante longos 20 anos do século 20 –, entendemos definitivamente a noção de direitos humanos não como algo absoluto e inalienável, mas uma questão contingencial e em constantes disputas na *Öffentlichkeit* [esfera pública] democrática.

A intenção de destruir total ou parcialmente os judeus, além de instaurar um novo termo na linguagem, genocídio, também foi responsável por um evento traumático sem volta, que se fincou no núcleo da noção de progresso daquele ser humano conceituado no século das luzes, assim como tal gesto sem referenciais prévios chancelou um procedimento sem igual de autoritarismo e força do poder vigente opressor em determinados corpos de uma sociedade, instaurando simultaneamente uma crise ética e uma prática histórica rigidamente agressiva que volta e meia assola nossos direitos.

O filme *Shoah* (1985) (Figura 1), realizado pelo cineasta francês Claude Lanzmann, remonta parte da história dos testemunhos desse evento. Tendo nove horas e 30 minutos de duração, essa longa pesquisa apresenta apenas tomadas daquele presente⁴ na realização de entrevistas com os sobreviventes restantes que, em algum momento, transladaram para algum dos *Konzentrationslager* (KZ) [campos de concentração]. O que restou dos campos, hoje transformados em memoriais e museus, também integra as cenas captadas por Lanzmann, como a homenagem presente no Treblinka Muzeum (Figura 2), onde as pedras instaladas simbolizam seres que por ali cruzaram e fatalmente foram mortos. O regime nazista, factualmente, ao desnacionalizar seus cidadãos judeus acabou por abrir

³ *Grosso modo*, esse controverso termo que advém da linguagem sacra é originalmente usado para designar um sacrifício aos deuses em que a vítima era queimada.

⁴ Da pesquisa inicial até sua finalização, o filme levou 11 anos para ser concluído.

caminho a uma prática comum do Estado moderno de legitimação da barbárie em um grau nunca visto na história, e nos faz pensar como essa mesma desnacionalização se tornará forte arma da política totalitária. Essa retirada de um pertencimento a um lugar e a uma comunidade culminará no projeto dos guetos, campos de concentração e na *Endlösung der Judenfrage* [Solução Final Judaica].

Figura 1

Claude Lanzmann (direção),
Shoah, 1985, filme colorido,
550 minutos
Cinematografia: Claude
Lanzmann, Dominique
Chapuis, Jimmy Glasberg e
William Lubtchansky | Som:
Bernard Aubouy e Michel
Vionnet (em Israel) | Produção:
Les Fims Aleph e Historia
Films com a participação do
Ministério da Cultura Francês
Foto: Acervo do autor, *still*
fílmico



As cicatrizes da história são inapagáveis, e, no Brasil, em diálogo com a privação dos direitos temos o exemplo da ditadura como um dos nossos grandes traumas, cujos debates muito distam de ser encerrados e que se mostra evento ainda persistente na atualidade. Em *O que resta da ditadura. Transgressão na arte de América Latina entre dois séculos*, Maria Angelica Melendi (2016) lembra que a longa duração da ditadura (1964-1985) não só circunscreveu marcas agressivas na história de nossa sociedade como naturalizou, definitivamente, malezas e procedimentos autoritários. Assim, como um fantasma a nos assombrar, os longos anos de censura desestimularam propostas artísticas de caráter crítico-reflexivo que agissem explicitamente sobre o campo do real,

promovendo muitas vezes em parte da produção nacional obras alegóricas, de caráter formal e composição visual harmônica.⁵

Na sétima de suas conhecidas *Teses sobre o conceito de história*, Walter Benjamin pontua a recomendação do historiador positivista francês Fustel de Coulanges para que historiadores interessados em *ressuscitar uma época* esqueçam as *fases posteriores da história*, adotando o método da empatia, que, segundo Benjamin (1994, p. 225), seria um disruptivo do materialismo histórico. E ainda se questionando sobre essa *acedia*, indaga com qual fração esse historiador usualmente irá estabelecer uma relação empática. “A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores” (p. 225).



Figura 2
Claude Lanzmann (direção),
Shoah, 1985, filme colorido,
550 minutos
Cinematografia: Claude
Lanzmann, Dominique
Chapuis, Jimmy Glasberg e
William Lubtchansky | Som:
Bernard Aubouy e Michel
Vionnet (em Israel) | Produção:
Les Fims Aleph e Historia
Films com a participação do
Ministério da Cultura Francês
Foto: Acervo do autor, *still*
fílmico

⁵ Informações extraídas da descrição do projeto desenvolvido atualmente pela pesquisadora em âmbito acadêmico na Universidade Federal de Minas Gerais.

Assim, hoje transformamos a barbárie em cultura, o que pode ser bem ilustrado por diversos museus e memoriais ao redor do globo, como o Museu Estatal de Auschwitz-Birkenau. O visitante dessa mesma cultura, nesses espaços, pode fazer de seu tempo livre uma espécie de silencioso e denso *lazer* ao percorrer trajetos dentro dessas arquiteturas entre ruína e cenografia, passagens que já foram um caminho sem fim para judeus deportados. Ainda segundo o historiador alemão, “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura” (Benjamin, 1994, p. 225).

Destacamos uma sentença do livro-ensaio *Cascas* escrito por Didi-Huberman (2017, p. 19) após sua visita em 2011 ao complexo estatal Auschwitz-Birkenau: “A questão toda está em saber de que gênero de cultura esse lugar de barbárie tornou-se o espaço público exemplar”.

É então nesse sentido do trauma e da barbárie que o homem é convocado a uma nova ética, que será a *démarche* de Agamben em seu *Homo Sacer III*, abrindo uma pasta investigativa sobre o *arquivo* e o *testemunho*. Alargando as conceituações foucaultianas desenvolvidas em sua *arqueologia do saber*, Agamben entende, na constituição do arquivo, um pressuposto: a exigência de que o sujeito ocupe uma posição vazia, isto é, que efetue um gesto neutro, uma intenção esvaziada, dessubjetivada, desprovida de autoria, tornando-se um ser qualquer que não apresente potência subjetiva. O testemunho, por sua vez, é a contraforma do sujeito vazio, pois é justamente nessa posição vazia que esse mesmo sujeito deve atuar, para que porte a *parole* através de sua própria *langue*. *Ipsis litteris*:

Enquanto a constituição do arquivo pressupunha deixar fora do jogo o sujeito, reduzido a simples função ou a uma posição vazia, e o seu desaparecimento no rumo anônimo dos enunciados, no testemunho a questão decisiva se torna o lugar vazio do sujeito (Agamben, 2008, p. 146).

O arquivo apresenta-se então entre o dito e o não dito, ao passo que o testemunho designa uma relação entre o dentro e o fora da *langue*. Entre o dizível e o não dizível em toda língua. Entre uma vontade de potência do dizer e sua forma de existência, *ipsis litteris*, entre uma possibilidade e uma impossibilidade de dizer.

Em oposição ao *arquivo*, que designa o sistema das relações entre o não-dito e o dito, denominamos *testemunho* o sistema das relações entre

o dentro e o fora da *langue*, entre o dizível e o não-dizível em toda língua – ou seja, entre uma potência de dizer e a sua existência, entre uma possibilidade e uma impossibilidade de dizer (Agamben, 2008, p. 146).

Nesse sentido o sujeito torna-se uma testemunha da palavra (que *per se* tem a impossibilidade de falar) e a subjetividade existente entre a língua e o arquivo – da possibilidade de falar à impossibilidade da palavra – que formam o jogo paradoxal de estar ambos em um sujeito ou em uma consciência, *essa indivisível intimidade é o testemunho*.

A partir justamente da significativa potência subjetiva presente no testemunho é que a artista escocesa Susan Philipsz realiza *Study for Strings* (2012) (Figura 3), trabalho apresentado na Documenta 13 propondo uma interpretação da epônima *Studie pro smyčcový orchestr* (“*Studie für Streichorchester / ‘Studie’; for string orchestra*”), peça composta em 1943 pelo músico tcheco Pavel Haas (1899-1944) durante sua estada em Theresienstadt – o declarado híbrido de gueto e campo de concentração aberto pelos nazistas em 24 de novembro de 1941 para judeus da República Tcheca, cujo funcionamento durante cerca de três anos, apesar de sua atmosfera brutal e inóspita, mostrou em seus habitantes uma amostra de resistência pela arte.

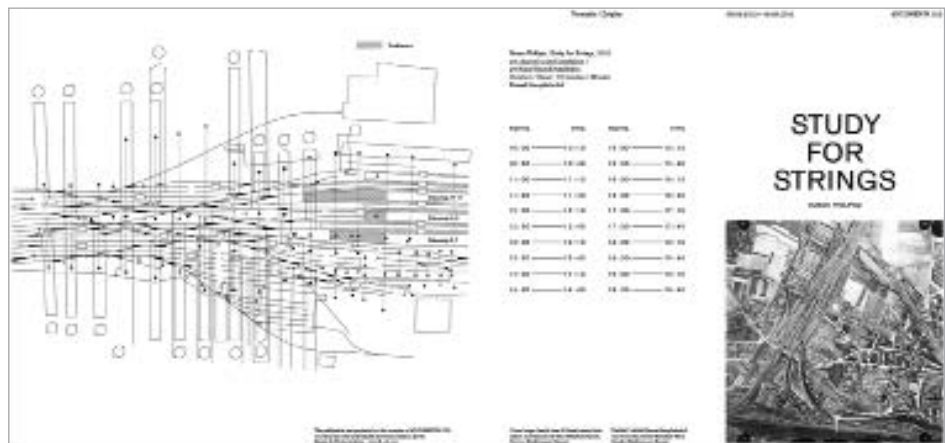
A fortaleza construída pelos austríacos no século 18, a pedido do imperador austríaco José II de Habsburgo na região norte da Boêmia e destinada a ser parte integrante da idealização não concluída do sistema monárquico de fortalezas, tornou-se um fosso quando os soldados de Hitler tomaram Praga e passaram a ocupar o lado ocidental do país em 1941. Como destaca a professora e psicóloga social Ecléa Bosi (1936-2017), a transformação da Boêmia-Morávia num protetorado do Reich (*Reichsprotectorat*) acentuou medidas antissemitas cada vez mais opressivas em busca do que chamavam de *purificação* (Bosi, 1999, p. 11).

A testemunha Ruth Elias (apud Bulau, 2021), na época com 20 e poucos anos, única sobrevivente de uma família para lá transladada, relata: “Em Theresienstadt estava a elite da época, professores, pensadores e artistas”. O Reich o usou como uma imagem-farsa, mostrando Terezín como um lugar de habitação intelectual e bem-intencionado com pessoas de diversas cidades distintas. “Ela lembra que vinha gente da Dinamarca, da Áustria e da França, judeus burgueses e intelectuais de toda a Europa. O lugar era considerado gueto-modelo pelo

regime nazista” (Bulau, 2021), quando no fundo essa grande e cruel falácia, *a priori* de segregação, era apenas uma armadilha da governabilidade necropolítica hitleriana. Além do compositor tcheco Pavel Haas (1899-1944), diversas figuras ligadas ao campo artístico e musical⁶ foram alojadas no gueto, muitas delas professores universitários, músicos, artistas e escritores.

Figura 3

Susan Philipsz, *Study for Strings*, 2012, instalação sonora composta por 24 canais sonoros especializados pela estação central de trem de Kassel (Kassel Hauptbahnhof), Documenta 13, Alemanha, duração 13 minutos
Foto: detalhe do livreto
Fonte: <http://d13.documenta.de/research/assets/Uploads/Studyforstrings.pdf>



Assim, enfatizamos a superficialidade da propaganda da qual Terezín foi refém para que o regime nazista pudesse implantar uma positiva imagem de seu projeto necropolítico antissemita formado por guetos, campos de concentração e aqueles de extermínio instaurados por diversas partes da Alemanha e territórios dominados pelos alemães no decurso da Segunda Guerra Mundial. Sabe-se que no cerne do Estado moderno a vida natural passou a ser atrelada e governada pelas noções do político, e que essa mesma política tomou o poder do humano. Quando ainda detinha direitos como cidadão, antes de ser deportado, o músico tcheco Pavel Haas sofreu perseguição até ser proibido de apresentar suas obras.

Em 2 de dezembro de 1941, Haas foi transportado de Brno para Theresienstadt. Sua primeira composição no *gueto modelo*, a obra coral “Al S’fod” [Não lamente], baseada em texto hebraico de David Shimoni, foi seguida por “Study for Strings”

⁶ Para mais informações sobre a música produzida não apenas em Terezín, mas em outros campos durante a Shoah, cf. o projeto Music and the Holocaust, realizado com apoio da organização não governamental de educação e treinamento ORT House. Disponível em: <https://holocaustmusic.ort.org/places/theresienstadt/>. Acesso em 27 set. 2021.

(1943) e “Four Songs on Chinese Poetry” (1944), também realizadas por prisioneiros de Theresienstadt.⁷

As produções contemporâneas, sabemos, são amalgamadas em visualidade e discursividade, sendo notória a importância do papel fundamental tanto da história quanto da memória na interpretação das elaborações. Para o escritor catalão Enrique Vila-Matas (2015), por contraposto, a latência histórica do espaço no trabalho de Philipsz era tão forte, que não exigia qualquer necessidade de discurso, uma vez que escavava os traumas da Shoah. Em suas palavras:

Embora todo mundo saiba que boa parte da chamada arte de vanguarda atual precisa de uma fração visual e de outra de tipo discursivo para reforçar e explicar o que se vê, curiosamente nada era explicado em *Study for Strings*, porque na instalação de Susan Philipsz bastava se posicionar ao final da plataforma 10 para entender tudo de uma só vez; não se sentia falta de nenhum folheto explicativo que completasse o relato do que acontecia (Vila-Matas, 2015, p. 81).

Apesar de o escritor Vila-Matas, que também participou do evento, relatar em seu livro *Não há lugar para lógica em Kassel* ser desnecessário o fragmento discursivo na peça de Philipsz, consideramos que sua potência está justamente contida na história e memória daquele *site*. Isso porque instalar o trabalho na Kassel Hauptbahnhof (Figura 4) também levantava questão importante a respeito do funcionamento econômico da própria cidade durante o período da guerra – mantido, em grande parte, pela produção de armamento bélico e peças para tanques da construtora de locomotivas Henschel & Sohn, fundada em 1800 e que durante a Segunda Guerra Mundial começou a produzir armamentos.

Ainda sobre a proposta, é Vila-Matas (2015, p. 81) quem realiza esta significativa reflexão: “*Study for Strings* era uma instalação sóbria, uma obra simples que mergulhava diretamente na grande tragédia do fim da utopia de um mundo humanizado”. Um projeto de angústia e vazio, cujas observações o escritor completa: “uma música bela, mas de uma tristeza imensa, uma espécie de música fúnebre para fracassados” (p. 81) que, desprovidos de direitos e sonhos, teriam, em grande número, suas vidas abruptamente encerradas.

⁷ Cf. Pavel Haas. Music and the Holocaust; ORT House, 2000-2021. Disponível em: <https://holocaust-music.ort.org/places/theresienstadt/pavel-haas/>. Acesso em 28 set. 2021.

Figura 4

Susan Philipsz, *Study for Strings*, 2012, instalação sonora composta por 24 canais sonoros especializados pela estação central de trem de Kassel (Kassel Hauptbahnhof), Documenta 13, Alemanha, duração 13 minutos

Cortesia da artista, Galeria Tanya Bonakdar e Isabella Bortolozzi Galerie, foto Eoghan McTigue

Fonte: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/soundings/artists/11/works/>



Em 1955, dez anos após o fim da guerra, a criação da Documenta a cargo de Arnold Bode marcava a história de uma reconstituição cultural da cidade, que tinha no Fridericianum, construção de 1779, o primeiro museu público da Europa – que fora parcialmente destruído nos bombardeios de novembro de 1944. Kassel sofreu bombardeios de 1942 até 1945; para se ter uma ideia de sua intensidade, em 22 e 23 de outubro de 1943, a Real Força Aérea Britânica (RAF) contabilizava 569 bombardeios sobre o Centro da cidade, devastando-a de tal forma, que os incêndios permaneceram ativos durante sete dias. Estima-se que a Kassel Hauptbahnhof tenha sido 90% destruída durante esses ataques, principalmente pelo fato de a cidade produzir armas e estar localizada em um ponto estratégico de transporte na Alemanha.

Para Philipsz, a memória foi algo que surgiu no decorrer de seu processo a partir da experiência. Suas preocupações, que inicialmente partiam de questões tradicionais ligadas às condições esculturais do som, ao longo de sua trajetória avançaram para outras áreas. Um ano após sua experiência em Kassel, *Study for Strings* foi reapresentada na grande mostra coletiva dedicada à arte sonora realizada no MoMA em 2013. Lá, Philipsz expôs a lembrança do *site-specific* em que seu trabalho havia se situado em Kassel, propondo deslocar a experiência

da Documenta para outro *site*, o jardim de esculturas do Museu, não para inserir Kassel em Nova York, mas para retomar as características inerentes às especificidades do local original, reapresentando o projeto mais como uma obra-documento. De sua relação entre som e arquitetura, a artista argumenta no texto para o catálogo da mostra americana:

À medida que meu trabalho foi se desenvolvendo e eu comecei a explorar os aspectos arquitetônicos e psicológicos do som, descobri que era o melhor veículo para eu lidar com os temas centrais da memória, arquitetura e ausência. O som é materialmente invisível, mas muito visceral e emotivo. Ele pode definir um espaço ao mesmo tempo que aciona uma memória⁸ (Philipsz, 2013, p. 62).

Completa também suas observações o fato de a ausência criar um silêncio mais inquietante que contemplativo. Os muitos músicos que performaram pela última vez a peça de Haas para a gravação do filme de propaganda nazista *Theresienstadt* (1944), após a realização das filmagens, foram deportados e mortos em Auschwitz, entre eles o próprio diretor do filme, o alemão de religião judaica Kurt Geron.

A instalação sonora da artista escocesa sugere uma relação de remontagem do tempo sofrido. Do estado psicológico das comunidades frágeis, atravessando o controle dos corpos pelo Estado até a política do *fazer morrer*, tudo parece aludir os sentimentos de tristeza e fracasso de ter sido judeu durante a Alemanha nazista. “Ao isolar as partes de violoncelo e viola, desconstruí-las e gravá-las nota por nota, a peça soa fragmentada e incompleta. Há pausas dissonantes sugestivas de artistas ausentes”⁹ (Philipsz, 2013, p. 62). Apesar de a peça ter sido originalmente composta para 24 instrumentos, a artista apresenta apenas dois, 12 músicos interpretando a partitura tocando cada um dos dois instrumentos¹⁰ (p. 62).

⁸ No original: *As my work developed and I began to explore the architectural and the psychological aspects of sound, I found that it was the best vehicle for me to deal with the central themes of memory, architecture and absence. Sound is materially invisible but very visceral and emotive. It can define a space at the same time that it triggers a memory.*

⁹ No original: *By isolating the cello and viola parts, deconstructing them, and recording them note by note, the piece sounds fragmented and incomplete. There are dissonant pauses suggestive of absent performers.*

¹⁰ Cada intérprete identificava uma nota que seria sua parte da partitura e a tocava todas as vezes que aparecia na composição, mantendo o ritmo, mas deixando o silêncio gravado entre suas ocorrências. Em sequência o próximo músico tocava a próxima nota seguindo a mesma coreografia sonora.

Walter Benjamin nos fala de *escovar a história a contrapelo* como um gesto de recusa ou dúvida na crença sobre a *história oficial*, fazendo ver a importância do revisionismo histórico, em contraposição ao método da empatia na análise histórica, habitualmente ao vencedor. Só a partir das contínuas revisões, como um arqueólogo, podemos apresentar novas versões sobre os fatos instituídos. Justamente pela história do Terceiro Reich alemão e sua massiva perseguição à liberdade de pensamento dos artistas modernos é que Hans Haacke irá elaborar seu trabalho seminal *Germania* (Figura 5) para a 45ª Bienal de Veneza (1993).

Por ocasião do convite, seu projeto consistia numa crítica ao Pavilhão Alemão,¹¹ cujo piso Haacke demoliu; construído em 1909 como um pavilhão bávaro, sofreu reforma feita em 1938 pelos nazistas, que o reconfiguraram a seus interesses, tomando essencialmente noções artísticas de inspiração greco-romana. Em 1934 Hitler foi à Veneza encontrar pessoalmente pela primeira vez o líder ditador Mussolini, em evento com presença de multidões de seguidores fascistas de ambos os lados. Haacke recupera a imagem dessa visita do *Führer* e sua equipe ao Pavilhão (Figura 6), montando-a numa parede da entrada. Ali, o vermelho parecia evocar seu *slogan Blut und Ehre* [Sangue e Honra] e igualmente as vidas perdidas em seu sistema. O pórtico da construção incluía uma reprodução plástica da moeda vigente no período, o *Deutsche Mark* [marco alemão], cunhada em 1990. Em seguida, ao atravessar esse corredor formado pela grande parede, via-se a palavra *Germania* grafada em letras capitais, escrita em italiano, em forma e tipografia similares às instaladas na área externa. No centro do pavilhão era possível ver o piso de mármore totalmente destruído, assim como as madeiras de sustentação da parede expográfica cruamente expostas. Esses gestos de desvelamento e escavação institucional propostos por Haacke visavam questionar tanto o fascismo que circundou a Bienal durante os anos 1930 e 1940 quanto, indiretamente, a história dos célebres monumentos de arquitetura fascista que se espalharam não só na Alemanha como em outros países.

¹¹ Essa foi a primeira vez que um artista criticou o pavilhão nacional da Alemanha, utilizando-o como objeto de investigação e espaço de contestação.

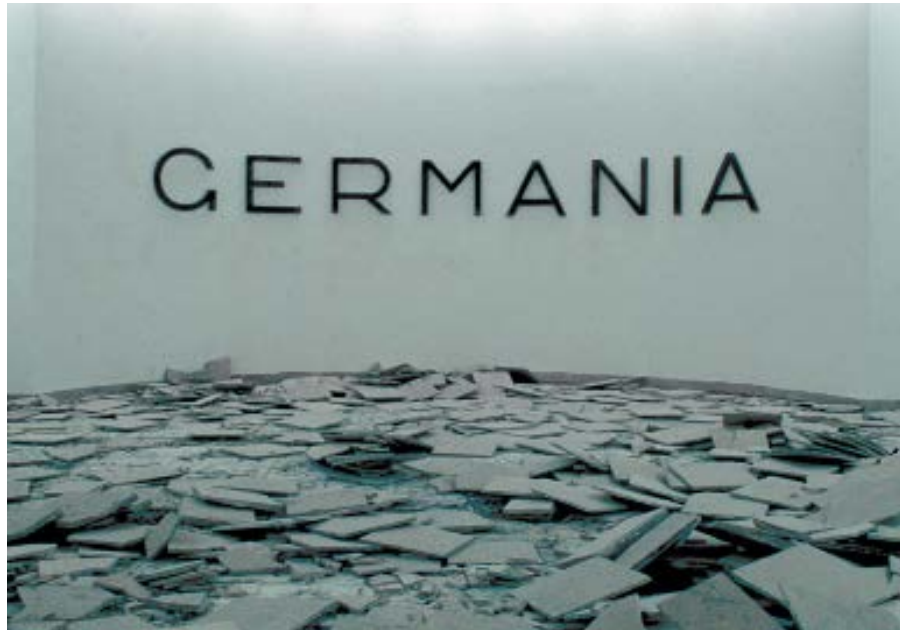


Figura 5

Hans Haacke, *Germania*,
1993, detalhe da instalação
no Pavilhão Alemão, 45ª
Bienal de Veneza © Hans
Haacke/VG Bild-Kunst,
cortesia do artista e da Paula
Cooper Gallery, Nova York,
foto Roman Mensing
Fonte: [https://www.frieze.com/
article/gregor-muir-hans-haa-
ckes-germania-pavilion-45th-
venice-biennale](https://www.frieze.com/article/gregor-muir-hans-haackes-germania-pavilion-45th-venice-biennale)

Ao revalidar o poder da arquitetura em relação à arte, Haacke mostra-nos como os espaços e as imponentes construções *consolidadas* podem ter seus valores destituídos e/ou reconstituídos não apenas na esfera do simbólico, mas também física e materialmente. Se, como observou Adorno, *as formas são conteúdos historicamente condensados*, não nos cabe revalorar seus usos? O gesto do artista da *Institutional Critique* não indica que a história deva ser apagada, mas desvelada, desbastada em suas formas dentro da sociedade – em síntese benjaminiana, escovada a contrapelo. Ao se abrir, como artista, para a formulação de um tipo de arte preocupada com as relações críticas entre instituição e política, Haacke se contrapõe àquela falsa autonomia moderna e à autorreferencialidade que defendiam certos artistas e suas elaborações objetuais concebidas, essencialmente, na metade do século 20.

Em entrevista concedida a Christoph Schmitz para o *Deutschlandfunk* sobre o Pavilhão, Hans Haacke (2010) aponta algumas questões daquela experiência. “Naquela época, me perguntaram se o pavilhão deveria ser demolido, e eu disse, enfaticamente, não; não é assim que a história é tratada”.¹²

¹² No original: *Ich bin auch damals schon gefragt worden, ob man den Pavillon abreißen sollte, und ich habe emphatisch gesagt, nein, auf diese Weise geht man nicht mit der Geschichte um.*

Figura 6

Hans Haacke, *Germania*,
1993, detalhe da instalação
no Pavilhão Alemão, 45ª
Bienal de Veneza © Hans
Haacke/VG Bild-Kunst,
cortesia do artista e da Paula
Cooper Gallery, Nova York,
foto Roman Mensing
Fonte: [https://www.frieze.com/
article/gregor-muir-hans-haa-
ckes-germania-pavilion-45th-
venice-biennale](https://www.frieze.com/article/gregor-muir-hans-haackes-germania-pavilion-45th-venice-biennale)



Essa figura do judeu desolado compõe o esfacelamento do mote *direito a ter direitos*, e sua história nos leva aos inúmeros depoimentos que vemos em *Shoah*, na arqueologia de suas muitas histórias individuais que desconhecemos, como a de Pavel Haas em *Study for Strings*, ou daquilo que ainda resta enquanto memória dos gestos nazistas, como apontado na *anarquia* de *Germania*. Isso de fato condiz com o pensamento de Agamben, de que muitas vezes para nos tornar um cidadão na *bíos* precisamos primeiramente ter o direito básico de pertencer a uma comunidade, de ser aceito nas esferas macro e micro. O irromper, com as condições da existência, a extração do direito de pertencimento a uma comunidade faz com que esses corpos estejam em vulnerabilidade física e social, e que, por conseguinte, suas relações afetivas se esfacem no espaço coletivo. Assim ocorre com as minorias perseguidas atualmente por líderes de Estado, políticos de outras esferas e demais cidadãos que os seguem, essencialmente aqueles que se identificam com ideologias da direita extrema (mas não apenas esses), cujos discursos se baseiam no ódio e repulsa, agindo com agressão física e psicológica sobre grupos minoritários.

Assim a Shoah, situação vivida no século 20 pelos judeus, nos convoca ao debate sobre a relação dos corpos frente ao sistema, da biopolítica de que nos falava Foucault com suas ideias de controle dos corpos. As disputas por direitos *zum Zustand demokratischer Öffentlichkeit* [na situação atual da esfera pública democrática] mostram-nos que esse mesmo espaço vive em constantes disputas. Resta-nos pensar como esses traçados possíveis – presentes nas relações entre democracia/direitos humanos, espaço público/privado – podem nos ajudar na defesa do presente e, como nos parece cada vez mais atual e urgente, na necessidade de, como um arqueólogo, escavar a história não para nos prender a um passado, mas para reconstituir as cinzas e os vestígios desse mesmo tempo anterior nas mãos do presente.

É este o importante gesto anacrônico ao qual devemos nos atentar: atualizar no presente essas escavações para que, diante de sua fragmentada *arkhé*, possamos elencar nessa mesma atualidade uma interpretação do *antes* não como um bloco solidificado imutável, mas como algo capaz de sofrer transfigurações; golpear a história, conturbá-la à revelia, *escová-la a contrapelo* como sugere Benjamin, para que a partir de então possamos constituir contínuas ressignificações e revisões dessa matéria viva.

André Arçari é doutorando no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes / Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer* (Edizione integrale). Macerata: Quodlibet, 2021.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de História. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOSI, Ecléa. O campo de Terezin. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 13, n. 37, p. 7-32, 1999.

BULAU, Doris. Aberto o campo de concentração de Theresienstadt. *Deutsche Welle Brasil*, 2021 [1941]. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/1941-aberto-o-campo-de-concentra%C3%A7%C3%A3o-de-theresienstadt/a-676518>. Acesso em 24 set. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.

HAACKE, Hans. “Auf diese Weise geht man nicht mit der Geschichte um”. [Entrevista concedida a] Christoph Schmitz. *Deutschlandfunk*, Colônia, 2010. Disponível em: <https://www.deutschlandfunk.de/auf-diese-weise-geht-man-nicht-mit-der-geschichte-um-100.html>. Acesso em 24 set. 2021.

MELENDI, Maria Angelica. *O que resta da ditadura. Transgressão na arte de América Latina entre dois séculos*. São Paulo: Atual, 2016.

O que é genocídio? *Enciclopédia do Holocausto – United States Holocaust Memorial Museum*, [s.d.]. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/what-is-genocide>. Acesso em 22 ago. 2022.

PAVEL Haas. Music and the Holocaust; ORT House, 2000-2021. Disponível em: <https://holocaustmusic.ort.org/places/theresienstadt/pavel-haas/>. Acesso em 28 set. 2021.

PHILIPSZ, Susan. Susan Philipsz. In: LONDON, Barbara; NESET, Anne Hilde (orgs.). *Soundings: a contemporary score*. New York: The Museum of Modern Art, 2013.

VILA-MATAS, Enrique. *Não há lugar para lógica em Kassel*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Artigo submetido em agosto de 2022 e aprovado em novembro de 2022.

Como citar:

ARÇARI, André. O que resta da Shoah? Uma história sobre ruínas e memórias em Agamben, Lanzmann, Philipsz e Haacke. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28 n. 44, p. 243-259, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.12>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>