

ENTRE A IMAGEM E A PALAVRA. O ACÚMULO,  
A MEMÓRIA E A HISTÓRIA – LEILA DANZIGER

Luiz Cláudio da Costa<sup>1</sup>

Publicado em “A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade”

Rio de Janeiro: Quartet/ FAPERJ, 2014, pp. 107-128.

*pela moldura da porta  
vejo seu contorno pesado  
mais que pesado –  
plúmbeo*

(Melancolia I, Três ensaios de fala,  
Leila Danziger)

O acúmulo no trabalho de Leila Danziger sugere uma topografia vasta, um espaço que extravasa o ambiente ocupado pelo material recolhido. Seus amontoados de papéis, de louças quebradas, de carimbos convivem com a infinita tarefa da organização trabalhada pela perda e pela ausência. Listas, inventários e coleções atestam a entropia, a deterioração e o esquecimento que os acúmulos figuram. Essas formas sempre inconclusas sistematizam a passagem do tempo que elas tentam subverter. Os percalços dos acontecimentos e dos materiais deteriorados figuram os vestígios de uma sobrevivência que exige ser nomeada. Ruínas amontoadas e inventários impossíveis sugerem no trabalho de Leila Danziger uma experiência que resiste fisicamente ao desaparecimento. Trabalhada pela entropia, a memória figurada nas listas e nos inventários constitui uma temporalidade qualificada pelo retorno. Organizar os cacos e reunir os fragmentos do passado resume a tarefa impossível e infinita cujos contornos pesados apresentam o fracasso quase certo. E ao mesmo tempo, algumas imagens fazem apelo à história.

De sua primeira exposição individual, *Entre ciel et ruines* em 1988 (Orleans, France) até *Pequenos impérios* em 1999 (Galeria Candido Portinari, Rio de Janeiro), a imagem figurativa teve pouca ou nenhuma prioridade no

---

<sup>1</sup> Professor associado do Departamento de Teoria e História da Arte do Instituto de Artes da Uerj, bolsista Prociência/Faperj e PQ/CNPq.

trabalho artístico de Leila Danziger. O papel, o livro, a palavra moviam a artista envolvida desde então com o “princípio do desgaste” que envolve o acúmulo e a profusão.<sup>2</sup> *Cáucaso* trabalhava a materialidade do papel desfazendo e refazendo, colando e descolando, transformando o excesso em balbúrdia. Esses procedimentos de desgaste mostravam o trabalho do negativo atuando sobre o material apropriado. A profusão sem qualidade é recusada a favor de uma multiplicidade de vozes mudas. A região do Cáucaso, uma das mais complexas no mundo ao nível étnico, linguístico, religioso e cultural, vivia grandes conflitos por volta do início dos anos 1990 após o desaparecimento da União Soviética. Novos Estados se formavam (Armênia, Geórgia, Azerbaijão) ao mesmo tempo em que choques étnicos ocorriam vinculados aos massacres e às expulsões. À época da realização de *Cáucaso*, as notícias da frágil relação entre a Ossétia e a Inguchétia frequentavam as notícias informando o deslocamento de milhares de pessoas na região. A Chechênia jamais alcançou sua autonomia e desde então sofre guerras intermináveis. *Cáucaso* é um monumento às pessoas reais que morreram ou que foram deslocadas ou violadas com o novo contexto geopolítico da região. Vê-se a deterioração no papel como se pode ver o tempo num cristal. O tempo da ruína convive com os livros também deteriorados. Eles figuram o saber de uma duração que reconhece a transformação agindo em todas as coisas. É um saber que anuncia a necessidade de nomear os mortos.

A série *Nomes Próprios* (1996-1998) remete a outro contexto da história e busca realizar uma tarefa igualmente infinita com um número finito de nomes. Composta por 76 gravuras de matrizes em metal e apresentada<sup>3</sup> junto a um conjunto de 12 livros realizados com imagens extraídas de jornais alemães, a série *Nomes próprios* lista judeus alemães desaparecidos em campos de concentração da Segunda Guerra Mundial. Extraídos do *Livro da Lembrança* conservado na biblioteca da comunidade judaica de Berlim, de Charlottenburg,

---

<sup>2</sup> A expressão aparece no folder da exposição. Disponível em: <http://www.leiladanziger.com/text/46caucaso.pdf>. Acesso em 27 de outubro de 2013.

<sup>3</sup> A série *Nomes próprios* foi apresentada inicialmente na mostra coletiva *Dialogs: experiências alemãs* (MAM-Rio, 1996) e em três mostras individuais (Paço Imperial, Rio de Janeiro, 1997; Galeria Thomas Cohn, São Paulo, 1998 e BBK Galerie, Oldenburg, Alemanha, 2000). Em 2001/ 2002, integrou a exposição itinerante *WegZiehen*, organizada pelo Frauenmuseum, Bonn, Alemanha, e apresentada em Bonn, Hamburgo e Berlim.

os 76 nomes da série remetiam à vida de pessoas reais, vítimas do Holocausto. A lista dos nomes nada conta ou explica sobre a história, apenas reproduz o inventário da prova incontestável constante entre os documentos da biblioteca de Charlottenburg. O trabalho não enuncia o acontecimento da história, não inclui qualquer documento de arquivo, a não ser a reprodução dos nomes dos mortos. Nomear os mortos significa responder a uma exigência de reparação, exprime a necessidade de impedir o silêncio e o esquecimento voluntários.

Dividida entre o silêncio e a fala, entre o aparecer e o desaparecer que se engendram mutuamente, a linguagem em *Nomes Próprios* surge da ausência que a trabalha por dentro. A série nomeia os mortos de um acontecimento histórico cuja violência mostrou a inadequação da linguagem para representar situações traumáticas. *Nomes próprios* não comunica conteúdos, compartilha a ausência como essência da linguagem. Walter Benjamim insistia sobre a ideia central de que a função da linguagem não é comunicar, mas compartilhar sua essência. Para o filósofo, toda linguagem é capaz de comunicar a essência linguística das coisas, mas somente a linguagem humana pode nomeá-las.<sup>4</sup> Nomeando os mortos e mostrando as manchas no papel, a série de Leila Danziger trabalha a negatividade da linguagem em seu próprio exercício. O silêncio e o desaparecimento constituem a origem reencontrada da linguagem, o ponto onde as palavras mostram o fracasso na intenção comunicativa. Maurice Blanchot não parou de retomar esse problema central. Em seu ensaio “A experiência de Mallarmé”, contido em *O espaço literário*, o escritor francês asseverava: “Esse ponto é aquele em que a realização da linguagem coincide com o seu desaparecimento, em tudo se fala . . . , tudo é fala, mas em que a fala já não é mais do que a aparência do que desapareceu, é o imaginário, o incessante e o interminável”<sup>5</sup>

Ao nomear os mortos, a série de Leila Danziger figura esse espaço do incessante e do interminável, mas o vincula aos sofrimentos históricos

---

<sup>4</sup> MURICY, Katia. Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamim. Rio de Janeiro: Nau, 2009. P. 106.

<sup>5</sup> BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. P. 38.

produzidos pelos crimes nazistas. Nomes próprios exhibe o movimento contínuo da ausência e do apagamento. Cada página contém o nome de uma pessoa com o sobrenome Danziger, o local e a data do nascimento e da morte. Percebemos a relação individual e afetiva com o Holocausto através desse sobrenome, embora o volume da lista figure a relação ampla com a coletividade e a memória da humanidade à partir do evento histórico. Pode-se identificar além do local da morte, um gueto ou um campo de concentração. É de se notar que as manchas trabalham sobre os nomes incessantemente mostrando a impossibilidade de se deter o movimento do tempo. As manchas escorrem sobre os nomes exibindo o trabalho do esquecimento que ocorre entre os documentos da biblioteca de Charlottenburg e em seu Livro do silêncio cuidadosamente guardado.

Os historiadores têm consciência dos obstáculos no trabalho com os documentos. Arlette Farge descreve os defeitos materiais, os cantos corroídos, as bordas danificadas, as anotações laterais ilegíveis, as frases danificadas que dificultam o conhecimentos dos arquivos<sup>6</sup>. A memória se apaga e se perde por força da fragilidade dos materiais e das intempéries climáticas. Descrevendo essas perturbações incontáveis em relação aos arquivos da Bastilha, Farge menciona os porões úmidos que absorvem as infiltrações e ressalta o apagamento das palavras escorridas. Ela precisa: “o esfuminho do tempo colocou seu véu”.<sup>7</sup> As manchas em Nomes próprios atestam a dificuldade de representar o passado devido o desgaste, a perda, o esquecimento, mas o Holocausto apresenta obstáculos específicos, tamanha sua barbárie. Como reconheceu Adorno, as palavras tornaram-se inadequadas para representar o extremo ocorrido em Auschwitz.

Privilegiar o ato de nomear e atestar uma crítica da linguagem não corre o risco de manter o evento histórico numa obscuridade desejada já pela maquinaria nazista? Tratar a linguagem do testemunho da violência seria cultivar a “mística do indizível” de que falou Giorgio Agambém?<sup>8</sup> Em Nomes

---

<sup>6</sup> FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: EDUSP, 2009. p. 59.

<sup>7</sup> *Ibid.* p. 60.

<sup>8</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 41. Acusado de ter arruinado o caráter único e indizível de Auschwitz ao

próprios, a impossibilidade do dizer mostra toda sua complexidade no que se refere aos eventos violentos, adquirindo realidade material. As manchas figuram as falhas que aparecem nas falas dos testemunhos vivos. As experiências só podem ser contadas por uma fala que gagueja. Essa é sem dúvida uma imagem fundamental na produção poética e artística de Leila Danziger que escreveu em seu poema Destroços: “as palavras/ de madeira e borracha/ os carimbos/ começaram a derreter e a gaguejar/ – lallen und lallen – . . .”<sup>9</sup> O poema cita textualmente Paul Celan, poeta romeno que viu seus pais serem deportados para um campo de concentração, recebendo mais tarde a notícia da morte de ambos. Nomes próprios apresenta o contorno da ruína histórica através do inventário dos mortos, figurando ainda a falha constitutiva da linguagem, a ausência infinita que a constitui. O esgotamento das formas de representação da história resulta em Nomes próprios na afirmação de uma potência da imagem poética, a força que ainda pode atualizar a lembrança dos acontecimentos. O que não pode ser representado pode tão somente ser imaginado entre os espaços vazios e as manchas. A violência indizível escapa à linguagem que se abre dispondo diante de nós um deserto tão imenso quanto potente. Não enunciar o acontecimento alude em *Nomes próprios* à inadequação da linguagem, mas inventariar os nomes dos mortos ressalta a necessidade de não esquecer a violência e o sofrimento que não podem ser representados pela linguagem lógica do discurso.

A ausência de imagem figurativa e os escorrimentos de tinta em *Nomes próprios* são ambos prolixos e remetem ao esquecimento que trabalha na memória, mas também à maquinaria específica de apagamento da história no contexto do nazismo. A força de destruição do arquivo, a pulsão de morte que pode introduzir o apagamento total no coração do monumento foi discutida teoricamente por Jacques Derrida que assegura: “A pulsão de morte não é um princípio. Ela ameaça de fato todo principado, todo primado arcôntico, todo

---

publicar um artigo sobre os campos de concentração, Giorgio Agambém se pergunta por que atribuir ao extermínio o prestígio da mística.

<sup>9</sup> DANZIGER, Leila. *Três Ensaios de fala*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2012. P. 15.

desejo de arquivo”.<sup>10</sup> A essa ameaça da perda total, Derrida chamou de mal de arquivo. A força de execução criminosa foi robusta. A Solução Final nos campos de concentração empregou uma “máquina de desimaginação” que destruiu todos os vestígios, todos os documentos, queimou os corpos e o instrumento incendiário – o crematório V, em Auschwitz, destruído em janeiro de 1945. Essa máquina, segundo Georges Didi-Huberman, foi a maneira que os nazista encontraram de “tornar Auschwitz inimaginável”.<sup>11</sup> Se a linguagem não pode representar a totalidade dos acontecimentos e se o esquecimento age sem parar, o apagamento intencional constitui um fato dessa história. As manchas que escorrem e recobrem os nomes listados do trabalho figura tanto o esquecimento involuntário constituinte da memória, como os artifícios da maquinaria do apagamento nazista. De um lado, a astúcia da linguagem e os entraves naturais do arquivo; de outro, a estratégia de um poder ditador – dois artifícios distintos figurados em Nomes próprios.

A abundância metódica do acúmulo que se observa no trabalho de Leila Danziger assinala uma imagem melancólica e aponta para um saber da linguagem. A linguagem presentifica a ausência infinita que condiciona a existência do homem, mas as lacunas não preenchidas da história é motivo da indagação que reconhece os apagamentos intencionais. Nomes próprios visa refletir sobre os limites da representação do Holocausto, mas sem a intenção de mantê-lo na ordem do impensável. O trabalho assume o esgotamento das formas de representação sob a influência do afeto plúmbeo da melancolia. Afirma a necessidade da memória histórica acionando a capacidade de se recordar pela repetição estratégica da lista, técnica antiga de memorização cuja forma inconclusa sugere uma ordem objetiva. A lista surgiu com o aparecimento da escrita e está ligada aos primórdios das instituições de armazenamento de informações.

Assentado na ideia de que nomear é conhecer, Jack Goody pensava a lista como uma nova aptidão intelectual no interior das modificações que a escrita teria implicado para o psiquismo, uma nova competência intelectual

---

<sup>10</sup> Derrida, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 23.

<sup>11</sup> DIDI-HUBERMAN, Georgess. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003. p. 32.

vinculada ao saber mnemotécnico.<sup>12</sup> Ao dirigir-se às coisas atuais do mundo, a lista figura um desconhecimento do que se deseja representar. Elenca-se o que se sabe, mas mostra-se o que se desconhece, um infinito que não é puramente potencial e subjetivo, mas atual e objetivo.<sup>13</sup> Vinculada às morte ocorridas no mundo durante o Holocausto, a lista de *Nomes próprios* é bem histórica e objetiva. Ela figura uma quantidade inimaginável por meio da enumeração dos 76 nomeados com um único e mesmo sobrenome. A lista consiste em figurar a impossibilidade de dizer tudo, de elencar todos os nomes, todos os lugares, todas as coisas. Em seu livro *A vertigem das listas*, Umberto Eco fala desse “topos da indizibilidade” frente a alguma coisa imensa que poderia ser nomeada, estratégia retórica presente na literatura desde os antigos Homero e Virgílio, passando pela Idade Média com Dante e chegando aos modernos com James Joyce e Jorge Luís Borges.<sup>14</sup> Assumindo o esgotamento das formas de representação da história, *Nomes próprios* não assume a mística do indizível e não relativiza o fato histórico. O impensável e o inimaginável do genocídio é a razão que conduz à tarefa infinita proposta pelo trabalho, uma busca da redenção dos mortos.

Alguns dos embates relativos à representação dos problemas objetivos da história, do pensamento e da linguagem surgidos em *Entre ciel et ruines*, Cáucaso e em *Nomes próprios* reaparecem em *Diários públicos* com a apropriação da palavra da informação jornalística. Em quase todas as folhas dos jornais editados por Leila Danziger em *Diários públicos* pode-se ver uma imagem deixada pelos esforços de apagar o excesso e a algazarra provocados pela palavra informativa. A série que a artista desenvolve desde de 2002 retoma o princípio do desgaste que surgiu com Cáucaso. A série nasce de uma enorme coleção de jornais diários acumulados e conservados para serem lidos aos poucos, como costuma dizer a artista. Os acúmulos dos restos de jornais –

---

<sup>12</sup> GOODY, Jack apud LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003. p. 431.

<sup>13</sup> Em *A vertigem das listas*, Umberto Eco enuncia essa diferença entre a forma conclusa (do escudo e do quadro) e uma outra forma infinita das enumerações. Eco reconhece um infinito para as formas estéticas, mas ele o distingue do sentimento que resulta das listas e dos catálogos. “O infinito da estética é um sentimento que resulta da finita e perfeita completeza da coisa que se admira, enquanto a outra forma de representação de que falamos sugere o infinito quase *fisicamente*, pois ele de fato *não acaba*, não se conclui numa forma. ECO, Umberto. *A vertigem das listas*. Rio de Janeiro: Record, 2010. P. 17.

<sup>14</sup> ECO, Umberto. *A vertigem das listas*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

constituídos pelas fitas que extraem a primeira camada do papel e assim o texto informativo – foram mostrados em algumas situações expositivas. Na cena de leitura composta pela artista na exposição *Tempo-matéria* (MAC, 2010) esses acúmulos estiveram presentes figurando a necessidade de silenciar o excesso de informação. Para a atividade da leitura, a artista recriou seu escritório-ateliê com a instalação *Pallaksch. Pallaksch*: uma mesa, um banco, uma luminária, uma pilha de jornais, diversos carimbos espalhados, um vídeo, um projetor e o volumoso resíduo informe das fitas.<sup>15</sup>

Um procedimento semelhante ao de *Pallaksch. Pallaksch* ocorre nos jornais de Leila Danziger em que surgem excertos de textos literários ou mesmo teóricos (*Pensar em algo que será esquecido para sempre*, 2006), impressões de figuras de artistas viajantes (*Voyage pittoresque et historique au Brésil*, 2008), marcas de impressão solar (*Para-ninguém-e-nada-estar*, 2001). Danziger organiza acúmulos de folhas trabalhadas (Para Ana Cristina César, 2004), reúne dípticos ou trípticos (*Vens abaixo em chamas*, 2006), edita livros-cadernos (*Lembrar/Esquecer*, 2006). Apagando palavras e retendo outras, extraíndo imagens e conservando outras, gravando sua ação de extração em vídeo ou imprimindo sobre os jornais discursos alheios a esse suporte, Danziger processa os dispositivos de informação impressa da cultura de massa. Através de diálogos dissonantes entre os textos e as imagens provenientes de espaços e tempos diferentes, a artista produz uma leitura da escrita jornalística moderna problematizando a ordem dos discursos estabelecida pela cultura impressa.

Silenciar a tagarelice da informação não pressupõe esquecer o excesso que insiste nas notícias. Ao contrário, apagar é transferir signos. O vídeo de *Pallaksch Pallaksch* guarda o ruído e a ação física da extração; o emaranhado de fitas arquiva as palavras inúteis. Enquanto as imagens do vídeo registram, aproximam, aumentam a escala da operação extrativa, o volume sonoro intensifica o ver através dos ruídos resultantes da intervenção intempestiva sobre os jornais. A extração e o desgaste deixam vestígios. O acúmulo de fitas usadas na extração guardam o contato com as palavras que se fazem arquivo

---

<sup>15</sup> COSTA, Luiz Cláudio. *Tempo-Matéria*. Catálogo. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010. Pp. 26-33.



morto, impossibilidade de leitura. Ler torna-se impossível em razão do recuo em relação à falsa leitura totalizante. A cena da leitura em *Pallaksch Pallaksch* pretende qualificar essa ação a sua potência máxima, apagando excessos, introduzindo versos e multiplicando traduções.

A suposta uniformidade que as palavras tentam construir através dos meios de comunicação não consegue obstruir o processo entrópico irreversível da informação que esses meios escondem. Eles ocultam a heterogeneidade na falácia da homogeneização. O tempo é homogeneizado e esvaziado através da continuidade da informação diária. A comunidade é unificada e regulada pela leitura das significações generalizantes. *Pallakch Pallaksch* deixa visível que a atividade da leitura silenciosa e privada do impresso pode produzir tanto ruído e algazarra inútil quanto ressignificação criadora. Ao conectar a informação diária com outros textos e imagens, traduções, recontextualizações, uma leitura múltipla e hipertextual era ativada em *Pallakch Pallaksch*. Tratava-se de apagar o puramente utilitário para fazer subir à superfície do papel-jornal o murmúrio dos restos, o lamento da ruína. A melancolia acompanhava a força dos destroços que não se abatem com o esquecimento a que são forçados. É essa potência que a artista se propunha ativar convocando cada indivíduo para a cena da exposição do MAC. Cada espectador, particular e solitariamente, era convidado a sentar-se e partilhar do emaranhado de sua leitura corrosiva, ruminando os murmúrios e os esquecimentos.

Na cultura da escrita atual em que vivemos, a poesia pertence ao livro, a informação ao jornal, a publicação especializada à revista. Estranhemos os jornais de Leila Danziger, ou mesmo seus cadernos-livros, porque neles esses discursos estão reunidos num único suporte material. Por muitos séculos, a escrita existiu num único objeto, o rolo de papiro, fosse ela de ordem administrativa, religiosa, literária ou correspondência pessoal. Como consequência do aparecimento do códex nos primeiros séculos depois de cristo, os discurso sofreram uma diferenciação em termos de objetos materiais específicos: livros, revistas, jornais, cartas, diários etc. Foi, contudo, a invenção da imprensa que fortaleceu a ordem diferenciada descontínua. Como afirma Chartier, “Na cultura impressa, uma percepção imediata associa um tipo de

objeto, uma classe de textos e usos particulares”.<sup>16</sup> A ordem do discurso separou e individualizou o livro, o jornal, a revista, o arquivo, a biblioteca. Só na era do computador reaparece a continuidade material, pois como afirma Chartier, a “ordem dos discursos (que) se transforma profundamente com a textualidade eletrônica”.<sup>17</sup> *Diários públicos* agrupa e faz colidir, em um mesmo espaço contínuo de leitura, um conjunto de discursos que, na era da escrita impressa, pertence a materialidades descontínuas.

O problema da materialidade discursiva presente em *Diários públicos* não diz respeito apenas ao suporte físico do jornal, mas à ordem do discurso que nele se apresenta. Uma vez que o jornal, descontínuo ao livro de poesia e à revista especializada, deve seu compromisso à palavra informativa, a multiplicidade da escritura mantém-se reduzida à comunicação da notícia. Uma certa verdade objetivada oferecida pelos jornais se conserva no trabalho de Leila Danziger, mas *Diários Públicos* aposta na tensão entre a imagem e a palavra, entre a palavra do cotidiano jornalístico e a palavra poética. As intervenções nas folhas de jornais da série *Diários públicos* operam um espaçamento no discurso jornalístico e afirmam outras verdades contrapostas. Entre as duas dimensões da palavra, a poética (que não exclui a prosa) e a cotidiana informacional, entre uma fotografia e a ausência produzida pelo apagamento, constitui-se um espaço potencial para o discurso heterogêneo. Explicita-se um vazio que só poderia ser preenchido pela aparição de outra voz – jamais nomeada, jamais identificada –, o discurso do espectador-leitor. *Diários públicos* cria uma continuidade dos discursos que impossibilita a distinção entre gêneros e até mesmo entre repertórios, pois tornaram-se semelhantes em sua aparência. Todos os discursos são com efeito equivalentes em autoridade, pois a leitura produtiva os nivela a todos, igualando também a atividade do artista e aquela do espectador. Como afirmar o gênero dos discursos destes excertos: “ninguém evoca o nosso pó”, “vens abaixo em chamas”, “a escolha do nome: eis tudo”, “pensar em algo que será esquecido para sempre”, “não há consistência nenhuma em teu nome”? A

---

<sup>16</sup> Chartier, Roger. *Os desafios da escrita*. São Paulo: Editora Unesp, 2002. p. 109.

<sup>17</sup> *Ibid.* p. 22.

produção artística, a leitura, a tradução, a recontextualização, o deslocamento entre sujeitos igualmente potentes, tudo isso opera um estranho espaço heterogêneo de produção e de leitura que reúne palavras e imagens de ordens discursivas distintas.

A cultura da escrita é uma cultura de arquivo, entendido como dispositivo documental auxiliar da memória. Segundo Steven Roger Fischer, “Esses depósitos de informações prontamente acessíveis eram mantidos porque se mostravam essenciais à administração adequada das cidades-estados”.<sup>18</sup> Embora a escrita em sua longa história se autonomize e deixe de ser simples recurso à memória humana, a preocupação em conservar seus objetos em lugares reservados para armazenamento foi uma consequência da nova cultura, permitindo a extensão da escrita como dispositivo documental à palavra poética. Nas folhas de *Diários públicos* observa-se a potencial continuidade dos discursos do livro ao jornal, passando pela poesia e pela imagem. Ao propor uma leitura poética do mundo atual pelos jornais, Leila Danziger parece nos colocar a seguinte pergunta: onde se encontra essa realidade que é criada para desaparecer diariamente? A memória que a artista articula em seu trabalho rejeita a noção de tempo triunfalista dos monumentos tradicionais, pois seu esforço é dar a ver outro tempo, é permitir que alguma imagem ou voz seja retida nas histórias do cotidiano apresentadas pelos jornais.

O sentimento de melancolia baliza os trabalhos da artista. O afeto cinzento e pesado da melancolia impede a visão totalizadora e explora a linguagem fragmentada, plena de ausências para ressignificar o passado e a cultura. Homenageando a gravura de Albert Dürer, o livro de poesias da artista, *Três ensaios de fala*, apresenta na capa uma fotografia onde se vê uma pequena caveira entre borrachas envelhecidas de uma pequena coleção. A fotografia que recebeu o título *Os que vivem à beira da dissolução* (com Domenico Fetti) foi apresentada na exposição Todos os nomes da melancolia (2012) que dedicou-se às posturas, às imagens e aos variados elementos desse antigo sentimento. Articulando à materialidade dos jornais, a exposição

---

<sup>18</sup> Fischer, Steven R. *História da leitura*. São Paulo: Editora Unesp, 2006. p. 23.

reatualiza essa disposição de humor conhecida da história da arte. Antes da exposição, esse mesmo título havia sido dado pela artista a dois trípticos realizados com páginas de jornal em 2008. Ao noticiarem as mudanças diárias dos acontecimentos, os jornais trazem a marca da efemeridade do tempo. Mas se a fragilidade da folha do jornal está figurada materialmente pelo desgaste imposto ao papel, o apagamento real da informação remete à obsolescência da palavra. A palavra remete sempre à algo ausente, à alguma coisa perdida, esquecida ou fora do alcance das mãos, mas a degradação da palavra informativa envolve uma ordem de violência. Nas palavras da artista, é “o compromisso com a palavra informativa, o que torna o jornal tão rapidamente obsoleto. Sua entropia é brutal”.<sup>19</sup>

Leila Danziger retoma de modo anacrônico o tema da precariedade das coisas recorrendo à história da arte. A qualidade efêmera do tempo era o assunto de alguns trabalhos realizados com folhas de jornal desgastadas. Em um de seus trípticos, a imagem da caveira remetia ao objeto de prestígio das Vanitas, o gênero da pintura alegórica do século XVII. Em sua exposição *Todos os nomes da melancolia*, a artista qualificava os signos do cotidiano, imprimindo em tudo a impermanência imperiosa do tempo. Debret, Tarsila do Amaral, os balangandãs das negras, as cadernetas de anotações, os jornais, as louças, os livros, as fotografias, tudo parecia estar submetido à entropia e a passagem do tempo. Singular nessa exposição era a referência à memória da cultura afro-brasileira, apresentada na reedição do livro *Banzo de contos de Coelho Neto*, assim como nos balangandãs reais que embelezavam a figura da *Negra Tatuada vendendo caju* (1827) de Debret carimbada sobre a parede da galeria. A exposição requalificava anacronicamente esse sentimento da memória da cultura afro-brasileira, problematizando a ausência do sentimento dos negros escravizados nas representações da melancolia na história da arte do ocidente.

Eis as questões colocadas em *Todos os nomes da melancolia*: é possível superar a perda? Como reconhecer o esquecimento na intimidade de nossa cultura? Como resgatar o passado senão por fulgurações que cintilam

---

<sup>19</sup> DANZIGER, Leila. O jornal e o esquecimento. In: *Diários públicos: sobre memória e mídia*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2013. P. 36.

em imagens escritas? É possível resistir ao desaparecimento do mundo submetido à degradação? Essas angústias expressam-se veementemente na meditação do melancólico, pois o seu alheamento persistente e meditativo absorve as coisas mortas para poder salvá-las.<sup>20</sup> Na densidade dos acúmulos da artista, no emaranhado de suas fitas, na lista de nomes inventariados manifesta-se uma melancolia que trai o mundo para servir ao saber da ausência infinita das coisas.<sup>21</sup> Esse saber é presentificado pelos livros de jornais realizados pela artista. Constante nas Vanitas barrocas, o livro é figura frequente nos trabalhos de Leila Danziger, sempre reconhecendo a insuficiência das palavras. A imagem da falha ou do desgaste indica um estatuto negativo da linguagem, uma negatividade que tem o poder de abrir o presente finito ao duplo infinito de cada coisa. Leila Danziger já elaborou essa relação da melancolia com o saber: “a melancolia só pode ser compreendida como doença da cultura, e, por sua vez, doença culturalizante.”<sup>22</sup> Não é o aspecto individual e particular da tristeza familiar o que interessa a artista, mas seu lugar público na cultura. Os intelectuais foram considerados seres melancólicos na medida em que se obrigavam às grandes tarefas públicas. Foi somente no século XIX que Freud privatizou a melancolia ao trazê-la para o laboratório da observação psicanalítica e para a vida familiar.<sup>23</sup>

Em *Todos os nomes da melancolia*, a artista inclui a figura do negro e o banzo na construção da imagem dessa antiga disposição, assinalando mais uma vez um topos indizível, uma imensidão impossível de ser representada. A palavra “todos” no título da exposição é irônica, pois indica tão somente uma impossibilidade da linguagem. Mas se é impossível dizer tudo, alguma coisa pode-se falar sobre a memória comum. O sofrimento dos negros na História do Brasil deixou marcas na cultura. Debret e Tarsila são homenageados através dos carimbos singelos com os quais a artista sela diversos trabalhos, incluindo

---

<sup>20</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 164.

<sup>21</sup> A frase origina-se na afirmação de Walter Benjamim de que a “melancolia trai o mundo para servir ao saber”. Benjamim BENJAMIN, Walter. *A Origem do Drama Barroco Alemão*, São Paulo: Brasiliense, 1984, p.164.

<sup>22</sup> DANZIGER, Leila. “Melancolia à brasileira: a aquarela negra tatuada vendendo caju de Debret” In: Revista [19&20](http://www.dezenovevinte.net/obras/melancolia_id.htm), Rio de Janeiro, v. III, n. 4, out. 2008. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/obras/melancolia\\_id.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/melancolia_id.htm)>. Acesso em 09/ 10/12.

<sup>23</sup> KEHL, Maria Rita. “Melancolia e criação. In: Freud. *Luto e Melancolia*, São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 24-25.

a parede da galeria onde se encontra a pequena pulseira de balangandãs. A “reedição” de *Banzo*, livro de contos de Coelho Neto, publicado em 1912, recebe outro tratamento pela artista. Ao se apropriar do livro de Coelho Neto, escritor que consta entre os mais lidos no início do século XX no país e, atualmente, um dos mais esquecidos, Danziger reconduz *Banzo* aos tempos atuais para consolidar a rejeição desse objeto da cultura literária do país. Na “reedição” do livro de Coelho Neto, Leila Danziger apaga praticamente todo o texto impresso. A artista não demonstra qualquer apreço pelo estilo pedante do autor. O que a interessa em sua “reedição” de Coelho não é muito mais do que o título e algumas passagens do conto principal do livro.

As estratégias de acúmulo, apagamento e organização nos trabalhos de Leila Danziger visam fazer uma imagem não necessariamente visível, tampouco atual. Como Diários públicos, *Felicidade-em-abismo*<sup>24</sup> conta com a atividade intelectual produtiva do espectador. A produtividade do espaço estético aparece em sua reprodutibilidade infinita. Quatro fotos e duas vitrines compõe a exposição, que conta, ainda, com vários espelhos e a projeção na parede de um vídeo em grande escala, imagem reproduzida no interior das duas vitrines repletas de superfícies refletoras. Dois movimentos contraditórios parecem fundar o trabalho: por um lado, as vitrines buscam guardar a imagem como se conserva copos numa cristaleira; por outro, os espelhos multiplicam a imagem levando-a para fora de seu encarceramento protetor. No vídeo, a edição coloca lado a lado no continuum temporal dois grupos étnicos em constante conflito, judeus israelenses e palestinos. Como fazer imagem do conflito político de duas comunidades que desde o início da guerra fria e, ainda, hoje, após a queda do muro de Berlim, divide os interesses mundiais? A linguagem argumentativa pode fazer compreender os problemas e as raízes remotas desse conflito, os interesses de Estados nacionais e os negócios escusos das indústrias de armas. Ela pode nos dar a consciência dos meandros dessa história conflituosa cuja origem parece estar no término do Mandato Britânico da Palestina, na criação do Estado de Israel e na não criação do Estado palestino. Mas como olhar esse conflito de um ponto de vista

---

<sup>24</sup> Exposição realizada na Capela anexa às Cavalariças da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, em outubro e novembro de 2012

artístico renovado, de maneira que a arte não esteja distanciada da produção social e nem a recepção seja tomada como passiva?

O caminho dos produtivistas russos, bem como o da renovação das propostas produtivistas operada pelos pós-conceitualistas ligados ao documentário realista crítico nos Estados Unidos (Allan Sekula, Martha Rosler), rejeitava a noção de autor enquanto forma de autoridade mantida sobre o espectador passivo. Esses artistas negavam a experiência estética em função de um caráter idealista da arte desinteressada. Felicidade-em-abismo aposta na reprodução infinita da imagem, profusão que em nada se assemelha ao excesso de imagens com que convivemos atualmente na cultura industrial<sup>25</sup>. Apostando na autoridade do espectador, Felicidade-em-abismo consiste em reproduzir ao infinito o excesso da imagem vislumbrando a capacidade do olhar em ver essas imagens em fuga que podem abrir novos caminhos na história. Um afeto banal tensionado por uma situação política trágica propõe o encontro entre subjetividades, assim como o circuito entre culturas diversas e cidades distantes.

O excesso de *Felicidade-em-abismo* figura a imensidão profunda da ausência, a perda no fundo sem fundo da imagem em virtude do jogo infinito de reflexos produzido pelos espelhos instalados na sala e nas vitrines. A referência que a artista nos oferece para a exposição do Parque Lage é o início do filme *Sans Soleil* de Chris Marker, onde se fala da felicidade “quando tudo já desapareceu e a narração se faz contra um fundo enegrecido.”<sup>26</sup> A imagem em abismo é também uma imagem abismada que descreve a situação política no Oriente Médio “rebatida infinitamente em conflitos labirínticos”.<sup>27</sup> As vitrines de Felicidade-em-abismo colecionam copos, taças, garrafas e cristais quebrados. Poderiam também armazenar a imagem que o vídeo reproduz não fossem os espelhos que a põe em fuga. O cristal obriga a imagem a se extrapolar em múltiplos reflexos. Nessa exposição a palavra já não é mais o foco das questões da artista, mas a imagem. O excesso figurado pelo acúmulo dos

---

<sup>25</sup> Para a diferença entre o excesso de imagens e o excesso da imagem, ver Image, sujet, pouvoir. Entretien avec Marie José Montzain. In: Sens public. <http://sens-public.org/spip.php?article500&lang=fr> . Último acesso em 25/11/2012.

<sup>26</sup> DANZIGER, Leila. Todos os nomes da melancolia. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012. p. 133.

<sup>27</sup> Ibid. p. 134.

cristais remete à ausência como experiência da imagem. Como guardar a felicidade se ela parte em fuga no reflexo dos espelhos? O excesso da imagem como exílio da imagem, eis o paradoxal encontro do acúmulo com a falta. De um lado o acúmulo sem ordem, de outro a organização na vitrine. O reflexo em abismo da imagem nos cristais figura o desaparecimento como condição de toda linguagem, mas também um tempo distanciado .

*Felicidade-em-abismo* busca o encontro da imagem com o olhar do espectador, um encontro que não se traduz em resultado objetivo, uma vez que a imagem erra, se desloca, se transforma. É a disposição melancólica testemunhando infinitamente o desgaste e a entropia. Mas se a felicidade se afunda no sem fundo do silêncio, a imagem se espanta maravilhada com a possibilidade do encontro. Um *souvenir* banal encontrado nas lojas de turismo de Jerusalém resta apoiado sobre a miniatura de uma casa nas areias das praias cariocas. Ninguém no interior dessa paisagem fotográfica garante o encontro que se inscreve no souvenir estrangeiro delineado pelo horizonte dos morros da cidade do Rio de Janeiro. O vazio dessa paisagem contrasta com o excesso dos reflexos do vídeo que mostra outros mares além de fragmentos de felicidade que coadunam com os cacos dos cristais guardados na vitrine. Entregue à contemplação do mar Mediterrâneo na praia de Tel Aviv, uma mulher de olhar perdido observa sentada o infinito à beira de um recife. Outras mulheres banham-se no mar com longos vestidos e *hijabs*. Um casamento judaico na praia surge entre os acontecimentos do vídeo que termina com crianças que brincam em deliciosa cumplicidade entra as ondas. O excesso da imagem pertence ao cristal como obra do tempo. Gilles Deleuze formulou bem a questão do tempo em relação ao cristal: “A imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal”.<sup>28</sup> O tempo que se vê nos espelhos e reflexos cristalinos do trabalho de Leila Danziger é um tempo ausente, um futuro possível vinculado ao desejo da cumplicidade. Vendo do presente atual a convivência irreal e imaginada entre israelenses e palestinos, o espectador informado lembra que o presente real é pleno de conflitos. Desolado, anima-

---

<sup>28</sup> DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo (cinema II). São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 102.



se. A imagem em *Felicidade-em-abismo* faz conviver sentimentos e tempos contraditórios, alegria e tristeza, futuro e passado, presença e ausência.

No início dos anos 1970, uma importante vertente da arte do vídeo nos Estados Unidos posicionava o indivíduo na frente da câmera. Considerado por muitos como imagem especular e narcisista em virtude de seu retorno imediato, o vídeo não apresentava distanciamento temporal nem permitia a reflexão. Artistas como Richard Serra, entretanto, teriam alcançado produzir a distância crítica que o puro reflexo do espelho videográfico não comportava. Para Rosalind Krauss, Richard Serra em *Boomerang* conseguiu a reflexão ao explorar o retorno sonoro ao invés do retorno visual.<sup>29</sup> Por trás da questão lacaniana do narcisismo do espelho estava um problema estético que a década iria fortemente contestar: a autoria artística como expressão do indivíduo. Allan Sekula resumiu suas críticas à fotografia convertida ao estatuto de arte ao buscar a voz autoral e o privilégio da subjetividade. Sobre a primeira, Sekula adverte: “No desejo de isolar o autor, perde-se de vista as instituições sociais que falam por meio do trabalho do fotógrafo comercial”.<sup>30</sup>

Em *Felicidade-em-abismo*, afirma-se um ponto de vista contrário, o trabalho da subjetividade nada tem a ver com a expressão psíquica ou a vontade de comunicar uma interioridade individual. Mário Pedrosa revelara clareza sobre esse aspecto da obra de arte no final da década de 1950, quando se debatiam essas questões na arte abstrata brasileira. Ele formulou: “O que o artista faz não é assim consequência de algum impulso irreprimível para exprimir o que vai por dentro dele; isso é elemento importante na formação da personalidade, mas se trata de ato psíquico muito anterior ao ato estético criador”.<sup>31</sup> O ato estético criador é antes um gesto em busca da comunicação com o outro, um espaço comum em que se encontram o autor e o espectador ambos considerados por sua competência e capacidade intelectual criativa. A estética idealista do século XVIII, presente em certa produção

---

<sup>29</sup> KRAUSS, Rosalind. Vídeo: Aesthetics of Narcissism. *October*, Vol. 1 (Spring, 1976), pp. 50-64.

<sup>30</sup> SEKULA, Allan. Reading an archive: photography between labour and capital. In: WELLS, Liz (Ed.). *The Photography Reader*. London, New York: Routledge, 2003. (pp. 443-452). p. 449.

<sup>31</sup> PEDROSA, Mário. Mundo, homem, arte em crise. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 15.

moderna do século XX e reproduzida nos meios televisivos da comunicação de massa, contava com um espectador desatento e passivo. O excesso da imagem marcada pela fragmentação pressupõe o vigor da leitura e a atenção fecunda por parte do espectador. Leila Danziger devolve a autoridade ao espectador no âmbito daquilo que Marie-José Montzain conceituou como “autor-agente”: “O autor-agente dá autoridade ao espectador para reconhecê-lo como autor, constituindo uma dissimetria igualitária”.<sup>32</sup> É essa dissimetria igualitária que buscam os múltiplos reflexos de *Felicidade-em-abismo*, mas também os diversos acúmulos recolhidos por Leila Danziger. Coleções de ausências a serem preenchidas pelo espectador. A topografia do acúmulo preserva o silêncio e a falta na expectativa de um olhar vivo e atento que possa formular imagens e palavras no abismo de uma memória comum concebida na diferença de perspectivas entre os sujeitos.

---

<sup>32</sup> MONTZAIN, José Marie. (<http://www.cineclubdecaen.com/evenement/exception05.htm>).