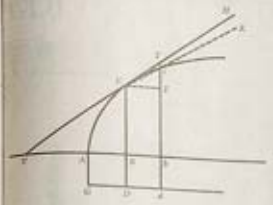
LEILA DANZIGER

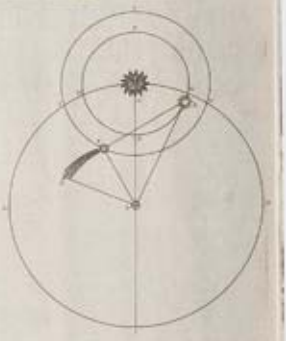
todos os nomes da melancolia

Todos os nomes da melancolia, de Leila Danziger, apresenta imagens de trabalhos reunidos sob o traço da melancolia, definida apropriadamente pela autora como "uma forma de resistência ao aceleramento vertiginoso do tempo, uma estratégia reativa a um tipo de temporalidade — excessivamente veloz e voraz — em que não apenas o passado, mas também o presente e o futuro nos parecem barrados e inacessíveis".

Contra essa velocidade, Leila nos prepara uma finíssima tessitura de narrativas visuais que retomam o tempo contemplativo da reflexão e da apreciação estética. É notável o cuidado artístico com que trata a presença ordinária das coisas que a cercam, transformando-as em um mundo extraordinário para os olhos e a imaginação, seja por meio de fotografias com referências ao mundo doméstico ou por meio de gravuras retomadas da história da arte, ou ainda pelo próprio ato de reconstruir novas imagens a partir de imagens já desgastadas. Por exemplo, quando trabalha com as folhas de jornais, escalpelando-as, Leila extrai delas todo o excesso para fixar apenas aquilo que interessa: uma imagem surpreendentemente bela de uma romã partida e/ou reinserindo em suas páginas linóleo-gravuras e versos, um balbuciar quase eloquente daqueles que tiveram suas vozes caladas à força.

Pensar em algo que será esquecido para sempre.





tre histoire du [illegible] Bétourné (1923) et la [illegible] *Peri thymion anthropou*

trice, mère de la mélancolie (1).

Nouvelle ambivalence : la mélancolie, maladie [illegible] et type de [illegible]

[illegible] mélancolie, par [illegible] tion de la c[illegible] et lassitude ch[illegible]

[illegible] de ce livre de Guillaume de Conches ou d'Adélard [illegible] Burton, et hérité, par [illegible]

[illegible] Moyen Age et se déployer dans l'art et la poésie à la Renaissance, pour y trouver son expression philosophique. Extraordinaire plasticité épistémo[illegible] mélancolie : un [illegible] plum[illegible] strang[illegible] aussi [illegible] soi. Nos [illegible] exemples dans Milton, mais on en trouverait aussi bien dans Pascal. La Ro[illegible]

[illegible] tres de synthèses nous recommandent alors à l'univers de *Mélencolia I* dont nous étions parti[illegible]

[illegible] Emile MARIN

[illegible] force intellectuelle positive : ce sera

(1) On trouve un passage la traduction du Problème XXX,1 par Jackie Pigeaud, Rive[illegible]

[illegible] d'expression et aux contenus [illegible] ris [illegible] phiro[illegible] ment, [illegible] à celles de la [illegible] pie et de l'épistémologie de la Renaissance).

Les trois parties qui précèdent l'étude de la *Mélencolie* de Dürer deviennent alors des mises de références prodigieu[illegible]

Il semble bien que dès l'« origine » [illegible] dans la littérature physiologique que — et cette caractéristique se [illegible] aller que se renforcera par la [illegible] « mélancolie » [illegible]

[illegible] Aristote, les [illegible] étranges trajectoires d[illegible] nes, de l'astrophysique [illegible] théologie morale chrét[illegible] par la philosophie, la [illegible] la patristique, la poésie, etc. Mais on pourra également tenter [illegible] trusions aux frontières [illegible] théoriques de l'ouvrage [illegible] XVIIe siècle du sie[illegible] Fontaine [illegible] Kan[illegible]

[illegible] *seulement par un paradoxe apparent que*

[illegible] dans le champ de la psychanalyse, de l'histoire et de la sociologie de la culture, de la modernité, voire de la post-modernité.

Il s'en reste pas moins que, des pythagoriciens à nos jours, au-delà même de la très longue durée, la permanence de l'usage savant ou vulgaire, poétique ou [illegible] de la notion de mélanco[illegible]

hurlant et dévorant. Mais parce que la tragédie expose sur scène [illegible] Ajax, Bellerophon, [illegible] qu'une doublé outra[illegible] folie et que, comme [illegible] être : Platon, [illegible]

LEILA DANZIGER

todos os nomes da melancolia

textos de

Leila Danziger

Luiz Cláudio da Costa

Márcio Seligmann-Silva

Marguerite Dewandel

Marisa Flórido

Raphael Fonseca

Roberto Conduru

O que seria a felicidade que não se medisse pela
incomensurável tristeza com o que existe?

Theodor Adorno, *Minima Moralia*

Para David –
um dos nomes da felicidade.

philosophe de ce prestigieux trio — historien de la philosophie, plutôt, spécialiste de la tradition platonicienne au Moyen Age et à la Renaissance. Panofsky, mort en 1968, est la figure «incontournable» de l'histoire et de la philosophie de l'art de ce siècle. Il n'est guère besoin de la présenter au public français: son œuvre a été progressivement traduite dans les vingt dernières années, depuis *Essais d'iconologie* (Gallimard) et *Architecture gothique et pensée scolastique* (Minuit) en 1967, jusqu'à la grande étude sur *la Vie et l'art de Dürer* (Hazan) en 1987; Saxl, enfin, mort à cinquante-huit ans, en 1948, est le maître de l'iconographie astrologique et mythologique. Il fallait bien la réunion de ces héros de l'érudition, du savoir et de la culture, pour affronter, de l'Antiquité à l'époque moderne, un étrange thème qui traverse toutes les régions de l'encyclopédie, jusque dans les cantons les plus détournés de la médecine et de la psychiatrie, de l'alchimie, de la religion et de l'astrologie, de la théologie et de la littérature, de la philosophie, de la politique et de l'art: la mélancolie, humeur, tempérament, disposition, folie, péché, marque du génie et son astre, son dieu ambivalent, multiforme, Saturne-Cronos, père des dieux et des hommes, dévorateur de ses enfants et castrateur de son père, souverain de l'âge d'or et *« exilé sous la terre et le flot de la mer »*.

la doctrine des tempéraments et d'une histoire de Saturne, *« seigneur de la mélancolie »*, jusqu'au seuil de l'ère moderne, ce seuil sur lequel veillait déjà la puissante figure de Dürer. Mais le projet était trop ample pour se loger dans le cadre d'une analyse de cette œuvre. Le plan d'un nouveau livre sur Saturne et la mélancolie fut alors dessiné. Mais l'entreprise de l'écrire est interrompue dans les années trente, avec la montée du nazisme et l'émigration des auteurs hors d'Allemagne. Le travail est repris en Angleterre, et, en 1933, durant l'été, les épreuves finales du livre sont envoyées en Allemagne, près de Hambourg. En 1945, après l'armistice, on

Dürer, un nouveau livre ne devienne nécessaire; et peut-être plus secret, plus lancinant, le sentiment que toute entreprise concernant la mélancolie était infinie comme la mélancolie elle-même dans les récits de son histoire et dans les analyses de son concept, les uns et les autres inextricablement liés. Ce sentiment pointe dans l'avant-propos écrit par Raymond Klibansky en 1988 pour l'édition française; la mélancolie comme aspect social, phénomène européen, symptôme «contemporain»... autant de variétés et de variations du thème initial dont l'étude reviendrait à écrire l'histoire de la sensibilité de l'homme contemporain. *« Notre livre,*

« Saturne », (détail) de Girolamo da Santa Croce, XVIe siècle, en haut à gauche. Ci-contre: « Jeune fille mélancolique » (détail), xylographie de F. Doni. Page de droite: « Mélancolie », gravure d'après Abraham Bloemart (détail).

DR / Musée Vivier

L I V R E

SUMÁRIO

16 TODOS OS NOMES DA MELANCOLIA

53 Todos os nomes da melancolia | Leila Danziger

66 A melancolia na arte: um artefato da vida pública | Luiz Cláudio da Costa

82 O (falso) avesso da ginga | Roberto Conduru

88 Uma arca para a memória: Leila Danziger e videoarte como prática para descascar o mundo | Márcio Seligmann-Silva

104 FELICIDADE-EM-ABISMO

133 Felicidade-em-abismo | Leila Danziger

136 Todas as imagens da felicidade | Marisa Flórido

152 Compromisso | Raphael Fonseca

158 ENTRE CÉU E RUÍNAS

160 São Cristóvão | Leila Danziger

170 Carta nº 2 – Para Leila | Marguerite Dewandel

176 SOBRE A ARTISTA

184 SOBRE OS AUTORES

l'histoire de la mélancolie du
l'Antiquité à nos jours. Car c'est un
passionné non seulement de l'histoire
de la philosophie, à laquelle il a
donné des contributions diverses,
mais d'abord de l'Homme.
« Je me suis intéressé très tôt à la
manière dont les Anciens rattachaient
le moral au physique, et notamment à
ce tempérament mélancolique.
Le travail se trouve dans le
Problème XXX attribué à Aristote,
mais qui est — j'en suis convaincu —
de son grand disciple
Théophraste. La mélancolie s'y donne
comme le fait des gens exceptionnels,
des héros et des philosophes,
car la philosophie est vue au dans une
dimension héroïque. Ce texte pose la
grande question humaine :
pourquoi les hommes exceptionnels
en poésie, en philosophie, en
politique, dans les arts, sont-ils
mélancoliques ? Cela ne signifie bien
sûr pas que tout homme mélancolique
est génial, mais que l'homme génial
est un mélancolique. » C'est là
l'origine des recherches de Raymond
Klibansky sur la mélancolie.
Doyen *Privatdozent* à l'université de
Heidelberg, Raymond Klibansky
s'engage en 1933 dans une
partie serrée contre le régime nazi. Ce
dont l'iconographie a été, depuis lors,
détruite par la négligence d'un
éditeur. Aujourd'hui, alors que
l'édition française paraît
et que l'allemande est annoncée,
Raymond Klibansky imagine la suite
de cette entreprise, les chemins
qui restent à parcourir pour arriver
au XXe siècle.
« C'est en Espagne qu'est le grand
héros de la mélancolie, Don
Quichotte. En plein catholicisme, les
ancêtres arrivades sont tombés, un
monde c'est écroulé. "Pourquoi
suis-je si triste ?", demande Francisco
Sa de Miranda au XVIe siècle,
"pourquoi ai-je ce sentiment de la
mort qui m'accompagne
toujours ?" Ou exprimerait cela
exprime tout au long de la poésie et
de la littérature du XIXe, Nerval,
Baudelaire, Verlaine, Hugo,
Flaubert dira que l'artiste est un
animal mélancolique. Jacobsen
fondera dans *Maria Grubbe* la société
des mélancoliques. Ne-pas-savoir-
pourquoi, cela est décisif. Le
premier à avoir formulé, de façon
impressionnante, cette profonde
conviction d'être là et de
ne pas savoir pourquoi, c'est
Kierkegaard : « *Mélancolie, c'est mon
ami.* » Du Docteur Faustus de Thomas
Mann à la Montagne magique
de l'érudition, de la culture, pour atteindre
à l'époque moderne, un
texte qui traverse toutes les
régions de l'encyclopédie, puisque dans
les cantons les plus déclarés de la
médecine et de la psychiatrie, de l'alchimie,
de la religion et de l'astrologie, de
la théologie et de la littérature, de la
philosophie, de la politique et de l'art :
la mélancolie, humeur, tempérament,
disposition, folie, péché, marque du
génie et son artiste, son dieu ambivalent,
multiforme, Saturne-Cronos, père des
dieux et des hommes, dévorateur de ses
enfants et castrateur de son père, souverain
de l'âge d'or et « *exilé sous la terre
et le flot de la mer* ».

« *Saturne* », *(détail) de Girolamo da Santa Croce, XVIe siècle, en haut à gauche. Ci-contre : « Jeune fille mélancolique » (détail), xylographie de F. Doni. Page de droite : « Mélancolie », gravure d'après Abraham Bloemaert (détail).*

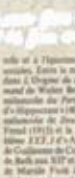
TODOS OS NOMES DA MELANCOLIA

série **Leituras da melancolia**, 2012
jornal apagado, 57 x 36 cm

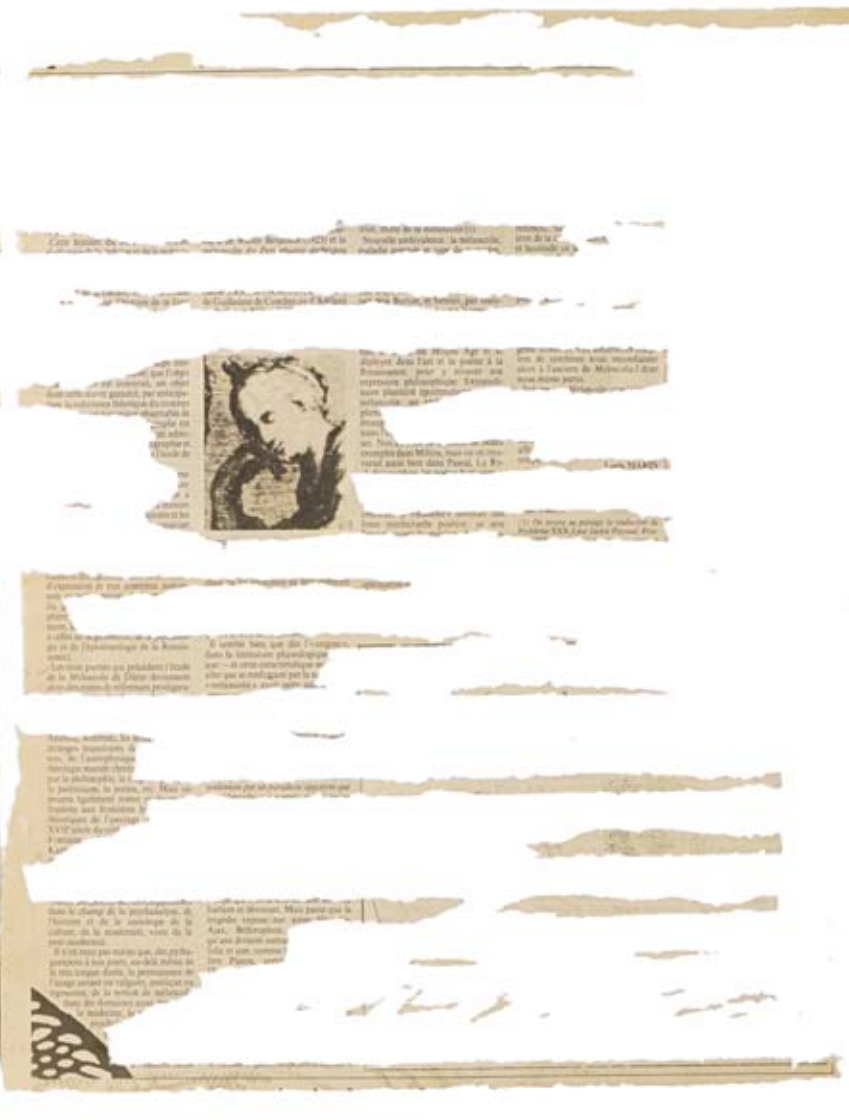
royaume infini de la Mélancolie

La Mélancolie de Dürer

série **Leituras da melancolia**, 2012
caneta corretora sobre impressão fotográfica em papel de algodão, 70 x 50 cm



série **Leituras da melancolia**, 2012
fotografia apagada (por extração), 70 x 50 cm



série **Leituras da melancolia**, 2012
fotografia apagada (por extração), 70 x 50 cm

(páginas 18 - 25)

Leituras da melancolia, 2012

Série realizada a partir da resenha do livro *Saturne et la mélancolie*, de Klimbansky, Panofsky e Saxl, publicada em 12 de outubro de 1989, no jornal *Libération* (Paris, França).

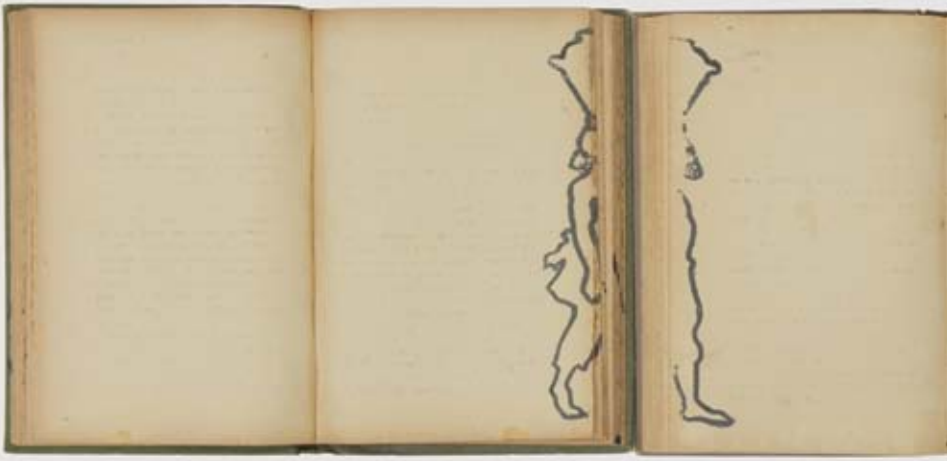
série Leituras da melancolia, 2012

fita adesiva com extratos do livro *Banzo*, de Coelho Netto, sobre impressão fotográfica em papel de algodão, 70 x 50 cm

Banzo, 2012

Fita adesiva com extratos do livro *Banzo*, de Coelho Netto,
e impressão fotográfica sobre papel de algodão, 70 x 50 cm.

BANZO



Banzo (3ª. Edição), 2012

Três exemplares do livro *Banzo* (1912), de Coelho Netto,
apagados e carimbados com imagem de Debret (1819), 72 x 19 cm.

série Viagem histórica e pitoresca ao Brasil, 2008
monotipia e carimbo sobre jornal, 96 x 56 cm

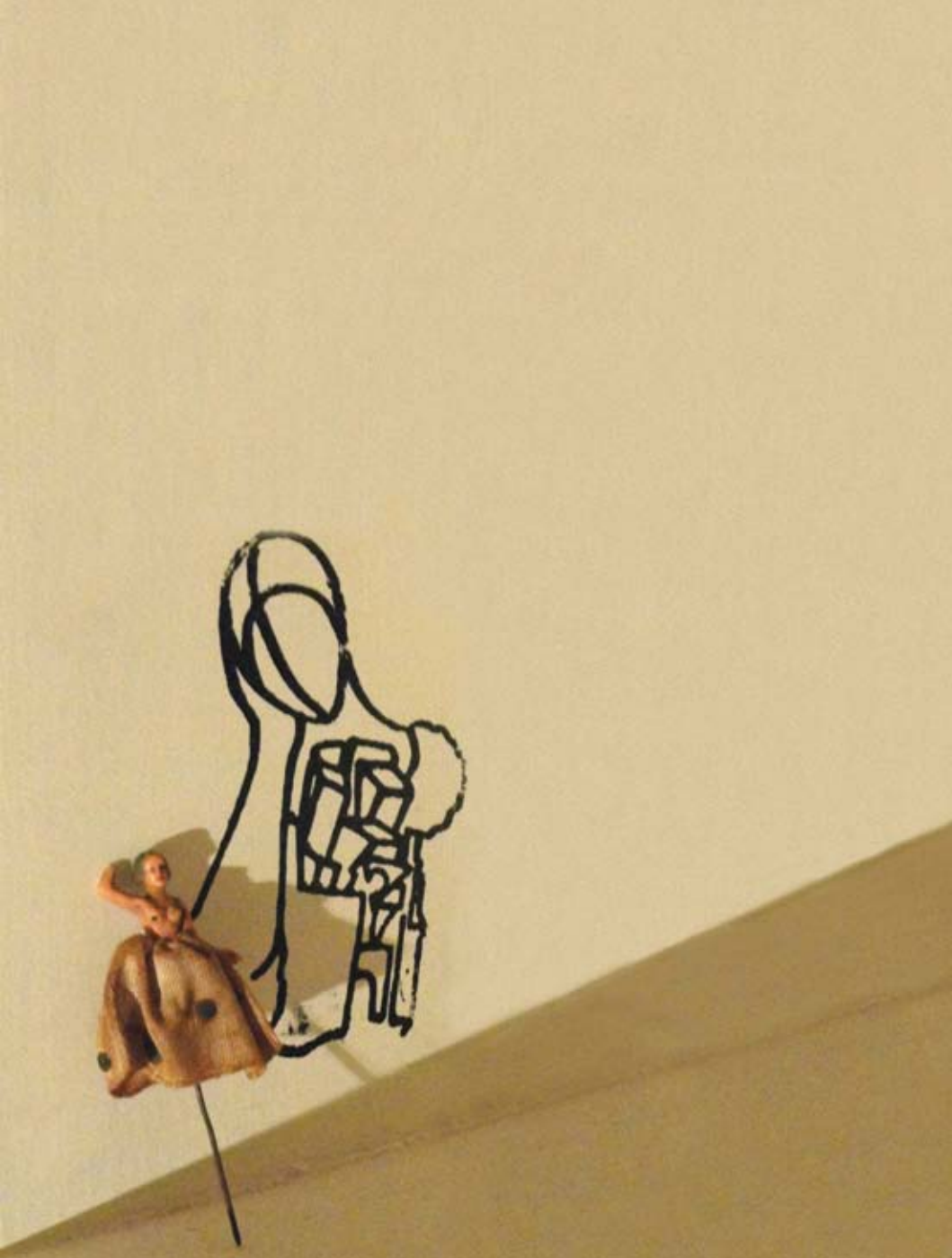
série Viagem histórica e pitoresca ao Brasil, 2012
carimbo sobre impressão fotográfica em papel de algodão, 35 x 29 cm

Balangandãs (da série Viagem histórica e pitoresca ao Brasil), 2012
pulseira de ouro e carimbo sobre parede, 16 x 16 cm aprox.

Entre céu e ruínas, 2012

impressão fotográfica sobre papel de algodão, cacos de porcelana
e moldura de madeira, 28 x 23 x 5 cm

De Chirico e a bailarina, 2011
impressão fotográfica sobre papel de algodão, 70 x 50 cm



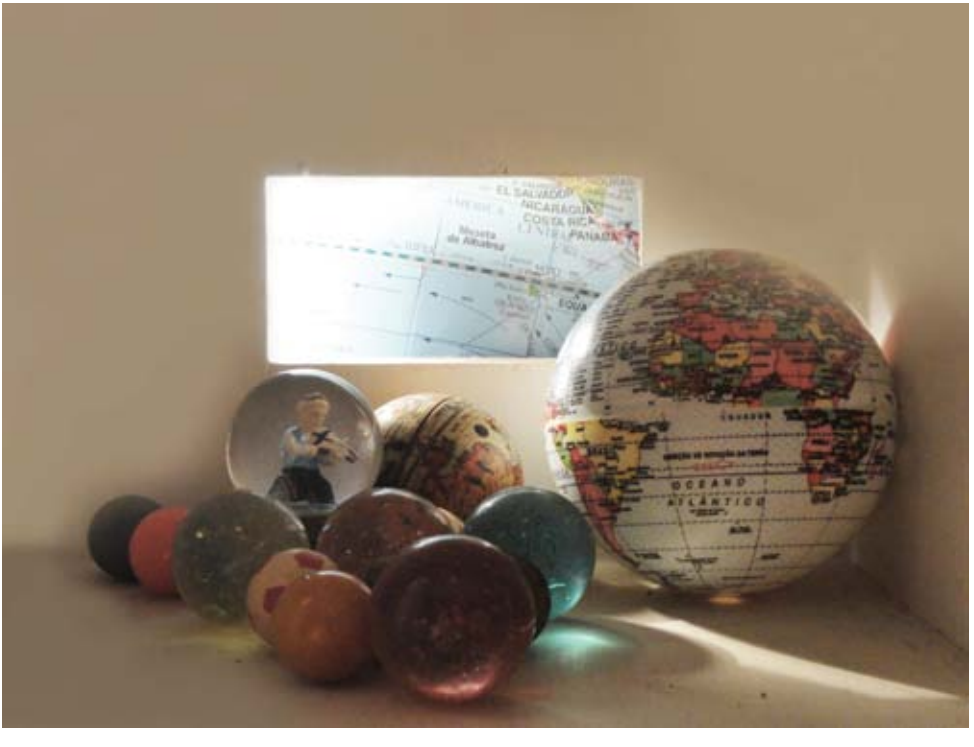
Os que vivem à beira da dissolução (com Domenico Fetti), 2011
impressão fotográfica sobre papel de algodão, 100 x 78 cm

Biblioteca, 2011
impressão fotográfica sobre papel de algodão, 100 x 78 cm

Lindinha, Docinho, Florzinha, 2012
impressão fotográfica sobre papel de algodão, 25 x 20 cm

O que resta, 2012
impressão fotográfica sobre papel de algodão,
objetos diversos e moldura de madeira, 35 x 28 x 5 cm.

Todos os nomes da melancolia
Cosmocopa Arte Contemporânea, 2012



Humboldt, 2011

impressão fotográfica sobre papel de algodão, 60 x 45 cm

Violinista, 2011
impressão fotográfica sobre papel de algodão, 60 x 45 cm

W. G. Sebald
Emigrantes

TODOS OS NOMES DA MELANCOLIA

Leila Danziger

"Oi Leila, como estás? Como foi o restante do dia em Porto Alegre?
(...)
Conversamos na sexta, dia 31 de agosto, e no jornal de segunda, 3 de setembro,
a Melancolia de Ozymandias foi pauta para uma belíssima reflexão do Veríssimo
a partir de Woody Allen, a quem reputo como grande comentarista da melancolia
da qual ainda nem sabemos e talvez nunca saberemos todos os nomes.
Está em anexo. Espero que gostes.
Melhor seria te enviar em papel jornal, mas não tenho teu endereço.
Também não quis arriscar uma remessa à Uerj.
Guardo-o para quando nos reencontrarmos, se achares que vale o registro".
(...)

Bianca Knaak
email recebido em 05/09/2012

"O nome da minha melancolia é sexualidade".

Júlia Pombo
frase escrita no livro de assinaturas
da mostra *Todos os nomes da melancolia*,
Cosmocopa Arte Contemporânea,
Rio de Janeiro, 20/07/2012.

Com essas duas citações, verdadeiros presentes inesperados, poderia dar início a uma nova série de trabalhos, que surgiria justamente do recebimento de novos nomes para a melancolia, esta afecção do corpo e do espírito conhecida desde a Antiguidade. Talvez, um dia, essa coleção de nomes tenha prosseguimento, pois este livro é apenas uma parada em pleno voo, em pleno processo de identificar configurações de espaço-tempo resistentes. Essencialmente, é isso que chamo melancolia: uma forma de resistência ao aceleramento

vertiginoso do tempo, uma estratégia reativa a um tipo de temporalidade – excessivamente veloz e voraz – em que não apenas o passado, mas também o presente e o futuro nos parecem barrados e inacessíveis. Não se trata de uma recusa, mas de um descompasso, uma lentidão desejada, um desacerto produtivo. "Talvez a verdadeira sociedade se farte do desenvolvimento e deixe, por pura liberdade, possibilidades sem utilizar, ao invés de se precipitar, com uma louca compulsão rumo às estrelas distantes"[1].

Realizo aqui uma escritura feita de lentidão: restos, estilhaços, coisas ínfimas (guardadas, esquecidas, reencontradas), coisas-em-abismo, reflexos, a imagem da imagem da imagem: tudo o que nos escapa. E o que não nos escapa? Creio que foi a necessidade de dar nome à perplexidade diante do que passa que fez surgir substantivos vários ao longo dos séculos: *melaina khole*, *acedia*, *vanitas*, *atrabile*, *spleen*, *blues*, *banzo*, e, creio, até a preguiça de Macunaíma poderia ser vista como um dos possíveis nomes de nossa melancolia tropical. Todos esses termos não se pretendem sinônimos, traduções exatas de um mesmo mal, mas sim registros diversos, *transcriações* culturais.

Rio de Janeiro, setembro de 2012.

---

[1]Adorno, Theodor. Minima Moralia, São Paulo: Ática, 1992, p. 138

vista do ateliê, 2012

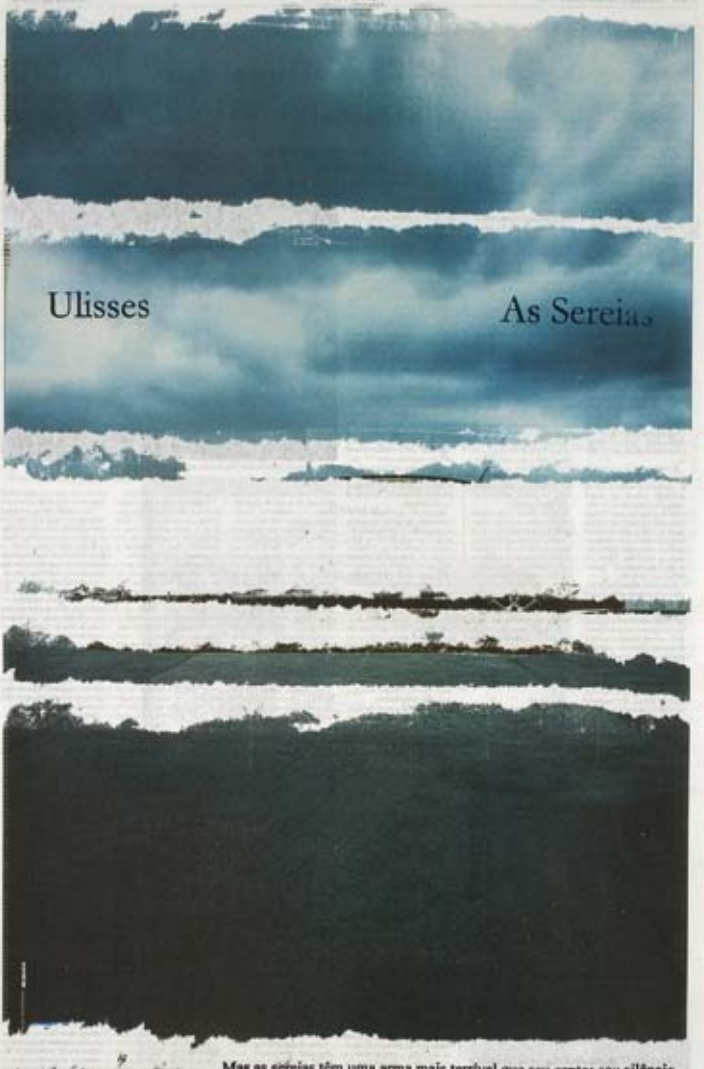
Eu era menina e já escrevia memórias, envelhecida.

Eu era menina e já escrevia memórias, envelhecida.

Eu era menina e já escrevia memórias, envelhecida.

(páginas 56 – 57)
série Para Ana Cristina César, 2004 – 2007
carimbo sobre jornais e clipses de aço, 120 x 32 cm

O silêncio das sereias, 2006
carimbo sobre jornal apagado, 56 x 32 cm


Ulisses
As Sereias
Mas as sereias têm uma arma mais terrível que seu canto: seu silêncio

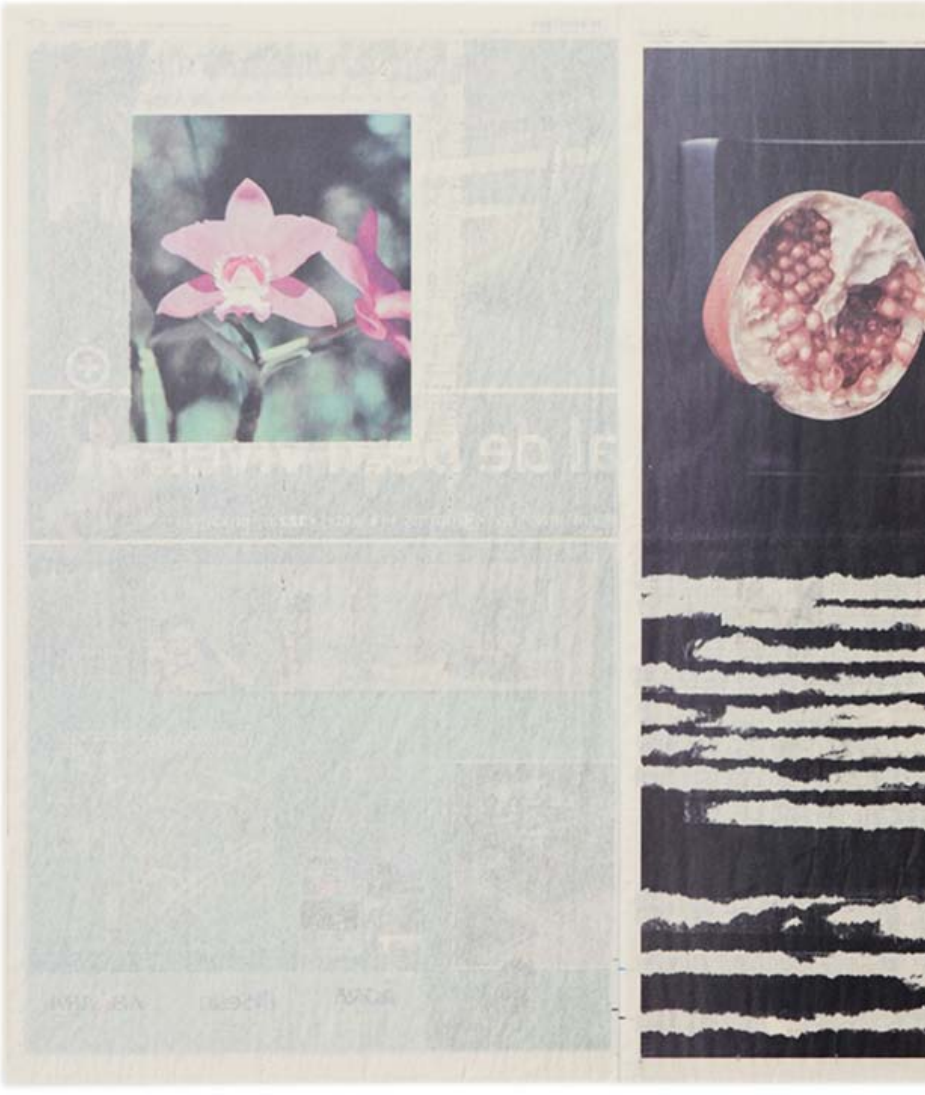
Vens abaixo em chamas.

Du gehest in Flammern unter.

Vens abaixo em chamas [Hölderlin], 2006
carimbo sobre jornal apagado, 96 x 56 cm

Vens abaixo em chamas.

Du gehest in Flammern unter.



Vanitas, 2008
carimbo sobre jornais apagados, 96 x 56 cm

Vanitas

Pensar em algo que será esquecido para sempre, 2012
carimbo sobre impressão fotográfica em papel de algodão, 37 x 28 cm

Pina, 2012
fotografia apagada (por método extrativo), 37 x 28 cm

A MELANCOLIA NA ARTE: UM ARTEFATO DA VIDA PÚBLICA

Luiz Cláudio da Costa

Em *Todos os nomes da melancolia*[1], Leila Danziger inverte o efeito de privatização que essa antiga disposição da alma e do corpo havia alcançado na cultura a partir do século XIX e, especialmente, no século XX. Ao rever as posturas, as imagens, os elementos da melancolia na história da arte, articulando-a à materialidade dos jornais, Danziger atualiza a arcaica distinção que vinculava o melancólico à reflexão profunda no âmbito da vida pública.

Aristóteles se perguntara, já na Antiguidade, por que todo ser de exceção era melancólico. Associada à figura típica do ser imerso na contemplação, com a cabeça inclinada, apoiada sobre uma das mãos, a melancolia foi considerada pela arte, filosofia e religião como a virtude dos mais dotados desde a Grécia Antiga até a Idade Moderna. Mesmo as investigações médicas admitiam o vínculo das oscilações características do melancólico com as grandes tarefas do pensamento até que o sofrimento do homem tornou-se um problema da vida privada a partir do século XIX.

Ainda nascente como psiquiatria, a medicina alienista consagrou em 1820, com o texto *De la lypémanie ou mélancolie*, de Jean-Étienne Esquirol, o início desse processo. Discutido por Jackie Pigeaud no livro-catálogo da exposição organizada por Jean Clair *Mélancolie: génie et folie en Occident*, a primeira impressão do artigo de Esquirol é a de que se assiste à "criação de um novo conceito, especificamente médico, à fabricação de um objeto 'psiquiátrico'"[2]. Passados pouco menos de cem anos, em 1917, *Luto e melancolia*, o belo texto de Freud, consolidava a transferência do lugar desse antigo temperamento para a esfera da vida privada. Como afirma Maria Rita Kehl, Freud privatizou a melancolia ao trazê-la para o laboratório da observação psicanalítica, para a vida familiar.[3]

Retomando a tradição de pensamento vinculada à melancolia,

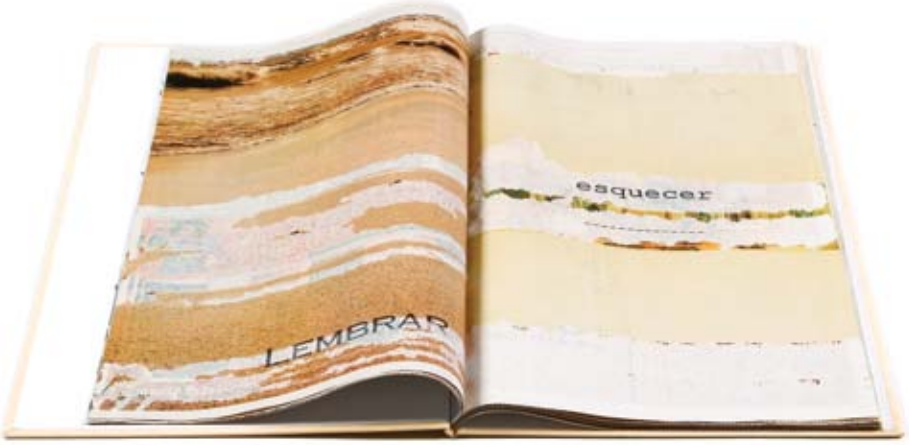
Leila Danziger faz um trajeto inverso àquele iniciado com o século XIX. Não é a esfera privada, mas a vida pública que interessa à artista. É certo que a melancolia voltada para a história coletiva mereceu a atenção de outros artistas contemporâneos, como Anselm Kiefer, que desde o final dos anos 1960 resiste à política de apagamento da memória do Holocausto, colocando em pauta a responsabilidade dos alemães em relação à sua própria história. Ao mencionar a vida pública e a história coletiva como questões do trabalho de Leila Danziger, penso em Hannah Arendt, para quem a concepção de domínio público está vinculada ao comum: "Nas condições de um mundo comum, a realidade não é garantida primordialmente pela 'natureza comum' de todos os homens que o constituem, mas antes pelo fato de que, a despeito de diferenças de posição e da resultante variedade de perspectiva, todos estão sempre interessados no mesmo objeto." [4]

É verdade que em muitos momentos da produção de Leila Danziger, a memória familiar surge, como foi o caso mais recentemente da exposição *Edifício Líbano*[5], realizada na Galeria do

série Jardins do Líbano (I), 2012, impressão fotográfica em papel de algodão, 65 x 58 cm

Instituto Brasil Estados Unidos – Ibeu – no Rio de Janeiro (março 2012), na qual a artista incluiu fotos de sua família em alguns trabalhos ao abordar a memória do bairro de Copacabana a partir do edifício onde cresceu. A vida privada mescla-se à realidade mais vasta da memória pública, como algo comum a um coletivo, algo que pode ser partilhado, um saber. Acredito que se adequa ao trabalho de Leila Danziger a bela frase de Walter Benjamim em *Origem do Drama Barroco Alemão*: "A melancolia trai o mundo para servir ao saber"[6]. Em um dos vários textos publicados sobre o tema da melancolia, dando sequência a sua reflexão sobre o banzo, a tristeza típica dos africanos distantes de sua terra natal, Danziger afirma: "Mas a melancolia só pode ser compreendida como doença da cultura, e, por sua vez, doença culturalizante"[7]. Em *Todos os nomes da melancolia*, é a doença de nossa cultura globalizada que a artista põe em xeque, esse "aceleramento vertiginoso do tempo", como ela mesma afirma.

Em *Diários públicos*, série que a artista desenvolve desde 2002 a partir de sua enorme coleção de jornais cotidianos, Danziger



Lembrar | Esquecer, 2006
carimbo sobre jornais apagados e encadernação, 54 páginas, 65 x 57cm

concebe a obra como atividade de leitura, propondo ressignificar o texto impresso por meio de ações diversas sobre a materialidade do papel. Através de diálogos entre o impresso jornalístico e outros textos e imagens provenientes de espaços e tempos diferentes, Danziger problematiza a ordem dos discursos estabelecida pela cultura impressa. As intervenções nas páginas de jornais da série *Diários públicos* operam uma diferenciação no discurso jornalístico, problematizando a verdade construída como obviedade através da desordem e da ruína produzida na materialidade da página.

A ressignificação realizada pela artista promove a folha cotidiana da informação a uma distinção articulada pelo trabalho plástico-material. Danziger agencia uma tradução plástico-poética do impresso jornalístico. Com efeito, a tradução como atividade criadora é um dos interesses da artista, que publicou no jornal *O Globo,* de 25 de setembro de 2010[8], um de seus próprios poemas, *Joseph*, assim

série **jardins do Líbano (II)**, 2012
fotografia e vidro canelado, 50 x 38

como a tradução de *Banho em espiral*, poema da artista plástica Rebecca Horn. *Diários públicos* problematiza o compromisso da imprensa jornalística com a palavra utilitária, mas também com suas simulações de uma realidade que não se deixa ver como construção. Seu trabalho artístico é crítico do terrorismo dos discursos midiáticos de denegação da realidade – essa simulação do mundo material que eles produzem diariamente – através da afirmação de uma outra temporalidade mais densa que exige outra forma de atenção. Afinal, onde estão os cadáveres produzidos pelas guerras, pelos assassinatos em massa? A melancolia que aparece em *Diários públicos* responde a essa doença de nossa cultura que acelera o tempo e nos impede de experimentar a densidade deste mundo em sua complexa realidade. Leila Danziger propõe com *Diários públicos* uma leitura que inverte o signo jornalístico dando-lhe o caráter fragmentário necessário a uma consciência da incompletude própria à contemporaneidade.

Em *Todos os nomes da melancolia,* a fragmentação retorna proporcionando consistência e densidade aos signos do cotidiano pela aproximação com outros apropriados da história da arte. Debret, Tarsila, balangandãs, cadernetas, jornais, louças, livros, fotografias, jornais – todos objetos submetidos à impermanência imperiosa do tempo. Seria possível superar a perda se a reconhecermos na intimidade de nossa cultura? Como resgatar o passado senão por fulgurações que cintilam 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 "persistente alheamento meditativo absorve na contemplação as coisas mortas, para as poder salvar"[9].

Nos trabalhos de Leila Danziger predomina essa preocupação com o tempo, com a passagem do tempo, com o passado. A história surge não sem uma forte relação com a memória e o esquecimento. Um sentimento implacável parece sempre presente, esse de que o caminho da vida é reto na direção da morte. Ainda assim, Danziger

Berlin
08.01.1907
verschollen
Kowno

Berlin
07.11.1934
verschollen
Riga

Neustadt
12.11.1859
für tot erklärt
Auschwitz

Berlin
22.04.1891
verschollen
Reval

Ernst E. Danziger

Berlin
21.03.1885
verschollen
Auschwitz

Felix Danziger

Berlin
23.02.1880
verschollen
Auschwitz

Flora Danziger

Berlin
05.07.1874
00.09.1944
Theresienstadt

Flora Danziger
geb. Silberstein

Berlin
29. 07.1858
26.06.1941
Freitod

Heinz Danziger

Freiburg
17. 07.1928
29.02.1945
Auschwitz

Helene Danziger
geb. Lipmann

Berlin
22.04.1899
27.01.1943
Freitod

Helene Danziger
geb. Zander

Berlin
22.10.1872
23.09.1943
Theresienstadt

Helmut Danziger

Berlin
02.06.1918
verschollen
Riga

Leo Danziger

Berlin
06.05.1887
verschollen
Theresienstadt

Leonhard Danziger

Berlin
05. 02. 1894
verschollen
Auschwitz

Leonhard Danziger

Berlin
18.12.1879
verschollen
Auschwitz

Lina Danziger
geb. Fischel

Berlin
09.01.1889
verschollen
Auschwitz

Berlin
11.02.1905
verschollen
Auschwitz

Berlin
02.06.1893
verschollen
Auschwitz

Freiburg
06.01.1898
17.11.1944
Theresienst

Berlin
28.03.1892
verschollen
Auschwitz

Franziska Danziger
geb. Brotzen

Berlin
30.01.1869
verschollen
Minsk

Franziska Danziger
geb. Fleischer

Berlin
07.09.1894
02.01.1945
Stutthof

Frieda Danziger

Berlin
24.10.1882
verschollen
Riga

Friedrich Danziger

Berlin
14.11.1888
verschollen
Riga

Helmut Danziger

Berlin
31.10.1922
19.08.1942
Auschwitz

Hermine Danziger
geb. Rosenberg

Berlin
04.09.1865
20.12.1942
Theresienstadt

Hilde Danziger

Berlin
23.07.1930
verschollen
Auschwitz

Danziger

Berlin
17.05.1887
verschollen
Auschwitz

Ludwig Danziger

Berlin
20.03.1871
19.10.1941
Litzmann

Margarete Danziger
geb.Stargardter

Berlin
12.03.1892
für tot erklärt
Auschwitz

Margot Danziger
geb. Doctor

Berlin
31.05.1911
verschollen
Auschwitz

Marie Danziger
Hirsch

[illegible]
1907
verschollen
Riga

parece querer da melancolia mais que o simples espaço da destruição. Com toda ambiguidade que caracteriza a melancolia, Danziger deixa, em suas ruínas de apagamento, imagens e palavras que cintilam como que saídas vindas diretamente do fundo do tempo.

O título *Todos os nomes da melancolia* provém de um trabalho cuja forma original era a de um tríptico realizado em 2008 com páginas de jornal apagadas e ressignificadas, incluídas posteriormente na coleção de jornais que deu origem à série de livros *Vanitas*. Nesse tríptico, o tema da precariedade das coisas do mundo e efemeridade do tempo aparecia representado por uma caveira, objeto de prestígio da natureza morta do tipo Vanitas, pintura alegórica do século XVII. Nessas pinturas, essencial era o contraste estabelecido entre as imagens de morte e destruição e os signos de riqueza, poder e juventude. Para Leila Danziger, os jornais trazem a marca da precariedade e efemeridade das coisas, pois para além da própria matéria frágil do papel é "o compromisso com a palavra informativa, o que torna o jornal tão rapidamente obsoleto. Sua entropia é brutal"[10].

Revendo a figura da melancolia relacionada à vida pública, Leila Danziger realiza uma atualização ainda mais singular na medida em que remete ao lugar da figura do negro na construção realizada pela história da arte dessa antiga disposição. É através do banzo, mais conhecido como a melancolia dos escravos, que Leila Danziger demonstra o viés escolhido para atualizar essa disposição de humor tão representada na História da Arte. Em *Todos os nomes da melancolia*, o banzo aparece pela referência a outra obra da história da cultura, além do carimbo, retirado

(páginas 70 - 71)
Nomes próprios (detalhe), 1996
fotogravura sobre papéis diversos, óleo de linhaça e grafite, 400 x 220 cm.

(páginas 73 - 74)
Ciranda, 1998
livros (fotogravura e serigrafia sobre papéis diversos, óleo de linhaça e grafite), mesas de madeira e lâmpadas elétricas, dimensões variáveis.
Mostra *O artista pesquisador*, Museu de Arte Contemporânea, Niterói.

edith
hziger
erlin
.1907
rschollen
chwitz

da aquarela *Negra tatuada,* de Debret: pela "reedição" de *Banzo*, livro de contos de Coelho Neto, publicado em 1912. 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, mas não exatamente para retirá-lo do esquecimento a que foi relegado.

É interessante notar a dialética entre esquecimento e memória constante nos trabalhos da artista para compreender melhor sua "reedição" de *Banzo*. Pelo menos dois de seus trabalhos recebem títulos que apontam para esse problema: a série de jornais *Pensar em algo que será esquecido para sempre* e o livro-de-artista *Lembrar/ Esquecer*, ambos de 2006. Na "reedição" do livro de Coelho Neto realizado por Danziger, a artista apaga praticamente todo o texto impresso, deixando apenas algumas palavras, o que indica o pouco interesse que a artista devota ao estilo exagerado e estetizante do autor que se preocupa excessivamente com o modo que suas ideias devem ser expostas. Como resume muito bem Mauricio Silva em artigo que compara Lima Barreto a Coelho Neto: "Não seria exagero, a esta altura, poder afirmar – sob um prisma um pouco diferente – que a oposição temática entre os dois autores se dá pelo fato bastante singular de os romances escritos por Lima Barreto poderem se enquadrar na categoria dos romances de ideias, enquanto que os de Coelho Neto estariam mais para a literatura esteticista"[11].

Para além do estilo pedante de Coelho Neto, é o objeto da tristeza do negro que parece ideologicamente fora de lugar em seu conto. Ainda que o autor maranhense discuta o tema da melancolia entre os escravos, sua narrativa constrói um elogio à escravidão. O banzo de Sabino, personagem principal do conto, não é relativo à perda de sua terra natal, a África, mas à ausência da fazenda nos tempos de escravidão. Como afirma Conceição Evaristo, há uma reversão (ou perversão) de sentidos no banzo que acomete Sabino: "Ali se inscreve uma apologia da escravidão em contraponto com a liberdade que o ex-

escravo gozava nos dias de sua velhice desamparada"[12]. O que interessa à artista em sua "reedição" de Coelho não é muito mais do que o título e algumas palavras do conto principal do livro. Sua rejeição ao autor maranhense parece veemente, não sendo ele salvo do esquecimento na operação de apagamento do texto impresso realizada no trabalho.

A disposição melancólica é produto de dois atos complementares: a escrita e a leitura. É o que nos esclarece Susana Kampff Lages ao explicar a razão da permanência da melancolia como móvel e tema na tradição literária e filosófica. Segundo a pesquisadora, a melancolia se instala entre esses dois momentos concretos da atividade intelectual, como resultado de uma determinada atitude diante do mundo das coisas, mediada pelo objeto livro[13]. O tempo pesa enquanto o pensador reflete. Sua cabeça pende. Entre esses dois atos, Susana Kampff Lages vislumbra três figuras paradigmáticas no movimento da reflexão e da atividade intelectual produzida pelos influxos melancólicos. O pensador que rumina, o colecionador que "garimpa jazidas da memória", o tradutor dividido entre a possibilidade e a impossibilidade de sua atividade.[14]

Essas três figuras compõem a estratégia poética da artista Leila Danziger: o colecionador que acumula artefatos, o estudioso que se dedica à leitura desses objetos como signos, o tradutor que dá nomes a essas coisas. A propósito, o nome é objeto de grande interesse da artista. Entre 1996 e 1998, 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 com imagens extraídas de jornais alemães, reproduzidas em serigrafia. Todos os nomes próprios presentes nas gravuras foram 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.

Ler os objetos do mundo é traduzir o tempo, tendo consciência de sua impermanência. Mas se o presente passa é porque ele permanece: paradoxo inexplicável do tempo. A destruição e a ruína pertencem a esse mundo. Toda manifestação melancólica observa esse fato e sofre o luto das coisas, mas sente que através dos fragmentos do passado talvez seja possível salvar os acontecimentos do total desaparecimento. Sem a ingenuidade de quem acredita ser possível resgatá-los em sua totalidade, Leila Danziger mostra em seus trabalhos a importância da leitura e da tradução poética dos objetos e acontecimentos do mundo. Apropriar-se de objetos banais e traduzi-los poeticamente, operar essa transcriação dos fragmentos pelo viés da melancolia é devolver à cultura essa disposição, conhecida há mais de 25 séculos, em toda sua grandeza de artefato da vida pública.

Rio de Janeiro, julho de 2012

---

[1]Título da exposição individual de Leila Danziger apresentada na Cosmocopa Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro, de 14 de junho a 16 de julho de 2012. Uma versão reduzida deste texto foi publicada no folder da exposição, editado pela galeria.

[2]PIGEAUD, Jackie. "La mélancolie des psychiatres". In: *Mélancolie: génie et folie en Occident*, Jean Clair (org.); Paris: Réunion des Musées Nationaux/ Galimmard, 2005, p. 386.

[3]KEHL, Maria Rita. "Melancolia e criação. In: Freud. *Luto e Melancolia*, São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 24-25.

[4]ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2010. p. 70.

[5]DANZIGER, Leila. *Edifício Líbano*, Rio de Janeiro: Instituto de Artes | Uerj, 2012.

[6]BENJAMIN, Walter. *A Origem do Drama Barroco Alemão*, São Paulo: Brasiliense, 1984, p.164.

[7]DANZIGER, Leila. "Melancolia à brasileira: a aquarela *Negra tatuada vendendo caju*, de Debret". In: *Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008.

[8]Seção *Risco*, página mensal de Carlito Azevedo no Caderno Prosa & Verso, *O Globo*.

[9]BENJAMIN, W. op.cit. p. 164.

[10]DANZIGER, Leila. "O jornal e o esquecimento" In: *Ipotesi*: Revista de Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora, v. 11, n. 2, julho/ dezembro de 2007, p. 173.

[11]SILVA, Maurício. *Lima Barreto e Coelho Netto: divergências literárias da literatura brasileira na passagem do século*. In: Matraga, Revista do Instituto de Letras da Uerj, 1999, p. 12.

[12]EVARISTO, Conceição. Questão de pele para além da pele. In: Luiz Ruffato, *Questão de Pele: contos sobre preconceito racial,* Rio de Janeiro: Língua geral, 2012, p. 28/ 29

[13]LAGES, Susana Kampff. Walter Benjamin: Tradução e Melancolia, São Paulo: Edusp, 2002, p. 158.

[14]Idem, pp. 158-159.

Pallaksch, Pallaksch, 2010

Vídeo (cor, som 3"30'), jornais, carimbos, fita adesiva, luminária, mesa e banco de madeira, dimensões variáveis.
Mostra *Tempo-matéria*, Museu de Arte Contemporânea, Niterói.
Curadoria: Luiz Cláudio da Costa

O (FALSO) AVESSO DA GINGA

Roberto Conduru

Balangandãs (da série *Viagem Histórica e Pitoresca ao Brasil*), de Leila Danziger, é composta por uma gravura e uma pulseira. Apesar desta adição simples, embora insólita, e de suas modestas dimensões, a obra articula tempos e espaços amplos, mobiliza sentidos complexos.

Gravura e pulseira remetem à baiana, um tipo social de larga presença e múltiplos significados na sociedade brasileira. A gravura alude às escravas de ganho que mercavam acarajés, abarás, doces, frutas, ervas e outros itens pelas ruas de diferentes cidades do país. A pulseira deriva das pencas de balangandãs que, compostas a outras joias, eram usadas por mulheres negras, especialmente na Bahia durante o século XIX, fosse na condição de escravas, por determinação de seus senhores, fosse em liberdade, por vontade própria, para ostentar riqueza, beleza, conhecimento, poder. Por sua vez, as pencas de balangandãs remetem às bolsas de mandingas que eram usadas no mundo Atlântico, a partir da África, com finalidades mágicas, e às *châtelaines*, molhos de chaves que, por influência francesa, donas de casa portavam presos à cintura para controlar acessos aos cômodos e móveis nos quais guardavam seus bens.

Como as mulheres negras baianas, que montavam pencas de balangandãs singulares com peças adquiridas por meio de ganhos, trocas e encomendas, também a artista vem constituindo sua obra com elementos apropriados aqui e ali. A pulseira era de sua mãe, que a compôs ao longo da vida agregando berloques de ouro, alguns com pedras semipreciosas, a uma corrente no mesmo metal, à medida que os ganhava de seus familiares. A imagem da gravura provém de *Nègresse tatouée vendant des fruits de cajou*, aquarela feita por Jean-Baptiste Debret em 1827.

Assim como a joalheria afro-brasileira, cuja originalidade deriva da mistura de referências, sendo a portuguesa e a dos Akan (grupo étnico da África Ocidental) as principais, Leila Danziger produz sentido tanto com as imagens e coisas amealhadas, quanto nos modos como as transmuta, por meio de acréscimos, apagamentos, justaposições. Da aquarela, ela seleciona uma figura, a reduz à linha de seu perfil, com a qual é feito um carimbo que, ao ser entintado e aposto ao papel, estampa uma imagem invertida em relação à original. À pulseira ela acrescenta um relógio. A junção de gravura e joia delineia uma baiana cuja saia tem barra metalicamente dourada com notas pétreas de cor.

Como as pencas de balangandãs, cujos elementos se referem a seres e coisas dos quais fizeram parte, aos quais foram contíguos ou são análogos, a artista se vale de partes que remetem a totalidades. A baiana é evocada por meio de um objeto (pulseira) criado a partir de um elemento (penca de balangandãs) de seu traje, e do perfil de uma figura em uma obra que ajudou a fixá-la como um tipo social brasileiro.

Balangandã é um termo que deriva do som gerado pelo roçar dos berloques constituintes das pencas à medida que as baianas se movimentam, da sonoridade percebida no espaço social com o corpo feminino negro em ação. Espécie singular de música que remete à dimensão etnográfica presente na obra de Debret, e que persiste no cancioneiro popular do Brasil dedicado à baiana, Dorival Caymmi a caracteriza com alguns elementos de sua indumentária. Intitulando uma canção, ele pergunta "O que é que a baiana tem?". E responde elencando, entre muitos itens: "pulseira de ouro, tem! / tem saia engomada, tem!". No título de outra canção, ele anuncia: "Lá vem a baiana", e logo informa que ela vem "de saia rodada [...] coberta de contas". Entretanto, como indica a relação entre palavra onomatopeica, coisas e corpos, na baiana, vestes, adornos e comportamento são interdependentes. Na primeira canção, Caymmi diz que ela "tem graça como ninguém / como ela requebra bem!". Na segunda, além de informar que vem "pisando nas pontas" e "mostrando seus encantos", profetiza: "se ela sambar / eu

vou sofrer / esse diabo sambando é mais mulher / e se eu deixar ela faz o que bem quer". Como ela pode "jogar os seus quebrantos", ele avisa – "pode esperar sentada, baiana, que eu não vou".

A baiana de Debret está sentada, à espera de quem compre seus cajus. Consequentemente, a de Leila Danziger também está imóvel. Mas o que ela espera? Alguém como Caymmi, que não foi? Ou é ela uma "falsa baiana", como a que, na canção homônima de Geraldo Pereira, "não samba, não dança, não bole nem nada"?

Incertas sobre serem falsas ou verdadeiras, as baianas ajudam a ver como a questão do valor é inerente não apenas aos usos de sua imagem na indústria cultural, mas também a esta obra de Leila Danziger. Por um lado, a joia única, personalíssima, agrega o valor excepcional inerente ao ouro e às pedras semipreciosas. Por outro, a gravura, categoria artística que é, geralmente, menos valorizada por ser repetível *ad infinitum*, soma o poder da forma em preservar sentidos mesmo quando reduzida a uma linha carcomida pelo variar na aplicação do carimbo. Assim, na linha preta claudicante, ameaçada pelo excesso de branco, de luz tropical que dificulta a visão e apaga diferenças, emergem radiações douradas e lampejos coloridos. Da barra da saia a roçar o chão, brota esplendor. De quase nada, riqueza.

Além do valor dos materiais e da potência formal, um elemento – o relógio – aumenta a carga simbólica da obra. Encontrável em algumas *châtelaines*, é uma peça estranha à penca de balangandãs. Mas não me parece que a artista queira usá-lo como um amuleto, ou um talismã, como são os demais berloques. O que propiciaria? Protegeria do quê? Ao ser inserido na pulseira, por contraste o relógio é enfatizado como um símbolo da razão, do engenho humano a mensurar o tempo. Contudo, é incerta a razão que o engendra e à qual ele remete. E não apenas por se imiscuir a elementos mágicos. Estancada, a marcação racional do tempo foi posta em suspenso. Mistura de razão e magia a lembrar de "A verdadeira baiana" de Caetano Veloso, na qual se canta a que "transmuda o mundo / com seu gingado de ceticismo e fé".

O relógio também ajuda a ver como Leila Danziger se interessa pela baiana por suas ressonâncias socioculturais. Parado, indicando o meio-dia, o marco melancólico por excelência, quando o sol inicia sua rota descendente e o dia decai rumo à noite, à escuridão, este relógio associa banzo e melancolia, como em outras obras da artista. No Brasil, o sofrimento meditativo, a falta de ânimo e a depressão vividos pelos negros era um modo de reação subjetiva, também sociopolítica, do corpo ao tráfico negreiro, à diáspora africana, à escravidão. Assim como a melancolia, o banzo era um modo de resistência à opressão menos ou mais racionalizada.

O que permite ver outra riqueza trazida ao Brasil pelos africanos e preservada por seus descendentes, os quais eram e continuam sendo enaltecidos e explorados por sua excepcional capacidade performática, pela ginga inerente ao samba, à capoeira, aos ritos religiosos. Como indica Caetano Veloso em sua já citada música – aberta ao mundo, múltipla ("neo-asiática", "supralusitana"), "a verdadeira baiana sabe ser falsa / salsa, valsa e samba *quando quer*". Parafraseando Caymmi, a inação provoca transtornos imprevistos às ordenações: "se ela (não) sambar / eu vou sofrer / esse diabo (não) sambando é mais mulher / e se eu deixar ela (não) faz o que bem quer". Neste sentido, a estaticidade se opõe à expectativa por uma corporeidade sempre eficiente e encantadora. Além de preservar o livre arbítrio, o banzo guarda a sabedoria própria ao não agir. Se, assim como o silêncio é intrínseco à música, o repouso é pressuposto no movimento e dele faz parte, pode-se dizer que o corpo negro guarda o valor da imobilidade como (resistência à) ginga.

Rio de Janeiro, agosto de 2012

série Vanitas, 2010

carimbo e monotipia sobre jornais apagados e encadernação, 68 páginas, 65 x 57cm

UMA ARCA PARA A MEMÓRIA:
LEILA DANZIGER E A VIDEOARTE COMO PRÁTICA DE DESCASCAR O MUNDO

Márcio Seligmann-Silva

O vídeo *Vanitas* (2011), de Leila Danziger, tem como som de fundo o barulho de papel de jornal sendo rasgado, que, logo percebemos, é na verdade derivado do gesto de se colar uma fita adesiva sobre o jornal para em seguida puxar, descamando uma face da página do jornal. Com esse gesto a "atriz/artista" retira as imagens e letras de um lado da página e podemos vislumbrar, de modo embaçado e frágil, as imagens e letras que se situavam do lado oposto da página que recebeu esse tratamento de "depilação". A artista denomina seu gesto de "leitura extrativa" e de "apagamento". Esse gesto também marca os demais vídeos de Danziger que comentarei aqui.

Mas, antes, vale a pena nos determos nas sobreposições de imagens emblemáticas de *Vanitas*, quase todas extraídas de páginas de jornais: bomba atômica explodindo; flores; personagens da política; o estadista Otto von Bismarck; quadros clássicos da história da arte; jornais com textos em inglês e em hebraico; caveira; relógios; alguns relógios dispostos em um enorme átrio; homem-robô; brinquedos automáticos; ondas revoltas; terra; lápides; cemitério profanado; cena tomada em um cemitério; imagens de televisão do tsunami no Japão; roupas de casamento; imagem na TV de aviões voando em formação;

fachada de prédio com imagens clássicas sendo que no fundo – do outro lado da página – surge um homem com peito aberto, como se tivesse caído; imagens de joias religiosas com motivo de caveira; imagem de um anjo com violino que, ao ser retirada, desvela um jovem com paletó; cena com vitrine e manequins e outra com caveira usando joias (que lembra a famosa obra de Damien Hirst, *For the Love of God*); cena de gato em cemitério judaico; pata de gato sobre jornal sendo rasgado; cena do jornal israelense *Haaretz* voando sobre a relva e sobre uma calçada, sendo levado pelo vento. Ao fim do vídeo temos o letreiro: Leila Danziger, Tel Aviv, 2011. 4'12". Esse vídeo é uma espécie de *memory box* de nossa destruição cotidiana. Ele escova a história a contrapelo, revelando a barbárie que apesar de evidente nos jornais, passa desapercebida, é naturalizada em nosso cotidiano, inibida pela lógica do instante que alimenta a notícia. Os jornais diários são apresentados como um espetáculo da violência e um biombo que as esconde e nos protege da morte. A artista em seu *Vanitas*, dentro de uma tradição bem barroca e, portanto, cara também à América Latina, reafirma o ser vão e

Vanitas (stills), 2011, vídeo (cor, som), 4'12"

efêmero da vida – na mesma medida em que denuncia também o terror de uma sociedade guiada pela violência e pela lógica do sacrifício.

Já o vídeo *Pallaksch, Pallaksch* (2011) tem como fundo a voz do poeta romeno e judeu de língua alemã Paul Celan (1920-1970) lendo um poema seu (*Tübingen, Jänner*) misturada ao som da TV israelense transmitindo notícias. Vemos uma imagem de pedra com uma inscrição em hebraico seguida da sobreposição de imagens de água à beira-mar, fogo, jornais israelenses, jornais sendo apagados. Assim como os poemas de Celan nos lembram as pequenas pedras rituais, colocadas sobre túmulos nos cemitérios judaicos (pedras da memória, depostas após se rezar o *Kaddish*, a reza aos mortos), também Danziger acumula as camadas de imagens e de sons em seu vídeo. No meio e no final, resta do som apenas esse verso, *Pallaksch, Pallaksch* do poema, repetido monotonamente e com insistência, como os gestos de descascar os jornais, que assistimos na tela. Em um dado momento, um jornal é "apagado" e podemos ler esse mesmo verso como título de uma matéria do jornal (4'17"). A artista retira e salva da pilha de jornais e da montanha de informações justamente as palavras (aparentemente mais) "sem sentido". Pois se *Pallaksch, Pallaksch* é uma onomatopeia sem sentido imediato, ao ser colocada no poema, por Celan, e no vídeo, por Danziger, adquire a capacidade de refundar a linguagem pelo seu "retorno" a uma "origem", ao seu "grau zero de significação", que,

nesse último caso, subverte a lógica do jornal e a transforma. A poética de Danziger é negativa, mostra como da subtração pode-se obter mais. A língua, instrumentalizada na mídia, é assim revivida via imersão na ausência de sentido imediato.

Em *When man's castle is a storage room* (2011, 1'24") escutamos apenas o som de ruídos, aos quais se misturam o som do mar e de jornais sendo "depilados", cujas imagens surgem misturando-se com as imagens do mar. Um dos títulos de manchete retirados afirma *witnessing history* e outro, a penúltima imagem, contém o título da obra: *When man´s castle is a storage room* (1'08"), que, após o apagamento, fica apenas com a frase *a storage room*. A última imagem é bem mais rápida e apresenta a superfície da água, indicando o elemento efêmero e mutante, como parte essencial da poética desses filmes. Eles traduzem o jornal e tudo o que ele significa, ou seja, a cultura da informação que se impôs na modernidade desde o século XIX, em uma superfície matérica frágil, tênue, facilmente destrutível: a página descascada de jornal. Se a informação é a substância que alimenta o ser humano moderno, assim como engraxa as engrenagens dos sistemas econômico e político, através dos apagamentos os jornais se tornam "balbuciar", "lalar", objeto significante que tende ao puramente matérico, ou seja, uma negação da sociedade de informação. A artista suspende o fluxo da máquina comunicativa e econômica. Ela puxa o freio de emergência e vai coletar o que lhe interessa para seu trabalho de *witnessing history*. Testemunhar é também portar o que resta: *When man´s castle is a storage room*. Nos vídeos de Danziger esse depósito está repleto de jornais "velhos", com suas notícias que, na lógica imediatista que guia a informação, se tornam lixo tão logo são lidas. Nossa sociedade sofre de envelhecimento precoce. Leila Danziger interrompe essa temporalidade neurótica com seu gesto de apagar imagens e de suprimir textos. "Silêncio, por favor!", ela parece nos dizer. O jornal se transforma em poesia, como ocorre em algumas obras de Danziger que apresentam páginas de jornal nas quais algumas palavras

(à direita)

Vanitas (stills), 2011, vídeo (cor, som), 4'12''

Pallaksch, Pallaksch (stills), 2011, vídeo (cor, som), 4'17''

REMEMBER PARIS

são mantidas, projetando um universo poético onde antes só havia prosa. (cf. a exposição *Todos os nomes da Melancolia*, 2012)

A primeira imagem do vídeo *Diários Públicos* mostra o procedimento do apagamento. A repetição do gesto e seu ruído dão a impressão que o desígnio da artista é apagar todos os jornais do mundo. Poderíamos pensar também: apagar a memória do mundo. Mas o interessante é que esse apagamento tem justamente um efeito de memória. Ao tentar apagar/esquecer a montanha de informações que nos sufocam e nos submetem ao seu ditame, Danziger nos torna mais leves. Ela estende nosso horizonte e alarga nosso espaço lúdico de ação. Se Baudelaire escrevia "Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion)", parece que Danziger tem por lema: "Apagar as imagens (minha grande, minha única, minha paixão primitiva)". O gesto de arrancar as letras e sobretudo as imagens do jornal é a um só tempo delicado e brutal, agressivo. É como se não pudéssemos nos opor à força da informação e de tudo o que ela significa, senão com outra carga de força, destruidora. À iconofilia doentia da nossa era, Danziger opõe uma saudável e bem-vinda iconoclastia. Mas seu gesto diante dos jornais é o de arrancar, retirar e não apenas o de destruir ícones. Como Freud, ela *cava*, e sua "cura" do jornal não se dá via palavras, *talking cure*, mas via sua redução a novas imagens e inserção em uma nova narrativa hieroglífica, *verbivocovisual*. Sua "prece" é o descamar obsessivo da

Diários públicos (stills), 2009
vídeo (cor, som), 3'30''

folha de jornal. Trata-se de um *gesto* ao mesmo tempo delicado e ritual, repetitivo e violento: a artista fere a página. Retira sua *pele*. Essa ferida é um meio de materializar a violência que as palavras do jornal encobrem, na mesma medida em que a espetaculariza. *Diários Públicos* enfrenta a onipresença dos jornais diários e ao esmagamento do privado pelo público. Pelo corpo e seus gestos, a performance de "estripar o jornal" repõe o humano, o individual, onde antes parecia só existir lugar para a mera informação. "Rasgue seu jornal e (re)nasça para a vida", é o que a artista parece nos dizer, sendo que, novamente, "rasgar o jornal", depilá-lo, significa transformar o lixo da informação em arte, implica ressignificar a racionalidade instrumental dos fins em *meio puro*, "finalidade sem fim" da arte.

Uma das manchetes que lemos afirma: "Um dia para ser esquecido" (1'56"). O esquecimento que o gesto de apagar os jornais implica é do tipo que Nietzsche propunha em seu "Dos usos e desvantagens da história para a vida" ("Von Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben"). Ali ele escrevia que "é totalmente impossível de se viver sem o esquecimento" ("es ist [...] ganz und gar unmöglich, ohne Vergessen überhaupt zu leben"), como também estava convencido de que:

> A alegria, a boa consciência, o ato feliz, a confiança naquilo que vem — tudo isso depende, em cada indivíduo assim como no povo, da existência de uma linha que separe o visível, claro, do que não pode ser clareado e escuro, de que se saiba tanto esquecer na hora certa, como também que se recorde na hora certa, de que as pessoas sintam com um instinto forte quando é necessário sentir-se de modo histórico ou não-histórico. Essa é a proposição a que o leitor é justamente convidado a observar: o ahistórico assim como o histórico são igualmente necessários para a saúde de cada indivíduo, de um povo e de uma cultura.[1]

Benjamin reatualizou essa crítica à presença esmagadora do histórico no seu ensaio "Experiência e pobreza" — de 1933. Aí ele não apenas experimentou um elogio ao esquecimento e um "conceito novo e positivo de barbárie" — que nos "impele a partir para frente, a começar de novo" —, como também criticou o interior burguês que sufoca seus visitantes pelo excesso de *Spuren*, rastros e marcas. Na transparência da arquitetura de vidro se concretizaria para ele a utopia (negativa) da nova barbárie. Já no seu conhecido ensaio sobre a obra de arte, ele defendeu a "queda da aura nas obras de arte" — e portanto a superação da tradição — como um "Gewinn an Spielraum" ("ganho em espaço de liberdade", em uma tradução aproximativa[2]). A *verdade* — em Nietzsche e nessas passagens de Benjamin — parece não se encontrar mais na *a-letheia* (literalmente não-esquecimento, verdade, em grego), mas sim em Lethe, no esquecimento.

Nos vídeos com apagamentos de Leila Danziger esse ganho em espaço de liberdade tem a ver com o apagamento das marcas da informação, do histórico e da violência espetacularizada nas páginas de jornal e na mídia eletrônica. Mas o (aparentemente) paradoxal em sua obra é que nela o apagar e o esquecer são gestos ligados e articulados ao recordar. Ela substitui o culto da informação e das imagens, o pensamento histórico e historicista, por uma espécie de "prece da memória". Descascar os jornais implica profanar a ideologia e a potente segunda natureza de realidade *construída* pelos jornais e pela cultura midiática da informação. À aparência de veracidade das páginas de jornal ela opõe o gesto de destruição dessa aparência, que repõe o desejo de uma relação autêntica e vital com o real. Essa relação se dá pela conquista de um espaço de memória. Pois a memória

Vanitas (stills), 2011, vídeo (cor, som), 4'12''

para existir precisa antes conquistar espaço, se livrar da sociedade de consumo, do peso da informação. Ao desvelar/"desrevelar" as imagens, Leila Danziger revela outra modalidade de se lembrar e de comemorar os mortos. A linguagem poluída pela comunicação e pelo seu serviço à informação é substituída por outra mais depurada. A linguagem retorna ao "lalar". Ao invés de catalogar e arquivar, Danziger *desarquiva*. Ela reduz o simbólico ao balbucio (*Pallaksch, Pallaksch*) – ou ela *eleva* o simbólico ao gaguejar. Como Celan escreveu com relação à língua após Auschwitz:

> Alcançável, próximo e não-perdido permaneceu em meio das perdas este único: a língua. Ela, a língua, permaneceu não-perdida, sim, apesar de tudo. Mas ela teve que atravessar as suas próprias ausências de resposta, atravessar um emudecer, atravessar os milhares de terrores e o discurso que traz a morte. Ela atravessou e não deu nenhuma palavra para aquilo que ocorreu; mas ela atravessou este ocorrido. Atravessou e pôde novamente sair, "enriquecida" por tudo aquilo.[3]

Danziger recorre a Celan para fazer sua própria língua. Dessa língua revivida constrói-se uma poética do precário. Do "lixo" a artista faz uma obra crítica elaborada. O acumular do "lixo" faz dele um (des) arquivo daquilo que sobreviveu à catástrofe do progresso. Os vídeos de Danziger são como arcas que portam os escombros da Modernidade. A arte aurática só podia existir em uma era que se sentia totalmente encaixada na tradição. Danziger desenvolve uma poética à altura de nossa situação pós-histórica. Ao invés da continuidade da tradição, ela

revela a continuidade da violência. Seu gesto é o de procurar criar um espaço que permita se romper com o fluxo constante da catástrofe.

Ao invés do ritmo frenético da sociedade dos choques, temos a calma do branco que passa a dominar a página, com seu ritmo outro. "Lob der Entschleunigung" ("Elogio do desaceleramento", 3'45"), lemos também em uma manchete de jornal captada em *Diários Públicos*. O trabalho de Danziger é como o destecer noturno de Penélope: ela *deslê* o jornal com seu gesto de retirar sua camada superficial. Ao invés do império (masculino) da informação, da violência e da "grande" política, ela desfaz o tecido do jornal para o expor como um corpo dissecado. Trata-se de uma poética tanto lúdica como oposta à palavra como bastião do patriarcalismo.

Em Danziger o percurso leva não só à passagem do simbólico ao abjeto, ao avesso da linguagem (seu "lalar" pré-simbólico), mas também sua poética ronda a questão da deriva entre temporalidades e línguas. Sua primeira exposição individual (1987) chamava-se *Entre ciel et ruines* e já apresentava algumas das características dos seus trabalhos posteriores: intertextualidade com a literatura (neste caso, as estampas dialogavam com fragmentos do poeta Edmond Jabès), formato que lembra um livro e as temáticas dos nomes e da memória traumática. Nos fragmentos lemos por exemplo: "...nous n'habitons que notre perte" e "nous nous parlons à travers une blessure dont nous ignorerons toujours l'origine". Ou seja, existe algo de uma melancolia, barroca (pensando com Benjamin), que determina sua obra como dispositivo mnemônico singular. Já suas obras dos últimos

anos, cada vez mais se tornaram um intenso diálogo com os poemas de Paul Celan. Nesse diálogo encontramos a telescopagem de tempos traumáticos assim como uma deriva entre as línguas. Basta lembrar das diversas traduções que ela utiliza de um mesmo verso de Paul Celan, fundamental para ela: *Für-niemand-und-nichts-Stehn,* (Stehen, Celan) *Para-ninguém-e-nada-estar* (Cláudia Cavalcanti); *Resistir-por-ninguém-e-por-nada* (Raquel Abi-Sâmara) e *De pé-para-ninguém-e-nada* (Carlos Abbenseth).

Os vídeos de Leila Danziger são representantes de um momento da história da arte no qual vários artistas se voltam para as imagens técnicas na busca de encontrar um espaço lúdico para refletir sobre nossas derivas identitárias. Os vídeos nascem também de uma necessidade de se dar um testemunho de época, e ainda individual, da artista ou de sua persona artística. Neles nos miramos como no espelho de Alice. Adentrá-los implica aprender a ver o mundo "do lado de lá", a partir das imagens e de sua destruição.

São Paulo, outubro de 2012.

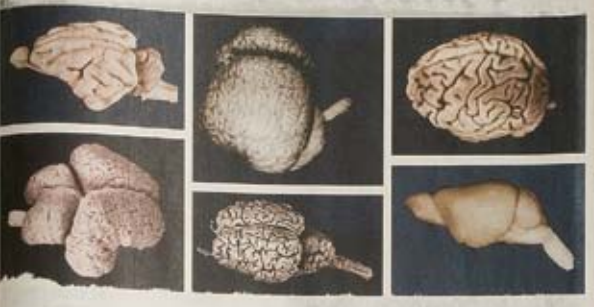
---

[1] "Die Heiterkeit, das gute Gewissen, die frohe That, das Vertrauen auf das Kommende — alles das hängt, bei dem Eizelnen wie bei dem Volke, davonab, dass seine Linie giebt, die das Uebersehbare, Helle von dem Unaufhellbaren und Dunkelnscheidet, davon, daß man ebenso gut zurechten Zeit zuvergessenweiß, als man sich zurrechten Zeit erinnert; davon, dass man mitkräftigen Instinkt eheraus fühlt, wann es nötig ist, historisch, wann unhistorisch zu empfinden. Dies gerade ist der Satz, zudessen Betrachtung der Leser eingeladen ist: *das Unhistorische und das Historische ist gleichermassen für die Gesundheit eines einzelnen, eines Volkes und einer Kulturnötig*". Nietzsche, "Unzeitgemässe Betrachtungen II: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben", in G. Colli e M. Montinari (orgs.), *Kritische Studienausgabe*. Munique: DTV; Berlim-Nova York: Walter de Gruyter, 1988, p. 252. Para um comentário a essas passagens cf. Y. H. Yerushalmi, "Réflexions sur l'oubli", in Y. H. Yerushalmi et al., *Usages de l'oubli*. Paris: Éditions Du Seuil, 1988, pp. 7-21, aqui p. 21. E veja-se também o belo livro de H. Weinrich, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*. Munique: C. H. Beck, 1997, pp. 160-68.

[2] Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. 7. Orgs. R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt a. M., 1972, p. 369.

[3] Paul Celan, "Anspracheanlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen", em *Gesammelte Werke* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983), vol. III, p. 185 s.

série Vanitas, 2010
carimbo e monotipia sobre jornais apagados e encadernação, 68 páginas, 65 x 57cm



Vanitas

FELICIDADE-EM-ABISMO

Felicidade-em-abismo, 2012

móvel de madeira e espelhos, monitor 22", vídeo (cor, som, 6'), objetos de cristal e porcelana, 160 x 70 x 50 cm.
Capela, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro

JERUSA

Felicidade-em-abismo, 2012

móvel de madeira e espelhos, monitor 7", vídeo (cor, som, 6'), objeto de porcelana e cacos de vidro, 150 x 35 x 28 cm.

JERUSALEM

Souvenir Jerusalém (Guenizá), 2012
fotografia, areia, rolo com manuscrito e moldura de madeira, 40 x 30 cm.

diga que Jerusalém *existe*
[sag, dass Jerusalem *ist*]
Paul Celan

Souvenir Jerusalém, 2012

impressão fotográfica sobre papel de algodão, areia, miniaturas de porcelana e caixa de madeira, 90 x 60 cm.

DE RUSAL

FELICIDADE-EM-ABISMO

Leila Danziger

Às vezes a cidade é apenas um plano de fundo
para duas crianças que transportam
areia molhada
sobre areia seca

Observo-os pela lente da filmadora
que os traz tão perto a mim
e, ao mesmo tempo,
retém a voz que chama: - Eli!

Eu sou a membrana que os une
– nome, crianças, vozes, areia
filmo de modo tão compulsivo
quanto as crianças escavam.

Estamos juntos
no desejo de transferir matéria:
areia sobre areia
imagem sobre imagem.

(L.D., Tel Aviv, 2011)

No início de *Sans Soleil*, Chris Marker insere uma cena de seis segundos, em que três crianças caminham sob um fundo luminoso. Olham furtivamente para a câmera, que oscila ao acompanhá-las, como se tivesse sido surpreendida e precisasse responder àquele acontecimento inesperado. Para anunciar o aparecimento da imagem, a narradora conta que a cena foi filmada em uma estrada na Islândia, em 1965. Logo em seguida, a informação: "Dizia que, para ele, aquela era a imagem da felicidade". Mas isso é dito quando tudo já desapareceu e a narração se faz contra um fundo enegrecido.

Ficamos sabendo ainda que à cena deveriam ter sido associadas outras imagens, mas nada funcionou, e por isso ela permanece isolada, separada do *continuum* do filme.

Também eu precisei responder à imagem da felicidade. Talvez o início tenha sido a cena da menina palestina, vestida com túnica preta e véu cor-de-rosa, brincando em um parque. Embora as fronteiras a nossa volta estivessem tomadas por impasses até agora insolúveis ou, ainda, pela convulsão de revoluções esperançosas, ali estávamos, em frente ao mar de Tel Aviv-Jaffa, a nos balançar, a brincar entre as ondas, a realizar casamentos e danças.

Esta exposição apresenta as margens do projeto que orientou minha permanência em Israel de janeiro a junho de 2011. Trabalhei então com a mídia impressa que circulava no país, construindo narrativas a partir do apagamento das imagens dos jornais, a imagem da imagem (já a imagem-em-abismo?). O título Felicidade-em-abismo refere-se tanto ao rebatimento das imagens em um abismo de espelhos, quanto à situação política no Oriente Médio, 'abismada', ou seja, rebatida infinitamente em conflitos labirínticos. Os vídeos – que reúnem instantes de felicidade – são inseridos em dois pequenos móveis semelhantes a cristaleiras, onde as imagens em movimento se misturam a objetos diversos. O condensado de matéria que assim surge é minha tentativa de responder à pergunta: como guardar felicidade?

Rio de Janeiro, setembro de 2012

TODAS AS IMAGENS DA FELICIDADE

Marisa Flórido

Quando recebi o convite virtual de Leila Danziger, deparei-me com o título sugestivo da exposição e o pequeno texto que o acompanhava. Logo me pus a especular o que seria a obra diante dessa tripla chave de acesso que o título me oferecia. Afinal, estava contactando o nome antes da coisa, a palavra antes da imagem, a narração sobre um "fundo [ainda] enegrecido". Era a felicidade, o abismo, e articulação entre eles, a "felicidade-em-abismo".

Etimologicamente, abismo, do latim *abysmus*, *abýssus,* deriva do grego *ábussos,on,on* : o "sem fundo, de uma profundidade imensa''. O que seria então uma felicidade sem fundo?

Leila inicia seu belo texto com uma recordação, a primeira cena do filme *Sans Soleil* (1983) de Chris Marker: três crianças de mãos dadas em uma estrada na Islândia, em 1965, são flagradas pela câmera. "Olham-na furtivamente, que oscila ao acompanhá-las, como se tivesse sido surpreendida e precisasse responder àquele acontecimento inesperado", escreve a artista.

Uma voz em *off*, que atravessará todo o filme, lê a carta escrita por quem registrou essas imagens, Sandor Krasna (alterego de Marker, segundo alguns): "Ele me disse que aquela era a imagem da felicidade e que tentou juntá-la a várias outras, mas nunca conseguiu. Ele me escreveu: um dia irei colocá-la sozinha no começo de um filme com uma tela preta, se eles não enxergarem a felicidade, ao menos eles enxergaram o preto". E conclui Leila: "mas isso é dito na ausência da imagem, quando tudo já desapareceu e a narração se faz contra um fundo enegrecido. Ficamos sabendo ainda que à cena deveriam ter sido associadas outras imagens, mas nada funcionou, e por isso ela permanece assim, isolada, separada do *continuum* do filme."

Isolada, mas também protegida, guardada entre dois planos pretos, dois abismos, duas cristaleiras. Quase como um lampejo

no momento da ameaça, como diria Benjamin sobre este instante fulgurante da rememoração que encerra a possibilidade de uma revolução na história — "articular o passado historicamente não significa conhecê-lo 'tal como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência como ela lampeja num instante de perigo"[1]. Esse agora, que cintila na memória, é a imagem dialética necessária para recontar a história pela perspectiva dos vencidos. Para fazer emergir de seu rosto sofrido e de suas reiteradas catástrofes anunciadas outras histórias, outros porvires. Por isso a rememoração, a meditação, estaria, para o filósofo, em relação direta com a melancolia.

Leila lembrou-se de *Sans Soleil*, quando foi também "surpreendida por imagens da felicidade em frente ao mar de Tel Aviv-Jaffa" de duas culturas, dois povos em impasses e conflitos que parecem insolúveis: a menina palestina, com túnica preta e véu cor-de-rosa, brincando no rema-rema com outras crianças. O banho no mar das mulheres palestinas, o casamento judaico e suas danças na areia da praia.

Preencher essa palavra dotada de anseios e temores – "felicidade" – com uma imagem, com uma lembrança. Não fosse o

trabalho de Leila atravessado pelas relações entre texto e imagem, pelo peso da história, por sua memória e arquivos, pelas melancolias que a meditam, pelas narrativas e silêncios que a produziram e a recontam.

Recordei-me então de outra cena de Chris Marker, do filme realizado 20 anos antes de *Sans Soleil*: *La Jetté*. Um foto-cinema que se passa em uma época pós terceira guerra mundial em que o espaço acabou e só resta o tempo, sua espiral, sua vertigem, seus muitos ritmos e direções, seus estratos, as memórias do passado e do futuro como possibilidade de salvação da própria humanidade. Neste filme, feito com planos fixos, um homem, submetido a um experimento, viaja em diferentes tempos e memórias para trazer aos cientistas, de quem é cobaia, esses registros. São imagens pessoais, seus afetos particulares, suas pequenas felicidades. Sua missão é fazer deste registro íntimo um guia para a humanidade em ruínas, fazer de sua história pessoal a abertura para a História. Ao fim do filme, ele descobre que a lembrança da infância é também a (de) sua própria morte. Mas o que nos interessa aqui são duas imagens resgatadas de sua memória, que cintilam agora na minha: nas primeiras experiências desse retorno no tempo, ele se depara com dois momentos de felicidade. Fala o narrador em *off*: "às vezes recupera um dia de felicidade, mas diferente; uma face de felicidade, mas diferente".

Assim como a melancolia tem muitos nomes, todos os nomes, a felicidade tem muitas faces e imagens, todas as imagens, mas diferentes. Imagens de promessas e perdas, imagens que não se fixam, imagens sempre diferentes, imagens que se esquivam em um jogo especular de retornos, redobramentos e fugas nos abismos dos reflexos.

Estendo então a interrogação: o que seria a felicidade sem fundo? Como enxergar a felicidade ou o sem fundo do abismo? O que seria a imagem da felicidade sem fundo? O que seria a imagem sem fundo? A imagem em abismo? Ou toda imagem é sem fundo e em abismo? E se a felicidade qualquer for sempre uma *mise en abyme*, uma ilusão, uma miragem, no reflexo fugaz dos espelhos?

MISE EN ABYME

Quando entramos na capela onde está a exposição, nos deparamos com esta *mise en abyme* da felicidade: um jogo de ecos e reflexos, de inserção e reenvios de motivos icônicos e de narrativas acionadas por esses signos icônicos. Em cristaleiras forradas de espelhos, ocupadas por taças de cristais, pequenos bibelôs de porcelana, as imagens filmadas de Tel Aviv são inseridas. Mas elas também estão na parede projetadas, entre as janelas cobertas de espelho que reflexionam o espaço, a imagem filmada, a cristaleira que guarda a lembrança. Há todo um jogo de duplicações, tanto evidentes quanto simbólicas e sutis, que multiplicam ao infinito o jogo entre transparência e opacidade da superfície reflexiva. É assim que podemos tecer analogias entre a superfície reflexiva das águas no mar de Tel Aviv e a superfície do espelho (tantas vezes vinculadas à pintura, em suas representações e mitos de origem), e destas com os cristais.

É desse modo, também, que a cristaleira guarda e protege a fragilidade do cristal, da felicidade recordada, de sua imagem, sua promessa; e que podemos ver as taças como signos indiciais, vestígios da celebração da felicidade, do casamento, dos dias excepcionais.

Mas o cristal, matéria extraída da pedra, é diáfano, pode-se ver através. O cristal é um plano entre o visível e o invisível, e (tomando aqui emprestado as reflexões de Louis Marin sobre a representação) o cristal é o limite extenuado entre a transparência transitiva e a opacidade reflexiva. Ou seja, há dois dispositivos de representação: na transparência, transita-se o outro, representando-o, "aqui está o outro presente em sua ausência"; na opacidade reflexiva, "aqui estou eu apresentando-me no ato de representar algo ou alguém" (a transparência seria a mimeses *stricto sensu* e a opacidade, a consciência de seu funcionamento). O cristal é o plano entre a janela aberta para o mundo, o espelho que reflete o outro e a opacidade da matéria que denuncia a ilusão.

Há ainda na obra a inserção de narrativas paralelas. *O violinista no telhado* encontra-se em porcelana na cristaleira, e é um náufrago na praia carioca nas fotografias em exposição. Como sabemos, *O violinista no telhado* é um conto de Sholem Aleichem. Tevye, pai de cinco filhas, tenta manter sua família e as tradições religiosas judaicas enquanto as influências externas penetram em suas vidas e a hostilidade antisemita aumenta, com a de grupos do Czar Nicolau II. Um conto sobre a perseguição e a tolerância, o desrespeito e a aceitação da alteridade.

Mise en abyme é uma expressão usada por André Gide em seu *Journal* de 1893, apropriada da Heráldica (referindo-se à imagem menor do escudo dentro do escudo), e deslocada para o campo dos estudos literários e artísticos para definir um procedimento de auto-similaridade, de reflexividade literária, de duplicação especular: uma narrativa dentro da narrativa, um quadro dentro do quadro, como um espelho interno à obra que rompe e transgride a hierarquia dos sentidos e das articulações entre narrativa e superfície reflexiva.

Na sintaxe narrativa, tal fenômeno de encaixe de uma micro-narrativa em outra maior faz confrontar os níveis narrativos. A *mise en abyme* denuncia uma dimensão reflexiva do discurso, uma consciência estética ativa ponderando sobre a ficção.

Na pintura, os artistas exploraram de muitos modos as potencialidades do jogo entre dêiticos e reflexos. Entre os exemplos célebres estão: o retrato do Casal Arnolfini (1434) de Jan Van Eyck, em que o pintor aparece refletido no espelho convexo na altura do ponto de fuga, atestando sua presença e testemunho no evento, tanto por meio da imagem quanto pela frase escrita sobre o espelho - *Johannes van Eyck fuit hic 1434"* (Jan van Eyck esteve aqui 1434); *As Meninas* (1656) de Velásquez, em que o pintor se coloca dentro do quadro pintando uma tela exibida de costas que descobrimos tratar-se do retrato do rei e da rainha, pois estes aparecem sob a forma de um reflexo no espelho ao fundo; ou ainda, *Ceci n'est pas une pipe*, de Magritte, que leva ao extremo os paradoxos e os enlaces entre o visível e o enunciável, entre a percepção da imagem e sua nomeação.

Porque tal jogo de reflexos e dêiticos rompe os nexos usuais entre representação e apresentação, entre transparência e opacidade do signo pictórico, entre perspectiva ilusionista e a planaridade matérica do quadro, entre palavra e imagem. O sentido circula infinitamente no quadro e este não cessa de se reconduzir a si mesmo

nessa dinâmica especular. Nesse retorno reflexivo é como se voltasse reiteradamente à sua gênese, à interrogação ontológica do que é um quadro. De modo geral, a *mise en abyme* é um dispositivo que termina por demonstrar que o quadro, essa "janela aberta para o mundo", como dizia Alberti, é também opaco, pois é uma construção, um fazer, e que sob a ilusão opera uma maquinária de artifícios. Mas, por outro lado, revela também que essa definição ontológica — ou seja, a resposta ao que é um quadro — escapa nos rebatimentos infinitos, se esquiva no reflexos e na complexidade de sua operação e funcionamento. A reposta é também uma miragem.

À interrogação sobre "o fazer" do quadro e sobre seu sentido ontológico, o dispositivo da *mise en abyme*, nos conduz a outra: como fazer a imagem de algo aparecer? E, reconduzindo à obra de Leila: como construir uma imagem da felicidade, como fazê-la aparecer? Como retê-la entre os cristais da memória? Como atualizar esses cristais no infinito dos reflexos?

Nessa antiga capela cristã (não seria o cristianismo aquele quem pretendeu dar à humanidade uma imagem à semelhança do Verbo encarnado?), duas culturas anicônicas (o islamismo e o judaísmo) que interditam a imagem se encontram pelas imagens em fuga da felicidade. Três religiões monoteístas em nome das quais guerras hoje são empreendidas

Felicidade-em-abismo é o retorno reflexivo sobre a gênese da felicidade, retorno sobre sua questão ontológica – "O que é a felicidade?". Se a melancolia tem vários nomes, em culturas e épocas diferentes, como insiste a artista: acídia, saudade, banzo... Quais os nomes e imagens da felicidade? Como retirá-la da solidão das identidades culturais, dos princípios fundamentais e de suas

intolerâncias? Como fazer a felicidade de alguns aquela de todos? Como partilhá-la? Como transitá-la ao outro? Esse é o desejo da artista nos reflexos dos espelhos em abismo.

De *Speculum*, espelho, deriva a palavra "especulação". Especular era observar o céu e o movimento das estrelas com a ajuda de um espelho. De *sidus* (estrela) e *sidera* (no plural, estrelas ou constelação) provêm os verbos "considerar" e "desejar". *Sidera* pertencia ao vocabulário dos adivinhos, daqueles que consultavam os céus como a um oráculo em busca de revelações. Na escrita das estrelas, nosso destino encontrava seus desígnios. *Con-siderare* é voltar-se ao alto para nele encontrar significado no que nos acontece no agora, buscar nossa felicidade desenhada no firmamento. *De-siderare*, ao contrário, é cessar de olhar (os astros), desistir de mirar as estrelas ou ser abandonado por elas, ao mesmo tempo ficar ao desamparo de sua providência mágica e decidir lançar-se ao fora que nos arrasta às exterioridades, à procura desejante do que está alhures e ignoto.

Em um texto intitulado *Ser especial*, Giorgio Agamben nos fala que os filósofos medievais, fascinados pelos espelhos e sobre a natureza de suas imagens, concluiriam que a imagem não é substância, mas acidente. Um acidente que "não se encontra no espelho como em um lugar, mas como em um sujeito"[2]. Sem realidade contínua, pois é engendrada a cada instante segundo aquele que contempla, o ser da imagem é assim como os anjos que, segundo o Talmud, se "precipitam no nada". Tampouco a imagem pode ser determinada por categorias quantitativas. Sendo insubstancial, nem se pode falar exatamente de imagem ou de forma, mas de "espécies", modos de ser e hábitos.

Nas tramas etimológicas que Agamben sabe desatar como ninguém: não apenas espelho (*speculum*) e espectro (*spectrum*, imagem, fantasma) possuem a mesma raiz de olhar e ver, mas também espécie (*species*), que significa aparência, aspecto, visão.

Ora, esse "modo de ser sem substância" não existe em-si, mas apenas para-outro, possui algo de outro. "O espelho é um lugar

em que descobrimos que temos uma imagem e que ela pode estar separada de nós, que nossa espécie ou *imago* não nos pertencem"[3]. Entre a percepção de nossa imagem e nosso reconhecimento nela, há sempre um espaçamento que os poetas medievais chamariam, nada menos, de amor.

A espécie seria chamada pelos medievais de *intentio*, intenção. É a tensão interna de cada ser para se fazer imagem e se comunicar, desejar ser e existir. É assim que a imagem aproxima-se da experiência amorosa, amar outro é desejar sua espécie, "é o desejo com o qual ele deseja perseverar em seu ser." O ser especial não é o indivíduo identificado com alguma qualidade própria, mas o que adere às qualidades sem que elas o possam identificar. O especial foi se reduzindo ao pessoal e o pessoal ao substancial, diz Agamben: "a transformação da espécie em um princípio de identidade e de classificação é o pecado original de nossa cultura e seu dispositivo mais implacável (..) Não faltaram processos teológicos, psicológicos e sociais para tal". O ser especial (o ser da espécie) não é aquele que se distingue pelo gênero, mas que o expõe, é o ser comum, qualquer ou genérico, algo como a imagem ou o rosto da humanidade. "Especial é, assim, um ser – um rosto, um gesto, um evento – que, não se assemelhando a *nenhum*, se assemelha a *todos* os outros"[4].

É a felicidade desta humanidade e esta humanidade, espécie imprecisa e múltipla, que estão em questão, nesta antiga capela.

Recordo-me outra vez de Chris Marker, em uma entrevista, se dizendo "emocionado" com um comentário anônimo sobre os dois filmes *La Jettée* e *Sans soleil* que o fez perceber que "alguma coisa havia, afinal, acontecido":

> Breve a viagem terá um fim. E então nós vamos saber se a justaposição de imagens faz algum sentido. Vamos entender que rezamos com um filme como quem está numa peregrinação, a cada vez estamos novamente diante da morte: no cemitério

de gatos, diante de uma girafa morta, ao lado de kamikazes no momento do salto, em frente a guerrilheiros mortos em combate. Em *La Jettée*, o experimento com o futuro termina com a morte. Ao tratar do mesmo tema, vinte anos depois, Marker supera a morte com a oração.

"Felicidade-em-abismo" é também uma "espécie" de oração pelo encontro de uma imagem com a palavra, do olhar com a imagem, mas principalmente pelo encontro entre olhares que se excluem. Não para se reconhecerem nesse espelhamento, mas para desejar o outro com o qual é, para vislumbrarem ali a(s) imagem(s) da humanidade. Uma oração pela felicidade (ínfima) em comum, no que ela possui de mistério e revelação, de esperança e subversão. Não a felicidade absoluta e eterna, perdida na origem, pela queda; tampouco aquela prometida no fim dos tempos pela História. Talvez a pequena felicidade que fulgura no momento da ameaça, que cintila na memória como um instante rebelde, um intempestivo traindo a ordem e a clausura do tempo, a cristalização dos hábitos e dos rancores, a cegueira cruel do mundo.

Rio de janeiro, novembro de 2012

---

[1] BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história / Tese 6. *In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas, vol. 1)*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 224.

[2] AGAMBEN, Giorgio. O ser especial *In: Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p.51.

[3] *Idem ibidem*. p.53.

[4] *Idem ibidem*. p.54

Felicidade-em-abismo (stills),
Tel Aviv 2011 |Rio de Janeiro 2012
vídeo (cor, som, 7')

Souvenir Jerusalém, 2012
impressão fotográfica sobre papel de algodão, 90 x 60 cm

COMPROMISSO

Raphael Fonseca

Nunca li um texto de Scholem Aleichem. Depois de ir à exposição de Leila Danziger, além de tomar conhecimento sobre o autor, pude descobrir que uma de suas obras mais famosas é intitulada "Tevye e suas filhas" (também conhecida por "Tevye, o leiteiro"), uma série de contos enfocada na figura de um pai de família judeu que habita a Rússia. Estas narrativas foram finalizadas em formato de peça teatral em 1917.

Escrito por este autor nascido em Pereiaslav, no ainda Império Russo, mas atualmente inserida na Ucrânia, foi adaptado para o cinema pela primeira vez em 1939, nos Estados Unidos. Levada para o formato de um musical da Broadway sob o título de "Um violinista no telhado", em 1964, a peça foi a primeira a ter mais de três mil apresentações neste teatro. Impulsionada por este sucesso, a obra foi novamente apropriada para o cinema, em 1971, mas tendo como base seu texto musicado. Estes quase cem anos de intervalo até a presente publicação não separaram o texto original do espectador, mas, sob outra perspectiva, fizeram uma aproximação com diferentes contornos.

Brasil, 2012. "Souvenir Jerusalém" é o título da série fotográfica de Leila Danziger inserida em sua mais recente exposição, "Felicidade-em-abismo". Na parede em frente à entrada da Capela do Parque Lage, três destas imagens apresentam uma pequena narrativa que gira em torno de dois objetos a interagir com o espaço geralmente transformado em postal quando se fala da cidade do Rio de Janeiro – a praia e as montanhas. Silenciado pela fotografia, lá está o nosso violinista sobre o telhado de uma casinha de madeira pintada de branco. Se o percorremos da esquerda para a direita, a lente se distancia dos objetos e acentua sua pequeneza em comparação com o entorno. Se fizermos o caminho inverso, o pequeno instrumentista ganha matéria escultórica e confronta a perspectiva da imagem.

O músico, porém, antes de estar sobre este teto, se encontra apoiado sobre uma base cuja estrutura imita uma série de tijolos. Uma palavra se faz presente: Jerusalém. A cultura judaica do autor e da família do personagem Tevye é evocada pelo nome da cidade santa. Mais do que isso, ao sabermos que se trata de um pequeno bibelô, comprado na própria cidade, se percebe a dimensão da recepção dos textos de Aleichem, ou seja, o personagem literário cuja vida foi escrita na Rússia se transformou num símbolo do judaísmo vendido como ícone de Jerusalém. O violinista se verteu em um pequeno monumento capaz de fazer lembrar Israel toda vez que um viajante observar sua imagem e nome próprio acima do móvel de sua casa.

Há um dado dissonante que não passa despercebido nessas fotografias: um assimétrico pedaço de vidro circunda o musicista. A partir desse vestígio, concluímos que havia um globo que protegia o objeto e que o inseria numa bolha de existência paralela ao ambiente que nos circunda. Nesse sentido, a pequena figura humana tinha um tom de sacralidade da qual foi destituída. Quebrado, em duas destas fotografias o violinista tem seu corpo aproximado da linha do horizonte. Na imagem central desta parede, num rápido olhar poderíamos vê-lo como que colocado sobre esta extensão. E se a cidade do Rio de Janeiro, no lugar do Cristo Redentor, tivesse um monumento cujo aspecto religioso não se dá de modo tão óbvio? E se uma escultura

pública fosse também incompleta como esta lembrança de Jerusalém e, mais do que isso, pequenina e proporcional à palma da mão?

Parece possível dizer que Leila Danziger faz uma ficção anti-monumental em torno do Rio de Janeiro. Isso se dá, seja pelas características formais comentadas anteriormente, seja pela ausência de qualquer certeza de que estamos a fruir a cidade brasileira – algo colocado em dúvida precisa quando lemos a palavra "Jerusalém". Neste sentido, também podemos interpretar o título "Souvenir Jerusalém" como uma frase escrita em francês, ou seja, "lembrar Jerusalém". Um dos princípios do judaísmo, lembrar a História e a importância da cidade que abrigou o Templo de Salomão, é dado a partir do violinista. Colocando em outras palavras, poderíamos interpretar estas imagens como um duplo anti-postal. Não se trata de uma imagem paisagística tradicional de Jerusalém (visto a ausência de praias em sua localização geográfica em Israel), do mesmo modo que não a enquadraríamos rapidamente nas fronteiras do Rio de Janeiro por um ruído de informação. Com isso, Brasil e Israel se chocam, deixam suas denominações historicamente construídas de lado e se tornam objetos de fruição artística e construção de poesia.

Encontro acentuado, no que diz respeito à visitação à exposição, devido a um jogo de reflexos. Quando me colocava em frente a estas fotografias emolduradas, via espelhada em seus vidros a imagem em movimento de uma praia em Tel Aviv, uma das videoinstalações da exposição. As montanhas cariocas eram brevemente habitadas por mulheres que se banham com os corpos integralmente cobertos. Nesse jogo de espelhos, todos somos um e o mundo enquanto tabuleiro de xadrez se torna espaço de convivência, não de batalha. Seguindo com o meu olhar para estas imagens, outro rebatimento se fazia essencial: o meu próprio. Via um rosto sobreposto pelas paisagens do Rio de Janeiro e Tel Aviv. Esta tênue superfície produzia uma imagem minha tão imprecisa e fantasmática quanto aquele pedaço de vidro ao lado do violinista. Penso: qual seria a minha

Jerusalém? Que lugar e quais narrativas perpassam a minha biografia e mereceriam ser alçados ao lugar de monumento provisório – fabuloso e fotográfico – sobre a "cidade maravilhosa"?

Através da breve lembrança e interpretação da circulação das palavras de Aleichem, poderíamos montar um interessante mapa imaginário que ladearia Rússia, Ucrânia, Estados Unidos, Brasil e Israel. Creio que a pesquisa artística de Leila Danziger opere nessa apropriação e recodificação de imagens e textos de modo tão movediço como a areia da praia que cobriu, com o passar do tempo, a estrutura da casa branca que suportava o musicista nesta série fotográfica.

Esta arquitetura de brinquedo, por sua vez, não se trata de uma moradia qualquer, mas da casa de bonecas que acompanhou a artista durante sua infância. Esta informação endossa outra característica que me atrai na sua produção: a confluência entre História e vida privada, entre documento e anedota. Lembrar-se de Jerusalém é construir um monumento à história de sua família e à História de Israel e do judaísmo. Neste sentido, é possível afirmar que essa série de trabalhos traz à tona uma palavra-chave em sua produção artística: compromisso. Há aqui um compromisso com a História e uma vontade de tornar visível ao espectador a fragilidade das fronteiras geográficas e religiosas, prestes a serem desmontadas como um papel pontilhado; talvez seu maior compromisso seja, então, com o próprio fenômeno artístico.

Coloco-me ao lado da artista no que diz respeito ao compromisso em relação à História (e, precisamente, às narrativas sobre a arte). Mais do que isso, no que diz respeito a estes trabalhos comentados, um compromisso urge; meus olhos coçam pela vontade de ler as palavras de Scholem Aleichem. Num caminho inverso à linearidade historicista, trilha que possivelmente agradaria a Aby Warburg, desejo saber quais os outros sons que saem das cordas de seu violino além, claro, do bater das ondas do mar.

Rio de Janeiro, outubro de 2012

JERUSALEM

ENTRE CÉU E RUÍNAS
1989-1994

SÃO CRISTÓVÃO

Leila Danziger

Para Marta e Octacílio Brasil, meus avós

Lenta e decididamente meu atelier se desfaz. Os revestimentos internos que lhe garantiam suavidade cedem agora à aspereza, elevam-se em bossas ou se abrem em fendas e crateras. Poucas áreas das paredes permanecem intactas. Marcadas pela ação da umidade ou da poética que persigo, guardam manchas e inscrições, grafites íntimos, ideias que se converteram em trabalho, outras até hoje à espera.

A casa foi construída em 1925. Vinte e dois anos depois, meus avós se mudaram para Copacabana, e o que era uma residência única transformou-se num conjunto de pequenos apartamentos, dentre os quais, um me foi destinado em 1990. Suspeito que na reforma, meu avô, que era cego, não percebeu a inexistência de ângulos retos nas novas paredes erguidas. Pergunto-me, às vezes, de que modo esse acento levemente oblíquo da casa teria agido sobre o que faço. No início, me incomodava observar os trabalhos – que pareciam sempre tortos – fixados nas paredes. Aos poucos, me habituei a certo desequilíbrio e hoje sei de cor os ângulos da casa, onde com frequência sinto-me num barco, atracado, é certo, mas ainda assim sujeito a oscilações.

Também no solo a erosão é intensa. A determinação dos cupins abre-lhe sulcos e estradas clandestinas que se revelam subitamente no estalar dos tacos ocos. O chão se quebra, exibindo intensa vida orgânica. A colônia de cupins raramente se arrisca fora de seu plano horizontal e de seu habitat de madeira. É bem verdade que papéis esquecidos junto ao chão e às paredes úmidas são rápida e eficientemente triturados, o que me provoca um misto de horror e inveja. Apesar desses percalços, a convivência tem sido pacífica e, até mesmo, produtiva.

Apenas o banheiro escapa ao avanço acelerado da erosão e da umidade, seguindo alheio e altivo, obedecendo a leis estranhas à casa

(páginas 148, 152, 153)
Vista do ateliê em São Cristóvão, 1994

e ao trabalho. Nos últimos dez anos, os azulejos não acusaram golpe algum. Sua brancura, ao menos por enquanto, é infensa ao tempo e às sombras, como que regulada por um relógio de sol tropical para sempre travado ao meio-dia.

Nunca consegui viver no bairro. Um dia, cansada da curiosidade dos vizinhos, desisti até mesmo de abrir as janelas, pesadas e opacas, feitas com muita madeira e pouco vidro. Os sons da rua chegam amortecidos, a campainha do portão é um raro acontecimento. Pouco me aventurei pela Quinta da Boa vista, Jardim Zoológico, Museu Imperial, Feira dos Nordestinos. Ah, sim! Em dez anos, fui duas ou três vezes ao Museu da Astronomia, prometendo-me voltar sempre. Mas há algo inegável: passei a torcer vagamente pelo Vasco.

Tenho por São Cristóvão um amor desesperançado, cético quanto a futuras promessas de mudança. Amor indignado e cansado de sonhar com a tão planejada revitalização de um bairro nada periférico, cuja vocação cultural deveria ser um truísmo. Frequento São Cristóvão em estado de constante perplexidade. Busco a memória e encontro o kitsch e o esquecimento; busco a arquitetura e encontro a mera ocupação.

Como em todos os lugares onde vivi intensamente, estou lá agora e para sempre. Todas as jornadas de trabalho compõem um tempo único e ininterrupto. Repito os mesmos gestos e operações. Ouço os sons do trabalho que são sempre salmos.

Rio de Janeiro, fevereiro de 2000.

O que move o trabalho é o princípio do desgaste, do acúmulo, da profusão. Profusão, no entanto, austera, que visa reverter-se em seu contrário – transformar o excesso em balbúcia –, salmodia de gestos ínfimos. Verso e reverso do papel são trabalhados e o desejo, sempre presente, é penetrar em sua substância opaca e absorvente. Fazer, desfazer, refazer; colar e descolar. Todo resultado é provisório. Os títulos como colorações.

série Cáucaso, Leila Danziger
Rio de Janeiro, 1993

Cáucaso, 1994
Guache sobre papel Hahnemühle, 160 x 110 cm

Entre céu e ruínas, 1992
Colagem e desenho sobre papel, 70 x 50 cm

Ele dizia: “este incêndio, talvez,
seja apenas um livro em chamas entre céu e ruínas”.

[Il disait: “Cet incendie n’est, peut-être,
qu’un livre en flammes entre ciel et ruines.”]

Edmond Jabès

Entre céu e ruínas, 1992
colagem e desenho sobre papel, 110 x 70 cm

LETTRE N°2 – À LEILA

Marguerite Dewandel

Assise, je tourne les pages du carnet vieilli. Je découvre les images. Calmement, j'entre dans ces eaux grises, en pensant chaque pas.

L'immersion est lente et irréversible: impression paradoxale de plaisir et d'inquiétude. J'entre dans les flots, les poches emplies de cailloux. Ma canne est restée sur la plage. La noyade esta ccomplie... Je lis les noms. Je parcours ces champs habités d'ombres froides, couchées sur le papier sous les sédiments de griffures. Ils sontlà, déchirés, sous la terre près de moi, gisant sous l'eau grise qui nous recouvre.

Je bondis, je suis debout. Je ne peux plus supporter cette présence muette, ce chagrin silencieux. Vite, une goulée d'air... Je dis: "C'est un jardin. Voilà, c'est un jardin !"

Apaisée, je m'assois, je fouille un autre carnet; je frôle d'autres dessins. "C'est un jardin bleu, c'est une pelouse grise... C'est une tombe. C'est le lieu de la visite à tous ceux-là que nous n'oublions plus."

Depuis deux jours, depuis toujours, je suis sous l'eau grise, sous l'herbe bleue, de petites pierres dans mes mains serrées; J'écoute les chuchotements, les plaintes furtives.

J'attends ceux qui vivent ici.

Sans douteécrit en 1989. Repris en 2009.
La cage de l'ombre forte, 2e époque, Orléans.

CARTA Nº 2 – PARA LEILA

Marguerite Dewandel

Sentada, eu viro as páginas do caderno envelhecido. Descubro as imagens. Calmamente, entro nas águas cinzas, pensando cada passo.

A imersão é lenta e irreversível: impressão paradoxal de prazer e inquietude. Eu entro nas ondas, os bolsos cheios de pedras. Meu bastão ficou na praia. O afogamento acontece... Eu leio os nomes. Percorro os campos habitados de sombras frias, deitadas no papel, sob sedimentos de riscos. Eles estão lá, dilacerados, sob a terra perto de mim, prostrados sob a água cinza que nos recobre.

Dou um salto, estou de pé. Não posso mais suportar essa presença muda, essa ferida silenciosa... Rápido, uma golfada de ar... Eu digo: "É um jardim azul, aí está, é um jardim!"

Apaziguada, eu me sento, remexo outro caderno, folheio outros desenhos. "É um jardim azul, é uma relva cinza... É um túmulo. É o lugar da visita a todos que não esquecemos".

Após dois dias, desde sempre, eu estou sob a água cinza, sob a relva azul, as pequenas pedras na minha mão fechada; eu escuto os sussurros, as queixas furtivas.

Aguardo os que vivem aqui.

Sem dúvida escrito em 1989. Retomado em 2009.
La cage de l'ombre forte, Orléans, França.
Tradução: Leila Danziger

série Pour Edmond Jabès, 1989
água-forte, água-tinta e tipografia, 75 x 16 cm

Gabriel Irène Sarah Léon Martha David Yaël Hanna Paul Ossip Marianne Sulamith Arthur Jonas Simone Clara Emmanuel Yukel Olga

Marcel Walter Alma Primo Abraham Dora Clarisse André Laura Samuel Michel Myriam Alberto Bella Esther Max Hélène Lazare Elie

"Em cada nome, há um nome perturbador: Auschwitz". (Le Parcours, Edmond Jabès)

série Pour Edmond Jabès, 1989
água-forte, água-tinta e tipografia, 75 x 16 cm

– Sarah, Sarah, por onde o mundo começa?

– Pela palavra?

– Pelo olhar? (Le Livre des Questions, Edmond Jabès)

LEILA DANZIGER

Professora do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj).

FORMAÇÃO

2011 Pós-doutorado em artes, Bezalel Academy of Arts and Design Jerusalem, Israel.
2003 Doutorado em história, Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura, Puc-Rio, com estágio na Universidade de Oldenburg, Alemanha.
1996 Mestrado em história, Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura, Puc-Rio.
1992 Especialização em história da arte e da arquitetura no Brasil, Puc-Rio.
1989 Diplôme National Supérière d'Expression Plastique (Dnsep), Institut d'Arts Visuels d'Orléans, França.

BOLSAS E DISTINÇÕES

2011 Auxílio à Editoração, Faperj.
II Edital de Apoio às Artes no Estado do Rio de Janeiro, Faperj.
Pós-doutorado no exterior, CNPq.
Produtividade em pesquisa, CNPq.
2010 Jovem Cientista do Nosso Estado (artes plásticas), Faperj.
2002 7º Programa de Bolsas RioArte, Secretaria Municipal de Cultura, Rio de Janeiro.
2000 Bolsa de Doutorado com Estágio no Exterior, Capes.
1998 Doutorado, Capes.
1995 1º Programa de Bolsas RioArte, Secretaria Municipal de Cultura, Rio de Janeiro.
1994 Bolsa Multiplikatoren, Instituto Goethe.
1992 Mestrado, CNPq.

EXPOSIÇÕES

2012 *Felicidade-em-abismo*, Capela anexa às Cavalariças, Escola de ArtesVisuais do Parque Lage. [individual]
Todos os nomes da melancolia, Cosmocopa Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. [individual]
Edifício Líbano, Galeria Ibeu, Rio de Janeiro. [individual]
Reverberações, Cosmocopa Arte Contemporânea, Rio de Janeiro.

2011 *What vanishes, what resists*, mfa Bezalel Gallery, Tel Aviv, Israel. [individual]
Campus (Des)situado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
CorLaborAção, Caza Arte Contemporânea, Rio de Janeiro.

2010 *Tempo-matéria*. Curadoria: Luiz Cláudio da Costa, Museu de Arte Contemporânea, Niterói.
9º Vaga-lume. Mostra de Vídeo Experimental do Instituto de Artes da ufrgs. Artista convidada. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Ufrgs, Porto Alegre.

2009 *Materialidades na arte brasileira*, Museu de Arte Moderna Murilo Mendes, Universidade Federal de Juiz de Fora.

2008 África? Curadoria: Roberto Conduru, Galeria Cândido Portinari, Campus Uerj, Rio de Janeiro.
Algumas histórias do Brasil, Museu de Arte Moderna Murilo Mendes, Juiz de Fora, Minas Gerais.

2007 *Diários públicos*, Casa da Cultura da América Latina, Unb, Brasília. [individual]
Achados e perdidos. Curadoria: Cláudia Tavares e Dani Sotter, Sesc Pinheiros, São Paulo.

2006 *Traços e transições revisitadas – arte moderna e contemporânea brasileira*, Sala Ruy Meira, Casa das Onze Janelas, Belém, Pará.

Lugar Plano. Curadoria: Divino Sobral, Espaço Cultural Ecco, Brasília.
Ver = Ler, Galeria da Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás.

2005 *Visível – Legível*. Curadoria: Divino Sobral, Galeria Antônio Sibasolly, Goiás.
Dez indicam dez, Centro Cultural Cândido Mendes, Rio de Janeiro.
Zona oculta: entre o público e o privado, Centro de Estudos da Mulher, Rio de Janeiro.
Galeria Especial, UniversidArte XII, Universidade Estácio de Sá, Campus Presidente Vargas.
Inauguração do acervo de arte contemporânea brasileira, Campus Presidente Vargas, Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro.

2004 *Diários públicos*, Espaço Cultural Sérgio Porto | RioArte, Rio de Janeiro. [individual]

2003 *Bilder des Erinnerns und Verschwindens*. Curadoria: Barabara Barsch, Institut für Auslandsbeziehungen (Ifa), Berlim, Alemanha.
X Salão da Bahia, Museu de Arte Moderna, Salvador .

2002 *WegZiehen,*Speicherstadt, Hamburg e Kommunale Galerie Wilmmersdorf, Berlim, Alemanha.
Galeria Especial, UniversidArte X, Universidade Estácio de Sá, Campus Presidente Vargas, Rio de Janeiro.

2001 *WegZiehen*, Frauenmuseum, Bonn, Alemanha.
1ª Mostra Cataguases-Leopoldina de Artes Visuais, Museu Chácara Dona Catarina, Cataguases. (Prêmio aquisição).

2000 *Investigações: Rumos Visuais 1 (Arte e Política: isto são outros 500)*, Itaú Cultural, São Paulo; Centro Dragão do Mar, Fortaleza; Fundação Joaquin Nabuco, Recife.
Dobras do corpo, marcas da alma (segmento: A escritura judaica no Brasil), Fundação Cultural de Curitiba. Curadoria: Paulo Herkenhoff.
Eigennamen, BBK Galerie, Oldenburg, Alemanha. [individual]
Frauenbilder, Städtische Galerie Wollhalle, Güstrow, Alemanha.

1999 *Pequenos impérios*, Galeria Cândido Portinari, Campus Uerj, Rio de Janeiro. [individual]
Mercoarte, Osse / Museo de Arte Juan Carlos Castagnino, Mar del Plata, Argentina. Curadoria: Vanda Klabin.

1998 *Nomes próprios,* Galeria Thomas Cohn, São Paulo. [individual]
O artista pesquisador, Museu de Arte Contemporânea, Niterói.
V Salão da Bahia, Museu de Arte Moderna, Salvador.
26 Artistas da UniversidArte IV, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

1997 *Nomes próprios*, Paço Imperial, Rio de Janeiro. [individual]
25º Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte, Centro Cultural da Ufmg, Belo Horizonte.
Arte na obra – ARI, Centro de História e Cultura Judaica, Rio de Janeiro.

1996 *Dialog: experiências alemãs*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

1995 *Metrópolis e periferia,* Instituto Goethe | Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
Coletiva Oito, Solar Grandjean de Montigny, Campus puc-Rio.

1994 *Cáucaso*, Pequena Galeria, Centro Cultural Cândido Mendes, Rio de Janeiro. [individual]
14º Salão Nacional de Artes Plásticas, Funarte, Rio de Janeiro.
18º Salão Carioca de Arte, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro.
Coletiva Oito, Centro Cultural da Ufmg, Belo Horizonte.

1993 *Cáucaso*, Centro Cultural São Paulo, São Paulo. [individual]
Programa Anual de Exposições, Centro Cultural São Paulo, São Paulo.
17º Salão Carioca de Arte, EAV Parque Lage / RioArte, Rio de Janeiro.

1992 *Leila Danziger,*Galeria Macunaíma, Funarte / Ibac, Rio de Janeiro. [individual]
Projeto Macunaíma, Funarte / Ibac, Rio de Janeiro.
16º Salão Carioca de Arte, Palácio Gustavo Capanema, Mec, Rio de Janeiro.

1991 *IX Mostra de Gravura Cidade de Curitiba*, Fundação Cultural de Curitiba.
Novíssimos, Galeria de Arte do Ibeu, Rio de Janeiro.

1990 *9ª Bienal del Grabado Latinoamericano y del Caribe*, Porto Rico.

1989 *Gravures d'Ateliers*, Centre d'Arts Plastiques Albert Chanot, Clamard, França.
Pour Edmond Jabès, Librairie Les Temps Modernes, Orléans, França. [individual]

BIBLIOGRAFIA

TEXTOS DA ARTISTA

Periódicos

"Imagem-testemunho". Caderno Sobre Cultura, *Revista Ciência Hoje*, nº299, dez. 2012.

"Jochen Gerz: o monumento como processo e mediação". *Arte & Ensaio*, Eba/Ufrj, nº 21, dez. 2010.

"Micha Ullman: escavar, revolver, lembrar". *Porto Arte*, *Revista de Artes Visuais*, Instituto de Artes da Ufrgs, v. 17, nº 29, 2010.

"Imagem e Desaparecimento". *Revista Bolor*, 1ª edição, Florianópolis, 2009-2010.

"A obra pública como processo e mediação". *Papel das Artes,* nº 12, Rio de Janeiro, set. 2009.

"De Charlottenburg a Copacabana". Arquivo Maaravi, *Revista Digital de Estudos Judaicos da Ufmg*, v.3 nº 4, 2009 (1ª versão). Republicado em: Danziger, Leila. *Edifício Líbano*. Rio de Janeiro: Instituto de Artes da Uerj, 2012.

"Um poema e um talit". *Revista Devarim*, nº 9, Rio de Janeiro: Associação Religiosa Israelita, abr. 2009.

"Percepção e Informação: conferir sentido ao excesso". *Revista Eletrônica Polêmica* (Caderno deimagens), Uerj. v. 8, 2009.

"Diários públicos: jornais e esquecimento". *Z*. Revista Virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea, Pac/Ufrj, dez. 2007-mar. 2008.

"O jornal e o esquecimento". *Ipotesi*. Revista de Estudos Literários, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, nº 18, dez. 2007.

"Imagens e espaços da melancolia: W.G.Sebald e Anselm Kiefer". *Revista Brasileira de Literatura Comparada* (Abralic), nº. 10, 2007.

"Monumento íntimo". *Musas*. Revista Brasileira de Museus. Rio de Janeiro: Iphan, nº 3, 2007.

"Shoah ou Holocausto: a aporia dos nomes". Arquivo Maaravi, *Revista Digital de Estudos Judaicos da Ufmg*, v. 1, nº 1, out. 2007.

"Séculos de melancolia". *Concinnitas*. Rio de Janeiro: Uerj, ano 7, vol. 1, nº 9, jul. 2006.

"Notas sobre um terreno baldio". *Concinnitas*. Rio de Janeiro: Uerj, nº 5, jan. 2004.

"Tarefa infinita: percursos entre história, memória e esquecimento". *Ipotesi*. Revista de Estudos Literários, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, nº 13, 2004.

"Pintar = Queimar".*Gávea nº 12*. Revista do Curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil. Rio de Janeiro: Puc, 1994.

Livros, catálogos e folders

"Jardins do Líbano". In: Danziger, Leila. *Edifício Líbano*. Rio de Janeiro: Instituto de Artes da Uerj/Faperj, 2012.

"Pallaksch, Pallaksch". In: Costa, Luiz Cláudio da (Org.). *Tempo-matéria*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2010.

"Micropolíticas em trânsito". In: Siano, Jacqueline. *InTransit*. Rio de Janeiro: Instituto de Artes Uerj/Faperj, 2010.

"Melancolia à brasileira: a aquarela *Negra tatuada vendendo caju*, de Debret". In: *Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes/Ufrj, 2008.

"Vanitas (com rhacolepis buccalis)". *Arte e Biologia*. Rio de Janeiro: Departamento Cultural da Uerj, 2009.

"Sandra-Alice". In: Sato, Sandra Minae. *Leituras de Alice*. Juiz de Fora: Funalfa Edições, 2006.

"A língua paterna". In: Finazzi-Agrò, Etore; Vecchi, Roberto (Orgs.). *Formas e mediações do trágico moderno*. São Paulo: Unimarco Editora, 2004.

"Antinarciso". Folder da exposição "Desencantamentos", de Fernanda Morais. Fórum da Cultura. Juiz de Fora, 2004.

"Greifswalder Str. 138". In: Barsch, Barbara (Org.). *Bilder des Erinnerns und Verschwindens*. Berlim: Druckhaus Berlin-Mitte, 2003, pp. 19-22. Versão reduzida publicada in: *Revista Humboldt*. Goethe Institut/Internationes, nº 138, Colônia, jun. 2003.

"Pequenos impérios". Folder da exposição "Pequenos impérios". Galeria Cândido Portinari. Rio de Janeiro: Uerj, 1999.

"Ciranda". Catálogo da mostra "O artista pesquisador". Niterói: Museu de Arte Contemporânea/Uff, 1998.

Poesia

Três ensaios de fala. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

"Joseph". Caderno Prosa & Verso, *O Globo*, 26 set. 2010.

"Minima Moralia". *Revista Bolor*, 1ª edição, Florianópolis, 2009-2010.

"Destroços II". *Inimigo Rumor*. Revista de Poesia, *nº 20. São Paulo: Cosac Naify*; Rio de Janeiro: 7Letras, dez. 2007.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE A ARTISTA

Periódicos

CABO, Sheila. "Qual política: microagências artístico-historiográficas". *Concinnitas*. Rio de Janeiro: Uerj, nº 10, jul. 2007.

COSTA, Luiz Cláudio. "O artista an-arquivista: os dispositivos de coleção na arte contemporânea". *Porto Arte*. Revista de Artes Visuais, Instituto de Artes da Ufrgs, v. 18, nº 30, 2011.

_____. "A arte da memória e o efeito-arquivo no trabalho de Leila Danziger". *Arte & Ensaios*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Eba/Ufrj, nº 19, dez. 2009.

GUTMAIR, Ulrich. *Spiralen der Erinnerung*. *Wonder years in* Ngbk *und Bilder der Erinnerns und Verschwindens* in der ifa-Galerie. Texte zurKunst, nº 51, Berlim, setembro de 2003.

HERBSTRITH, Júlio César. "Danziger e Macchi e a leveza na complexa tarefa, cotidiana, de existir". *Panorama Crítico*, nº 5, Porto Alegre, 2010.

LINS, Vera. "Entre o excesso e a exceção: a profanação do jornal". *Outra Travessia*. Revista de Literatura, nº 5, Ilha de Santa Catarina, 2005; "O que é a vida crua?". Documenta 12 Magazines. *Canal Contemporâneo*, 2006.

_____. "Between excess and exception: the profanation of the newspaper". Documenta 12 Magazines. *Canal Contemporâneo*, jun. 2007. Trad. Thomas Nerney.

Catálogos e folders de exposição

ANGELIS, Gudrun. *Wegziehen. Der weibliche Blick auf Migration in Kunst und Wissenschaft.* Bonn: Frauen Museum, 2001.

COCCHIARALE, Fernando. "Nomes próprios" (folder), Galeria Thomas Cohn, São Paulo, abr. 1998.

COSTA, Luiz Cláudio. *Tempo-matéria*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2012.

_____. A melancolia na arte: um artefato da vida pública. In: *Todos os nomes da melancolia*. Rio de Janeiro: Cosmocopa Arte Contemporânea, jun. 2012.

HERKENHOFF, Paulo. "A escritura judaica no Brasil". In: *Marcas do corpo, dobras da alma*. XII Mostra da Gravura de Curitiba: Fundação Cultural, 2000.

MORAES, Angélica. "Arte Política: isto são outros 500". In: RIBENBOIM, Ricardo. Mapeamento nacional da produção emergente. Programa Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 1999/2000. São Paulo: Imprensa oficial do Estado; Editora da Unesp, 2000.

PITZEN, Marianne. "Zu den Werken der Künstlerinnen– eine Wegbeschreibung

durch die Ausstellung". In: *WegZiehen: die weibliche Blicke auf Migration in Kunst und Wissenschaft*. Bonn: Verlag Frauen Museum, 2001.
REINALDIM, Ivair. "Um minarete para uma paisagem íntima". In: Danziger, Leila. *Edifício Líbano*. Rio de Janeiro: Instituto de Artes da Uerj, 2012.
SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Die Kunst, dem Realen eine Form zu geben: Die Poetik der Erinnerung vom Leila Danziger". In: Barsch, Barbara (Org.). *Bilder des Erinnerns und Verschwindens*. Institut für Auslandsbeziehungen (Ifa), Berlim: Druckhaus Berlin-Mitte, 2003.
WENZEL, P. *Frauen Bilder – Künstlerinnenaus Deutschland*. Schwerin: Küntlerbund Mecklenburg und Vorpommern, 2000.

Livros

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "A arte de dar forma ao real: a poética da memória de Leila Danziger. In: _____. (Org.). *Palavra e imagem, memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006.
SILVEIRA, Paulo. *A página violada. Da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre*: Ed. Ufrgs, 2001.

Teses

CARTUS, Niels. *Olhares brasileiros judaicos: a presença do judaísmo na arte brasileira contemporânea*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (Fflch), Usp, junho de 2007. Tese de doutorado.
SOUZA, Alice Costa. *Imagens de memória/esquecimento na contemporaneidade*. Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes, Ufmg, 2012. Dissertação de mestrado.

SOBRE OS AUTORES

Luiz Cláudio da Costa

Professor adjunto dos cursos de graduação e pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e bolsista Prociência/ Faperj. Organizou *Dispositivos de registros na arte* (Contracapa, 2009). Publicou ensaios em diversos catálogos, livros e periódicos, tais como Sala Preta (USP), Arte e Ensaios (EBA-UFRJ), Concinnitas (UERJ), Poiéisis (Ciência da Arte-UFF), Porto Arte (UFRGS), ARS (USP) entre outros. Foi curador da mostra T*empo-matéria*, no MAC-Niterói (2010) e vice-presidente da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas (2010 - 2012).

Márcio Seligmann-Silva

Professor livre-docente de Teoria Literária na UNICAMP e pesquisador do CNPq. Dentre outros, é autor dos livros: *Ler o Livro do Mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica poética* (Iluminuras, 1999) e *O Local da Diferença* (Editora 34, 2005); organizou, entre outros, os volumes: *Leituras de Walter Benjamin* (Annablume, 1999) e *História, Memória, Literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes* (UNICAMP, 2003) e coorganizou: *Catástrofe e Representação* (Escuta, 2000), *Escritas da violência* (7Letras, 2012) e *Imagem e Memória* (Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012). Possuí vários ensaios publicados em livros e revistas no Brasil e no exterior.

Marguerite Dewandel

Escritora e integrante do Grupo La Cage de L'Ombre Forte (Orléans, França, desde 1984). Publicou *Quelques arpents sur Russel Square,* Orléans: La Cage de l'Ombre Forte, 2004; *Didascalies pour 4 actes et 4 interprètes,* Montpellier: éd. POCTB, Jetlag, 2007; *Portraits aléatoires et plausibles de l'auteur de « Reliquaires »,* exposição de Yves Carreau, Orléans: CCN-Nadj, 2012. Desde 2010, publica regularmente crônicas no site www.lacagedelombreforte.com. Em colaboração, com J. Labiche, prepara: *Portrait du personnage en hommes.*

Marisa Flórido

Pesquisadora, crítica de arte e curadora independente. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pela Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na área de concentração de história e crítica de arte. Possui textos em livros, revistas de arte, catálogos e periódicos, no Brasil e no exterior. Atua como curadora independente. É crítica de arte do jornal *O Globo*.

Raphael Fonseca

Professor de Artes Visuais do Colégio Pedro II, Rio de Janeiro. Doutorando em História e Crítica da Arte pelo PPGARTES-UERJ. Organizador dos livros *Commedia all'italiana* (Aeroplano, 2011), *Cinema pós-iugoslavo* (Mariana de Carvalho Editora, 2012) e *Do tirar pelo natural* (Unicamp, no prelo). Curador das exposições *City as a process* (2012, 2nd Ural Industrial Biennial, Ekaterinburg, Rússia) e *Linha aparente* (Sérgio Gonçalves Galeria, Rio de Janeiro). Escreve periodicamente para a Revista DasArtes, a Revue Ganymède e a ArtNexus.

Roberto Conduru

Professor associado de História e Teoria da Arte na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, membro e ex-presidente do Comitê Brasileiro de História da Arte, pesquisador do CNPq, Cientista do Nosso Estado Faperj. Autor dos livros *Coleção Gilberto Chateaubriand, 1920-1950* (Barléu, 2011), *Jorge Guinle* (Barléu, 2009), *Willys de Castro* (Cosac Naify, 2005) e *Vital Brazil* (Cosac Naify, 2000). Entre os trabalhos relacionando arte, África e Brasil, é autor de *Arte Afro-Brasileira* (C/Arte, 2007) e curador das exposições *Perles de Liberté* (Grand Hornu, 2011) e *Incorporations* (La Centrale Électrique, 2011).

FAQ: COLEÇÃO COSMOCOPA + APICURI

Jozias Benedicto

1. O que é FAQ?
FAQ é uma sigla para Frequently Asked Questions, ou "Questões Frequentemente Formuladas". Trata-se de um conjunto de perguntas comuns sobre determinado assunto, acompanhadas das respectivas respostas ou das indicações de onde procurá-las.

2. O que é Coleção Cosmocopa + Apicuri?
É uma coleção de livros editada em parceria entre Cosmocopa Arte Contemporânea e Editora Apicuri, que tem por objetivo documentar e apresentar ao público leitor a obra de artistas contemporâneos, com imagens de seus trabalhos e textos críticos.

3. O que é Cosmocopa?
A Cosmocopa Arte Contemporânea é uma galeria de arte situada no coração de Copacabana, Rio de Janeiro, que representa artistas contemporâneos de diferentes gerações que apresentam em comum a qualidade e a coerência no trabalho e o comprometimento com a arte e com o investimento em formação e pesquisa.

4. O que é Apicuri?
A Apicuri é uma editora com foco na publicação de textos e autores de origem acadêmica no campo das artes e das ciências humanas e sociais, além de ficção de qualidade, visando incrementar o diálogo entre a academia e o público interessado e proporcionar aos leitores acesso a amplo e diversificado material para debate e reflexão.

5. Se a arte contemporânea é hermética, os livros desta Coleção são de difícil leitura?
Pelo contrário, o objetivo da Coleção é, com os textos críticos e as imagens, fornecer ao leitor - interessado em arte e com espírito aberto - chaves para o melhor entendimento do trabalho dos artistas apresentados.

6. Por que livros?
Apesar do crescimento de novas mídias para a disseminação de informações, acreditamos que o formato "livro" ainda é insubstituível e se torna especialmente adequado ao projeto da Coleção Cosmocopa + Apicuri. Boa apresentação de textos e imagens, portabilidade, facilidade no manuseio e no armazenamento e não dependência de mudanças na tecnologia fazem com que esse formato seja o escolhido para esta Coleção, que busca ampla disseminação e registro de documentações históricas sobre os artistas.

7. Arte?
Vida.

(página 3)
Pensar em algo que será esquecido para sempre, 2012
carimbo sobre jornal apagado, 56 x 40 cm

(páginas 4 a 11)
série Vanitas, 2010
carimbo e monotipia sobre jornais apagados e encadernação, 68 páginas, 65 x 57cm

---

Concepção e organização Leila Danziger
Textos
Leila Danziger, Luiz Cláudio da Costa, Márcio Seligmann-Silva, Marguerite Dewandel, Marisa Flórido, Raphael Fonseca, Roberto Conduru.
Fotografias
Leila Danziger (páginas 26; 28; 37; 41 – 46; 50 – 55; 67; 83; 104; 140 – 143; 146 – 147)
Wilton Montenegro (páginas 12; 16; 20 – 39; 47 – 49; 57; 62 – 65; 70; 106 – 135)
Antônio Caetano (páginas 59 – 61; 68 – 69)
Iggy Wanderley (páginas 148 – 157)
Luciano Bogado (páginas 3 – 11; 18; 56; 86 – 87; 100 – 103)
Pat Kilgore (páginas 80 – 81)
Silvestre Machado (páginas 75 – 76; 158 – 161)
Projeto gráfico
Bruno Ventura - Disarme Gráfico
equipe Daniel Ventura e Gabriela Feigel
Tratamento de imagem
Natasha Gompers
Revisão dos textos
Frederico Hartje e William Oliveira
Assistente da artista
Patrícia Chiavazzoli

Coleção Cosmocopa-Apicuri

Copyright © 2012
© Editora Apicuri
© Cosmocopa Arte Contemporânea
© Leila Danziger, por suas obras
© Os autores, por seus textos
© Os fotógrafos, por suas fotos
Todos os direitos reservados
Impresso no Brasil

Agradecimentos
Alexandre Macedo, Aline dos Santos Almeida, Álvaro Figueiredo, Ana Paula Ferreira, Andréa Nascimento dos Santos, Branca Zuma, Bruno Ventura, Clarisse Rivera, Cristina de Pádula, David Danziger Regenberg, Dora Adesse Pedra Martins, Felipe Barbosa, Gisele da Cunha Nery, Ivair Gomes Ferreira, Jade Medeiros Tavares, Joëlle Labiche, Jozias Benedicto, Luana Carolina Coelho Ferreira, Luciano Vinhosa, Luiz Cláudio da Costa, Natasha Gompers, Maice Ferreira de Figueiredo, Márcio Seligmann-Silva, Mário Henriques, Marisa Flórido, Raphael Fonseca, Renan Lima, Roberto Conduru, Rosana Ricalde, Rosangela Oliveira Dias, Patrícia Chiavazzoli, Teresa Gonçalves, Thábato Castro, Vitor Coimbra, Wilton Montenegro.

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

L54

Leila Danziger : todos os nomes da melancolia / textos de Leila Danziger... [et al.]. - Rio de Janeiro : Apicuri, 2012.
91 p. : il.

ISBN 978-85-61022-80-8

1. Danziger, Leila. 2. Arte moderna - Século XXI - Brasil. 3. Arte brasileira - Séc. XXI. 4. Crítica de arte. 5. Artistas brasileiros - Entrevistas. I. Danziger, Leila.

12-8806. CDD: 709.81
CDU: 7.036(81)

30.11.12 04.12.12 041141

FAPERJ
Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

apicuri

Editora responsável
Rosangela Dias
www.apicuri.com.br

COSMOCOPA
ARTE CONTEMPORÂNEA

Rua Siqueira Campos, 143 - sl 32
Rio de Janeiro, Brasil
tel. +55 21 2236-4670
www.cosmocopa.com
cosmocopa@gmail.com

JERUSA

A melancolia, sentimento normalmente vivido na intimidade, ganha em seus trabalhos uma dimensão social e coletiva quando a artista a faz deslizar da experiência particular, centrada em seu universo familiar, para experiências mais amplas da humanidade: o massacre dos judeus na Segunda Guerra, a diáspora palestina, o sofrimento do negro desterrado tomado pela saudade de sua terra natal, o drama dos desabrigados.

Nas páginas que seguem, acompanhadas de textos críticos esclarecedores, alguns escritos pela própria artista, o leitor, ou melhor, o bom apreciador visual — porque este é um livro para apreender com os olhos —, vai encontrar todo um universo de delicadeza que toma o fazer artístico hoje, tal atitude melancólica, como gesto de resistência contra a voracidade do tempo e do espetáculo... *Vanitas*!

Luciano Vinhosa, artista e teórico da arte. Professor do Departamento de Arte e do Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense.

FAPERJ
Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

apicuri

COSMOCOPA
ARTE CONTEMPORÂNEA

ISBN 978-85-61022-80-8