

A arte de dar forma ao real: a poética da memória de Leila Danziger

Márcio Seligmann-Silva

Aus seiner Krume/ knetest du neu unsre Namen
[De suas migalhas/ você modela de novo nossos nomes]
“Von ungeträumten geätzt”, Paul Celan

G. E. Lessing, em um dos textos centrais da teoria estética, o seu *Laocoonte*, de 1766, entre diversas fronteiras que tentou traçar como bom iluminista que era, aquelas às quais ele atribuiu maior valor eram as que deveriam manter as diferentes artes devidamente separadas – cada uma atuando conforme a adequação do seu meio com os objetos que lhe seriam apropriados – e a proibição de representação do asqueroso (*ekelhaft*). Para ele o asqueroso estaria fora do campo da ilusão estética. Nada poderia estar mais longe da posterior produção artística, o que nos faz pensar que Hegel estava certo na sua *boutade* sobre a ave de Minerva e seu lançar voo sempre ao anoitecer. Lessing representou o canto de cisne da visão pré-romântica da arte, mas abriu também, com o seu argumento de base semiótica, a possibilidade de uma nova era na teoria das artes estabelecer-se.

Mas se o nosso objeto é a obra de Leila Danziger, cabe a pergunta: o que o desrespeito da separação estanque entre as artes e, por outro lado, a apresentação do asqueroso tem a ver com a arte da memória? Tudo.

A arte da memória contemporânea deve à tradição da antiga arte da memória retórica tanto uma concepção espacial da memória quanto a concepção de um entrelaçamento necessário entre o trabalho das palavras e o das imagens. Nos palácios da memória que o rétor antigo construía para aí instalar confortavelmente em cada nicho uma imagem – e por onde ele poderia caminhar com desenvoltura durante seus discursos, retrotraduzindo em palavras as imagens que cristalizavam as diferentes ideias que ele queria apresentar – havia uma clara imbricação entre palavras e imagens. Uma podia e deveria traduzir a outra. Se, por sua vez, na arte da memória contemporânea essa tradução é posta em questão, por outro lado o trabalho em conjunto entre palavras e imagens é

mantido e o mesmo vale para a espacialização do tempo. Nessa arte, como logo veremos nas obras de Leila Danziger, as palavras transformam-se em imagens, assim como as imagens são utilizadas no lugar de palavras – transformando-se, por exemplo, em livros e só funcionando enquanto superfície a ser lida. As tumbas de papel – ou seja, as tentativas de dar conta do passado via palavras escritas – são suplementadas aqui pela presença de imagens e pelo seu jogo em um espaço imagético-verbal que tende para a construção de verdadeiros hieróglifos da memória.

Quanto à apresentação do asqueroso, parece mais difícil perceber esse traço na obra de Danziger, e que é frequente na arte contemporânea que tem o corpo como objeto – a *body art* e a “arte abjeta” constituindo os dois exemplos mais notórios dessa modalidade de arte. Com efeito, em vez da espetacularização explícita do trauma via exploração do corte na pele ou apresentação dos fluidos que saem de nosso corpo, Danziger elege uma poética da materialidade que apresenta a memória traumática por meio de uma escritura que é tão corpórea quanto a nossa pele. Sua obra executa mediações, como na “passagem para o papel” – um de seus meios prediletos –, que a tornam mais delicada, sofisticada e intelectual a um só tempo.

Leila Danziger herdou de seu pai, como ela gosta de dizer, a “língua alemã”: mas não como língua falada, e sim “como uma espécie de monumento, sinalizando unicamente perdas”. Essa herança erodida sem dúvida alguma se inscreve em sua identidade e deixa marcas na sua obra, repleta de fragmentos da língua alemã. Língua que, ao passar pelas câmaras de gás e fornos crematórios, se tornou *lalen*, lalação, e renasceu em outro contexto, no Rio de Janeiro, a partir de rupturas que só muito lentamente foram se tornando conscientes.

Certa vez, por exemplo, em 1994, quando visitou uma exposição no Museu Histórico de Berlim dedicada aos “Mahnmale des Holocaust” [Monumentos do Holocausto] – tema, aliás, de sua tese de doutorado – e se deparou logo na entrada com dois grossos volumes contendo a lista dos nomes dos judeus alemães assassinados nos KZ nazistas (ou seja, nos *Konzentrationslagern*, campos de concentração). Ela encontrou aí o seu nome de família elencado 76 vezes. Os 76 Danzigers dessa lista, por assim dizer, produziram uma virada nas coordenadas que guiavam sua vida. Seu pai judeu de Berlim, ela em Berlim e os

76 nomes constituíram uma constelação que passou a orientar sua produção artística. Mas virada existencial não significou um nascimento *ex nihilo* na sua carreira. Leila já havia feito então, aos 32 anos, algumas importantes exposições individuais e participado de outras tantas coletivas, a primeira delas em 1987, em Toulouse, durante os seus estudos realizados no Institut d'Arts Visuels d'Orléans.

Essa primeira exposição individual 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”. As imagens posicionadas ao lado dos fragmentos lembram às vezes as obras escriturais de um Cy Twombly. *Entre céu e ruínas* é um trabalho extremamente delicado que inicia uma pesquisa sobre um intervalo – “entre” –, sendo que o céu aqui pode ser interpretado como uma constelação e conjunto de traços a serem lidos, assim como as ruínas apresentam uma visão do tempo metamorfoseado espacialmente na sua própria cicatriz e destruição.

A exposição seguinte, de 1989, tinha o nome-dedicatória *Pour Edmond Jabès*. Dessa feita os fragmentos do poeta aparecem estampados sob as águas-fortes – como uma *inscriptio* de um emblema barroco. A epígrafe da exposição (*et pourquoi pas?*) deve ser lembrada: “Le nom échappe au souvenir. Il est, lui même, mémoire” (E. Jabès). As imagens monocromáticas continuam o trabalho de escritura e traçamento da poesia, só que sem formar letras. Apenas o gesto escritural é preservado. Nos textos lemos “Sarah, Sarah par quoi le monde commence? Par la parole? Par le regard?” Questão essencial que nos remete à reversão goetheana da frase bíblica: “Im Anfang war die Tat” (*Faust*, I Teil, 3. Szene). Como ver estas obras hieroglíficas? Devemos “ouver-las” no seu misto de palavras e imagens. Outra frase: “Jamais l’avènement n’a lieu. C’est dans ce ‘jamais eu lieu’ qu’il réside.” Formulação aporética que retoma com toda força o “drama da representação” pós-Auschwitz. E, não por acaso, é justamente este *tópos* que é nomeado ao final da sequência interminável de nomes judeus que

subscrive – e como que assina – a terceira água-forte: “Dans tout nom, il y a un nom dérangent: *Auschwitz*.” Decerto em Danziger e em tantos outros milhões de nomes também – assim como em “todos os nomes” depois daquela data-local.

Nos anos seguintes, após o retorno ao Rio de Janeiro, Leila continua trabalhando com os recursos escriturais da gravura e com a forma do livro. Suas obras expostas entre 1992 e 1994 apresentam um trabalho cada vez mais intenso com o suporte. Se o peso da história e a reflexão sobre nomes, datas/locais vai num crescendo mudo que guia seus trabalhos de modo distanciado, esse “excesso de história” resulta em uma poética do murmúrio, marca de sua obra que é avessa a qualquer monumentalidade. Os trabalhos sobre papel apresentados nas duas exposições com nome *Cáucaso* (1993 e 1994) levam ao limite a experiência com a gravura e revelam um vir à tona da materialidade do papel desgastado e corroído por processos químicos e mecânicos, que nas suas manchas e perfurações apresentam com sutileza um “real” que não se deixa simbolizar.

A fase seguinte da obra de Leila inicia-se com o trabalho *Nomes-Próprios* (nome de três de suas exposições em 1997 e 1998). A obra *Greifwaldstr. 138*, agora exposta na ifa-Galerie Berlin, ainda é fruto desse momento de sua reflexão artística/conceitual. Com a técnica da fotogravura Leila realizou matrizes de metal com os 76 Danziger. Nas “páginas” resultantes, com forma que lembra uma lápide, estão inscritos os seus nomes, locais e data de nascimento, a data de morte – ou a menção “verschollen”, desaparecido, e em alguns casos os nomes dos KZ onde foram assassinados, ou ainda a menção “Freitod”, suicídio. As gravuras foram expostas lado a lado, formando um enorme painel de 400 x 220 cm. Essas gravuras também foram transformadas em livros trabalhados com óleo de linhaça e betume, e portanto muito densos do ponto de vista da matéria e do tema. Livros da memória, mas também livros sobre o esquecimento e a impossibilidade de dar um corpo ao passado.

Na exposição coletiva *O artista pesquisador* (1998), em *Pequenos impérios* (1999) e em outras exposições coletivas, Danziger soma a essa experiência estética dos 76 nomes-próprios o trabalho com a Greifwalderstr. 138. Esse endereço remete a um local e a um prédio precisos em Berlim. Danziger leu em 1994. em um exemplar do cotidiano *Tagespiegel*, matéria de uma página de

autoria de Ruth Nube, nascida em 1932, sobre uma amante de seu pai, Sophie Gutmann. Nube descobriu as correspondências entre seu pai e Gutmann apenas depois da queda do muro de Berlim. Ela decidiu então pesquisar o que acontecera com essa judia, que ela conhecera e que permanecera em Berlim durante a guerra. A correspondência com seu pai foi suspensa em 1942. Gutmann cuidava de um orfanato com cerca de 60 a 80 crianças judias. Nube encontrou como resultado de sua pesquisa no arquivo da cidade de Berlim (Landearchiv Berlin) as listas de transporte dos judeus enviados aos campos de concentração. Sophie Gutman e sua filha (meia irmã de Ruth Nube) estão listadas em um transporte de 29 de novembro de 1942, com 1.021 nomes, ao lado de 230 crianças e jovens entre seis semanas e 18 anos, a maioria órfãos.

Leila Danziger fez uma fotocópia dessa matéria e tem trabalhado desde então em sua reprodução e transformação em livros-objetos e gravuras. Em agosto de 2000 ela foi ao endereço onde funcionava o orfanato e encontrou um canteiro de obras que fotografou. Em uma das fotos vemos uma criança andando de bicicleta refletida no vidro do prédio. Esse trabalho desdobra o testemunho de Nube e busca, com suas inúmeras passagens pela serigrafia, dar conta da fixação sobre tal passado. O ato reflexo que nos leva a repetir a cena traumática é, em um primeiro momento, mimetizado pelo princípio da reprodução técnica – mas na obra de Danziger, em um segundo momento, o exercício mesmo de transposição e metamorfose do original dá um novo corpo e uma nova densidade ao “original”, a saber, ao desaparecido/presente. Esse procedimento de reproduzir e transformar – as gravuras e livros são tratados com óleo de linhaça, grafite e betume, e algumas vezes postos sobre mesas, elas mesmas trabalhadas com o mesmo material – metamorfoseia o que era mero jornal descartável (uma memória curtíssima fadada ao esquecimento, como o é toda informação jornalística) em um índice do passado. Cria um delicado antimonumento. Alguns dos livros parecem ter sobrevivido a incêndios. As metáforas que se anunciam – como a do livro – são logo transformadas em metonímias, *pars pro toto* impossível, mas ainda assim tentadas e lançadas aos espectadores.

Os trabalhos de Danziger dos últimos anos têm insistentemente requisitado o jornal (sobretudo jornais alemães) como base e suporte. Mas do que suporte, no entanto, essas páginas de jornal são transformadas em “corpo”,

objetos de arte, na medida em que, empregando fita adesiva, os textos em alemão são delicadamente retirados – assim como o alemão de Leila perdeu a sua função comunicativa e manteve a sua dimensão afetiva. Apenas algumas palavras, outras vezes fotos ou ainda os contornos das colunas e das imagens ficam impressos nas páginas. No fundo, as letras ao avesso ainda podem ser vislumbradas, recobrando assim uma força que não atribuímos ao papel-jornal diariamente jogado no lixo. Nessas superfícies Leila também constrói poemas às vezes com uma só palavra – como “ausências” –, outras com carimbos que trazem palavras ou versos de Paul Celan, Drummond, Cecília Meireles e Orides Fontela. Nesta reciclagem artística do jornal apagado e reinvestido de sentido, as palavras e as imagens constroem uma grafia do tempo junto com marcas da luz que também se inscrevem – de modo estudado – sobre a sensível superfície descascada. Essas grafias de luz revelam o princípio da fotografia e da própria obra de Danziger enquanto uma escritura do real que desconhece o caminho arriscado da narração e da ilusão da representação tradicional.

Danziger identifica-se com outros artistas brasileiros atuais, como Antônio Manuel e Franklin Cassaro. A artista com quem tem maior afinidade no Brasil é Mira Schendel. Na cena internacional sua obra dialoga diretamente com Robert Rauschenberg, On Kawara e Anselm Kiefer, assim como pode ser aproximada dos antimonumentos de Horst Hoheisel, Andreas Knitz, Jochen Gerz e Hirschhorn, e de outros artistas que trabalham com poéticas da memória, como Doris Salcedo, Marcelo Brodsky, Naomi Tereza Salmon e Christian Boltanski.