

As transfigurações de Leila Danziger em “O que desaparece, o que resiste (II)”

Então você caminha pelo seu caminho de sempre, caminho reconhecível, formado por paisagens cheias de detalhes e estranhezas que, outrora, foram (percebidas) sentidas por você. Mas agora, sem conseguir vencer os dias ela (paisagem) se desbota, quase se apaga, conformada à retina pelo hábito. O hábito, esse modo de mecanizar nossa relação com o mundo, com o olhar e fazer com que em muito pouco tempo “aquilo que estou vendo” ceda lugar “àquilo que sei estar lá”. É desta forma, que tantas noites passam sem que você olhe a lua, (sabe que ela está lá) sem que repare o cinza invadir o branco dos muros, a ferrugem as grades das casas, (tudo está lá, você sabe.) É preciso então um evento, uma mudança grande, um deslocamento, uma espécie de golpe pra fazer enxergar, aparecer, fazer “ver de novo” aquilo que o hábito encobriu. E esse “ver de novo” implica (obrigatoriamente) um “ver diferente”, um ver que simultaneamente evidencia e apaga o já visto.

Parece-me que é esse poder de “deslocar”, de desacostumar, de fazer ver de novo e diferente que Antonin Artaud percebe nas pinturas de Van Gogh e descreve em seu livro “Van Gogh o suicidado da sociedade”. Para Artaud o artista ensina a ver, cria campos de visibilidade (campos que não precediam as obras) que não apontam para um referente visível no mundo e por isso fazem repensar a noção de origem e as antigas hierarquias entre referente e o referencial nas obras de arte.

Van Gogh é pintor e nada mais, nada de filosofia, de mística, de rito, de psicurgia ou de liturgia. nada de história, de literatura, de poesia, seus girassóis de brônzeo estão pintados: eles estão pintados como girassóis e nada mais, mas para compreender um girassol natural é preciso agora recorrer a Van Gogh, do mesmo modo que para compreender uma tempestade natural, um céu tempestuoso, um prado natural, já não se poderá fazê-lo sem recorrer a Van Gogh.(Artaud, 2004, P.72)

Artaud parece inverter a máxima “a arte imita a vida” ou mais do que isso, a reconfigurar para algo próximo a “a arte produz modos de vida”. Não por

acaso Gilles Deleuze e Félix Guattari retomam esse pensamento em “O que é a filosofia”. Neste livro os filósofos se apoiam nessa inversão para definirem o que acreditam ser a função da arte: arrancar os Perceptos das percepções e os Afectos das afecções. Para eles, “as sensações, como perceptos, não são percepções que remeteriam a um objeto (referência): assemelham-se a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios...”. (Deleuze, 1999, P. 213).

Em dezembro de 2011 experimentei essa espécie de “golpe”, de deslocamento de que falam Artaud, Deleuze e Guattari. Estava indo em direção ao hall dos elevadores na UERJ, no meu caminho habitual, na minha indiferença habitual com o caminho, sem esperar grandes novidades. Até que passando em frente à banca de jornal percebo que algo mudou. Paro, olho. O que vejo exige de mim. Exige que eu o veja, suspende o tempo do relógio. A partir dali experimento um outro tipo de tempo, um tempo circular, de encontro com o inesperado. A banca, que eu sempre “vi” abarrotada de revistas e jornais repletos de informação, agora me deixa ver seus vazios, seus tons de cinza, sua frieza de metal a acomodar jornais. Jornais estes, desgastados, esfolados e destituídos de sua função informativa. Então procuro algo para me ancorar, para me dizer o que vejo. Encontro uma plaquinha onde se lê: “*O que desaparece, o que resiste* (II), instalação em banca de jornal (três vídeos, jornais e livro), 2006/ 2011.

O que estava (aparecia) diante de mim era e não era mais uma banca de jornal. Guardava a aparência (a forma) de banca de jornal, mas era também outra coisa. Uma coisa cuja existência apontava para significados (conteúdo) que transcendiam a mera função utilitária de uma coisa feita para vender jornais. O filósofo da arte Arthur Danto em seu “A transfiguração do lugar comum” afirma que é justamente nesta diferença entre “função utilitária” e significação, que reside a diferença entre obra de arte e simples objetos do mundo. Obra de arte para Danto é o “objeto *mais* o significado”.

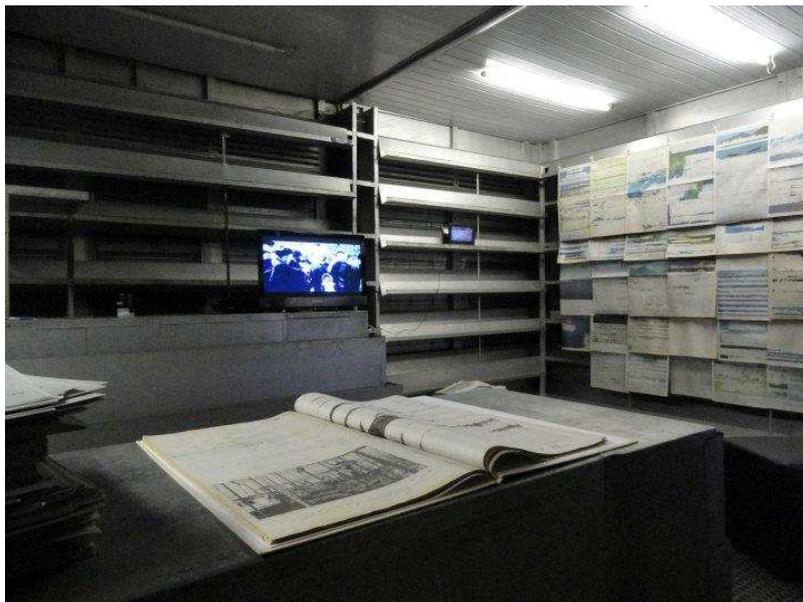


Imagem 18-a: O que desaparece, o que resiste (II), instalação em banca de jornal (três vídeos, jornais e livro), 2006/ 2011.



Imagem 18-b: O que desaparece, o que resiste (II), instalação em banca de jornal (três vídeos, jornais e livro), 2006/ 2011.



Imagem 18-c: O que desaparece, o que resiste (II), instalação em banca de jornal (três vídeos, jornais e livro), 2006/ 2011

“A transfiguração do lugar comum” me interessa aqui não só porque é neste livro que Arthur Danto empreende uma minuciosa investigação sobre a fronteira que separa objetos banais dos objetos artísticos, mas principalmente porque é nele que analisa os indícios de sua possível dissolução. Não por acaso, parte do gesto transgressor de Andy Warhol que ao trazer para a pintura temas prosaicos como caixas de sabão e latas de sopa, forçou de modo decisivo a fronteira entre o espaço do mundo comum e campo fenomenal da arte. Posto isso, posso afirmar que aquilo que eu via (que me aparecia) era a banca (objeto/lugar comum) da UERJ transformada, ou, melhor dizendo, transfigurada em instalação²⁰ pela ação da artista plástica Leila Danziger.

5.1

Da instalação

O que desaparece e o que resiste? Eu me perguntava enquanto adentrava a banca de jornal, enquanto observava que no seu interior havia três televiso-

²⁰ Esta instalação fez parte da exposição “Campus (Des)situado”, realizada dentro do 20º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP, entre setembro e outubro de 2011 na UERJ.

res exibindo imagens de jornais sendo “rasgados”, esfolados com fita adesiva (mãos de uma mulher) sobrepostas a imagens de paisagens. Enquanto escutava a voz de um homem repetindo “Pallaksch, Pallaksch”. Era em alemão. Era o poeta Paul Celan o dono da voz e das frases carimbadas nesses estranhos jornais. Havia ainda um livro, (também feito de páginas de jornal). Este livro não contava uma única história com começo meio e fim definidos, mas era construído a partir de fragmentos de notícias e por isso, permitia a proliferação de inúmeras narrativas, que exigiam de mim força imaginativa para serem acionadas e desenvolvidas para além dele. Este livro me fez pensar no livro de areia sem princípio e sem fim descrito por Borges:

Apoiei a mão esquerda sobre a portada e abri com o dedo polegar quase pegado ao indicador. Tudo foi inútil. Sempre se interpunham várias folhas entre a portada e a mão. Era como se brotassem do livro. (BORGES, 2000, p 42)

Aquele livro frágil dentro da banca de jornal, no limiar do desaparecer e que eu só podia tocar usando luvas – Pois o toque, o calor das minhas mãos podia acelerar seu processo de destruição, de esquecimento – além de fazer brotar histórias, fazia repensar as noções de leitura e de interpretação. Não havia nada nele para ser desvelado (decifrado, penso aqui na noção de cifra... um único significado para um significante), nenhum tesouro oculto. As histórias se davam em superfície, pediam no lugar de interpretação, criação. Da mesma maneira que a leitura “não se restringia ao olho” precisava de um corpo móvel, ativo que imprimisse ritmo/tempo às suas páginas. O livro ensinava a “ler” a instalação, e segundo as próprias palavras de Leila Danziger:

A leitura é um processo de extração, que remove o texto lido, e é vivida numa série de operações efetivamente materiais: folhear, selecionar, extrair, dobrar ou estender, passar a ferro, relacionar, acumular, empilhar, fixar... Se a escrita manual é um trabalho que exige o corpo, o mesmo é válido para a leitura (ler com o corpo, ler e emaranhar, ler e esquecer... (DANZIGER, 2010.p 12)

Em “O que desaparece, o que resiste (II)” o espaço do mundo era chamado a participar da obra e o tempo do espectador a mover a narrativa, como um leitor que ao virar a página imprime seu ritmo aos acontecimentos. Mas é preciso

ressaltar que no “final” da leitura não há um significado pra ser encontrado, um enigma a ser desvendado. Talvez nem haja um final. Impossível não recorrer aqui a Foucault: “a profundidade não passava de um jogo e de uma dobra da superfície”. Para Danziger a imagem fotográfica é simultaneamente índice e objeto. É sempre um convite para investigações, mas não deixa de ser um testemunho. Porém, a ideia aqui não é a de um registro neutro, que pretende ser verdade como queria Bresson²¹. É, antes, um recorte, seleção, uma interpretação pessoal em três movimentos: memória, imaginação e criação.

O testemunho, seja ele verbal ou visual, é sempre o ponto de vista de alguém, que se impõe arbitrariamente sobre os fatos. Mas segundo Philippe Dubois²² existe uma tendência da “doxa” em acreditar que a “foto não pode mentir”. Essa tendência se basearia no processo de produção da imagem. Processo este mecânico, no qual ao fotógrafo só é dado o direito de disparar a máquina (Por isso Susan Sontag a compara com uma arma, que protege o fotógrafo do mundo, se interpondo entre ele e a experiência.)

Contudo, o fato de o artista não participar do processo mecânico da produção fotográfica não anula sua criação, é ele quem recorta, escolhe o ângulo, o objeto, o momento, o espaço. O fotógrafo é o narrador que diz o que eu tenho e o que eu posso lembrar. Logo, também é ele o responsável por tornar invisível a mim aquilo que resolveu não capturar. A história da fotografia é neste sentido a história de produção e manipulação de imagens/ histórias. É história das eleições do que pode ou não ser mostrado, do que se pode ou não se tornar visível e, portanto, é matéria/memória.

Nelly Richard em “Políticas da memória e a técnica do esquecimento” constrói uma definição de memória muito pertinente para pensar as fotografias:

A memória é um processo aberto de reinterpretação do passado que desfaz e refaz seus nódulos para que se ensaiem de novo acontecimentos e compreensões. A memória remexe o dado estático do passado com novas significações, sem parar, que põem sua recordação para trabalhar, levando começos e finais a reescrever novas hipóteses e conjecturas para desmontar com elas o fecho explicativo das totalidades demasiado seguras de si mesmas. (RICHARD, Nelly, 1999, P. 82)

²¹ Em Bresson a ideia é que seria possível fotografar os fatos tais como eles se apresentam, como um testemunho neutro, sem distorção do fotógrafo. Isso é o que ele chama de “momento decisivo”.

²² DUBOIS, Philippe. O Ato Fotográfico. Campinas: Papyrus, 1994

O que parece estar em causa para Danziger é justamente a ideia de que a imagem fotográfica pode contar inúmeras histórias; que se configura com um campo aberto a explorações, a interferências do público.

5.2

Das imagens escolhidas para resistir:

“O que desaparece, o que resiste (II)” é, de certa forma, um desdobramento e uma continuidade da série em processo, iniciada no ano de 2006, intitulada “Diários Públicos”. Nela Leila Danziger explora as tensões entre memória e esquecimento, visibilidade e invisibilidade apropriando-se de jornais – objeto que tem utilidade efêmera e são, por natureza, meios híbridos entre o imagético e o verbal – destituindo-os de sua função informativa no espaço da vida e transformando-os em objetos poéticos no campo da arte. Talvez “O que desaparece, o que resiste II” seja uma espécie de conclusão, de ápice na “poética da transfiguração” que Leila Danziger inicia em *Diários Públicos*.

O vetor de Diários públicos é a página impressa rarefeita, apagada, sabotada em sua função de documento, mas onde o texto jornalístico ainda pulsa na informação residual da imagem selecionada ou pelo avesso do papel. A integridade da página é mantida, e o que permanece é uma pele fina e transparente, uma matéria frágil, fugaz, sensível à ação da luz, desafiadoramente mundana. (DANZIGER. Leila, 2010, P.11)

É importante ressaltar que Leila trabalha com imagens fotográficas, mas não fotografa. Sai pelo mundo catando imagens “descartadas”. Danziger transfigura do lugar comum à imagem/história dos meninos de rua, dos indigentes, da menina faminta, dos esquecidos da história, que aparecem todos os dias nas manchetes de jornal como ícones da miséria humana. No entanto, nos jornais eles aparecem para serem novamente esquecidos, pois a exposição repetitiva dessas notícias e imagens contribui com a sua banalização e é justamente essa banalização, como modo de cegueira, que a obra de Leila Danziger quer enfrentar.



Imagem 19: L. Danziger, carimbo e impressão solar sobre jornal (Diários Públicos), 56 x 32 cm, 2002.

Ao selecionar jornais, recortá-los, expô-los ao sol, deixá-los passar por um período de envelhecimento, carimbá-los com as frases – de Paul Celan “Para-ser-e-nada-estar”, de Denilson Lopes: “Pensar em algo que será esquecido pra sempre” e de Hölderlin: “Vens abaixo em chamas” –, a artista faz com que eles ganhem uma nova forma de visibilidade produzindo um “estranhamento” no olhar adormecido, imune ao ataque anunciado das matérias dos jornais, fazendo com que passeie pela imagem, perceba que a notícia foi raspada, apagada e que no lugar da informação está a poesia.

Diários Públicos muito tem a ver com as imagens-vaga-lumes evocadas por Didi-Huberman em seu “A sobrevivência dos vaga-lumes”: “A imagem é pouca coisa: resto ou fissura (fêlure). Um acidente do tempo que

a torna momentaneamente visível ou legível.” Ou ainda: “A imagem se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e de redesaparecimentos incessantes”.

O trabalho de Leila faz vir à tona (aparecer), imagens apagadas, esquecidas, condenadas à amnésia social, pois ao inserir objetos ordinários – jornais com imagens-histórias de pessoas comuns – nos espaços destinados a obras artísticas perturba os limites entre arte, vida, política e estética, na medida em que transfigura, dotando de visibilidade, espaços e imagens antes desimportantes, condenados ao apagamento. Danziger parece interessada, num acerto de contas que permita tornar visíveis – mesmo que de forma “vagalúmica”, lampejante – histórias e vidas que foram ignoradas pela História com H maiúsculo.