

TRABALHO SOBRE A IMAGEM¹

Tradução de Cláudia Muller Sachs²

Resumo

Reflexão a partir do trabalho da artista Esther Shalev-Gerz realizado sobre a memória dos campos de concentração e do Holocausto. Ao destacar objetos de uso cotidiano pelos habitantes dos campos, novos olhares e considerações foram por ela efetuados, com o intuito de pensar novos equacionamentos para o tratamento artístico tanto da história quanto da memória.

Palavras-chave: holocausto, memória, arte de fazer.

Abstract

Reflection about the work the artist Esther Shalev-Gerz on the memory of concentration camps and the Holocaust. Electing objects of daily use by the inhabitants of the camps, a new regard and reevaluation is done, aiming at considering new equations for both the artistic treatment of history and the memory.

Keywords: Holocaust, memory, art making.

Representar é estar no lugar de outra coisa, é, portanto mentir à verdade da coisa. Esther Shalev-Gerz recusa duplamente esse pressuposto: por um lado, a coisa em si nunca está lá: não há nada senão a representação: as palavras transportadas pelos corpos, as imagens que nos apresentam não são aquelas que as palavras dizem, mas o que fazem seus corpos; por outro lado, não há jamais a representação: não há nada senão a presença: as coisas, as mãos que as tocam, as bocas que as falam, as orelhas que as escutam, as imagens que circulam, os olhos no quais se presta atenção àquilo que é dito ou visto, os projetores que dirigem esses signos dos corpos a outros olhos e outras orelhas.

MenschenDinge, o aspecto humano das coisas: sobre as paredes do museu em Buchenwald, no núcleo dos cinco vídeos dispostos no centro da

¹Este texto foi escrito para o catálogo da exposição de Esther Shalev-Gerz, *MenschenDinge, The Human Aspect of Objects* (O aspecto humano dos objetos), realizada em Berlim em 2006.

²Mestre em Teatro e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC.

sala, há coisas representadas: tigelas ou pulseiras, pentes, chinelos ou anel. Essas coisas estão lá para falar daqueles que viveram e morreram entre 1937 e 1945; elas estão lá no lugar deles, para representar, ao que parece, suas histórias. No início, portanto, Esther Shalev-Gerz desloca as questões sobre uso. Podemos, devemos representar o horror dos campos de concentração, continuam a perguntar inúmeras vezes? Na verdade, a questão está lá pela forma. Aqueles que a perguntam já possuem a resposta que na verdade se desdobra em três níveis: representar é mostrar, e não devemos oferecer ao prazer dos olhos um evento de humilhação e de desumanização, exceto para tornar-se cúmplice; representar é construir uma história, e não devemos dar a racionalidade de uma história construída para o extermínio, exceto para torná-la aceitável. Representar, finalmente, é escolher o partido dos idólatras; é, novamente, estender o crime contra o povo cujo Deus proibiu as imagens. É também, adicionam alguns, trair a modernidade artística que, da mesma maneira, aboliu o prazer fútil das imagens para o bem da própria arte.

Todas estas razões partem do mesmo princípio. Elas associam representação à enganação que ocorre com uma coisa em sua ausência: visão de corpos maltratados e humilhados que não estão mais lá para responder sobre sua solidez conservada, firmeza mantida, ficção inapropriada para a singularidade do evento, ídolo que toma o lugar da voz do Outro. Representar é estar no lugar de outra coisa é, portanto, mentir sobre a verdade da coisa: este é o pressuposto comum a todas essas críticas. Mas Esther Shalev-Gerz os refuta duplamente: por um lado, a coisa em si nunca está lá: só há representação: palavras transportadas por corpos, imagens que nos apresentam não são o que as palavras dizem, mas o que fazem seus corpos; por outro lado, nunca há uma representação: nunca temos nada senão a presença: as coisas, as mãos que as tocam, as bocas que as falam, as orelhas que as escutam, as imagens que circulam, os olhos nos quais prestamos atenção àquilo que é dito ou visto, os projetores que dirigem os signos do corpo a outros olhos e outras orelhas.

Temos de considerar as duas declarações em conjunto. A coisa nunca está lá em pessoa, e ainda assim, existe sua presença, portanto, não há nada senão a presença. Não devemos iludir-nos sobre o significado do “monumento contra o fascismo”, concebido juntamente com Jochen Gerz e atualmente submerso sob o solo de Hamburgo. Posto que este monumento estava destinado a desaparecer, quisemos entregá-lo a cargo da política. Uma vez que o monumento tenha sido destinado a desaparecer, queríamos lançar na conta da política do irrepresentável segundo a qual o absolutamente outro - o Deus invisível, mas também o crime contra o seu povo - não pode representar-se e deve somente ser simbolizado pelas marcas da ausência, cuja marca mais certa é o desaparecimento efetivo.

Mas o monumento invisível não é um monumento à ausência. Muito pelo contrário. Significa que a memória do horror e a resolução de evitar seu retorno só encontram seu monumento senão pela vontade daqueles que estão aqui e agora. São as assinaturas dessas vontades que, cobrindo pouco a pouco as partes da coluna, decidiram seu enterro progressivo. O monumento é encoberto por aqueles que tomam para si a tarefa que ele simboliza. Não devemos, tampouco, nos enganarmos sobre esse “irreparável” com que Esther Shalev-Gerz consagrou um outro trabalho. O irreparável não é para ela o crime absoluto ou o trauma irreduzível que divide a história em duas e nos leva ao imemorável. Ele requer, ao contrário, uma maneira positiva de seguir em frente, até o presente. Esta outra maneira de ajustar a relação entre a culpa ou a dívida pode ser simbolizada pela história que nos contam no *White Out* de Asa, a moça da Lapônia. Seu avô tinha sido, durante anos, roubado pelo sujeito que na sua ausência mexia nas pensões dos pastores nômades e construiu com os seus despojos uma ótima casa para si. Um dia, tomado pelo remorso, o sujeito quis devolver o dinheiro, mas o avô recusou a restituição. O dinheiro tinha sido tomado, a casa construída. O que foi feito não pode ser reparado. Isto significa que é necessário fazer outra coisa. A não reparação é um ponto de partida. A questão toda é saber o que fazemos depois, o que fazemos agora. Isabelle, a judia polonesa, arrancada *in extremis* em Bergen-Belsen à máquina de morte que matou seu pai e sua mãe, passou metade de sua vida sem nunca mais falar para poder viver e a outra metade a falar para que as pessoas que vivem hoje saibam. O irreparável não proíbe a palavra, ele a modula de forma diferente. Ele não proíbe imagens. Ele as obriga a mover, a explorar novas possibilidades. A natureza irreparável do que aconteceu não obriga absolutamente a erguer monumentos à ausência e ao silêncio. A ausência e o silêncio estão aí, de qualquer maneira, em qualquer situação dada. A questão é saber o que os presentes fazem destes, o que eles fazem com as palavras que contém uma experiência, com as coisas que mantêm a memória, com as imagens que as transmitem.

Os delatores da imagem mostram sempre a mesma cena: eles fazem da imagem qualquer coisa diante da qual nos concentramos, passivos e já derrotados por sua astúcia: simulacro que tomamos por realidade; ídolo que tomamos pelo verdadeiro Deus; espetáculo onde nos alienamos; mercadoria para a qual vendemos a alma. Em suma, eles simplesmente tomam as pessoas por tolos. Essa crença dá àqueles que a compartilham uma boa imagem de si mesmos: somos inteligentes porque os outros são estúpidos. Esther Shalev-Gerz sabe que o oposto é que é verdade: nunca somos inteligentes senão pela inteligência que concedemos aos outros: aqueles a quem falamos, aqueles de quem falamos. E para começar, devemos atacar as regras do jogo. Isto já é um ganho, mais que impor o roteiro que pressupõe que estejamos plantados inertes

diante das imagens. Nós não estamos diante das imagens, nós estamos entre elas, assim como elas estão entre nós. A questão é saber como nos movemos entre elas, como as fazemos circular. Aqueles que as declaram impossíveis ou proibidas depois de Auschwitz opõem a sua impiedade ou aos seus logros o poder da voz que guia. Mas por trás disso há sempre a voz que comanda, aquela que sabe quando e para quem se deve falar ou silenciar. Proscrever a imagem em nome da memória é, em primeiro lugar, afirmar seu desejo de silenciar, de fazer obedecer. É ignorar que a imagem e a memória são, antes de qualquer coisa, também trabalho. Esther Shalev-Gerz, portanto, rejeita a oposição demasiado simples da voz fiel à imagem idólatra. Não há a palavra de um lado e a imagem de outro. A voz é sempre aquela de um corpo que vê e é visível que se dirige a um outro que vê e é visível. E o silêncio que a interrompe, precede ou escuta, não é a retirada do pensamento onipotente que se oculta dos ignorantes e dos *voyeurs*. Pelo contrário, é a marca do seu trabalho duro para converter um sensível em outro sensível. O silêncio nos filmes de Esther Shalev-Gerz, não é jamais uma praia escura. É sempre uma paisagem acidental. Nas páginas de *Bonjour cinema*, que inspirou Deleuze e alguns outros, Jean Epstein elogiou o close que transforma o rosto em uma paisagem cheia de solavancos e buracos, vegetações e drenagens. O close de Esther Shalev Gerz radicaliza essa topografia da face/paisagem até para provocar no espectador um certo desconforto: não há uma escolha estética suspeita para nos oferecer o rosto do outro na forma dessas espessuras, vermelhidões ou pêlos que lhes animalizam a fim de mostrar o poder do olho mecânico e de restaurar a expressão dita pessoal à grande impessoalidade das coisas. E não resulta indecente aos espectadores compor esses pedaços de rosto oferecidos ao transeunte na vitrine de *First Generation* (Primeira Geração) como peixes de aquário? É, porém, todo um outro viés que anima esses closes: nesse olho por vezes exagerado, piscando frequentemente, nessas dobras e ruborizações da pele, nessas mãos que pinçam uma bochecha ou esses dedos que passam nos lábios, há, primeiramente, o pensamento trabalhando no corpo, um pensamento que busca dizer, que busca entender e nos obriga também voltar à reflexão.

Não há ausência representada, nem tampouco o imediatismo da presença. Não estamos diante, não estamos no lugar de algo. Estamos sempre *entre*. A coisa deve ser entendida em dois sentidos: *estar entre* é pertencer a um certo tipo de comunidade, uma comunidade construída, precária, que não se define em termos de identidade comum, mas em termos de partilha possível. Mas aquilo que é para ser partilhado está também preso a uma partilha, ele mesmo viajando entre dois seres, dois lugares, dois atos. O que poderia ser chamado de imagem é propriamente o movimento desta tradução. Há pessoas que vêm de fora: de um outro lugar, de um passado que os seres

vivos de hoje não viveram. Pode ser o inferno de Auschwitz, pode ser o Chile da contrarrevolução sangrenta. Pode ser simplesmente a neve da Lapônia. Eles falam. Mas eles simplesmente nunca falam sobre o que eles viveram “lá”, em outra parte, em outra época. Dado que a valorização da palavra de uma testemunha e, especialmente, de um testemunho do sofrimento, consiste sempre em atribuir ao outro um lugar bem definido, o lugar daquele que só é bom para transmitir a particularidade da informação e seu conteúdo sensível imediato àqueles que têm a prerrogativa do julgamento e do universal. Esther Shalev-Gerz não faz falar as testemunhas do passado ou de outros lugares, mas os pesquisadores trabalhando aqui e agora. Aqueles, portanto, que vêm de fora, ela lhes faz falar do presente como do passado, daqui como de lá. Ela faz com que eles falem da maneira como pensaram e desenvolveram a relação entre um lugar e outro, um tempo e outro. Mas também os dispositivos que ela construiu são eles próprios os dispositivos que alargam sua palavra, que a submeteram à representação das condições de sua enunciação e sua escuta.

Entre a escuta e a palavra: Esther Shalev-Gerz utilizou este título pelo menos duas vezes. Ela o fez para a instalação destinada a apresentar a memória dos sobreviventes dos campos no *Hôtel de Ville* em Paris. O que há entre a palavra e a escuta é a imagem. Mas a imagem não é apenas o visível. É o dispositivo no qual este visível é recebido. Pois esse dispositivo faz o visível jogar dois papéis diferentes. De um lado, os visitantes da exposição parisiense viram em monitores colocados à sua disposição os DVDs contendo os depoimentos dos sobreviventes. O visível assume, então, uma função de transmissão da narrativa. Mas a sala também era dominada por três projeções que lhes faziam ver a mesma e outra coisa ao mesmo tempo: as mesmas testemunhas, em silêncio, presas nessa concentração ou essa hesitação que precede a tomada da palavra - um silêncio que é ele mesmo povoado por uma multiplicidade de signos - suspiros, sorrisos, olhares e piscadelas - que enfocam a palavra como produto de um trabalho. Longe do espanto ou da idolatria, a imagem visível é então o elemento de uma história. Mas essa história é em si feita de referência entre várias instâncias. Entre a palavra que conta e a orelha que se informa, ele mostra sobre os rostos o trabalho de um pensamento atento que requer atenção. Ela não é o simples veículo de transmissão de um testemunho. É o “retrato de uma história”. A expressão escolhida para uma exposição em Aubervilliers, nos arredores de Paris, é estranha. Na verdade, a diferença entre os dois termos define o que pode ser chamado de controvérsia, isto é, um confronto entre os modos do sensível. Esse confronto nos distancia da epifania da ausência ou do choque do irrepresentável sobre os signos que inserimos voluntariamente nas obras que nos falam do extermínio. Falar sobre retrato de uma história é reduzir cada um dos dois termos em sua obviedade. O retrato não transmite o imediatismo da presença, ele a projeta em uma

história, isto é, em um certo conjunto de ações. Inversamente, a história não dá tal qual, ela é vista somente através dos corpos que pensam sobre ela, falam sobre ela ou ouvem-na. Nunca há nada mais que corpos que pensam no trabalho com a sua experiência ou com aquela que os outros corpos pensantes transmitem.

A forma de igualdade assim definida rejeita a ideia de que existiria um dispositivo artístico específico para falar sobre o extermínio e somente dele. O dispositivo do intervalo entre a palavra e a escuta não está adaptado à única história de grandes eventos ou grandes traumas de um século. O que se aplica à memória de Auschwitz ou para aquela dos imigrantes que a repressão política ou a esperança de uma vida melhor fez vir à Suécia, o Chile, a Turquia e outros de fora, vale também para a história menos trágica de Asa, a moça da Lapônia. *Entre a escuta e a palavra* era já o título do dispositivo em vídeo que contava sua viagem entre duas identidades, entre a filha dos criadores de renas que falam *Sami* e a sueca bem integrada de Estocolmo. Tudo era jogado entre Asa e ela mesma: entre a parte sóbria em Estocolmo onde a cidadã dinâmica bem estabelecida reivindicava com gestos eloquentes sua dupla cultura e o país lapão onde o rosto da mesma Asa, cortado em primeiro plano e como que rendido a uma autenticidade nativa pelas bochechas rosadas e pela exuberância do cenário vegetal, escutou sua própria voz como uma estrangeira atenta e surpresa. Devemos novamente lembrar que seu próprio discurso já era uma escuta. Porque ela não contava simplesmente sua experiência. Ela reagia a uma escolha de citações, destes viajantes acostumados a projetar nas populações remotas os estereótipos do bom selvagem e os sonhos do comunismo primitivo.

Essa relação de si para si mesmo é o grau zero do dispositivo. É para ouvir bem. A relação de Asa que fala para a Asa que escuta Asa nos diz o seguinte: o *dois* é original. Alguns se opõem à circulação indiferente, igualitária, imagens fixas na face que testemunha a irreduzível alteridade. Esther Shalev-Gerz, ela, mover esse rosto; ela o coloca numa situação de interrogação, de diferença com ele mesmo. Não é apenas o fato de que o locutor ou a locutora se escutam. Na sua própria imediatez, o rosto é sempre duplo: o olhar reflete uma visão, a compressão dos lábios retém um pensamento. É a partir deste núcleo da alteridade primeira que a circulação das imagens constrói grupos através de círculos aumentados. Em Hanover, há alguns lugares do campo de extermínio de Bergen Belsen, onde os vestígios do passado foram apagados, são dois rostos que foram relacionados: Isabelle Choko, a judia que o conheceu, criança, o gueto de Lodz antes de ir parar em Bergen-Belsen, fala; Charlotte Fuchs, a antiga atriz, portadora da cultura de esquerda alemã do entre guerras, escuta; ela fala na frente das paredes que cobrem as figuras enigmáticas de Oscar Schlemmer, emblemas dessa Alemanha progressista derrotada pela loucura nazista; às vezes a figura da ouvinte, apoiada pela atenção, outras

vezes marmorizada, vinham a mascarar aquela que falava. *Sua imagem olha para mim?* Pergunta a instalação. Em Botyrka, nos subúrbios de Estocolmo, o círculo é ainda aumentado pela exposição *First Generation* (Primeira Geração): são algumas dezenas de imigrantes que responderam à questão de saber o que eles perderam e ganharam vindo aqui, o que eles deram e o que receberam. E são eles que se escutam e mostram ao olhar dos visitantes as suas faces, ou melhor, um fragmento de paisagem que sua atenção estica ou enrugam. Os rostos estão entre a parte de fora, por onde se passa e a de dentro, onde se toma conhecimento das narrativas. Entre aqueles que passam e aqueles que entram, entre aqueles cujas vozes e rostos são expostos lá e aqueles que vêm por sua vez fazer o percurso do olhar à escuta - e talvez a uma nova palavra - é sempre a mesma comunidade que é tecida: uma comunidade de pessoas que estão entre aqui e alhures, entre agora e um outro tempo, entre os gestos complementares e desconexos da palavra, da escuta e do olhar. A atmosfera do tempo nos convida deliberadamente a considerar as culturas diversas e vê na arte um meio para nos introduzir. Mas as coisas seriam simples - e não muito interessante para um artista - se não se tratasse apenas a conhecer e respeitar a diferença. Trata-se de algo mais grave, no qual o trabalho da arte está hoje, por outro lado, diretamente interessado: trata-se de escavar a própria relação entre o semelhante e o diferente, de mostrar como o outro é parecido, portador das mesmas capacidades de falar e ouvir, mas também, inversamente, como o outro é em si mesmo um outro, ele próprio preso na obrigação da distância e do intervalo.

Em *MenschenDinge*, a regra do jogo é diferente, mas seu princípio último é o mesmo. Nenhum antigo detento de Buchenwald conta aqui suas memórias de vida no campo. As cinco pessoas que falam são os funcionários do museu ou associados ao seu trabalho. Vemo-los falar, mas eles mesmos não se escutam nem são ouvidos por outros. Tudo acontece entre sua fala e as coisas sobre as quais falam, que eles mostram sobre a mesa ou tomam em suas mãos. É sobre as coisas que é lançado o poder do intervalo, da circulação e da transformação. Essas coisas são objetos, vinte ou trinta entre todos aqueles que foram encontrados em escavações no local do campo. São objetos que pertenceram aos prisioneiros. Alguns possuem assinaturas ou marcas de identidade. Mas também são objetos incomuns, que um trabalho clandestino recuperou, transformou, desviou dos propósitos para os quais foram investidos pela organização do campo. O fio de ferro foi moldado para fazer um anel; a régua, destinada ao trabalho dos operários, foi cuidadosamente entalhada por um instrumento improvisado para ser transformada em pente; ou seu pedaço foi transformado em cabo de faca. Uma cabaça foi escavada para servir como prato ou tigela, um pedaço de alumínio cuidadosamente dobrado foi utilizado para fazer um espelho; uma alça de metal improvisada foi ajustada a uma escova

de dentes quebrada; uma tigela de exército francês teve seu topo suprimido, um tijolo lhe foi introduzido e uma alça ajustada para transformá-la em ferro de passar. Um broche em forma de aranha foi incrustado com pedaços de contas; vasos foram esculpidos, em um deles, uma inscrição em russo afirma um direito de propriedade: “Busque sua tigela, não toque na minha, cigano”. Sobre um outro foram gravadas, com uma ferradura, um sinal de sorte, um coração trespassado símbolo de amor e uma âncora, símbolo da liberdade. E o instrumento e emblema por excelência do confinamento, o arame farpado, foi também utilizado em sentido contrário, enrolado ao redor de um fio de cobre conectado a uma tomada de recuperação de força para fazer um aquecedor que permitisse esquentar um pouco de água.

Estamos, portanto, longe dessas pilhas de sapatos cujas fotografias são, por vezes, transformadas em uma metonímia da máquina de morte. Não é uma questão de atestar o sofrimento e a morte em massa. Sem dúvida, não convém esquecer que, mesmo que Buchenwald não tivesse câmaras de gás e não tivesse sido programado para a “solução final”, era também um campo de extermínio. Cinquenta e seis mil pessoas morreram em Buchenwald ou na rede de campos que a ele pertenciam. Mas não é da memória dos mortos que nos fala Esther Shalev-Gerz. É da memória dos vivos. Como nos dispositivos de fala e de escuta, essa memória passa através de um trabalho. Trata-se de fazer falar os objetos mudos. Mas aqui uma distinção se impõe. Os historiadores nos têm ensinado a valorizar esses objetos que são “testemunhas silenciosas” da vida dos homens, opondo sua veracidade à palavra dos discursos afetados. Mas o artista transforma o jogo: os objetos não testemunham aqui uma condição; eles não nos informam sobre o que viveram, mas sobre o que fizeram. Eles demonstram, então, uma capacidade que é justamente da mesma ordem que aquela que evidencia, em outras instalações, a fala aplicada ou o rosto atento dos anônimos. A engenhosidade implantada pelos artesãos desses objetos evocaria sem dúvida, para alguns, a bricolagem celebrada por Levi-Strauss ou as “artes de fazer”, caras a Michel de Certeau. Isto é, na verdade, a capacidade daqueles que forjaram esses objetos de que nos fala Esther Shalev-Gerz. Mas esses objetos não são apenas os resultados da capacidade inventiva dos anônimos. Eles são também as afirmações ao mesmo tempo práticas e emblemáticas dessa capacidade frente à máquina de desumanização e de morte. Neste sentido, a bricolagem do pente não se separa daquela da pulseira incrustada, ou aquela do fio elétrico de arame farpado daquela do espelho. Não há, por um lado, as necessidades da vida, por outro, o cuidado com o adereço pelo qual nos afirmamos acima da mera vida biológica. A arte de fazer não se separa da afirmação de um modo de ser ou de uma arte de viver no sentido mais amplo.

Compreendemos agora que Harry, o historiador, pudesse exaltar-se em nos mostrar alguma coisa “sensacional”: uma escova de dentes quebrada

que uma mão hábil e aplicada reparou, ajustando-a com rebites a uma haste de alumínio recuperado. Quem fez isso poderia ser morto na manhã seguinte, mas ainda assim se importava em lavar os dentes com um instrumento adequado. Podemos pensar que este artista tinha posto em seu trabalho o pensamento resumido na *Espécie humana*, de Robert Antelme, que esteve em Buchenwald antes de ser enviado para a fábrica Gandersheim: quando o inimigo programou ao mesmo tempo sua morte física e sua degradação moral, um e outro não podiam mais se separar. Fornecer os meios para continuar a viver e afirmar uma relação necessária à sua imagem andam junto. É por isso que faziam fila para o momento de encontro com a “parte de solidão brilhante” devolvido por esse espelho, para olhar seu rosto, mais uma vez, que o inimigo queria tornar repulsivo para cada um e para todos os outros.³ Alguns, de fato, assustavam-se e não queriam mais ver esse rosto onde se inscrevia o efeito da empreitada de desumanização. Mas outros praticavam, a esse respeito, a arte de vê-lo como viam aqueles que pensavam nos ausentes, aqueles que os estavam esperando em casa. E quanto a esse ferro de passar improvisado, ele suscitou inicialmente a perplexidade dos investigadores, mas terminaram, graças a um outro livro, por entender a sua utilização: certamente não era destinado a dar uma dobra elegante às roupas listradas. Ele servia para matar parasitas que causavam epidemias. A vida nunca se reduzia à *vida nua*, a única necessidade biológica. Ela também não se deixava separar entre o necessário e o acessório. Disto são testemunhos também os calendários de metal onde os meses são marcados. Os dias podiam ser todos iguais, o que não impedia o cuidado em manter o controle do tempo e o esforço de usar para isso uma caligrafia elegante.

Os objetos falam, portanto, da mesma forma que os escritores. Eles falam da arte que os produziu: uma arte de fazer engenhosa, indissociável de uma arte de viver. Neste sentido, portanto, não há solução de continuidade entre o artista que fez para seu próprio uso a colher, o pente ou o ferro de passar e esses *verdadeiros* artistas que usaram seu conhecimento sobre desenho para nos deixar testemunhos da vida no campo: Paul Goyard, cujos desenhos são conservados em Buchenwald, Boris Taslitzky, cujos desenhos, publicados em 1945 por Aragão, foram expostos neste verão em Paris, Walter Spitzer, Delarbre, Leo Henri Pieck, Karl Schulz e vários outros cujos trabalhos foram revividos pelo recente filme de Christophe Cognet⁴. Eles também tiveram que procurar, clandestinamente, os meios para sua arte: papel recuperado nos arredores das fábricas, trapos usados, envelopes descartados ou, conforme relatado por Leon Delarbre, papel que cobria o amianto isolante dos tubos. E eles desenharam os encontros sinistros da *Place d'Appel*, as pilhas de corpos condenados à morte no “pequeno campo”, os enforcados, os carrinhos de cadáveres transportados para o crematório ou os mortos-vivos da *Revier*, eles também se dedicaram a pintar retratos de amigos e desconhecidos como

³ ANTELME, Robert. *L'Espèce humaine*. Paris: Gallimard, 1957, p. 61.

⁴ COGNET, Christophe. *Quand nos yeux sont fermés. L'art clandestin à Buchenwald* (Quando nossos olhos estão fechados. A arte clandestina em Buchenwald). La Huit Production, 2005.

poderiam pintá-los em outros lugares: como esses retratos feitos por Boris Taslitzky que nos representam os intelectuais, os jornalistas, os artistas ao olhar habitado por seus pensamentos e sua arte, e não os detentos marcados pelos estigmas do cansaço, da fome e da doença.

É por isso que a questão inicial dos responsáveis do museu foi rapidamente resolvida: era necessário reunir piedosamente e expor todos esses detritos, essas coleções de botões, moedas, tigelas e colheres enferrujadas tiradas do lixo onde todos esses objetos tinham sido jogados no fechamento do campo? Um museu, certamente, não é uma lixeira. Mas não se trata de lixo, e sim de produções de uma arte de fazer e de viver. Somente depois que este problema esteja resolvido, retorna a questão inversa: é lícito fazer arte hoje “com” os campos da morte, com as histórias daqueles que ali morreram ou voltaram e com os vestígios que nos restam? Quem diz arte diria artifício destinado ao prazer, e muitas vezes afirmam que ambos seriam indecentes aqui. Nós saudamos acertadamente os artistas enclausurados que puseram sua arte do traço e da composição em seus desenhos do campo. Queremos mesmo admitir que eles ressentiam, às vezes, uma afinidade secreta entre a desencarnação massiva de corpos torturados e o próprio nascimento da forma artística como Música, em Dachau, “cegado pelo tamanho impressionante desses campos de cadáveres parecidos com placas de neve brancas, reflexos de prata nas montanhas ou ainda parecidos com um bando de gaiivotas brancas pousadas sobre a lagoa”, ou como fez Boris Taslitzky, apreendendo pelo caleidoscópio de aparência comovedora os aspectos emocionantes apresentados pelo inferno do “pequeno campo”. Mas que queiramos trabalhar hoje com pentes, taças e colheres de presos recuperados do lixo, dificilmente o admitimos. Mesmo aqueles que recolhem tais objetos, os limpam, arquivam, expõem ou organizam a exposição que lhes é dedicada se questionam, como o diretor do museu, Volkhard Knigge, diante da câmera de Esther Shalev-Gerz: a própria aura desses objetos, a maneira como, segundo a definição benjaminiana, eles nos deixam como pela primeira vez ainda absolutamente afastados, não os colocam fora da arte?

A resposta é dada, na verdade, numa dialética singular. Porque querer deixá-los de fora da arte é torná-los relíquias e fetiches: objetos sagrados petrificados em sua relação com o negócio da morte. E a mercadoria está sempre perto do fetiche: desde há muito que a presença destes objetos é necessária para os memoriais, aqueles que não têm devem comprá-los, e as colheres enferrujadas dos mortos tornam-se, assim, objetos que têm um preço. Para evitar esse *status* de objetos oscilantes entre relíquias e mercadorias, deve-se torná-los legíveis. Torná-los legíveis, porém, não é apenas identificá-los. Ou melhor, a identificação em si não é separada de um trabalho de artista: um trabalho de pesquisa e de imaginação conjuntas que dê voz à essa inscrição

russa sobre a tigela na qual a propriedade é afirmada, que também deixa ambíguo este “cigano”, que pode ser tanto a pessoa que assina a inscrição quanto seu destinatário, real ou imaginário; uma história de destinos paralelos desenhados ao redor desta tigela que tem dois nomes de “proprietário”: o nome francês de um detento que sobreviveu, e o nome checo de um outro, vindo do Oriente e morto em Bergen-Belsen. Negar a esses objetos o simples jogo estético como devoção diante das vítimas do crime irreparável, é confiá-los à imaginação histórica. Mas também torná-los legíveis, é mostrar-lhes como produtos da arte de fazer e do estilo de vida daqueles que os desviaram, decoraram, assinaram. É esta arte que se deve antes de tudo homenagear. E é por isso que é legítimo deixá-la sob a responsabilidade de atribuir, *entre outros*, a um artista de hoje.

Entre outros: um artista entre outros artistas: aqueles que fizeram esses objetos, aqueles que se preocupam hoje em arquivá-los e expô-los, aqueles que trazem um novo olhar ou uma nova escuta ao conjunto proposto. Mas também um artista cujo todo trabalho é de extrair os objetos, as imagens, as vozes de sua solidão, de multiplicar através da circulação o potencial que possuem. A lei do dois, do intervalo e do deslocamento, governa o dispositivo inventado aqui por Esther Shalev-Gerz, tão rigorosamente quanto suas instalações anteriores. É primeiramente por isso que ela não expõe os objetos, mas suas imagens multiplicadas. Vinte e cinco imagens de objetos, cada uma das quais é uma imagem dupla: o mesmo ferro de passar visto de dentro ou de fora, a mesma tigela em dois ângulos diferentes, o mesmo chinelo em seu lado correto e ao avesso. O artista aqui parece exatamente transgredir o comando de Robert Bresson ao cineasta: “Não mostrar todos os lados das coisas”⁵. É ao preço de desmontar os “pedaços de natureza” capturados pela câmera que o diretor pretende fazer do cinema uma linguagem. Esther Shalev-Gerz também quer que as imagens obedeçam à lei da linguagem, a do intervalo. E é por isso que ela sempre coloca duas por uma. Mas ela também compreende de outro modo a relação entre a arte e a linguagem. Assim como criamos uma imagem com outras imagens, fazemos arte com uma outra arte, ao retirar de um determinado material - a fala humana ou objeto inanimado - aquilo que nele já é arte, já é o produto de uma pesquisa. Se é necessário mostrar um lado e depois o outro, é porque a “montagem” não é a arte reservada do cineasta. Mostrar “ambos os lados” do objeto é tornar sensível a montagem já trabalhada pelo artista do campo para desviar o material ou objeto de seu destino: o chinelo sem cobertura e o papelão que lhe serve de palmilha, a colher enferrujada e sua haste transformada em faca, etc. Mas isto não é apenas uma questão de pedagogia. Mostrar esta montagem é mostrar que um objeto, uma imagem, uma palavra estão sempre em movimento, tensionados entre um passado e um futuro, entre uma invenção e uma nova invenção que pedem

⁵BRESSON, Robert.
Notes sur le cinématographe. Paris:
Folio/Gallimard,
1995, p. 104.

àquele que as segura na mão, àquele que olha a imagem. Ou melhor, a imagem da arte, a imagem ativa não é a forma visível que reproduz um objeto. Ela está sempre entre duas formas. Ela é o trabalho que é criado em seu intervalo.

A imagem nunca vai sozinha, o objeto tampouco. Não são coisas que nos mostram as fotografias nas paredes: são as apresentações das coisas, as mãos que as seguram e manipulam. O brilho um pouco “artístico” demais à primeira vista desta tigela esculpida que parece alguma peça rara exumada de uma tumba etrusca, desta outra tigela sustentada na palma de uma mão quase como um cálice, é aquele do laço estabelecido entre presente e passado, entre o gesto atento de hoje e aquele de ontem, um elo construído como sempre na separação, sensível aqui entre o brilho da claridade do metal e o embotamento rosa e rugoso dos dedos. Coisas que só falam quando mostradas, transformadas por uma nova montagem, por um novo trabalho do pensamento e um novo risco do corpo. As cinco entrevistas em vídeo dispostas sobre a ferradura no centro da sala dão voz a essas mãos, dão-lhes um corpo pensante que faz as coisas falarem. As mãos do historiador Harry imitam a fragilidade do objeto há tempos enigmático que tem na mão - uma dobradiça de metal que revelou ser parte de um invólucro metálico destinado a guardar documentos de identificação. Em outro momento, eles são animados e fazem dançar diante de nossos olhos o fragmento de um pente, cuja fabricação fora semelhante a um ato de sabotagem ou para demonstrar o que há de “sensacional” na haste de alumínio reciclada e arrebizada na escova de dentes quebrada. Entre a arte dos detentos e a do artista, existe a arte da “lição das coisas” do historiador ou do arqueólogo. Mas esta lição das coisas não hesita em duvidar ela mesma de sua oportunidade: após a ginástica apaixonada através da qual as mãos “deram voz” aos objetos, o historiador se pergunta se não deveríamos separar as palavras das coisas, colocar uma lupa ao lado dos objetos e enviar as explicações para um outro andar.

Uma razão para separar sempre se contrabalança com uma razão para unir: há pouco a ver aqui, disse Ronald, o arqueólogo, sobre o terreno das escavações do campo. Devemos, portanto, imaginar, para tornar as coisas legíveis. E isso é o que ele faz em seu escritório, virando e revirando essa tigela com os dois nomes e reconstituindo a história verdadeira daqueles dois proprietários que talvez nunca tenham se encontrado, exceto pelas marcações no metal. Sem demasiada arte, diz Knigge. Não se trata de suscitar a admiração piedosa diante dos objetos, mas de lutar contra a segunda negação, aquela da negligência, ligando o nosso presente àquele outro presente. É por isso que ele fala, sem objetos nas mãos, mas na antiga sala de máquinas que é tudo o que resta dos edifícios dos de concentrações. Vincular e desvincular são as duas operações complementares e contraditórias que resumem as atitudes de Rosemarie, a restauradora, e de Naomi, a fotógrafa. Aqui podemos tocar a

história, diz a primeira, manipulando os objetos em seu laboratório. E nós acreditamos tanto que, por muito tempo a câmera nos mostra somente essas mãos que demonstram a arte investida na produção da colher, do chinelo ou do anel de aranha antes de mostrar por um instante seu rosto que ela logo baixa para se concentrar em um pente. E seu discurso inscreve-se inteiramente na obra de arte que representa a salvaguarda e o arquivamento dos objetos. Este fato dá realmente lugar a outro processo de transmissão. Escolares vêm trabalhar ali: limpar, rotular, descrever no livro onde tudo o que sabemos sobre os objetos é anotado. Ainda é, de sua maneira, uma obra de arte que se registra, bem dividida em caixas e onde encontram-se desenhados, com indicação de suas dimensões, cada objeto, até uma moeda de um centavo (um *pfennig*), como qualquer outra, ou um botão qualquer. O estudante que organizou assim seu objeto pôde mesmo escrever seu nome no registro, acrescentando sua assinatura de artista à memória. Não é a título de simples documento que as fotos ou vídeos nos fazem admirar a ordem das páginas. Tem-se a impressão de que a disposição individualizada e dupla ao mesmo tempo das fotos, como a referência entre a imagem e a palavra praticada pela instalação de Esther Shalev-Gerz também se encaixa na continuidade desta arte meticulosa de registro.

Mas é preciso levar em conta a interrogação suspensa de Naomi, a fotógrafa que também é israelense. É realmente em Israel que ela começou a arquivar, no Yad Vashem, os objetos provenientes dos campos e fotografá-los segundo um princípio bressoniano de separação. Ela queria realmente extraí-los de seu universo noturno e brumoso ao mesmo tempo em que de seus estatutos de relíquias sagradas. Ela também pensou em fotografá-los de forma neutra sobre um fundo branco, como fotos de identificação forense. O vídeo nos apresenta as séries assim obtidas: óculos quebrados ou pinceis de barba. Mas ela imediatamente nos fala de sua dificuldade em filmar os objetos que tocam o corpo. Diz-nos pelas suas palavras, mas também com as mãos que imitam estranhamente o contato do pincel de barba com a pele barbuda. Mas esta aproximação é seguida pela dificuldade de dar aos objetos sua distância e seu enigma. Eles são como conchas, entre as quais caminhamos na areia. Eles não respondem. Como frente ao monumento invisível, a resposta está dentro de nós. Temos de inventar uma maneira de estar com eles que seja também uma forma de colocá-los entre nós, para estabelecer uma comunidade de intervalos. Falar dos objetos de Buchenwald envolve a mesma arte para falar da passagem do Chile ou da Turquia nos subúrbios de Estocolmo, do Ceilão ou da Mauritània nos de Paris. Trata-se sempre de saber como interagimos com os objetos, como nos comportamos com as imagens e vozes, como tratamos o fato de estar entre eles. Naomi nos explica como a relação com esses objetos desenvolveu nela o senso de tolerância. Não devemos ouvir isso simplesmente

como benefício moral trazido por um trabalho artístico. Precisamente, eles não podem ser separados. Alguns querem que a arte inscreva de forma indelével a memória dos horrores do século. Outros querem que ela ajude as pessoas de hoje a se compreenderem na diversidade das suas culturas. Outros ainda, nos explicam que a arte de hoje produz obras - ou deveria produzir - não mais por amadores, mas novas formas de relações sociais para todos. Mas a arte não trabalha *para* tornar os contemporâneos responsáveis ao olhar do passado ou *para* construir relações melhores entre as diferentes comunidades. Ela é um exercício dessa responsabilidade ou dessa construção. Ela existe na medida em que aceita, na noção de igualdade que lhe é própria, os vários tipos de arte que produzem objetos e imagens, resistência e memória. Ela não se dissolve nas relações sociais. Constrói formas efetivas de comunidade: comunidades entre objetos e imagens, entre imagens e vozes, entre rostos e palavras que tecem as relações entre os passados e um presente, entre os espaços distantes e um lugar de exposição. Essas comunidades não se unem senão com o ônus de separação, não se aproximam senão com o ônus de criar distância. Mas separar, criar a distância, também é colocar palavras, imagens e coisas em uma comunidade mais ampla de atos de pensamento e de criação, de palavra e escuta que se chamam e se respondem. Não é desenvolver bons sentimentos nos espectadores, é convidá-los a entrar no processo contínuo de criação dessas comunidades sensíveis. Não é proclamar que todos são artistas. É dizer que a arte sempre vive da arte que ela transforma e daquilo que ela suscita ao seu redor.

“Divididos, estamos juntos”. A fórmula é de Mallarmé no poema em prosa intitulado *O lírio branco*. Acreditamos às vezes que ela é própria a uma arte fechada na solidão glacial da obra lidando com sensações refinadas dos estetas para o uso dos mesmos estetas. As instalações de Esther Shalev-Gerz mostram, ao contrário, que ela encontra a sua plena aplicação no caso de uma arte que se esforça para viver hoje a memória de histórias e tragédias coletivas. A solidão da obra é sempre a construção de uma comunidade sensível que se estende muito além de si mesma através da criação de formas mais amplas de comunidade. Mas a recíproca é igualmente verdadeira. Juntos, estamos separados. Não há nenhuma obra de arte viva ou total que se identificaria com a grande comunidade unida por uma mesma inspiração ou uma mesma visão. As comunidades que valem são as comunidades parciais e sempre aleatórias que se constroem na atenção que um ouvido presta a uma voz, que um olhar traz sobre uma imagem, um pensamento sobre um objeto, no cruzamento das palavras e das escutas atentas às histórias uns dos outros, na multiplicação das pequenas invenções, sempre ameaçadas de se perderem na banalidade dos objetos ou das imagens se as novas invenções não despertarem o potencial que

existe nelas. Não é uma questão de bons sentimentos. É uma questão de arte, isto é, de trabalho e de pesquisa para dar uma forma singular à capacidade de fazer e de dizer que pertence a todos.

Referências bibliográficas

ANTELME, Robert. *L'Espèce humaine*. Paris: Gallimard, 1957.

BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Folio/Gallimard, 1995.

COGNET, Christophe. *Quand nos yeux sont fermés. L'art clandestin à Buchenwald*. La Huit Production, 2005.