

BINH DANH E SEUS ALTARES ANCESTRAIS: EXUMANDO PRESENCAS ANIQUILADAS PELO KHMER VERMELHO

Fercho Marqu ez-Elul

Resumo: Este artigo tem o objeto de lançar questões a partir da instala o Ancestral Altars – conjunto de fotografias reveladas sobre folhas de plantas, produzidas a partir do processo de fotossíntese – do artista estadunidense-vietnamita Binh Danh acerca do genocídio de cambojanos e vietnamitas durante o governo repressivo do partido comunista Khmer Vermelho, liderado por Pol Pot, no Camboja de 1975 a 1979. A partir de sua instala o, ensaiam-se questionamentos acerca dos componentes da memória e seus limites conceituais, físicos e temporais presentes. Como demanda para que se atente   essas imagens prementes que nos são legadas, inquirir-se-  acerca da presença dos assassinados pelo regime a partir de sua ausência, da convoca o visual a partir do que desaparece, quando paulatinamente as fotografias vão se apagando, da voz em protesto daquele que se cala para forçadamente posar para fotografias sistematicamente tomadas como parte do método de assassinio em massa.

Palavras-chave: Binh Danh. Khmer Vermelho. Fotografia. Retrato. Memória.

BINH DANH AND HIS ANCESTRAL ALTARS: EXHUMING ANNIHILATED PRESENCES BY THE KHMER ROUGE

Abstract: This article aims to raise questions from the Ancestral Altars installation - set of photographs revealed on plant leaves, produced from the photosynthesis process - by the American-Vietnamese artist Binh Danh about the Cambodian and Vietnamese genocide during the Khmer Rouge repressive government, led by Pol Pot, in Cambodia from 1975 to 1979. After its installation, questions about the components of memory and their conceptual, physical and temporal limits are rehearsed. As a demand to pay attention to these pressing images that are left to us, we will inquire about the presence of those murdered from their absence, the visual convocation from what disappears, when the photographs gradually fade, from the voice in protest of the one who is silent to forcibly pose for photographs, systematically taken as part of the method of mass murder.

Keywords: Binh Danh. Khmer Rouge. Photography. Portrait. Memory



No campo de extermínio, Choeung Ek, nenhum sino foi tocado
Numa alta *estupa*, crânios empilhados não podem culpar ou ressentir-se
Essa multidão que encara – esqueletos esvaziados sem línguas.

[...] A planície está marcada com entalhes rasos [...].

Em uma construção baixa, fotos de vítimas, penduradas
[...] revelam o presente assassinado.

De volta para fora, sob o sol brilhante, folhas estão perfuradas
Com imagens – rostos ressuscitados, convocados e transmitidos
Ao verde a árvore do conhecimento degrau por degrau.
Vejam, elas retornam: No grande fosso grama nova nasce
Onde esqueletos ainda jazem sombreados pela ampla tenda da árvore
Quando uma brisa sopra, folhas sussurram o que elas se tornaram.
Robert Schultz – *The Chankiri Tree*





**Figura 1. Binh Danh, *The Botany of Tuol Seng* #14.
Negativo fotográfico sobre folha.**

IMAGENS PRESSIONADAS: POR RESSURGIMENTOS, POR PULSAÇÕES

A fonte de trabalho engajado de Binh Danh, artista estadunidense-vietnamita de etnia cambojana, compõe sua poética se apresentando como já presente: ela está lá nos museus em honra aos mortos, está nos arquivos históricos, está nas histórias familiares no fundo esquecido dos baús, está na ponta



da língua, está na memória. Contudo, essa fonte precisa nascer uma segunda vez, para se efetivar como comportamento artístico, através da manipulação do tempo inerente ao genocídio praticado pelo Khmer Vermelho no Camboja de 1975 a 1979 e por que não aos extermínios de tempos de vida, de tempos de humanidade – de *cronocídios*? A partir de sua própria história familiar eleita a nível coletivo nessa memória de *genocídio*, de perdas familiares, de pessoas exterminadas, com esse comportamento artístico, Danh se lança contra a conjunção de desaparecimento com seu inerente esquecimento histórico, contra disputas pelo poder de narrar estabelecidas a partir de interesses de países envolvidos diretamente ou não com esse genocídio, para aqui plasmar uma memória de *reaparição*, de retorno à vida, de uma segunda chance.

E Danh os traz à vida cuja empreitada se dá a partir da experimentação artística: demiurgo que se compromete em lidar com o passado, com a destruição e com a morte em uma conjugação não apenas da história, mas tendo como ponto de partida a reflexão através do fazer artístico. Dispõe responsabilmente em nosso presente uma busca por reparação incontornável por humanidade, tornando-a fato ou evento contra a dispersão amnésica. Como um subversivo do tempo, o artista *presentifica* o passado, grafa com a luz do *hoje* a estrutura desse *passado* tão atroz sobre o suporte vegetal. Espécie de *cronógrafo* para aqueles que foram tornados intangíveis pela forma industrial com que o regime de Pol Pot executava seus “inimigos” (Benzaquen, 2010, p. 2.). Inimigos que por sinal eram seu próprio povo, seu semelhante e longe de confundir vítimas com seus carrascos, “esta evidência deve contar com o fato antropológico – esse fato da *espécie humana*, como escrevia Robert Antelme [...] de que é um *semelhante* que, ao seu semelhante, inflige a tortura, a desfiguração e a morte” (Didi-Huberman, 2020, p. 48-49). Um evento ordinariamente relegado à História cujas marcas são ainda sentidas por seu indelével vazio materializado de passado, como um tempo de pós-morte para aqueles que sobreviveram na reatualização de suas memórias particulares que os desafiam dia a dia nessa rememoração.

Danh cria, portanto, reaparições, já que *revela* através da luz, *velando uma vez mais* em nosso presente, pessoas desaparecidas –, pondo à luz e em estado de atenção o passado como paisagem neste tempo de ato. Ao dar tempo ao surgimento da imagem dessas pessoas no processo fotográfico, proporciona também que tais imagens ressurgam para confrontar nosso presente. “Dar tempo à imagem”, fala-nos Georges Didi-Huberman (2008, p. 283): “é a única condição para que esta possa sair para luz, além do momento histórico que



documenta, todas as lembranças, todas as ressonâncias culturais, todos os estratos superpostos, todos os desejos e os protestos, as profecias inclusive, que é capaz de transmitir.” Binh Danh persevera por essas sombras que são tentadas a esconder tal genocídio, como também se utiliza habilmente de sua própria materialidade para rearticular essas imagens *sem lugar*. Porque o artista sabe que para estruturar uma compreensão é patente entender seu *luto* gerado. Em um dos seus últimos textos, Pierre Fédida, filósofo e psicanalista francês contribuirá aqui ao dizer que “toda possibilidade de compreender uma imagem reside na possibilidade de ‘de tocar o tempo’, e esta, por sua vez, na de ‘tocar a dor’ inerente ao luto” (Didi-huberman, 2008, p. 283).

Desta forma o artista nos obriga olhar para nosso presente não como um objeto pesado que interdita nossa visão sobre tal evento passado, mas colabora para impedir que se ponha sobre nós a consumação de um tal esquecimento que dispõe as vítimas desse genocídio nas sombras, abandonando ao desaparecimento até mesmo a lembrança de suas mortes, para serem esquecidas fatalmente em nossas memórias. Danh traz à luz esses mecanismos de visibilização de nosso presente em choque com esse passado que lhe invade, mostrando que a compreensão de um presente cotidiano que age em se distanciar de tal evento, de apagar o rastro de passado do qual nosso presente está tão conectado tenha por objetivo o desejo ideológico de nutrir qualquer processo de esquecimento. E ao deixarmos ser tocados por essas imagens, finalmente tais imagens terão também o poder de nos tocar, fazendo-nos ver seu ressurgimento, sentindo infim algo de falta – uma memória ou rememoração possível, permitindo que a luz forme a imagem, ao mesmo tempo que percebendo também sua sombra, seu caráter sombrio. É preciso, portanto, pensar que na própria visualidade há sempre dialeticamente sua invisibilidade, da iluminação na imagem também advém seu sombreamento.

Todo corpo submerso na sombra, em uma sombra da qual não se sai, é um corpo invisível. Ponhamo-la à luz e se fará visível, sem dúvida, mas nem por isso deixará de projetar uma sombra em algum lugar: sua sombra, sua parte de mistério. Em todos os casos sombra, poder onipresente da sombra, esse suplemento intangível de escuridão ao que se enfrenta toda visualidade em algum momento. (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 281).

A partir do processo de pressão do negativo dessas imagens em preto e branco entre duas placas transparentes de vidro, contendo sérios rostos desapropriados de suas vidas, imagens essas constituídas no terror dos



aprisionamentos, retratos esses cujo processo de catalogação humana traduz o próprio julgamento arbitrário rumo à letalidade, nos solicita que se confronte uma vez mais, de forma mais detida – olhar sobre placas transparentes, analisar, buscando no próprio ato de pressioná-las essa imagem que reaparece, que volta a pulsar. Danh então inclui entre essas transparências, esses negativos – estados latentes da imagem de terror de uma ausência –, juntamente com a folha viva de árvore cujo suporte através do processo de fotossíntese servirá para presentificar sua fixação sob a luz do sol.

Uma “aproximação inventiva de Binh Danh com a fotografia combina seus interesses em ciência, história e cultura” (Jordan, 2009, p. 2), mas aqui se apoia no conhecimento científico e o despossui de sua relação e papel indulgentes tomado nas guerras (como o uso do Napalm sobre as folhas das florestas durante a Guerra do Vietnã com o objetivo de impedir a ocultação da resistência, forçando o aparecimento de suas imagens corporais cuja ocultação servia para um levante contra o terror, a invasão e a colonização). Danh bem avista em tais rostos capturados a capacidade de conseguir materializar, de tornar palpável a perpetração burocrática de morte, desvelando o próprio lugar de assassinio e designando o lugar onde ali tudo foi processado. Pois, tais retratos não falam apenas dessas pessoas que foram mortas, mas também desse lugar no qual isso barbaramente implementado, pois essa questão dos retratos estabelece também uma questão de lugar (Didi-Huberman, 1998, p. 62).

Processo mais lento e cuidadoso desde a técnica do daguerreotipo. À medida que uma preparação líquida contendo água alimenta o tecido vegetal vivo, mantendo a folha viva, o sol penetra e imprime nas partes expostas pelo negativo (Epstein, 2009, p. 16). É internamente em algo tão fino – folhas de plantas tropicais como orelhas de elefante ou *nasturtiums* – que Binh Danh deixa exposto por semanas ou até meses retratos de vítimas que vão sendo permanentemente impressas dentro da matriz de estrutura da folha (Moorefield, 2009, p. 9-10). “Quando o contraste claro e escuro produz uma imagem satisfatória, Danh preserva-a em resina” (fig. 2), diz-nos Epstein (2009, p. 16) e que Moorfield (2009, p. 9-10) complementa: quando “os frágeis trabalhos são encapsulados e feitos permanentemente através de moldagem em blocos sólidos de resina”, Dinh Danh portanto adiciona “um elemento adicional a muitos dos trabalhos na exibição: um espécime de borboleta preservada.”





**Figura 2. Binh Danh, *Found Portrait: Woman 25*.
Impressão de clorofila, resina, 2006.**

“As borboletas (corpos mortos reais) emprestam corporeidade palpável às espectrais cabeças que flutuam sobre elas. A cor celebratória de suas asas compensam as superfícies austeras, semelhantes a pergaminho de folhas” (Epstein, 2009, p. 23-25). Falena que surge dos processos de aparição da imagem, a partir da ofuscante luz do sol. *Imagem-aparição* que se transfere do impessoal ao vegetal, que se replica e reaparece à frente da luz do sol, trazendo como uma tumba transparente para que se abra o corpo-cadáver do inseto que é atraído para a morte por combustão na luz envolvente da vela, da lâmpada, do sol, resgatado finalmente em resina – e porque não embalsamado em cera do desejo icariano de sublevar, de fazer emergir o que está soterrado no cotidiano? Não é de hoje o poder que as resinas, as ceras e até mesmo as gorduras têm de preservação, de relegar para um futuro um objeto ou uma lembrança protegendo-a da destruição. Platão (2001, p. 110) descreve Sócrates em conversa com Teeteto ensaiar – nem que seja para inventivamente pensarmos sobre a complexa malha de processos de lembrança – que em nossa alma possuímos um cunho de cera, uma metáfora do bloco de cera imprimível para falar da memória. Esse cunho de cera é “numas pessoas, maior; noutras, menor; nalguns casos, de cera limpa; noutros, com



impurezas, ou mais dura ou mais úmida, conforme o tipo, senão mesmo de boa consistência, como é preciso que seja”, para que

[...] sempre que queremos lembrar-nos de algo visto ou ouvido, ou mesmo pensado, calcamos a cera mole sobre nossas sensações ou pensamentos e nela os gravamos em relevo, como se dá com os sinetes dos anéis. Do que fica impresso, temos lembrança e conhecimento e enquanto persiste a imagem; o que se apaga ou não pôde ser impresso, esquecemos e ignoramos. (Platão, 2001, p. 110).

Esse ponto de morte – a borboleta morta – que reaparece na imagem, ao mesmo tempo que essa área de vida – esse processo ceroso de preservação da imagem moribunda e portanto de memória – através de sua poética experimental da fotografia são tecidos, impressos, marcados, cunhados mesmo juntamente com sua investigação – presente no referente fotográfico – da memória coletiva e dos princípios de redenção e justiça para essas pessoas condenadas a não possuírem o direito de viver, de falar, de baixar os olhos. Segundo Moorefield (2009, p. 9-10), Binh Danh, sobre seu processo, afirma que “a fotografia [o] ajudou a meditar sobre a morte e sua influência sobre a vida”, embasado no interesse por temas como mortalidade, memória, história, paisagem, evidência e espiritualidade. Porque tal genocídio, como também infelizmente tantos outros, bifurca as experiências de vida justa, carcomendo suas potências ao circunscrevê-la em uma zona onde *toda* arbitrariedade é uma norma *qualquer*. Tal genocídio foi capaz também de bifurcar os processos de criação humana ao capturar os processos de fazer *retratos* e inscrevê-los como um processo de fazer *maltratos*, violência, assassinato em massa. Tais perpetradores de morte, portanto, irão dessacralizar radicalmente o que reside de sagrado, ritualístico e humanamente potente concernente à produção de um *retrato*, quando em tempos originários da humanidade, era parte importante dos ritos fúnebres, quando conceber seu retrato em barro através da modelagem sobre o rosto do morto ou da moldagem de sua *figura*, ressignificaria a partida da pessoa amada.

A questão do retrato começa talvez no dia em que, diante de nosso olhar aterrado, um rosto amado, um rosto próximo cai contra o solo para não se levantar mais. Para finalmente desaparecer na terra e se misturar a ela. A questão do retrato começa no dia em que um rosto começa diante de mim a não estar mais aí porque a terra começa a devorá-lo. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 62).



IMAGENS RETRATADAS: POR EXUMAÇÕES, POR LIBERAÇÕES

É nesta mesma paisagem que matou mais de meio milhão de pessoas através do regime do Khmer Vermelho e que legou ao mundo essas imagens – tiradas de forma rigorosa de todas as pessoas presas, e que futuramente seriam torturadas e mortas, que Binh Danh encontra um espaço de pouquíssimo tamanho para sua reflexão. Será por toda a superfície possível de uma folha cujo interior de fina circunstância e de estreita chance de fixação, que o artista trabalhará para alcançar um arriscado resultado técnico que se pretende preservar essa memória. Isso se dá a partir do caráter de uma *metempsicose*, referindo-se à passagem da alma após a morte de um corpo ao outro que a matéria não é criada nem destruída, mas apenas transformada e em cujos remanescentes da guerra (e porque não de todas as guerras) viverão para sempre. Bin Danh afirma, a partir disso, que seu desejo é mostrar quão parecidos somos nós em relação às plantas, posto que, de forma semelhante, nossa participação nos processos de criação de memória é também a de absorver a história ao nosso redor. Como as folhas secamos e morremos e do resíduo de nossa existência nutrimos as memórias dos vivos, assim como uma folha apodrecendo nutre o solo (JORDAN, 2009, p. 9).

No coração da aproximação de Danh à produção de retratos está a noção de ascendência física e espiritual. Suas folhas estão quase sempre orientadas para cima, elevando-se como chamas contra um fundo totalmente branco ou preto. Os jovens rostos impressos em suas superfícies nos desafiam com questões de responsabilidade. [...] Danh explica: “Eu acredito que nós nos reencarnamos não de alma para alma, mas de memória para memória. Eu acredito que a humanidade sempre buscou nos mortos respostas e contemplação. Eu apenas espero que como espectadores vejam em meu trabalho que os retratos das vítimas estão reencarnados e ressuscitados no momento presente”. (Epstein, 2009, p. 23-25).

Imagens se apresentam exumadas de um evento de morte não natural e são apresentadas a partir desse processo de (im)pressão por *iluminação*, que penetra, fixa, preenche através de estreitos *poros* em uma tão fina *estrutura* a imagem. Não nos vem à mente as manobras através do choque (energia, luz) para reanimação ou ressuscitação do ser desanimado, em que por transmissão o coração armazena essa energia acionando sua sístole e diástole? (Goethe *apud* Didi-Huberman, 2014b, posição 319). Esses rostos que provêm de uma *pulsação*, que circulam na própria transmissão e se apresentam diretamente contundentes, meio amarelados, meio acinzentados, meio desvanecidos? Diga-me uma pessoa ressuscitada que



não tenha voltado à vida com o rosto sério, descorado, desvanecido? Rostos acinzentados do suporte fotográfico disponível para o gesto bestial do Khmer Vermelho de catalogar, rostos amarelados da *impressão* (*pressão para dentro* da folha) acionada por Danh da imagem sendo fixada por duplicação em um suporte material. Thi Bui (2017, p. 323) em seu livro *The Best We Could Do* se questiona sobre o que acontece conosco após nossas mortes e se nós viveremos no que nós transmitimos para as crianças, ação motivada pela lembrança de infância de sua família destruída pela Guerra do Vietnam que a forçou a imigrar para os Estados Unidos da América.



**Figura 3. Binh Danh, *Transicional Justice*.
Impressão de clorofila, resina, 43,18 x 41,91 cm, 2008.**



E a partir dessa vivência que se pergunta sobre o que ela herda de seus pais e o que eles foram antes de serem seus pais ou antes de serem vitimados pela guerra, Bui descreve esse acinzentamento de suas memórias, esse agrisalimento herdado pelo luto: “E apesar de meus pais nos levarem para longe do lugar de seu luto... certas sombras se estenderam para longe, lançando um silêncio acinzentado sobre nossa infância... aludindo a uma escuridão que nós não entendíamos apesar de que podíamos sempre SENTIR.” (Bui, Thi, 2017, p. 59-60). Thi Bui (2017, p. 324-325) complementa se perguntando o quanto de si é proveniente de si própria e quanto vem predestinado em sua carne e osso, sobre ser ao mesmo tempo produto da guerra a partir de seu pai e ao mesmo tempo nunca poder se comparar a sua mãe: “Costumava imaginar que aquela história infundiu nas vidas de meus pais a poeira de uma explosão cataclísmica? Que aquilo penetrou lentamente através da pele deles e se tornou parte do seu sangue.”

Empoeiramento e acinzentamento que penetram nos seres vivos, aderindo a sua existência, o que nos aproxima nem que seja para imaginarmos – criar *imagens* pensadas – a respeito desse acinzentamento, desse empoeiramento das coisas e dos seres à fotografia (fig. 4) produzida por Man Ray a partir da obra empoeirada *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* [*A noiva despida por seus celibatários, mesmo*] do artista franco-estadunidense Marcel Duchamp, que por si só era também um grande vidro [*Le grand verre*], ou seja, uma grande placa transparente em que os desejos entre um noiva e seus pretendentes eram diagramados em uma sublimação tanto formal quanto economicamente conceitual.

Em 1920, o artista Man Ray visita seu amigo Marcel Duchamp em seu ateliê em Nova Iorque. Lá, ele encontra uma placa de vidro colocada na horizontal, recoberta de uma espessa camada de poeira. Isso não é o resultado de uma negligência: Duchamp voluntariamente deixou a poeira se acumular durante meses. [...] A espessura da poeira representa a espessura do tempo. (CAMPANY, 2015).





Figura 4. Marcel Duchamp e Man Ray, *Élevage de poussière* fotografia em gelatina de prata, 1920.

Um aspecto de olhar voyeurístico penetra e transpassa através da materialidade do vidro o percurso das pulsões elétricas do desejo que ascendem *em direção às nuvens*, – ou seja, a partir do aparato dos celibatários na zona inferior do vidro *em direção à noiva* e ao seu domínio. Este evento é exibido em flagrante tensão, já que em si reside uma certa letalidade para os celibatários pela sua desentumescência após a transmissão dos pulsos elétricos e uma possível aniquilação durante essa espécie de intercurso sexual implícito. A sustentação de uma experiência a partir de sua diagramação verticalizada no vazio proporcionada pela transparência do vidro foi transformada pelo pó em uma espécie de cartografia absorvida horizontalmente pela gravidade. Fixada nessa horizontalização, a vista captura a partir do alto – ou seja, *a partir das nuvens* –, como aquela de um avião a geografia de uma superfície terrestre em pedaços, em ruínas, demolidas à poeira pelo falocentrismo bélico bem sugerida em *Vue prise en aéroplane* [*Vista tomada de avião*], intitulação dada por Man Ray a sua foto. Cerca de 20 anos depois, Duchamp reapresenta essa fotografia sob o título de *Élevage de poussière* [*Cultivo de pó*], salientando então sua corporeidade gravitacional e *inframine* [*infravele*] para um olhar que tem o poder de avistar de forma estrita ao longe, mas não de penetrar na própria matéria da *distância*.



Compreende-se, então, que uma *experiência interior*, por mais “subjativa”, por mais “obscura” que seja, pode aparecer como um *lampejo para o outro*, a partir do momento em que encontra a forma justa de sua construção, de sua narração, de sua transmissão.” (Didi-Huberman, 2014a, p. 135). *Experiência interior* imaginada e fotografada por Man Ray daquela obra “subjativada” e muito “obscurificada” pelo pó. Tornou-se imagem outra, *imagem-aparição* com novos sentidos a partir dessa reorientação: obra empoeirada e horizontalizada que a partir de regimes de visibilidade proporcionados pela *poagem* da passagem do tempo que se abre para experiências *lampejadas para o outro*. Não seria assim também para os altares ancestrais de Binh Danh? Esses rostos-lápides fracamente visibilizados por esse pó que decanta quando transcorre o tempo? Presenças mesmo assim bastante contundentes que se impõem a nossa frente, e por que não *a nossa frente*, coladas a nossa testa para uma conversa?

Binh Danh convida essas imagens para que nos narrem sua própria imaginação em revelia – a própria produção coercitiva perpetrada pelo Khmer Vermelho de imagens de si próprias em uma confrontação premente: “O sentido de uma ação, só é revelado quando o próprio agir [...] se tornou história narrável.” (Arendt *apud* Didi-Huberman, 2014a, p. 152). Binh Danh prossegue com a tarefa de trazê-las à vida, nem que sejam através de uma *meia-vida* para que encontrem a fala tecida no objeto de sua mudez, para que falem justamente em sua impossibilidade mesma de fala. Segundo Georges Didi-Huberman (2008, p. 288), o rosto humano estabelece duas condições valiosas e porque não também tais imagens aqui retomadas, posto que o rosto é tanto “lugar do *pathos* por excelência, que aceita como tal ‘o abismo de sua própria incomunicabilidade’; como também é “lugar do *ethos* por excelência, se admitimos, com Giorgio Agamben, que o rosto é ‘o único lugar da comunidade, a única cidadania possível’ e por essa mesma razão, ‘o campo de uma luta política’ de todos os instantes.” Danh então abre os caminhos de passagem para esses seres reaparecidos nessas imagens imigrantes cuja “origem está perdida” (Antelo, 2018, p. 19) através da luz que penetra, para “esses milhares de pessoas que atravessam muros de uma sociedade que perdeu toda a transparência, toda capacidade de deixar a luz passar a fim de permitir que outros corpos, que outras almas, encontrem seu caminho” (Gili, 2017, p. 8), nem que esse empreendimento parta de um cerne simbólico.

Danh desvia essas existências do alto preço que pagamos quando as transformamos em *commodities* da memória, pressiona o passado para que suspenda a interrupção de seu ar e promova a pulsação por uma circulação que



as transporte para a superfície do *hoje*. Gesto de fazer emergir a imagem daqueles dizimados, gesto de fazer lançar para o alto essas imagens presas, enterradas, amordaçadas de seguirem seu desejo de levantar-se contra o passado-chão e fazer levitar o imaterial. Didi-Huberman (2017, p. 17) nos lembra: “O levante é um *gesto sem fim*, incessantemente retomado, soberano como pode ser chamado soberano o próprio desejo ou essa pulsão.” E desse gesto surgem *imagens sem fim*, que são retomadas, que se posicionam no nosso presente de forma soberana e que se tornam disponíveis para que sejamos pressionados a agir perante elas ao nos cercarmos delas no presente. Binh Danh é um desses agentes que soube dançar a dança das imagens: propor atenção a elas já é o primeiro passo. É uma dessas “pessoas [que] se agrup[a] em torno de imagens que são testemunhos do desaparecimento de uma vida inocente” e que tem como tarefa política uma luta contra o esquecimento (Didi-Huberman, 2017, p. 25 e 31).

Agir em fazer retornar tais fotografias encontrando a correnteza de seu movimento, agir em pensar sobre tais fotografias por uma ética comunicacional permitindo com que o artista trabalhe no limiar de transição entre vida e morte, entre instalar uma sobrevida imagética e ao mesmo tempo buscar alguma forma de reparação estética e poética, ética, jurídica, mas também anamnésica e espiritual. Permitir que retornam para nós ao mesmo tempo em que as deixemos partir. Binh Danh nos propõe que estabeleçamos com elas uma comunicação, ao mesmo tempo que as lembremos sempre para que finalmente descansem. Os antropólogos dizem que um cadáver está realmente morto quando morre duas vezes: uma, como corpo destinado a desaparecer na terra materialmente falando e outra, como psiquê, como corpo destinado a reaparecer novamente nas imagens como fantasmas. São agências muito necessárias ao mesmo tempo que violentas: violência da terra, violência da imagem. E nesse tempo de atenção dada à imagem, em que se restabelecem suas pulsações, seus fluxos no tempo, uma *transmissão genealógica* é erigida finalmente em prol de um cenário pelo qual se permite a passagem das sombras dos ancestrais. (Didi-Huberman, 2008, p. 191, 287).

Binh Danh questiona a partir desta dança, desse deslocamento fantasmático, essa gravidade em que prende, em que sufoca ou enterra as imagens, não cedendo ao “fantasma da captura”, mas liberando todos os fantasmas esquecidos da memória coletiva. Vai até a vizinhança do desastre – residência, a começar, em sua própria memória –, e rearticula-as em temporalidades dispersas, mas energizantes, em materialidades intersticiais, mas pulsantes. Soube dar lugar ao *profundo* – tanto espacialmente, quanto simbolicamente mesmo dentro da



infimidade de não-espessura de uma folha – a essas imagens muito *rasas*: pensando aqui as fotografias das vítimas friamente dispostas sobre um fundo neutro cujo fundo se aberra com o gesto fotográfico perpetrado pelos fotógrafos, em que como em um fuzilamento da imagem, disparam em captura roubando o *todo* de cada um. E mais: empurram para trás essa imagem corpórea e humana forçada bestialmente a se formar, fazendo esse fundo avançar para superfície da fotografia, para sua *frente*, renunciando à sua função espacial e demolindo seu *tempo*.

E em se detendo exatamente perante tais rostos, seus olhares perfuram o passado em nosso presente e dessa perfuração é estabelecido propriamente um projeto de futuro. Um retrato de um rosto é capaz de fazer um desvio de uma destinação à destruição e se preservar porque porta seu próprio olhar seja ele qual for, porque se descola velozmente, porque se dissemina facilmente, porque se comunica claramente, porque se transmite inevitavelmente. Tragicamente os carrascos de Tuol Seng bem compreenderam a potência do retrato como burocracia de morte, pois fotografaram o rosto daqueles que por ali passaram vivos, porque lhe concerniam dar cabo de toda forma de vida dissidente. “O rosto não estava lá senão para se ausentar logo, ou até, apenas para *vir ausentar-se lá*. Um lugar para estar à frente, portanto, ou um lugar para estar dentro, comido, digerido, desaparecido no lugar.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 66). Mas a compreensão desses carrascos também é bem limitada por não compreender que as imagens têm vontade própria, que elas estabelecem radicalmente um ponto de conversa, que elas *anunciam* algo a dizer, que elas *denunciam* a um só golpe o evento ocorrido, que elas *renunciam* a qualquer lealdade externa, seja ideológica, seja temporal quando isso estabelece sua prisão, que elas *pronunciam* sua gramática interior, suas experiências de violência, suas constrições. Toda imagem *pronuncia*, portanto, a si mesma em seu conteúdo, em sua fenomenologia, com seu caráter político, com sua heurística mesma.

IMAGENS GRISALHAS: POR RESTITUIÇÕES, POR REMEMORAÇÕES

Suas imagens surgidas da liberação, resguardadas do jugo da falsa rememoração nos assaltam através de seus retratos assombrosos que se fundem com formas orgânicas, representando nossa coexistência com a natureza através de todos os ciclos da vida (Binh Danh, 2009). O seu poder reside “na inseparabilidade do processo do seu conteúdo subjetivo. [...] Seu processo é



cansativo, igualmente, se alguém imaginar, tedioso às vezes, e infinitamente destrutível. [...] Ambos processo e sujeito emergem como meditações deliberadas sobre vulnerabilidade” (Epstein, 2009, p. 17-22). Vulnerabilidade humana, vulnerabilidade da permanência da lembrança, vulnerabilidade dos direitos humanos, vulnerabilidade das imagens. Fragilidade na intermitência das imagens como falena: “Ainda que *incendiária*, exige uma *paciência* – forçosamente dolorosa –, para que certas imagens sejam observadas, interrogadas no nosso presente, para que a história e a memória sejam entendidas, interrogadas nas imagens” (Deleuze *apud* Didi-Huberman, 2018, p. 41).

Altamente inflamável, de combustão espontânea em situações de limite para si ou para seu referente em sua aparição cadente. Ela queima, enfim, pela memória, contra a negação da loucura (Antelo, 2018, p. 21). “Muitas pessoas acreditam que aquilo que não dura é menos verdadeiro do que o que dura ou do que é duro. Uma mariposa é tão friável, dura tão pouco.” (Didi-Huberman, 2018, p. 31). Danh soube também compreender sua atividade demiúrgica através das borboletas que acompanham como moribundas carpideiras silentes esses retratos do horror da prisão de Tuol Sleng: “para mim, borboletas são símbolos de transmigração ou metamorfismo, um processo que todos nós fazemos parte e de uma perspectiva budista [...] depois de sua morte violenta elas retornam ao cosmos onde não há fim nem começo de vida, mas apenas um ciclo.” (Binh Danh, 2010).

Nessas finas folhas que suportam a pressão da gravação da imagem imaterial do passado, mas com pesada carga ontológica, ética, política e histórica, o artista nos faz perceber seu referente acionado em uma aderência fundida e porque não fundante, “colados um ao outro, membro por membro [...]. A fotografia pertence a essa classe de objetos folhados cujas duas folhas não podem ser separadas sem destruí-los” (Barthes, 2017, p. 13). Nunca morbidamente, a afirmação de Barthes (2017, p. 15-16) em que “aquele ou aquela que é fotografado é o alvo, o referente [...] e a ele acrescenta [...] o retorno do morto” pode ser incluída na reflexão sobre a poética de Danh, ao mesmo tempo que se abre, mostrando uma certa insuficiência para compreender profundamente sua obra. Porque a concordância de que “a Fotografia não fala (forçosamente) *daquilo que não é mais*, mas apenas e com certeza *daquilo que foi*” (Barthes, 2017, p. 80), resvala na própria existência nem que simbólica dos mortos a partir da folha como “receptáculo virginal [que] dá à





Figura 5. Binh Danh, *The Leaf Effect: Study for Metamorphosis #2*, fotografia em clorofila, espécime de borboleta e resina, 25,4 x 20,32 cm, 2006.

luz a imagem, consentindo nada ser além de pura tela de projeção do invisível no visível (Mondzain, 2017, p. 61). Visibilidade possibilitada pela pulsação da imagem que aparece, que se fixa de maneira evanescente, dizendo bastante do que lhe falta e do que excede em seu descoloramento assombrosamente pungente. Descores, amarela do tempo passado, cinza dos tempos de chumbo, grisalha pelo tempo transcorrido na sedimentação da luz em pigmento. Chumbagem da imagem na folha que pesada cai, que mostra o *agrisalhar* da vida em morte, da presença em desaparecimento, da derrubada da humanidade no chão.

A grisalha seria para as cores do mundo o mesmo que a poeira para a consistência dos objetos. [...] Uso o termo *fatal* para sugerir desde logo a *ação e o poder do tempo sobre a cor das coisas*. Uma coisa pintada em grisalha está pintada de acordo com a ficção de uma *cor passada*, um modo de referir a descoloração, mas também de dizer que o tempo passou por essa coisa, como um sopro, como um vento que a esmaeceu. (Didi-Huberman, 2014b, posição 31, destaque do autor).



Finalmente, essa cor sombria presente nessas fotografias trata do tempo transcorrido, de uma rajada de vento, “que, ao passar, *pulverizou* (nos dois sentidos do verbo: depositar poeira e destruir) a cor das coisas”. (Didi-Huberman, 2014b, posição 45). Lembra-nos de montes enormes de cinzas expelidas pelo homem dissolvendo em cinzas o homem, reporta-nos sobre a gravação administrativa da exterminação de inocentes, dos fuzilamentos de dissidentes políticos perpetrados pelo Khmer Vermelho (Benzaquen, 2010, p. 3). Segundo Janet Wolff, “o prazer visual nega o horror ao estetizar a violência e a atrocidade, ao propor redenção em face do ultraje ou ao providenciar consolação no encontro com a beleza” (Benzaquen, 2010, p. 4). Ideia oposta às experimentações danhianas em que é instado um encontro com essas imagens em um espaço onde nem há lugar para assentos, nem lugar para confortar emoções cotidianas. A obra *Élevage de poussière* [Cultivo de pó] de Duchamp nos leciona através da poeira, sobre a decantação do invisível quando disperso, sobre a tangência quando minimalmente concentrada. Existe apenas um dever instado a nós. Não deveria ser assim também com a memória? *Cultivarmos, criarmos a poeira da memória?* Como também, *elevarmos, levantarmos a poeira das coisas*, deixando ver sua memória enterrada?

Elaborar como comportamento artístico um *cultivo da memória* [*élevage de la mémoire*] cuja produção possa reestabelecer outra forma de testemunhar e desconstruir estéticas e ideologias do perpetrador que ainda impregna essas imagens, abandonando um olhar voyeurístico em troca de um olhar que se estabeleça como gesto de respeito às vítimas, à sua memória e a suas histórias. Reposicionar o espectador através de novas estratégias de apresentação para que ao rever essas imagens, seja engajado através dessa interação à novas formas ativas de recepção baseadas na experiência corporal e cujas poéticas busquem quebrar a perspectiva fotográfica de maestria. Buscar no mesma expressão fotográfica seu poder de libertação, de restituição pois a fotografia continua sendo um meio para prestar contas visualmente de gestos intervalados que circulam como fantasmas por entre todas histórias contadas e que faça emergir tudo o que a história não sabe de si mesma, seu destino entre a memória imemorial e o desejo não formulado (Didi-Huberman, 2008, p. 290), já que a desumanização dessas pessoas foi alicerçada na contínua aderência entre tecnologia, violência e modernidade, reassentando, como em Binh Danh, a prática artística sobre estratégias que neutralizam a tecnologia que serviu quase sempre a objetivos hediondos (Benzaquen, 2010, p. 6, 10, 11).



É perceber em seus *Ancestral Altars*, nossos próprios altares ancestrais já que compartilhamos esse arcabouço histórico deveras pesado, deveras enterrado, fantasmagoricamente encerrado. É aceitar o dever de engajar-se em uma conversa inicialmente muda, baseada no desenvolvimento de uma relação dialogante a partir da troca de olhar. É compreender que esse simples gesto de olhar detida e silenciosamente é, segundo Benzaquen (2010, p. 10), um grande gesto originário de restituição de memória, de individualidade e de humanidade a essas pessoas que foram privadas de tudo ao serem *encarceradas, presas e capturadas* como meros objetos e *fotografadas* a passo rápido, sem que seus carrascos mal lhes dirigissem o olhar. “Assim, o rosto ausente, convertido em figura local da memória, não terá sido enfeitado senão para voltar e se aproximar sempre mais do rosto dos sobreviventes” (Didi-Huberman, 1998, p. 76).

Como uma inescapável exigência, é patente que sustentemos nosso próprio olhar perante tais imagens que *tanto* se dirigem a nós, que nossos olhares se cruzem nesses tempos cruzados propostos pela experiência perante tais obras. Pierre Fédida aqui retorna uma vez mais para nos lembrar que “em um mundo que defaz os corpos esvaziando a imagem de seu poder genealógico”, perde-se a própria ausência, ao que Binh Danh tanto combate ao presentifica-la. Rearticula nesse quadro histórico do genocídio, o apagamento de um taxativo *nunca* (nunca é possível falar sobre, *nunca* é possível saber sobre, *nunca* é possível se lembrar de) e a contrução de um *sempre* como recurso de criação *sem fim* (sempre é possível saber sobre, *sempre* é possível rememorar, *sempre* é possível estabelecer estratégias de luta, de restituição, de alguma sobrevida possível). Porém “se todavia permanece[r] alguma possibilidade de tocar a dor humana, será através das formas fantasmais dos aparecidos de um luto inconsolável” (Didi-Huberman, 2008, p. 283) para podermos também acolhar seus olhares – tomados, extraídos, capturados à força – para endereçarmos ativamente sempre uma vez mais, rememorações, lembranças, conhecimento, reação.

REFERÊNCIAS

- ANTELO, Raul. História(s): a imagem arde. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem queima*. Tradução: Heleno Ribeiro. Curitiba: Medusa, 2018.
- BARTHES, Roland. *A câmera clara: notas sobre a fotografia*. Tradução: Julio Castañon Guimarrães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- BENZAQUEN, Stéphanie. *Remediating Genocidal Images Into Artwork*: The Case of The Tuol Sleng Mug Shots. Disponível em: <<https://www.academia.edu/5012306/>>



Remediating_Genocidal_Images_into_Contemporary_Art_the_Case_of_Tuol_Sleng_Mug_Shots>. Acessado em 27 junho de 2019.

BINH DANH: Ancestral Altars. Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/55033296e4b0fe6c8e81e318/t/55a5825ce4b0ed860c1d7047/1436910172423/Danh_press_2006.pdf>. Acessado em 13 junho de 2019.

BUI, Thi. *The Best We Could Do*. New York: Harry N. Abrams, 2017.

CAMPANY, David. *DUST* – Histoires de poussière d’après Man Ray et Marcel Duchamp. Paris: Bal, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem apesar de tudo*. Tradução: Vanessa Brito, João Pedro Cachopo. São Paulo: 34, 2020.

_____. *A imagem queima*. Tradução: Heleno Ribeiro. Curitiba: Medusa, 2018.

_____. El gesto fantasma. Traducción: Claude Dubois y Pilar Vázquez. *Acto*: Revista de pensamiento artístico contemporáneo, San Cristobal de La Laguna, n. 4, p. 280-291, 2008.

_____. *Grisalha*. Poeira e poder do tempo. Tradução: Rui Pires Cabral. Ed. João Francisco Figueiredo e Vítor Silva. Lisboa: KKYM + IHA, 2014b.

_____. *Levantes*. Tradução. Edgard de Assis Carvalho, Eric R. R. Heneault, Jorge Bastos e Marisa Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

_____. O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. Tradução: Sonia Taborda. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 9, n. 15, p. 61-82, mai. 1998.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014a.

EPSTEIN, Johanna Ruth. Binh Danh: From Memory to Memory. In: ELEANOR D. WILSON MUSEUM. *In the Eclipse of Angkor*. Roanoke: Eleanor D. Wilson Museum, 2009.

GILL, Marta. Prefácio. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). *Levantes*. Tradução: Edgard de Assis Carvalho, Eric R. R. Heneault, Jorge Bastos e Marisa Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

JORDAN SCHNITZER MUSEUM OF ART. *Reframing the Fragments: The Best We Could Do*. Disponível em: <<https://jsma.uoregon.edu/sites/jsma1.uoregon.edu/files/Common%20See%202018%20Visitor%20Guide%20The%20Best%20We%20Could%20Do.pdf>>. Acessado em 13 de junho de 2019.

MONDZAIN, Marie-José. Para “os que estão no mar...” In: DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). *Levantes*. Tradução: Edgard de Assis Carvalho, Eric R. R. Heneault, Jorge Bastos e Marisa Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

MOOREFIELD, Amy G. Imprint: The Historic Work of Binh Danh. In: ELEANOR D. WILSON MUSEUM. *In the Eclipse of Angkor*. Roanoke: Eleanor D. Wilson Museum, 2009.

PLATÃO. *Crátulo Teeteto*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 2001.

SCHULTZ, Robert. The chankiri Tree. In: ELEANOR D. WILSON MUSEUM. *In the*



Eclipse of Angkor. Roanoke: Eleanor D. Wilson Museum, 2009.

NOTAS

¹ “At the killing field, Choeung Ek, no bells are rung./ In a tall stupa, piled skulls cannot blame or resent/ This staring crowd—emptied bones without tongues./ [...] The plain is scarred with shallow dents [...]./ In a low building, victims’ photos, hung/ [...] draw the murdered present./ Back outside in the glaring sun, leaves are stung/ With images—faces risen, called up and sent/ To green the tree of knowledge rung by rung./ See, they return: In the wide ditch new grass has sprung/ Where bones still lie, shaded by the tree’s broad tent./ When a breeze moves, leaves whisper what they’ve become. (Schultz, 2009, p. 7, tradução minha).

² Khmer Vermelho foi uma organização do Partido Comunista da Kampuchea, que governou o Camboja de 1975 a 1979, sendo liderado principalmente por Pol Pot. De caráter ditatorial e nacionalista, o Khmer Vermelho apostou em políticas de estado de censura, de tortura e de execuções brutais e arbitrárias de milhares de cambojanos, culminando com o genocídio de sua própria população: ativistas e opositores políticos, profissionais e intelectuais, minorias étnicas como vietnamitas e todo aquele que caísse na suspeita da angkar “organização”. Também é culpado por levar à morte outra parte substancial de sua população por fome, por doenças facilmente tratáveis através de processos mal executados de reforma agrária, de profundo fechamento estatal em relação ao exterior. É importante destacar o papel colonial das potências ocidentais e desenvolvidas na profunda decomposição social, estatal, de direitos humanos na macrorregião, com divisões geográficas e ideológicas como um dos inúmeros resultados da Guerra Fria. Para um aprofundamento rigoroso a respeito da intersecção entre testemunho, arte, memória e genocídios, entre eles o cambojano, ver a tese de doutoramento *Entre o necessário e o impossível: o testemunho, o gesto de arte e os buracos negros do pesquisador Rodrigo Montero*, defendida no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2021.

Fercho Marquéz-Elul. Doutorando em Poéticas Visuais (PPGAV-UFRGS/ Bolsista CNPq), mestre em Poéticas Visuais (PPGAV-UFRGS/ Bolsista CAPES). Participa do projeto de pesquisa *As extensões da memória: a experiência artística e outros espaços*, coordenada pela Prof.^a Dr.^a Maria Ivone dos Santos. Empreende investigação através de objetos tridimensionais sobre criação e instauração de processos artísticos em sua poética. Licenciado em Artes Visuais (DAV-UEL), investiga também questões como espacialidade, morte, palavra, memória, silêncio e a intersecção entre palavra e objeto.

