

ANTES DE TODA A MEMÓRIA DO MUNDO

Cesar Kiraly

(Fotografias de Daniel Blaufuks)

Cesar Kiraly é professor de Estética e Teoria Política na Universidade Federal Fluminense. Autor, dentre outros, dos livros *Variações: sobre um tema de Anselm Kiefer* e de *Ceticismo e Política*. Editor do Caderno-Revista de Poesia *7faces*. Curador da Galeria IBEU no Rio de Janeiro.

1. A relação entre a arte contemporânea e a política é estreita. Os efeitos de captura da política sobre a arte são bem evidentes. Mas o que é menos claro é que constitui a arte contemporânea a potência de intervir e explicitar a política. Podemos dizer que a política é dependente disso, para seu próprio bem. Essa intimidade é dependente da transfiguração dos objetos comuns e da lida fraturada com a experiência. A transfiguração concerne ao fato de qualquer coisa poder ser feita em obra de arte e a lida fraturada a que uma figura artística só consegue corresponder a um *evento* sob emprego de dissonância, ruído, movimento antianatômico ou paroxismo. Em suma, dando a perceber, mesmo que em detalhe, elementos de composição da imagem, daquilo de que é feita. Aídeia é que a arte antes de se tornar contemporânea, pelo menos não predominantemente, não era assim. Logo, essa viragem aproxima de maneira simbiótica esses dois campos. Ainda mais quando a política se afasta do Estado.

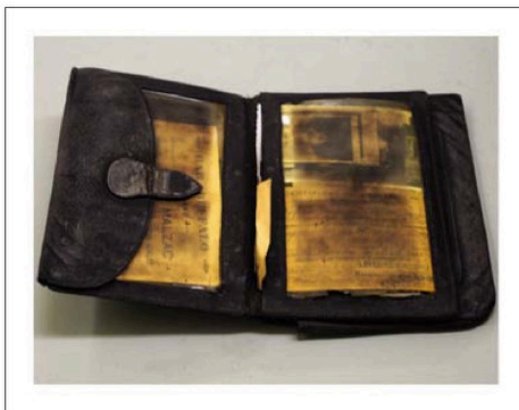
2. A política não é uma experiência evidente, tampouco trivial. Não se a percebe apenas por desejo. Ela é vista por uma sorte de artil. Este artil concerne a saber não o que a política é, porque ela nem é, nem *não é*, mas a precisar *quando* é política. O que se tem verificado é que a arte contemporânea tem extrema habilidade para dar a perceber o *quando* ao qual nos referimos.

Para tanto, ela produz objetos, ou situações, em que torna explícito, pela interação, que a política *está* quando há crueldade. A arte contemporânea, então, serviria apenas para justificar uma forma tão comum de pessimismo antropológico? Com efeito, isso não quer dizer a maldade humana, mas que, ambivalentemente, no momento em estabiliza dinâmicas, encadeia comandos, a política, por provocar, pela disciplina, pelos costumes ou pelas instituições, de forma consciente, dor física ou emocional, flerta intensamente com o vício. A arte contemporânea consegue explicitar a crueldade, ou mesmo contra ela intervir, de modo tão eficiente, que chega a fazê-lo mesmo quando se move de forma intuitiva. Não é necessário ter consciência do processo para se imiscuir nele, ou torná-lo visível para outros. A arte contemporânea é uma dessas atividades em que o *quando* da política é mostrado, seja de forma direta ou incidental.

3. Uma série de artistas contemporâneos se dedicam a temas explicitamente políticos, tais como os males da energia nuclear, o uso da violência pelo Estado etc. São bem sucedidos em suas obras quando conseguem mostrar tais eventos de um modo não capturado pela política. Esses artistas podem até mesmo fazer política com suas obras, mas são bem sucedidos somente quando escapam de ser usados. Isso acontece

quando suas obras não participam de processos de cruelização, ainda que de modo difuso. Se lembrarmos de *Sonne statt Reagan*, performance musical realizada pelo Joseph Beuys em 1982, cujo título explora a proximidade sonora de *Regen*, chuva em alemão, e Reagan, de Ronald Reagan, veremos como isso pode ser feito de maneira bem sucedida. Mas não é tão fácil. Ao se escolher um objeto político, por assim dizer, no campo semântico da política, enfrenta-se imediatamente um risco, principalmente quando dele não se tem nitidez, que é o de incorporação. Pensemos, por exemplo, que um critério comum, mesmo que equívoco, para se determinar a política, é a participação do Estado. No mínimo, ao se escolher um objeto da semântica política, os sentidos da obra e os do Estado se cruzarão, comumente, com restrição para a ex-

pressão daquela. Até mesmo a simplificação de que os artistas de esquerda, detentores da sensibilidade social, mobilizariam temas explícitos da semântica política, e os conservadores deles se esquivariam, poderia ser prejudicial aos artistas progressistas, uma vez que o diâmetro do que se entende por esquerda, por vezes, pode ter sentidos desconfortáveis, ou minimizar o que a obra pode dizer. Pois bem, uma característica definidora da experiência política é não entregar a sua politicidade facilmente, ela se vale de muitas cortinas de fumaça. Em suma, a política se esconde. O *quando* da política se institui se escondendo, por essa razão é que se pode dizer pela opacidade da experiência política. Dessa forma, muitos artistas contemporâneos, ao movimentarem signos tradicionalmente políticos, ao seguirem um índice posto pela política, são



From the series ITS, 2014
Digital print
35 x 45 cm

enganados e operam sobre imagens que a experiência política os induz a trabalhar, justamente para poder se esconder. A política então conta com trabalho alheio para tornar sua opacidade mais densa. Daí a arte contemporânea, quando ingênua, apenas agitar sedimentos.

4. A reação natural ao que dissemos seria um inquisitorial: — queremos nomes. Falarei de alguns artistas bem sucedidos: — Diga os nomes dos que falharam. Basta dizer que se há um signo explicitamente político, é mais provável que tenha falhado, do que sido bem sucedido. O mais comum, inclusive, entre as obras que tiveram relevância política, é que não tenham mobilizado tais signos políticos, realizando efeito de intervenção, ou desencobrimento, de forma acidental. Um belo ardil da experiência da arte em face da política. Enquanto a política captura aqueles que procuram atingi-la por seus próprios signos, a arte faz com que atinjam a política aqueles que, no mais das vezes, não pretendiam intervir no conflito. Se pudéssemos perguntar à política por que ela se esconde. Ela diria cinicamente que é da sua natureza. Se insistíssemos, ela provavelmente entregaria que se estabiliza pela crueldade, pela capacidade deliberada de produzir dor e mantê-la por espaço de tempo, que se o faz explicitamente, acaba por ser boicotada em sua dinâmica de produzir ordem. O que seria ruim para todos, pois uma cidade sem regras é uma quimera. Além de que, em virtude do seu flerte com o vício, ela se diria mal compreendida.

5. Uma temática importante para a arte contemporânea é a memória da Shoá. Além de consistir em um dos experimentos políticos mais cruéis de que se tem notícia, a prática que a sucede não lhe poupa da opacidade. Os termos da representação, como habitual à experiência política, são oferecidos de modo que seus destinos se encaixam a que não possamos nos relacionar com o evento, de tal forma que os fragmentos percam sentido, ou não mais tenham razão específica.

Apesar das evidências, cada vez tem sido mais difícil ter a sensação moral de que a Shoá é brutalmente distinta da escravidão africana, da colonização da América etc. A impossibilidade da distinção moral entre esses eventos é resultado de serem tornados inacessíveis pela ação política da crueldade sobre o tempo. A Shoá ainda resiste, principalmente em virtude do tratamento conceitual que recebeu dos pensadores que se dedicaram à ela e da tematização artística preocupada em se esquivar dos determinismos postos pela política.

6. Como isso é possível? A memória da Shoá pôde burlar a cauterização exercida pela política usando o trunfo do adversário a seu favor, ela pôde partir das dificuldades intrínsecas à representação. A arte contemporânea é responsável por isso, ela soube se servir e tornar virtuosa essa estranha posição enunciativa. Entretanto, dizer que se trata de uma invenção é um exagero, foi o modo de transfigurar uma miséria. Por certo, muitos saíram do campo de concentração, ou de extermínio, e tentaram dizer o que lhes passou e foram recebidos por ambiente incapaz de compreender o que diziam. A cauterização já havia começado. Eles foram recebidos pela dinâmica política a lhes cassar a palavra dentro da boca. Muito se tentou para fugir da cauterização: museus foram construídos, centros de documentação foram montados, a visita aos campos estimulada e a valorização social da posição de testemunho. Essas medidas foram necessárias para enfrentar a cumplicidade terrível entre o tempo e a política. Todavia, como os cemitérios, ou os memoriais de antigos combatentes de guerras, essas iniciativas também estão fadadas à opacidade frente a sensação que deveriam dar acesso. A desvantagem foi atenuada pelo momento em que se compreendeu que não se podia partir do desejo de dizer o que aconteceu, pois esse seria antecipável pela vontade de anulação promovida pela política, mas da impossibilidade de narrar o acontecido. Era o caso de opor à polí-

tica um novo artil capaz de imprevistas instituições de formas enunciativas.

7. A arte contemporânea bem sucedida em intervir e dar a ver a política, rebelando-se contra os modos da opacidade, foi aquela que não se esquivou de entender a relevância da inteligibilidade da Shoá para a moralidade. A descoberta da especialidade da posição de testemunho, servindo-se da atenção aos sobreviventes, compreendendo-a como fonte privilegiada à verdade, na contramão da tradição jurídica, foi uma das formas pelas quais isso foi feito. Isso pode ser percebido na literatura de testemunho. O testemunho foi transformado em posição relevante, ao mesmo tempo em que se alterou os requisitos para testemunhar. Alguns autores podem ser reunidos como representantes do novo testemunho. As obras de Primo Levi, Tadeusz Borowski, Imre Kertész e Robert Antelme são diferentes

dos demais relatos, porque partem do princípio de que não podem comunicar o que se passou e levam tal impasse para a forma. A mesma sensação é confirmada pela profusão de documentos do julgamento de Adolf Eichmann. Ao invés de permitir que a incomunicabilidade se tornasse o resultado da maçante recolha e destruição histórica, a literatura de testemunho trouxe a questão ao prosa e a reverteu em seu pressuposto.

8. A Shoá se torna o evento a partir do qual, para enunciar, é preciso admitir tal impossibilidade. Essa é uma reconfiguração da moral como atividade. O recurso serve para permitir acesso direto às sensações dos que sobreviveram, além de manter essa região a salvo da cauterização. Percebamos, não se trata exatamente da Shoá, mas dos recursos morais de combate à cegueira política capazes de a receber.



From the series ITS, 2014
Digital print
35 x 45 cm

9. Entretanto, percebeu-se que *mostrar* a memória da Shoá traria outras dificuldades. Partia-se da diferença entre a imagem e a linguagem, ao mesmo tempo em que se admitia que a imagem deveria seguir a linguagem no concernente à capacidade de instituição moral sobre a política. A obra mais importante na busca de resolver esse impasse é a de Claude Lanzmann. Da mesma forma todo o discurso que fez circular sobre a imoralidade de fazer ficção a partir dos campos de extermínio, extensível, parece-nos, às artes visuais como um todo. A exibição deveria apenas mostrar vítimas e malfeitores falando do que sentem sobre o ocorrido, sobre suas lembranças, sem fantasia deliberada, pois a partir dessa começariam a operar os mecanismos do relativismo moral. Não se deve recompor, pela imaginação voluntária, o que se passou, mas assumir a distância entre o que podemos ver e o que eles viram. É importante que tudo o que os

relatos exibidos possam provocar à imaginação seja sempre muito pouco. Mesmo as imagens documentais não fantasiadas teriam um intenso componente de imoralidade ao iniciarem inenarrável dinâmica de anestesia diante do horror. Até *Noite e Nevoeiro* de Resnais, apesar da montagem tentar distrair a captura, seria o início da perda da sensibilidade. Ele institui o paradoxo: se não mostrarmos, não saberemos o que temer, se expomos, de pouco em pouco, deixamos de temer. A revelação das imagens de extermínio por Resnais é uma das poucas que é moral por ainda sustentar essa tensão. Os documentos são mantidos para que sirvam de resistência contra a morte que é o esquecimento. A narcotização que realizam, por outro lado, boicotam a intenção inicial. Um dos efeitos da cauterização é tudo ser igualmente lembrado, o que provoca uma modalidade de esquecimento. Dessa forma, Lanzmann atualiza aquilo que a literatura de



Archiv, 2014
Impressão digital
100 x 160 cm

testemunho percebeu sobre a via da preservação moral passar pela admissão de abismos intransponíveis. A arte não deveriasanar esse fato, mas operar no seu entorno. A questão não é olhar o abismo, mas a consciência invulgar da sua existência. Dessa forma, não se mostra ou se diz a Shoá, mostra-se o que os sobreviventes têm a dizer. Dissolve-se, numa primeira dimensão, a suposta diferença entre os dois regimes.

10. Apesar do protagonismo de Lanzmann na reflexão sobre artes visuais, há que se dizer que antes dele Paul Celan já teria dado a direção certa para a presença da Shoá na imagem. Se, por um lado, existe o percurso que se inicia pela literatura e se completa no cinema, vinculando a linguagem à imagem, por outro, Celan nunca as teve como distintas. Sua poesia pode não ser experimental como a de Mallarmé ou Apollinaire, raramente tendo se afastado da margem esquerda, mas situou, seja pela construção das imagens, seja pela pesquisa de linguagem, aproximando seu alemão de usos, por vezes, assemelhados ao ídiche, na impossibilidade de dizer ou mostrar a experiência concentracionária. Há indistinção entre linguagem e a imagem e nela habita este silêncio que se torna politicamente forte, por resistir aos modos históricos de apagamento.

11. A comparação entre Lanzmann e Celan é a mais importante para a memória da Shoá, e, consequentemente, para a relação entre estética e política na arte contemporânea. À esta o sentido é claro, trata-se da forma mais densa de intervir, e dar a ver a política, sem por ela ser capturado, esse encarceramento redundaria em contribuir para a cauterização do fenômeno que se busca preservar, melhorar, reverter, atacar etc. Isso quer dizer que a viabilidade moral da arte contemporânea tem que ver com incorporar essa forma de lidar com a política. A continuidade da memória da Shoá é um problema mais delicado. Lanzmann interromperia algo que Celan objetivava que tenha prosseguimento. Não se pode inter-

romper o encontro de meridianos. Não estamos, apesar disso, diante de um conflito de duas vias. Lanzmann institui a fortaleza moral que constrange aquilo que Celan inventa, porém, porque não é completamente bem sucedido, funciona como o viabilizador de um futuro que não previu. Foi preciso um muro. Por sorte ele pôde ser burlado pela imaginação que o precedeu.

12. A maneira errada de interpretar a obra de Lanzmann, seria tomá-la como o *fim* de uma forma de finalidade. Como se seus documentários fossem o último capítulo da história da representação ficcional de acontecimentos políticos. Não é nada disso. A significação é inversa. A política tenta instaurar vínculo de finalidade entre os eventos e seu sucesso está intrinsecamente ligado à cauterizar a memória de tais eventos. A sua via preferencial, na sociedade contemporânea, é a ficção que não se preserva pela forma. O gesto de Lanzmann é o avesso da cumplicidade com a finalidade histórica. É o contrário do pacto com a normatividade. Ele consiste em uma estreita aliança com a circunstância e o artifício. Trata-se de romper com a sedução exercida pelos modos de construção de coerência da finalidade política. Neles, tudo tem que ver com tudo, porque todos foram esquecidos. Todos têm o mesmo rosto, pois é impossível ver o rosto de alguém. O indiscernível entre imagem e texto está mais seguro com a operação de marcar como imoralidade toda memória deliberadamente tornada ficção.

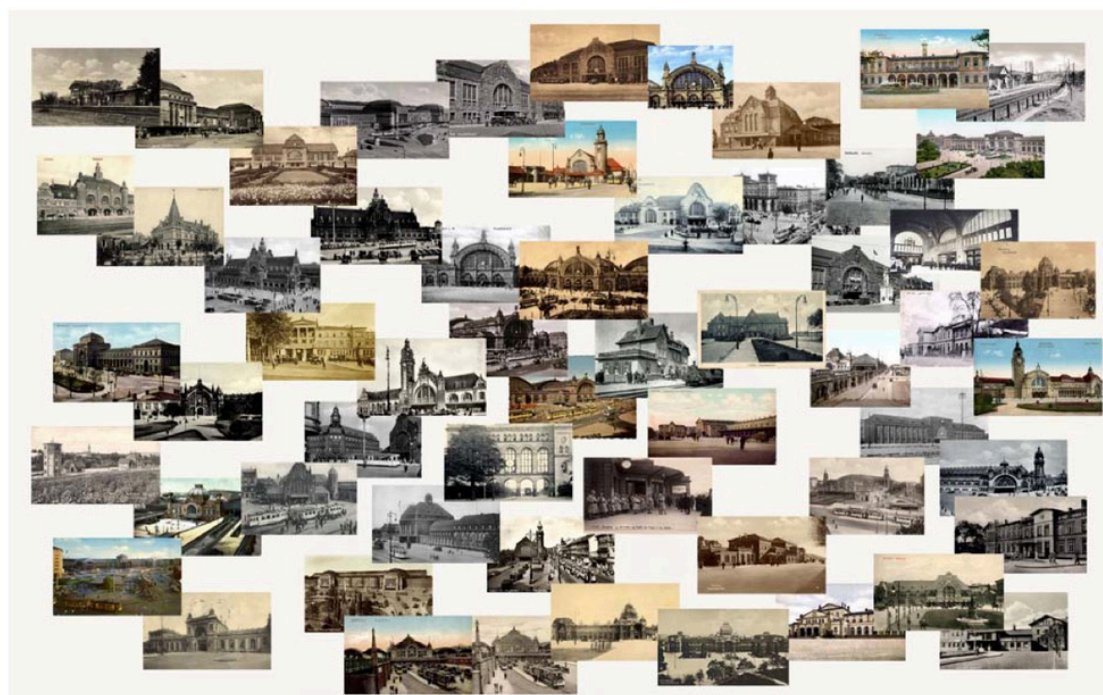
13. A Shoá é questão mais delicada, Lanzmann é o efeito de inibição, enquanto Celan é o novo fôlego. Os sobreviventes idosos estão desaparecendo. A memória tem sido deslocada. Não é mais possível ser educado por sobreviventes, vítimas ou algozes. A capacidade de testemunhar se esvai nos descendentes, mesmo que alguns busquem a relevância de falar como netos ou bisnetos. Do lado dos algozes, também é compreensível que os descendentes nada queriam ter que ver com

o passado. Em suma, não há mais ninguém para testemunhar. Os documentários de Lanzmann são o fim de uma linha. Estaríamos com pouca opção de atividade para confrontar os ficcionistas. É nisso que Celan é a janela aberta ao que Lanzmann tem de protetivo. Por mais triste que seja, Celan nos enche de vida.

14. A obra de Lanzmann é o critério de identificação do moralmente vulgar. A obra de Celan torna possível aos artistas contemporâneos intervir e dar a ver os sentidos da Shoá em um mundo mais distante dela. As obras de Anselm Kiefer e Christian Boltanski são dependentes da possibilidade de instituir objetos pictóricos que são ao mesmo tempo discurso e imagem. O uso da tematização da cor como princípio de construção da imagem, num número significativo de seus poemas, é o que assim permite. Não é apenas escrever de

modo a produzir imagens, o que é representacional e bastante comum, além de forma típica para receber um lugar pela política, logo, não ser mais visto, porém escrever como imagem, tendo como matéria simples formas de letras, palavras e a referência delas às cores, e o uso da cor que elas mesmas são. Estes artistas foram, em suas densidades, permitidos por Celan a se referirem à Shoá, sob condição de que o fizessem explorando o ponto de indiscernibilidade entre texto e imagem, para que não quedassem capturados pela palavra de ordem. Celan o faz dizendo azul, amarelo, cinza, preto, branco no entremeio da memória da exceção, que também é uma desilusão amorosa imensamente profunda.

15. O estado da crueldade no contexto luso-brasileiro é especialmente grave. Isso quer dizer que as chances de se escapar às capturas da mera



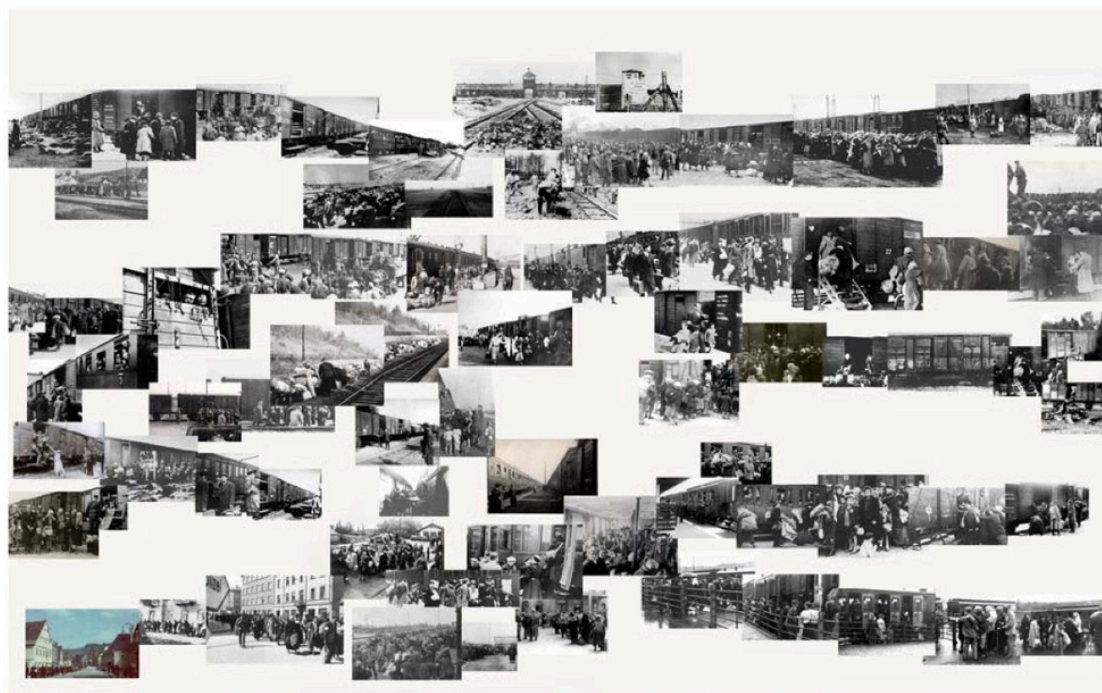
Bahnhof, 2014
Digital print
100 x 160 cm

posição política são mínimas. O resultado é que muito pouco do sentido dos processos de instituição é passível de ser visto. Uma das marcas sintomáticas é que a Shoá não compõe a nossa memória social. Tal pode ser notado na sensação de pastiche quase sempre que a temática é explorada. O assunto não é tomado como nosso e essa é uma das principais barreiras de utilização dessa poderosa ferramenta de permitir a política ser vista. Tenta-se buscar outra via de entrada para a viabilizar o julgamento moral da esfera pública. Os índios, a escravidão, as guerras coloniais, as rebeliões reprimidas, os conflitos de violência urbana, os crimes de ditadura etc. são invocados como vistos de entrada próprios para a inteligibilidade da política. Seria difícil não ver nisso a expressão da opacidade política, uma vez que a entrada na percepção moral, dá-se por vias, de tal formas cauterizadas, que o enunciado é sempre capturado pela posição política. Ele

roda em falso insistindo na naturalidade do inimigo a combater e fornece ao lado, do suposto oponente, as mesmas razões de conflito. Ainda não realizamos que não importa da onde vemos, mas que precisamos ver. A Shoá é um olho não cauterizado, que, por causa das estratégias da opacidade, percebemos como não podendo ser nosso.

16. Blaufuks é um dos poucos artistas contemporâneos no contexto luso-brasileiro a vencer esse cerco. Mas mesmo assim *cum grano salis*. Pois sua obra reverbera a memória da Shoá, na vitalidade permitida por Lanzmann e Celan, mas também é impedida pelas circunstâncias em que se insere.

17. Uma importante expressão da arte contemporânea concerne à produção de objetos e ambientes. Podemos dizer que tais presenças são



The Way to Auschwitz, 2014
Digital print
100 x 160 cm

metas pelas quais ela estende sua influência sobre o mundo. Trata-se de colocar no caminho um objeto para ser visto, tropeçar nele, no caso do nosso argumento, um objeto moral para ser vivenciado. Este percurso, no caso de uma instalação, distingue-se de um mero monumento, pois é feito para durar apenas por certo tempo, enquanto o monumento tem que ver mais com a indiferença que acarreta, com sua função de paisagem, do que com a diferença que produz. Tais objetos formando um trajeto, um ambiente etc. depois precisam ser movidos, transportados ou mesmo guardados para sempre. Eles precisam existir no mesmo lugar apenas por um tempo. Não tê-los sempre à disposição é relevante. Por vezes, até mesmo a dificuldade de conservação é importante. A questão é que montados realizam o efeito de presença moral. Trata-se de algo cuja existência conclama o mundo, seja pela proporção, pela fragilidade, seja pelo número de pessoas envolvidas, é preciso que consuma o mundo, até mesmo pela exigência econômica.

18. A operação cognitiva importante é a transfiguração dos objetos comuns, a social é o estabelecimento de um ambiente de passagem. O corpo de quem o atravessa deve sofrer uma intensa descarga de radiação moral. Um bom exemplo disso é a exposição de Boltanski, em 2010, no Grand Palais em Paris, em que uma garra imensa carrega uma substancial quantidade de roupas à portentosa altura e as solta, enquanto os visitantes atravessam conjuntos menores também de vestimentas sem donos, sob a cadência da batida do coração humano. Tudo isso para ser desmontado algum tempo depois. *Tanto esforço para nada* é o que toda moralidade precisa resistir, sem tal forma de resiliência, não precisa começar a enunciação.

19. A baixa adesão aos modos de quebra da opacidade política, em circunstâncias luso-brasileiras, muito provavelmente decorre da nossa incapacidade de admitir os vícios provenientes do

passado colonial, bastando beber a água, ou respirar o ar, para ser parte disso tudo. Nem mesmo o capitalismo pôde fazer dinheiro dando a ver a moralidade da forma como nos referimos. Nem nisso ele nos serviu. Assim, artistas como Blaufuks, que de forma bem sucedida se serviram da indiscernibilidade entre mostrar e dizer, foram obrigados a produzir em formatos intimistas, hesitantes em contemporaneidade, que adquirem seus charmes na resistência ao tempo, como a fotografia, a colagem, a gravura, livros de artista, quando muito, objetos para a percepção de negativos, objetos diminutos, projeções de vídeos, em suma, coisas que possam ser acumuladas em casa. Isso não quer dizer que tais artistas, como parece ser bem o caso de Blaufuks, em linhagem, até agora com poucos membros, de fotógrafos portugueses de ascendência judaica, como Jorge Molder, não se sintam à vontade nesse tipo de opção ou queiram se valer de formas portentosas. A questão é que o colossal na arte contemporânea luso-brasileira passa ao largo do sentido da instituição moral pela Shoá permitido, sendo francamente capturado pelas formas de opacidade política, mesmo quando aborda a pobreza, o passado colonial, a violência etc. As obras são facilmente capturadas pela crueldade, por não participarem da sensibilidade capaz de perceber tais dinâmicas. Na verdade, correm o risco de se tornarem um magnífico conjunto de coisas protegidas, tão somente. Dessa forma, ao invés de podermos contar com a nossa arte contemporânea, no sentido dela ocupar o espaço público com objetos pictóricos, que consumam os recursos da exploração para nos permitir ter clareza acerca dos modos da imoralidade política, ao contrário, ficamos sozinhos à mercê dos acidentes, cegos diante do moinho satânico. Assim, o quadro é triste, os que melhor ensinam a ver, acabam sendo aqueles que produzem arte, ignorando, o mais que podem, a politicidade. Restamos entregues, até agora, aos modos da clareza tão somente residuais. Ora, ao termos a experiência *tout court*, acabamos percebendo a

política. No entanto, não podemos mais contar com o acidente, pois o abstrato, não imerso em tom que o torne elemento de compreensão da imagem política, não mais escapa à sua função decorativa. Pela dinâmica do estado de coisas, o abstrato ainda tem força quando vinculado ao desencobrimento da crueldade.

20. As barracas para os soldados, os arquivos, os dormentes, os trilhos, os trens, as estações para eles, os cabelos raspados, a organização dos pertences sem dono, os dentes de ouro removidos, as paredes das câmaras arranhadas, navios, faróis, atletas, estádios, asilos, refeitórios, bibliotecas, salas de cinema, memórias, cidades, luvas para manipular o que se fragiliza pela ação do tempo, tudo isso, concerne a uma forma pela qual já sabemos que a imagem mexe,

ora, na direção do desaparecimento, do esquecimento; aos artistas contemporâneos resta partir dessa sensibilidade, não se limitar a ela, não se mover sem ela, pois está claro que se legitimam, por assim dizer, ao se moverem como cavalos de Tróia, sedutores de toda a circulação destruída, que nos persuade do progresso, convencem-nos do fim, para encaminhá-las, não ao fim ou ao progresso, mas à vitalidade necessária para perceber a experiência política, interrompendo, portanto, o aprofundamento da crueldade. Para isso é preciso saber se esquivar das modalidades de captura da imagem, este desvio é dependente de ver a partir da Shoá. Parece que por resistirmos a isso, sem querer, ainda vemos tão pouco. Eis uma forma pela qual se pode começar a descrever toda a memória do mundo.