

Memórias de Hiroshima:

Krzysztof Wodiczko e o reflexo da catástrofe

Talita Mendes

Graduada pela Universidade Estadual de Campinas no curso de licenciatura (2009) e bacharelado (2011) em Artes Visuais. Atualmente é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (IA/UNICAMP), na linha de Fundamentos Teóricos, desenvolvendo a pesquisa *Rosângela Rennó: fotografia, deslocamentos e desaparecimento na arte contemporânea brasileira*, com financiamento da FAPESP.

Resumo. Analisa-se a *Projeção Hiroshima* (1999) do artista polonês Krzysztof Wodiczko. O artigo, que se vale da abordagem de Rosalyn Deutsche sobre esta obra, contempla o que Henry-Pierre Jeudy denomina processo de reflexividade patrimonial – conservação e transmissão de sentidos específicos das e nas cidades contemporâneas através de monumentos que lhes servem de reflexo –, aqui intrínseco à singularidade do trauma originado pela devastação nuclear. A conservação da Abóbada Atômica de Hiroshima em seu estado de ruína e apropriada pelo artista é tratada como emblemática das reminiscências históricas da catástrofe, bem como da ocupação e da censura norte-americanas em terras nipônicas (1945-1952) logo após a rendição do Japão na II Guerra Mundial.

Palavras-chave. Krzysztof Wodiczko, Hiroshima, trauma, monumento, aparição.

Memories of Hiroshima: Krzysztof Wodiczko and the reflex of the catastrophe

Abstract. The article discusses the *Hiroshima Projection* (1999) by the Polish artist Krzysztof Wodiczko. The analysis, which uses the approach of Rosalyn Deutsche about the same piece, considers what Henry-Pierre Jeudy called process of patrimonial reflexivity – linked to the conservation and transmission of specific meanings in contemporary cities through monuments which serve as their reflex –, that is intrinsic here to the singularity of the trauma caused by the nuclear devastation. The conservation of the A-bomb Dome as a ruin appropriated by the artist is treated as emblematic of the catastrophe, as well as the historical reminiscences of the U.S. occupation and censorship on Nipponese lands (1945-1952) after Japan's surrender at WWII.

Keywords. Krzysztof Wodiczko, Hiroshima, trauma, monument, appearance.



Interlúdio de silêncio

Em 6 de agosto de 1945, precisamente às 8h15min (horário local), um clarão intenso e silencioso incinerava os corpos da população de Hiroshima. Naquela manhã, o sobrevoo do *Enola Gay* deu início ao “próprio inferno na Terra” (DOWER, 2008, *tradução nossa*), que segue até os dias atuais, com as sequelas humanas (físicas e psicológicas) da irradiação atômica. A repetição do evento catastrófico sobre Nagasaki ocorreu em 9 de agosto do mesmo ano.

A capitulação do Japão culminou em sua ocupação pelas autoridades militares dos EUA (1945-1952). Os três anos que se seguiram foram particularmente caracterizados pela censura ao testemunho e pelo confisco dos registros visuais dos danos humanos causados pelas armas nucleares. Somando-se à censura externa deu-se a interna, sendo determinada pelas forças do governo imperial japonês (DOWER, 1995a, p. 276), de modo que o absurdo da guerra proporcionou como legado o silêncio duplamente imposto aos sobreviventes da bomba (*hibakusha*), além da discriminação que acompanhou esta e as gerações seguintes – tornou-se senso comum que os filhos de Hiroshima e Nagasaki carregavam a morte hereditária, pensamento que se enraizou na cultura japonesa após a catástrofe.

A expressão do trauma somente ganhou contornos na década de 50, à medida que diminuía a intervenção americana na política japonesa. Neste período despontaram os grandes painéis do casal de artistas japoneses Iri e Toshi Maruki, com representações do suplício humano causado pelas bombas e, mais adiante, da dupla identidade dos japoneses durante a II Guerra Mundial, enquanto vítimas e vitimadores (DOWER, 1995b, p. 1131-1132). Neste último caso tem-se a obra *Corvos* (1972) [Fig. 1], painel em que figuram corpos carbonizados de coreanos abandonados à própria sorte. Durante a Guerra e na condição de ex-escravos do império japonês, os coreanos eram ainda mais discriminados que os *hibakusha* de origem nipônica. Além disso, John Dower (1995a, p. 275) aponta outro tipo de cisão, em que as vítimas que vivenciaram diretamente a catástrofe coexistem com a memória inteligível do antes e com a fratura extrema da incompreensão do trauma.





Fig. 1 - Iri Maruki e Toshi Maruki: *Corvos* (detalhe), 1972, pintura a base de água e carvão (*suiboku-ga*), 1,8 x 7,2 m. Fonte: Northwestern University, Imagination Without Borders Collection (*site*).



Fig. 2 - Wodiczko: *Projeção Hiroshima*, 1999. Fonte: Galerie Lelong (*site*).

Com a *Projeção Hiroshima* [Fig. 2], Wodiczko, ao associar estes níveis da cisão identitária à própria condição do monumento da paz, deu espaço à democracia por intermédio do testemunho. Durante a elaboração da obra¹ o artista gravou quinze depoimentos de sobreviventes japoneses e não japoneses (como é o caso dos coreanos) e de suas gerações descendentes. Já no momento



da gravação o enquadramento voltou-se para as mãos das testemunhas, cuja expressividade permitia ao espectador *entrever* o rosto da catástrofe, o trauma – que, em si mesmo, escapa a qualquer definição formal. Digamos que a projeção inscreveu-se em um anteparo, permitindo a aparição virtual dos co-artistas – maneira pela qual Wodiczko identifica as testemunhas – de modo que suas memórias foram desprivatizadas (vozes reproduzidas por caixas de som) e os sujeitos transportados à esfera social. A vídeo performance em cores foi projetada com um propósito muito específico sobre a parede de pedra local. Se esta pode ser entendida como um obstáculo, ou fratura inconsciente, por provocar um desligamento físico entre a Abóbada de Hiroshima e o seu reflexo sobre o rio Motoyasu, tal condição é subvertida com a projeção. Trata-se da unicidade da obra que o espectador apreende na margem oposta do rio. O fato da projeção não se dar diretamente sobre a Abóbada potencializou a relevância desta para a escolha apropriativa do artista, uma vez que a conjunção entre a sua materialidade, a da parede e a apreensão do rio como um espelho do/para o monumento tornou-se indissociável ao olhar.

A projeção pública como encarnação do trauma

O cenário de narrativas trágicas, e, de um colapso ou cisão na identidade japonesa após a ocupação ocidental foi alinhado aos propósitos artísticos de Krzysztof Wodiczko, quando de sua projeção pública nas proximidades inferiores da Abóbada Atômica de Hiroshima – estrutura arquitetônica mais próxima ao hipocentro da bomba que resistiu em sua verticalidade, ainda que em ruínas. O fato de que a explosão ocorreu a cerca de 580 metros acima da região ressalta a particularidade da elaboração de um *site specific* nas imediações. Atualmente, a estrutura é patrimônio tombado pela UNESCO e foi preservada como símbolo da paz mundial.

Com Wodiczko o discurso da paz é problematizado por meio da projeção do testemunho, projeção esta em que as narrativas trágicas pressupõem a mais íntima expressão de um corpo anônimo – anônimo na medida em que este não é definido ou identificável pela superfície facial – pertinente à ordem do irrepresentável. Hiroshima, pode-se dizer, foi reconstruída em torno da singularidade da Abóbada, adquirindo o *status* de cidade da paz mundial. O que o artista expõe, no entanto, é a incongruência, ou antes, a conformidade pública à narrativa heróica que desde o pós-guerra o ocidente impôs ao Japão. Ocultar o ressentimento japonês sob um discurso pacifista é ainda manter resquícios da censura norte-americana.



O artista não busca reacender inimizade política entre as duas nações, nem mesmo incitar hostilidades, em depoimento ele esclarece sua postura:

Minha postura é que não podemos trabalhar para a paz sendo pacíficos [...]. Se a paz é aquela em que todos se aquietam e não se abrem uns aos outros – aquela que não partilha o que é indizível, não perturba, não oferece críticas insolíticas, não defende o direito dos outros de falar – aquela paz não vale nada. Lembra-me do tipo de paz assegurada em meu antigo país, sob o regime Comunista. Esta é a morte da democracia. Pode desencadear consequências tão ruins quanto a guerra – guerra sangüinária e conflito. Então, para defender o mundo do conflito sangüinário, devemos sustentar certa vida adversária na qual discutimos nossos problemas em público. (KRZYSZTOF, 2012, *tradução nossa*).

O discurso da paz, como salienta Dower (1995a, p. 278), foi construído em um período de censura. A paz nasce sob a rubrica da inferioridade e do silêncio dos vencidos, fundamenta-se, pois, na história dos vencedores. Já a heterogeneidade do testemunho provoca a ruptura para com este discurso aparentemente coerente e prestabelecido, transmitido incondicionalmente às várias gerações. No testemunho, a necessidade de falar retira o indivíduo de sua solidão imposta (pela discriminação e, enquanto consequência desta, por si mesma), reconduzindo-o à esfera pública, à reunião dos sujeitos, que é sua condição humana – ou quando se reconhece como tal, pois assim também é percebido pelo Outro.

A *Projeção Hiroshima* adensa o olhar crítico do público sobre aquela cidade, mas não somente isto. Vale mencionar o argumento do sociólogo Henry-Pierre Jeudy (2005, p. 20) acerca do termo patrimônio no Japão:

A palavra ‘patrimônio’ não existe na língua japonesa [...] Contudo, quando se pensa na paisagem de um ponto de vista ocidental, fala-se do que se concebe como tal. Trata-se de um arranjo reflexivo de um espaço determinado. No Japão, o patrimônio já está lá, não tem necessidade de ser refletido. É sob a pressão dos ocidentais que os japoneses são levados a pensar sobre o seu patrimônio.

Quando Jeudy aponta para a ausência do verbete patrimônio no vocabulário japonês, o faz no sentido de expor que esta sociedade, em posse de uma tradição que é vivida cotidianamente, não necessita do processo de reflexividade patrimonial, voltado à constante conservação e atualização dos patrimônios citadinos. Tal processo de reflexividade – responsável pela manutenção da ordem simbólica de uma sociedade, através de monumentos que refletem e transmitem memórias que lhe são específicas, monumentos que, assim, operam na recepção estética da cidade – está associado ao olhar ocidental.



Deste ponto de vista, o caso de Hiroshima é peculiar. A afirmativa de Jeudy sobre a pressão ocidental somente reforça a hipótese de que o discurso pacifista originado nesta cidade resultou da pressão do pós-guerra. Em 1954 foi erigido o Parque Memorial da Paz e, posteriormente, o Museu Memorial da Paz (1955) nos arredores da Abóbada Atômica. Desde então um frenesi monumental tomou conta do local e os japoneses assumiram um interesse pela manutenção da memória da catástrofe nuclear, necessidade que talvez tenha resultado da convivência com este olhar ocidental acerca do patrimônio.

Hiroshima passou pela reconstrução cercada pelo desenvolvimento tecnológico. A Abóbada, no entanto, foi mantida em destroços – tornou-se um espelho subversivo, por se tratar de um patrimônio arquitetônico que já nasceu como ruína, sugerindo a construção a partir da destruição – e engolfada por um processo de museificação da cidade.

Como toda cidade é reflexo de sua sociedade, no caso desta região do Japão deveria ser também reflexo vivo da parcela que é discriminada, daqueles que estão ligados traumáticamente à memória da catástrofe nuclear de forma muito próxima. Aí está o caráter político da ação artística de Wodiczko. Embora a Abóbada tenha sido mantida como um reflexo da barbárie humana, ela foi sustentada sob o discurso da paz, genérico em sua concepção e não das memórias singulares dos próprios sobreviventes ou de suas gerações.

A monumentalização da região central de Hiroshima diluiu as noções do dentro e fora do museu, difícil dizer se ele englobou a cidade, ou se esta, originada do processo de reflexividade da Abóbada, trouxe o espaço do museu para si. A obra do artista justifica-se por este espaço indistinto. Se aos japoneses era desnecessária a manutenção patrimonial, uma vez que sua tradição permanecia viva nos menores gestos do cotidiano, algo importante ali em Hiroshima perdeu-se após a catástrofe. A multiplicação dos monumentos, com as representações petrificadas de “corpos da catástrofe” (JEUDY, 2005, p. 58) – simulacro das pessoas incineradas no exato momento da explosão [Fig. 3] – parecem eclodir como sintomas desta falta e do denso amálgama de ressentimentos e responsabilidade.

Permitir que o outro silenciado venha à tona, retirando-lhe de sua condição de obliúvio, coincide com o que o filósofo Emmanuel Lévinas denomina responsabilidade ética. Com ela, os limites físicos e territoriais não delimitam a relação autêntica estabelecida entre o eu e o outro. “Outrem não está simplesmente próximo de mim no espaço, ou próximo como um parente,



aproxima-se essencialmente de mim enquanto me sinto – enquanto sou – responsável por ele” (LÉVINAS, 2000, p. 88-89). Esboça-se aí um sentimento de pertencimento no sentido de “estar na companhia dos homens”, ser um igual (ARENDETT, 2007, p. 60).



Fig. 3 - *Shin Hongo: Mãe e Filhos na Tempestade*, 1960, bronze (altura: 1,5m, largura: 1,6m, profundidade: 0,65m). Fonte: Hiroshima Peace Memorial Museum Website.

Ao analisar a referida obra de Wodiczko e apontar a importância deste tipo de responsabilidade para a arte contemporânea, a historiadora da arte Rosalyn Deutsche (2009, p. 181) associa a ausência dos rostos literais das testemunhas, na projeção, aos pensamentos de Lévinas sobre a impossibilidade de alcançar o Outro em sua totalidade. Acrescente-se a esta afirmação da autora que, para o filósofo, o rosto não se limita à face identificável de um sujeito pois não está totalmente inscrito na superfície. O rosto é o “expressivo no outro (e todo o corpo humano é, neste sentido, mais ou menos rosto)” (LÉVINAS, 2000, p. 89). Logo, na *Projeção Hiroshima* o artista se propõe a presentificar o rosto que é, então, sugerido de forma fragmentada na encarnação das vigorosas mãos virtuais das testemunhas pelo corpo da parede de pedras, inclui-se aí a restituição da fala às pessoas (ou a sugestão destas) nas imagens, sendo este outro tipo de encarnação do rosto: o da voz que foi silenciada.

Tem-se aqui a poética do artista em ação, sublinhada na oposição entre a fragilidade da pele das mãos e a rigidez e aspereza das pedras que ladeiam o rio.



A rudeza das mãos assim apreendidas na projeção abre-se para outros possíveis paralelos associados, por exemplo, à plasticidade das representações escultóricas da catástrofe nuclear, como aquela da Fig. 3, ou à inversão do estatuto de monumento, a princípio entendido como um artefato criado por mãos humanas e propício a representar feitos positivos e exemplares. Como a Abóbada é conservada enquanto resultado da produção negativa destas mãos, aquelas dos silenciadores, então o artista estabelece um contraposto à memória da barbárie ao inscrever uma relação positiva que vêm sob a forma da gestualidade das mãos das testemunhas no ato de desprivatizar memórias traumáticas.

O rosto do trauma assim como o rosto do Outro é um duplo enigma acerca do qual, desde o início, o artista se colocou a auscultar. A carga autobiográfica de Wodiczko também desempenhou fundamental papel no projeto. Aqui, abro parênteses para discutir outra afirmação de Rosalyn Deutsche. Quando esta se utiliza da expressão “espaço da aparição” (DEUTSCHE, 2009, p. 175), enfatiza que o vínculo que Hannah Arendt estabelece entre os termos aparição e visão, em *A Condição Humana*, abre caminho para o aprofundamento da democracia por intermédio da arte. Deutsche comenta que ela o faz “sem saber”, embora esta observação não seja defensável, pois Arendt salienta que as experiências mais íntimas podem ser desprivatizadas, sendo transformadas para sua adequada aparição na esfera pública e que é comum que tais transformações aconteçam à maneira da “transposição artística de experiências individuais” (ARENDR, 2007, p. 60).

Logo em seguida, Arendt (2007, p. 60) também aponta que “não necessitamos da forma do artista para testemunhar essa transfiguração”. Aqui não se trata da indiferença da autora para com o papel do artista, ela simplesmente afirma que o poder para desindividualizar experiências, apresentando-as artisticamente em público é “direito de todos”. Em certas situações, como esta de Hiroshima, a intervenção de um artista para a desindividualização do trauma tornou-se necessária porque as testemunhas assim se posicionaram.

Ressalte-se que a citada transposição é de extrema relevância para Krzysztof Wodiczko, pois em entrevista o artista comenta que trabalhar com arte pública vinculada ao trauma o ajuda a conviver, de alguma forma, com as cicatrizes de sua própria memória:

[...] Minha própria experiência de deslocamento é invariavelmente projetada nos projetos. [...] Tenho a tendência de não analisar meu próprio papel, mas reconheço que



este trabalho me ajuda. [...] Não sei se entendo inteiramente, mas pode estar relacionado com a minha infância. Talvez haja algum tipo de retraumatização por transferência (*migration*) que ocorre a uma geração que passou pelo inferno. E eu pertenço àquela geração. Nasci em Warsaw em 1943. (PHILLIPS, 2003, p. 43, *tradução nossa*).

O artista desempenhou uma árdua tarefa, pois, além de delicada devido à exigente profundidade psicológica, tinha por objetivo desestabilizar o espaço reflexivo idealizado que foi tomando forma em Hiroshima desde o pós-guerra. Novamente, Jeudy pode ser muito esclarecedor a este respeito:

Quanto mais a ordem das representações culmina na reflexividade patrimonial, mais o mundo se considera uma obra acabada e mais incerta se torna, então, a representação idealizada da liberdade. É a arte que reverte a função de representá-la. Por ter a capacidade de nos oferecer o que é visível/invisível, tocável/intocável, e por isso mesmo de conferir existência ao que não parecia tê-la, a arte na cidade pode se apresentar como um meio de “reencantar o mundo”. (JEUDY, 2005, p. 109).

Reencantar o mundo é, pois, dar existência pública ao que se encontra em obliúvio. Perceber esta fagulha da existência, o próprio obliúvio, é a proposta do artista aos espectadores. Na *Projeção Hiroshima* ocorre, de forma mais generalizada, um duplo acontecimento: a atualização do monumento em corpo vivo e, também, a emergência das vítimas para a esfera pública por intermédio da voz e da escuta.

Se o monumento naturalizou-se como um espelho em negativo para a reconstrução de Hiroshima, a ação do artista estava em fazer com que seu reflexo vivo sobre a superfície especular do rio trouxesse à tona as narrativas trágicas que jaziam sob as águas profundas. Se para Deutsche o monumento foi personificado, acrescento que o rio se tornou condição para a antropomorfização da Abóbada, pois suas memórias traumáticas foram deslocadas para este lugar de constante renovação. É do reflexo e da reflexividade do monumento enquanto repositórios do trauma que, *a priori*, trata Wodiczko. O que emerge na superfície das águas moventes desperta para a paisagem, estende-se a toda a cidade, ultrapassa seus limites físicos, atinge o corpo do discurso, a esfera pública, onde até então estava adormecido ou latente. O lugar crítico que o artista expõe, por intermédio da projeção, questiona a ordem simbólica da Abóbada Atômica e de seu entorno enquanto imagem da paz e deve ser compreendido a partir das definições de lugar, espaço e paisagem assim explicitadas pelo historiador da arte W. J. T. Mitchell (2002, p. X, *tradução nossa*): “se o lugar é um local específico, um espaço é um ‘lugar praticado’, um sítio ativado por movimentos, ações, narrativas e signos, e, uma paisagem é aquele sítio encontrado como imagem ou visão.”



O rosto do trauma, parcialmente, encarna-se no espaço *entre* a ruína estática e a superfície líquida em movimento e sem forma aparente. Este é um ponto fundamental para a estética da obra. As imagens projetadas evocam outras, projetivas, no espectador. Visto que a linha divisória entre o rio e o monumento se dissipa no imaginário, a Abóbada aproxima-se virtualmente das margens do Motoyasu, como se um grande corpo inatural, por cerca de minutos, adquirisse mortalidade e estivesse em posse de uma consciência transcendental – afinal, as vozes dos sobreviventes, mas também de outras gerações, estão ali. O processo de reflexividade do monumento, bem como o seu reflexo literal sobre a água, é sempre considerado.



Fig. 4 - Iri Maruki e Toshi Maruki: *Água* (detalhe), 1950, pintura a base de água e carvão (suiboku-ga), 1,8 x 7,2 m. Fonte: Northwestern University, Imagination Without Borders Collection (*site*).

A água é fundamental para a configuração da obra, já que no pós-guerra adquiriu para os japoneses a dimensão negativa da catástrofe. Deturpou-se do símbolo benigno para aquele do trauma. Isto porque, como descreve uma das testemunhas, as pessoas gravemente feridas pela explosão buscavam aliviar suas dores mergulhando no rio [Fig. 4]. Em instantes toda a extensão das águas, contaminada pela radiação, tornou-se invisível por conta da quantidade de corpos que ali se encontravam. A partir disto pode-se inferir que olhar para o rio era estar mais próximo da morte e também ser olhado por ela. Ainda, o trauma com relação à água está associado à imagem das cisternas que se espalhavam pela cidade e no interior das quais os corpos flamejantes agonizavam em conjunto na



busca por aliviar a dor e a sede intensa, bem como à chuva negra, que possuía um tom escuro por carregar partículas radioativas.



Fig. 5 - Krzysztof Wodiczko: *Projção Hiroshima* (detalhe), 1999.

Fonte: Revista BOMB (*site*), imagem de vídeo.

A água foi a solução poética que o artista encontrou para a apresentação do trauma e é por isto que o seu som é reproduzido na obra. Entre as imagens dos depoimentos uma seqüência chama a atenção em particular, trata-se do momento em que grandes mãos comportam um copo cristalino com água [Fig. 5]. A gravidade do silêncio cria uma atmosfera de intimidade, pela fragilidade do recipiente entre as mãos temos a impressão de que estas, na angústia, podem esmagá-lo a qualquer momento. Ocorre que seu conteúdo é gentilmente despejado, como a escapar da imagem em direção ao curso contínuo do rio. A água retoma, assim, sua significação positiva: o trauma, que é então por ela apresentado, esvai-se da retidão da memória das testemunhas, e, da Abóbada vivente como tal, dissipando-se na liberdade purificadora das correntezas a cada vez que a seqüência é repetida na projeção. A imagem do recipiente de vidro cria uma oportuna aproximação com o formato das referidas cisternas, numa inversão simbólica significativa: se as cisternas comportavam os corpos enfraquecidos, a liberação do trauma aparente neste trecho da projeção de Wodiczko, agora, nos apresenta as mãos da testemunha como receptáculos da dor. Trata-se de uma seqüência muito peculiar, pelo sentido de transbordamento que é ativado pelo



silêncio das testemunhas. Neste ponto o silêncio já não é negativo, mas sim um intervalo necessário, como um suspiro decorrente da explosão dos depoimentos traumáticos.

Como a memória das testemunhas coincide virtualmente com as memórias da Abóbada tem-se duas formas de tangenciar o trauma, uma direta e outra indireta. O que retorna no acontecimento do registro das vozes das testemunhas é o real traumático, enquanto que o instante, o agora da escuta das vozes pelos espectadores é projeção deste real, então permeado pela experiência temporal que se tem da obra.

A projeção de 39 minutos foi repetida três vezes nas noites dos dias 7 e 8 de agosto (precedentes ao aniversário do bombardeio nuclear), de modo que o artista concedeu ao monumento duração distinta daquela que geralmente o apreendemos. A duração cíclica da projeção superpôs-se simbolicamente ao curto período cronológico de dois dias, à medida que imagens e vozes eram reproduzidas tornavam-se acontecimentos menores inseridos em um acontecimento maior, ou seja, da aparição e da desapareição – enquanto metáfora da duração humana, do nascimento e morte, mas também da necessidade da repetição de memórias traumáticas que dão um novo respiro a determinado evento histórico.

Os testemunhos são como um conjunto descontínuo de citações e, enquanto tal, fazem com que o espectador tangencie o *continuum* em si da História, aquele constituído por *saberes dados a conhecer*, mas principalmente por ausências potencialmente capazes de afetá-los. Caso contrário, o porvir transformador da História não existiria. Há uma dimensão nefasta do porvir referente à condição plural dos episódios nucleares: a repetição criou o fantasma de outras catástrofes de piores proporções. Se o progresso tecnológico segue um curso sem volta e é determinante para as relações político-sociais, os agenciamentos deste progresso não seguem um mesmo e único itinerário, devem ser submetidos àquela responsabilidade ética de Lévinas. Também aí parece residir a escolha do artista acerca do visionamento de imagens do Outro, *em movimento*, que não apenas transitem efemeramente sobre a retina – como nos habituamos a recepioná-las na televisão, no computador, etc.

A obra somente concretizou-se no *espaço da aparição*, isto é, na esfera pública, por intermédio do corpo social que foi testemunha de sua existência. E isto veio ao cabo porque o monumento foi retirado de sua indiferença incorporel². Para manter a potência crítica do local da diferença aí suscitado é inconcebível



a completude da obra em si mesma. Aqui é necessário recorrer às palavras da filósofa Anne Cauquelin para apreendermos a singularidade do *tornar corpóreo* presente na obra *site specific* de Krzysztof Wodiczko:

[...] esse lugar-obra [o *site specific*] fechado sobre si mesmo, tão completamente vinculado à sua identidade específica, proclama mesmo assim sua incompletude; ele clama por aquilo que lhe falta, reclama um invólucro, um ambiente, um espaço no qual se estender, um espaço não ocupado por corpos: simplesmente um incorporeal, o vazio. (CAUQUELIN, 2008, p. 75).

À primeira vista, uma afirmação como esta parece incongruente. Como o conjunto da obra do artista pode ainda reclamar o vazio incorporeal se o seu propósito, ao personificar o monumento em testemunha, era retirar-lhe a indiferença incorporeal?

A questão é que Wodiczko lançou-se conscientemente sobre um empreendimento incompleto, sua obra não termina com o cessar da projeção porque visa ao debate democrático. Deutsche, ao sintetizar os pensamentos do filósofo político Claude Lefort, argumenta que a democracia é o espaço do poder sem corpo definido *a priori*, “o povo é agora a fonte do poder, mas não tem identidade fixa”, grupos sociais somente se expõem quando “declaram seu direito de aparecer”, evocando então a esfera pública (DEUTSCHE, 2009, p. 176). No caso da *Projeção Hiroshima*, o testemunho só faz sua aparição com o consentimento de um grupo de testemunhas em participar da proposta do artista, sua interação direta com a obra os torna co-artistas. O testemunho amplifica-se, mais adiante, na recepção pública da obra.

A meu ver, a definição de democracia explicitada nos termos anteriores pode ser aqui comparada à manifestação do vazio e da indiferença incorporeais abordados por Cauquelin, uma vez que, enquanto potência, requer a relação (adversária, contraditória) entre as partes humanas e sua exposição pública. Quando tal relação retira-se do âmbito das possibilidades e é concretizada, estabelecem-se escolhas e julgamentos éticos. Por sua vez, cada um destes torna-se um lugar específico na esfera pública, então susceptível às transformações político-sociais. A democracia se faz sob o princípio da incerteza, à nitidez dos lugares/parâmetros eticamente estabelecidos sucede, novamente, a democracia enquanto vazio indiferenciado ou fluido, à semelhança do vazio incorporeal “apto a acolher corpos” do qual fala Cauquelin (2008, p. 50-51), aliás, este é o requisito para que haja democracia no sentido ético de Lévinas. Esta reflexão não está distante do argumento de Deutsche (1998, p. 273), em que ela afirma que “o lugar



[a democracia] do qual o poder deriva sua legitimidade é o que Lefort denomina ‘a imagem de um lugar vazio’”.

Se “o *site specific* torna-se, pois, um lugar a partir do momento que contém um corpo (a obra)” está claro que a Abóbada de Hiroshima, apesar da singularidade histórica, não era contemplada em sua situação identitária mais adequada, porque sua especificidade estava atrelada a um discurso unitário originado no pós-guerra (CAUQUELIN, 2008, p. 74). O que mais se aproxima da unicidade deste monumento arquitetônico fundamenta-se, ironicamente, na fratura identitária que possui. Mas como expô-la? O monumento, como um lugar confundido com a mobilidade das práticas espaciais do cotidiano, apreendido como parte da paisagem museificada, exigia a intervenção artística para tornar-se lugar crítico. O lugar crítico não é o mesmo que um lugar demarcado no espaço físico – ainda que, no *site specific*, os dois coincidam –, pois é visível e habitável, adentrado pela visão e revisitado pela potencialidade dos sentidos, está sujeito às respostas dos espectadores da obra. Isto significa que deve manter-se aberto à diversidade da recepção – no espaço em comum no qual ambos coexistem e, mais além, na esfera pública.

Embora a Abóbada tenha sido mantida como um índice da devastação nuclear, a sombra perpétua do acontecimento catastrófico, o estar em ruínas não significa aproximar-se do evento, mas nos auxilia a ter a impressão de proximidade, que é ainda muito distante. O acontecimento em si não retorna jamais, mas pode ser *entrevisto* por intermédio da expressão da dor, plausível pela arte – ao suscitar o julgamento estético e ético no seio do espaço que comporta as práticas sociais. A reavistagem da memória traumática que figura na *Projeção Hiroshima* provoca um lapso temporal no espectador, que se aproxima da origem do evento pela vivacidade da dor do Outro, apreendido no agora sob a forma da fala e do gesto imagético enquanto presenças virtuais que excedem o espaço físico e a história comum.

Quando a arte se encontra na esfera pública e democrática, a apreciação e o julgamento estéticos andam lado a lado com a responsabilidade ética, à semelhança de um jogo de espelhos.



¹ Processo de elaboração da obra disponível no episódio “Power” da série produzida pelo PBS (EUA) e intitulada *Art:21 - Art in the Twenty-First Century: Season 3* (DVD, 2005). Trechos legendados da projeção disponíveis em: <<http://bombsite.com/issues/999/articles/3209>>.

² Refiro-me à teoria dos incorporais estóicos, analisada por Cauquelin. Em um dos tópicos a autora destina-se a relacionar o vazio (um dos incorporais) com a indiferença ética, já que ambos são “aptos a acolher corpos” (CAUQUELIN, 2008, p.50-51).

Referências

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

DEUTSCHE, Rosalyn. A Arte de Ser Testemunha na Esfera Pública dos Tempos de Guerra. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 10, v. 2, n. 15, Dez. 2009. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos15/deutsche.htm>>. Acesso em: 30 out. 2011.

_____. *Evictions: art and spatial politics*. Cambridge: The MIT Press, 1998.

DOWER, John W. Ground Zero 1945: pictures by atomic bomb survivors. *MIT Visualizing Cultures*, 2008. Disponível em: <<http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/groundzero1945/index.html>>. Acesso em: 10 de nov. de 2011.

_____. The bombed: Hiroshimas and Nagasakis in japanese memory. *Diplomatic History*, [S.l.], v. 19, n. 2, March 1995a, p. 275-295. Disponível em: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-7709.1995.tb00658.x/abstract>>. Acesso em: 21 de nov. de 2011.

_____. Triumphal and tragic narratives of the war in Asia. *The Journal of American History*, [S.l.], v. 82, n. 3, Dec. 1995b, p. 1124-1135. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2945119>>. Acesso em: 22 de nov. de 2011.

JEUDY, Henry-Pierre. *Espelho das cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.



KRZYSZTOF WODICZKO. Peace | Art:21 “Exclusive”. Produção: Wesley Miller & Nick Ravich. Entrevista: Susan Sollins. Câmera: Gary Henoeh. Som: Steve Bores. Edição: Joaquin Perez. Agradecimentos: Catherine Tatge, the Center for Advanced Visual Studies, and the Massachusetts Institute of Technology (MIT). Nova Iorque: Art21.org. Disponível em: <<http://www.youtube.com/user/art21org/videos?query=Krzysztof+Wodiczko>>. Acesso em: 9 de set. de 2012.

LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito: diálogos com Philippe Nemo*. Portugal: Edições 70, 2000.

MITCHELL, W. J. T. (ed.). *Landscape and power*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

PHILLIPS, Patricia C. Creating democracy: a dialogue with Krzysztof Wodiczko. *Art Journal*, [S.l.], v. 62, n. 4 (Winter, 2003), p. 32-47. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3558486>>. Acesso em: 9 de nov. de 2011.

Artigo recebido em setembro de 2012. Aprovado em novembro de 2012.

