



# A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de guerra

Rosalyn Deutsche

Este texto foi apresentado em forma de palestra na Arco 2008 em Madri, Espanha. Usando autores como Hanna Arendt, Jacques Rancière, Claude Lefort, Emmanuel Lévinas, Etienne Balibar e Krzysztof Wodiczko, a pensadora constrói uma teia que problematiza as noções de público, arte na esfera pública, alteridade e política. A afirmação “Ser público é expor-se à alteridade” retrata bem sua fala, chamando a atenção para e tornando complexo o fenômeno visual da *aparição* implicada.

Arte pública, esfera pública, face.

Em 1958, Hannah Arendt definiu a esfera pública, ou a comunidade político-democrática, como “o espaço da aparição”, ou o que a fenomenologia chama de “tornar visível”. Ao enfatizar *aparição*, Arendt conecta a esfera pública – que ela modelou a partir da antiga *pólis* grega – à *visão* e assim, sem saber, abre a possibilidade para que as artes visuais possam ter um papel no aprofundamento e expansão da democracia, um papel que alguns artistas contemporâneos, felizmente, estão ansiosos para desempenhar. Em suas famosas palavras, Arendt escreveu:

A *pólis* (...) não é a cidade-estado no seu lugar físico; é a organização das pessoas à medida que surgem o atuar e o falar juntos, e seu verdadeiro espaço está *entre* as pessoas vivendo juntas para esse propósito, não importando onde estejam (...) é o espaço da aparição no sentido mais amplo da palavra, ou seja, o espaço em que eu apareço para os outros à medida que os outros aparecem para mim, em que o homem (...) faz a sua aparição explicitamente.<sup>1</sup>

Filósofos políticos mais atuais também têm conectado o espaço público à aparição. Mais recentemente, Jacques Rancière definiu a prática democrática e a estética radical como o rompimento do sistema de divisões e fronteiras que determina quais grupos sociais são visíveis e quais são invisíveis. No entanto, antes ainda, no início dos anos 80, o filósofo político francês Claude Lefort, que foi influenciado por Arendt, relacionou a habilidade de aparecer à declaração dos direitos humanos, introduzindo ideias que se tornaram conceitos-chave no discurso da democracia radical. Para Lefort, o marco da democracia é a *incerteza* sobre as fundações da vida social. Com as revoluções democráticas do século XVIII, diz ele, e com as declarações de direitos francesa e estadunidense, o lugar do poder muda. O poder do Estado não é mais atribuído a uma fonte transcendente, como Deus,

Tradução Jorge Menna Barreto.

Krzysztof Wodiczko. A Projeção Hiroshima, 7 e 8 de agosto, 1999. Projeção pública na Abóbada Atômica, Hiroshima, Japão.

<sup>1</sup> Arendt, Hannah. *The human condition*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1958, p.198-99. [grifo meu].

uma lei natural ou uma verdade autoevidente. Agora o poder vem “do povo”. Todavia, com o desaparecimento da fonte transcendente do poder, uma fonte incondicional de unidade social – o significado do povo – também desaparece. O povo é agora a fonte do poder, mas não tem identidade fixa. “A democracia”, diz Lefort, “é instituída e sustentada pela dissolução dos marcos da certeza. Inaugura uma história na qual o povo experimenta uma indeterminação relativa à base do poder, da lei e do conhecimento, no que diz respeito à base das relações entre o si mesmo e o outro”.<sup>2</sup> O significado da sociedade se torna uma questão. É decidido pelo social, mas não é imanente. Ou melhor, a democracia dá surgimento ao *espaço público*, o reino da interação política, que aparece quando – na ausência de um base adequada – o significado e a unidade da ordem social são a um só tempo constituídos e colocados em risco. Precisamente porque a ordem social é incerta, está aberta à contestação, e então o que é reconhecido no espaço público é a legitimidade do debate sobre o que é legítimo e o que é ilegítimo. O debate é iniciado com a declaração de direitos, mas a invenção democrática destitui os direitos, assim como as pessoas, de uma fundação sólida. Os direitos, também, tornam-se um enigma. Sua fonte não é a natureza, mas o enunciado do direito e da interação social implícitos ao ato de declarar. A partir da interação, aqueles que não têm lugar algum na comunidade política fazem a aparição. No ato de declarar direitos novos, específicos, eles repetem a demanda democrática original por liberdade e igualdade. Assim eles também declaram o que Etienne Balibar chama de “o direito universal à política”,<sup>3</sup> que, seguindo Lefort, pode ser entendido como o direito de aparecer como um sujeito enunciador na esfera pública. O espaço de aparição – a esfera pública – aparece então quando grupos sociais declaram o direito de aparecer.

2 Lefort, Claude. The question of democracy. In *Democracy and political theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988, p.19.

3 Balibar, Etienne. “Rights of Man” and “Rights of the Citizen:” The Modern Dialectic of Equality and Freedom”. In *Masses, Classes, Ideas: Studies on Politics and Philosophy Before and After Marx*. New York and London: Routledge, 1994, p.49.

Latente nas noções de esfera pública como o espaço de aparição, para Arendt e Lefort, está a questão não só de como aparecer, mas como respondemos à aparição dos outros, questão que é da ética e política do viver juntos num espaço heterogêneo. Ser público é estar exposto à alteridade. Consequentemente, artistas que querem aprofundar e entender a esfera pública têm uma tarefa dupla: criar trabalhos que, um, ajudam aqueles que foram tornados invisíveis a “fazer sua aparição” e, dois, desenvolvem a capacidade do espectador para a vida pública ao solicitar-lhe que responda a essa aparição, mais do que contra ela.

Neste ponto, no entanto, um problema surge, pois correntes importantes da arte contemporânea – em particular, a crítica feminista da representação – analisaram a visão precisamente como o sentido que, em vez de *acolher* o outro, tende a se relacionar com ele a partir da conquista e, de uma forma ou de outra, fazê-lo desaparecer *enquanto outro*. Transformar o outro numa imagem distante ou numa entidade presa, posta perante si – a visão –, há muito vem sendo discutido, é um veículo do desejo humano de maestria e domínio. Orientada na direção do triunfalismo, mais do que da resposta, a visão pode, por exemplo, tomar a forma de alucinação negativa, na qual falhamos em ver algo que está presente mas irreconhecível, algo cuja presença queremos ignorar. Se então o expor-se ao outro está no coração da vida pública democrática, a questão de como a arte pode

desenvolver a capacidade de ser pública suscita outras questões mais: com qual *tipo* de visão devemos encarar a aparição dos outros? A arte pode estabelecer formas de ver que não buscam reduzir o impacto do expor-se? Que *tipo* de visão pode superar a apatia e responder ao sofrimento dos outros? Em resumo, o que é a visão pública?

O filósofo Emmanuel Lévinas, em sua radical reavaliação da ética, oferece algumas respostas, uma forma de pensar sobre visão e espaço de aparição que desafia a visão triunfalista. Lévinas preocupa-se com a forma como o “eu” é chamado em questão quando exposto à aparição do outro. Ele concebe o outro não como um objeto de compreensão, mas como um enigma. Ele chama a outra pessoa que aparece para o outro de “a face”, mas a face – ou, como ele também nomeia, o vizinho – é mais do que a outra pessoa no mundo: é a manifestação do Outro no sentido daquele que não pode ser integralmente visto ou conhecido. O Outro se aproxima, mas não pode ser reduzido a um conteúdo; o Outro aparece mas não pode ser completamente visto. Ainda, quando o outro aparece, está acompanhado por algo mais, algo que Lévinas chama de “a terceira parte”. A abordagem dessa terceira parte não é, como a da face, um acontecimento empírico. É a emergência da consciência de que, diz Colin Davis, “o Outro nunca é apenas o *meu* outro”. Melhor, “o Outro implica a possibilidade de outros, para os quais eu mesmo sou um Outro... sou levado a me dar conta de que o Outro não existe só para mim, de que meu vizinho também é vizinho de uma terceira parte e que de fato para eles sou eu a terceira parte”.<sup>4</sup>

4 Davis, Colin. *Lévinas: an introduction*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1996, p.83.

5 Lévinas, Emmanuel. *Totality and Infinity*, trans. Alphonso Lingis, Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969, p.213; originally published as *Totalité et Infini*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1961.

6 Id., *ibid.*, p.212.

7 Id., *ibid.*, p.75-76.

8 Para críticas relacionadas, sobre a esfera pública, ver Iris Marion Young, “Impartiality and the Civic Public: Some Implications of Feminist Critiques of Moral and Political Theory,” In *Feminism as Critique*, ed., Seyla Benhabib and Crucilla Cornell, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987; Nancy Fraser, “Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy,” *Habermas and the Public Sphere*, ed., Craig Calhoun, Cambridge: MIT Press, 1992; Bruce Robbins, “Introduction: The Public as Phantom,” In *The Phantom Public Sphere*, ed., Bruce Robbins, Social Text Series on Cultural Politics 5, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993; Thomas Keenan, “Windows: Of Vulnerability,” in Robbins, ed., *The Phantom Public Sphere*, p.121-41; and Rosalyn Deutsche, “Agoraphobia,” In *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge: MIT Press, 1996.

Com a noção da terceira parte, Lévinas entra no discurso da esfera pública, pois a terceira parte suscita o encontro com o outro que está além do espaço do encontro face a face diádico e o firma em espaço público. A terceira parte é “a humanidade inteira que me olha”,<sup>5</sup> e a relação com a face, posto que é também e sempre uma relação com a terceira parte, “coloca-se na mais completa luz da ordem pública”.<sup>6</sup> A abordagem do outro, ou a aparição, presuppõe o mundo social, mas me diz que eu não consigo encontrar esse mundo a partir da posição de completo entendimento, o que faria o mundo ser “meu”. O mundo não me pertence. Lévinas escreve: “a presença do outro é equivalente a colocar em questão minha prazerosa posse do mundo”.<sup>7</sup>

Lévinas retira do sujeito o poder do conhecimento, e essa desposseção traz de volta a dissolução da certeza que, para Lefort, dá nascimento à esfera pública. Lefort e Lévinas são filósofos do enigma – daquilo que escapa à compreensão e desmancha a autoconfiança, se entendermos a autoconfiança no sentido de estar impassível à presença de algo que um não conhece ou não pode controlar. O habitante da esfera pública lefortiana e leviniana, diferente do habitante da esfera pública habermasiana, não aspira ao total conhecimento do mundo social, pois tal conhecimento elimina a ‘outridade’.<sup>8</sup> Por contraste, o desaparecimento da certeza, que em Lefort e Lévinas nos chama para o espaço público, nos obriga a ser o que Lévinas chama de “não indiferente” à aparição do outro. A “não indiferença” designa a habilidade de responder ao outro, uma “responso(h)abilidade” que Lévinas considera a essência da existência razoável no homem. A responsabilidade em Lévinas é parte

de um discurso ético-político que difere das meditações tradicionais sobre a moralidade. Em vez de começar com a universalidade de alguma lei moral racional, Lévinas “parte da ideia de que a ética nasce na relação com o outro”.<sup>9</sup> Enquanto a moralidade é um discurso da certeza, a ética é incompatível com a certeza moral, pois a responsividade à face do outro interrompe o narcisismo, interfere nas idealizações do eu como compreendedor do todo. Lévinas relaciona responsividade à visão, mas também, e de modo mais importante, a uma crítica da visão. Ele põe aspas de ressalva na palavra “visão”, colocando-a sob suspeita e indicando que ela abriga perigos: “Ética é uma óptica”, escreve Lévinas. “Mas”, continua, “é uma ‘visão’ sem imagem, subtraída do sinóptico e totalizador, objetificando as virtudes da visão, a relação (...) de um tipo completamente diferente”.<sup>10</sup> O aparecer, que cria o espaço público, dessa maneira pode não ser, de modo algum, um acontecimento visual – ou requer outro tipo de visão.

9 Lévinas, Emmanuel. “Being-for-the-Other,” In *Is It Righteous to Be?* Interviews with Emmanuel Lévinas. ed. Jill Robbins, Stanford University Press, 2001, p.114.

10 Id., *ibid.*, p.23.

Encorajar a aparição da esfera pública das aparições é, portanto, promover uma “visão sem imagem” ou formas não indiferentes de ver. E como a visão não indiferente nos obriga a um envolvimento com a questão, artistas que exploram essas possibilidades atuam na transformação psíquica e subjetiva que, como a transformação material, é um componente essencial – e não apenas um epifenômeno – de mudança social. Levar adiante a não indiferença, no entanto, não é simplesmente uma questão de tornar visível aqueles grupos sociais que foram tornados invisíveis nas esferas públicas existentes ou produzir imagens verdadeiras desse outro para contradizer as falsas. Como vimos, a face do Outro de Lévinas é precisamente o que se perde quando capturado em imagem. Imagens, Lévinas alerta, transformam faces em “figuras que são visíveis, mas cuja face foi retirada”.<sup>11</sup>

11 Id., *ibid.*, p.116.

Chegamos a uma questão final: como pode a arte ajudar na aparição do outro, ao mesmo tempo em que torna visível os limites que a face coloca em sua representação – limites que, em certo sentido, são a mensagem da face? Não há, obviamente, resposta única, mas uma pode ser encontrada no trabalho do artista Krystof Wodiczko: *Projeção Pública, Hiroshima*, de 1999.

A *Projeção de Hiroshima* de Wodiczko foi uma espécie de *performance* multimídia feita na cidade de Hiroshima nas noites de 7 e 8 de agosto, os dois dias seguintes ao aniversário do bombardeio atômico do Exército norte-americano em 1945. A *performance* foi documentada em filme feito pelo artista. *Projeção de Hiroshima* adquiriu novas camadas de sentido no tempo durante a guerra do Iraque, cujo custo em sofrimento humano tão claramente ecoa aquele do bombardeio de Hiroshima. Preparando a projeção, Wodiczko entrevistou uma variedade de habitantes da cidade: sobreviventes do bombardeio e da radiação, descendentes dos sobreviventes, jovens e coreanos, cujos depoimentos gravou. Enquanto falavam, o artista filmava suas mãos, e durante a projeção, autofalantes tocavam gravações dos depoimentos à medida que imagens ampliadas das mãos gesticulantes dos falantes eram projetadas no banco de terra da parte do rio que corre logo abaixo da Abóbada Atômica. Os reflexos das mãos projetadas se materializavam na superfície da

água. Quando a bomba explodiu sobre a Abóbada, milhares de habitantes gravemente queimados se atiraram no rio para aliviar a dor, mas a água estava contaminada pela radiação e logo ficou repleta de corpos. A Abóbada, no entanto, sobreviveu e, encarada como testemunha do trauma, tem desde então permanecido em seu estado de ruína, como um memorial. À noite ela é banhada de luz. A obra de Wodiczko, reproduzida três vezes a cada noite, consistia em 15 depoimentos e durava 39 minutos. Uma audiência de mais de 4 mil juntou-se na margem oposta do rio. A projeção antropomorfizou a Abóbada, transformando o prédio em um “corpo” que parecia ser a origem das vozes dos falantes.

As mãos de um dos falantes segurava um antigo cadeado: “Segurarei este cadeado dessa forma para mostrar para nossos filhos, como um tesouro”, explicou. “Nosso pai usava este cadeado todas as vezes que andava de bicicleta. Pegamos este cadeado dos destroços da bicicleta que foi achada com seus ossos no local onde meu pai morreu.” Uma mulher de 27 anos falou sobre a persistência dos sintomas do trauma por três gerações, descrevendo como seu avô celebrou o bombardeio do Iraque na televisão durante a Guerra do Golfo Pérsico e sobre como não consegue deixar o hábito de machucar a si mesma: “Com frequência me firo com uma caneta”. Um sobrevivente rememorou a cena de 54 anos atrás, quando as pessoas pulavam no rio: “Eles gritavam ‘Ajuda!’ e moviam suas mãos, assim. Mas nunca mais saíram do rio. Afundaram. Mas o som da água (...) fluiu com os cadáveres para o mar. A Abóbada está assistindo por toda a eternidade”. Dois falantes lembraram a negação de ajuda aos coreanos lesionados. “Aqueles raios de calor assustadores queimavam ferro e pedra”, um disse, “e quando a cidade inteira foi queimada e queimada até as cinzas, uma coisa não queimou – a discriminação”. Uma mulher chamada Kwak Bok Soon contou sobre a visita que fez como parte da delegação de sobreviventes para apresentar uma petição contra testes nucleares no Departamento de Estado dos Estados Unidos.

A *Projeção Hiroshima* facilita a aparição da face do outro, embora possa parecer estranho mencionar face ao tratar de um trabalho que não mostra faces e, além disso, chama a atenção para a própria falência em fazê-lo. No entanto, é exatamente a ausência de faces que interessa, pois, como vimos, a face de Lévinas não é literal, mas precisamente aquela que escapa ao cerco do conhecimento e da visão. Ao aparecer, a face ultrapassa o que pode ser “visto”. De preferência, diz Lévinas, “a face fala”,<sup>12</sup> tal como as faces invisíveis da *Projeção Hiroshima*. A face transborda a visão já que a visão é, novamente nas palavras de Lévinas, uma “busca de adequação”, ou seja, uma busca de conhecer integralmente e dominar o objeto de conhecimento”.<sup>13</sup> De fato, a face pede uma visão *inadequada*, o que quer dizer resposta.

12 Lévinas, Emmanuel. “The Face,” In *Ethics and Infinity*, Pittsburgh: Duquesne University Press, 1985, p.87; originally published as *Éthique et infini*, Librairie Arthème Fayard et Radio France, 1982.

13 Ibid.

14 A respeito da crítica feminista, ver Craig Owens, “The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism,” in *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1992, 166-190 e Rosalyn Deutsche, “Boys Town” e “Agoraphobia,” in *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge, MIT Press, 1996, 203-244; 268-327.

Insistindo na visão *inadequada*, a *Projeção Hiroshima* pertence a uma prática de arte contemporânea que produz imagens críticas, imagens que desfazem as fantasias narcisistas ou o que eu chamaria de masculinistas do sujeito que olha. Tais fantasias nos cegam à ‘outridade’, seja por rejeitá-la ou assimilá-la ao ego-sabedor ou ao Mesmo.<sup>14</sup> Imagens críticas interrompem o excesso de autorreferencialidade, promovendo ‘respostabilidade’

ao outro, estabelecendo modos de ver, e desenvolvendo a experiência do ser em público. Ao fazer isso, elas também trabalham contra as maneiras de ver promovidas pelo *mass media* estadunidense.

Judith Butler, ao escrever sobre as representações do terror na mídia, diz algo similar: Se “a crítica cultural tem alguma tarefa neste momento”, escreve Butler, “é sem dúvida fazer com que voltemos ao humano onde não esperaríamos encontrá-lo (...) Nós teríamos que interrogar a emergência e o desaparecimento do humano nos limites do que conseguimos saber, do que conseguimos ouvir, do que conseguimos ver, do que conseguimos perceber”.<sup>15</sup> “Os limites do que conseguimos saber, do que conseguimos ouvir, do que conseguimos ver, do que conseguimos perceber” – Butler está descrevendo a face de Lévinas, entendida tanto como o limite do conhecimento quanto como o pranto do sofrimento humano, que pede resposta. Butler contrasta a concepção de Lévinas da face com o uso que a mídia dominante faz de faces literalmente árabes. A mídia apresenta essas faces tanto de forma humanizadora como *deshumanizadora*. As faces *deshumanizadas* de Osama Bin Laden, Yasser Arafat e Saddam Hussein, diz Butler, têm sido usadas para encorajar uma desidentificação com o mundo árabe. Ao mesmo tempo, as faces sem véu das jovens mulheres afegãs liberadas da *burka* humanizam a guerra, mas o fazem de uma maneira que simboliza a importação bem-sucedida da cultura estadunidense. Apresentadas tanto como “os resíduos da guerra... ou os alvos da guerra”, faces como essas, produzidas a serviço da guerra, silenciam com o sofrimento causado pela guerra.<sup>16</sup> Butler as chama de “imagens triunfalistas” não só porque o triunfo estadunidense é seu conteúdo temático ou subtexto, mas porque não consideram a falência – a inadequação – da representação. Como consequência, imagens triunfalistas impedem a aparição da face.

Constrastando, imagens críticas conturbam nosso campo visual, promovendo uma visão não indiferente e contribuindo para a transformação não só do olho cego, mas do ouvido surdo. A *Projeção Hiroshima* de Wodiczko constrói esse potencial transformativo ao engajar o público num tipo de visão – e escuta – conhecidos como *testemunho*, uma atividade que é crucial em nossos tempos de trauma coletivo e autodeflagrado, tal como a guerra e a tortura, que pedem testemunhas. Giorgio Agamben teorizou sobre a posição da testemunha como sendo a base da subjetividade ético-política porque a testemunha responde ao sofrimento do outro sem lhe tomar o lugar.<sup>17</sup> Agamben se baseia em Primo Levi que, ao escrever sobre si mesmo como vítima de Auschwitz, definiu o testemunhar como uma forma do que Lévinas chama de “ser-para-o-outro”. Um amigo uma vez disse para Levi que ele (Levi) foi salvo por uma razão – ser testemunha. Levi ficou horrorizado porque essa ideia denigre aqueles que não foram salvos, aqueles que, tal como Levi coloca, “se afogaram”. Em resposta, Levi insistiu que o sobrevivente do campo de concentração nazista não é uma verdadeira testemunha, já que ele não viveu a experiência completa dos campos, que foi uma experiência de morte. Levi diz “Nós, os sobreviventes, não somos as verdadeiras testemunhas” porque os sobreviventes não “chegaram até o fundo”: “A destruição derradeira, o trabalho completo, não foi contado por ninguém”.<sup>18</sup> A testemunha sobrevivente é, portanto,

15 Butler, Judith. “Precarious Life,” In *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London and New York: Verso, 2004, p.151.

16 Id., *ibid.*, p.143.

17 Agamben, Giorgio. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. New York: Zone Books, 1999.

18 Levi, Primo. *The Drowned and the Saved.* New York: Random House, 1989, p.83-84.

uma “testemunha por proximidade”, uma testemunha para o outro. Já que a testemunha completa não pode falar, Levi torna-se uma testemunha secundária, mais do que primária, cedendo seu lugar ao outro. Na *Projeção Hiroshima*, Kwak Bok Soon faz o mesmo: “Eu odiava falar”, ela diz, “Eu absolutamente não queria falar (...) mas agora eu penso da seguinte forma: pessoas morreram, morreram sem falar [uma palavra]. Eu sobrevivi e estou viva, e os represento, então devo ousar falar sem me sentir envergonhada de odiar fazer isso”.

19 Caruth, Cathy. “Recapturing the Past: Introduction,” In *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1995.

20 Cathy Caruth, “Trauma and Experience: Introduction,” In *Trauma*, op. cit., p.11.

Testemunhar é uma maneira de ver e escutar que requer a aceitação da inadequação, a renúncia ao desejo de domínio, pois, como a teórica do trauma Cathy Caruth discute, ser testemunha de uma verdade do sofrimento por um evento traumático é testemunhar a incompreensibilidade desse evento.<sup>19</sup> Começando pela observação de que vítimas de trauma são compelidas a repetir o evento causado pelo trauma, Caruth adiciona que a repetição não é apenas a tentativa da vítima de se preparar retroativamente para o evento. Também é um pedido para que o sofrimento seja testemunhado. “A história de um trauma só pode se dar a partir da escuta pelo outro”, escreve Caruth.<sup>20</sup> Mas desde que, por definição, o evento que causou o trauma foi tão sobrepujante que não pode ser completamente conhecido ou experimentado no momento em que ocorreu, a vítima sofre de incompreensão, e se a testemunha afirma uma compreensão da experiência, ela reivindica uma compreensão excessiva e, portanto, trai a vítima. Isso coloca um problema para a representação estética que quer responder ao sofrimento de outros. Enquanto um sofrimento traumático pede para o evento ser testemunhado, ele cria uma necessidade de um novo tipo de testemunha – o que Caruth chama de testemunho de uma impossibilidade, a impossibilidade de compreender o trauma.<sup>21</sup> Testemunhar no sentido ético de responder necessita de uma crítica das imagens baseada nas noções de adequação representacional.

21 Id., *ibid.*, p.10.

A *Projeção Hiroshima* propõe tal crítica. Wodiczko chama-a de “terapia memorial”. A expressão tem pelo menos dois significados: refere-se à terapia para sociedades problemáticas conduzida *a partir* de memoriais. E também se refere à terapia *para* memoriais, tal como a Abóbada Atômica de Hiroshima, que, em seu silêncio e condição de ruína, se parece com uma pessoa silenciada por um trauma histórico e por indiferença, uma pessoa como Kwak Bok Soon, que era incapaz de falar quando confrontada com a frieza do oficial do governo estadunidense, que se recusava a ser testemunha. Ao transformar a Abóbada Atômica em um corpo vivo, a projeção de Wodiczko deu ao prédio traumatizado o *status* de sujeito falante, resgatando-o de sua condição muda ao conversar com ele, como um psicoterapeuta. A projeção também ajudou as vítimas *humanas* a falar, ao enfatizar a linguagem complementar dos gestos das mãos – a linguagem da mente inconsciente – enquanto subtraía suas faces. Essa subtração protegia os falantes da captura da visão *com* imagem, a visão que sabe em demasia. Dessa forma, a projeção facilitou a aparição da face e perguntou – e até mesmo obrigou – os espectadores a tomar a posição de testemunhas, cuja visão inadequada lhes permite responder ao sofrimento. Ao mostrar como a representação é falha na presença da face do outro, a *Projeção Hiroshima* facilitou a emergência de uma esfera pública na qual a aparição de



outros é celebrada porque, ao questionar a ordem social, evita que a democracia desapareça. Essa atividade é crucial neste momento, quando a retórica da segurança está ameaçando engolfar-nos.

#### **Testemunho de Kwak Bok Soon – 71 anos de idade**

O Sr. Hasegawa, eu e uma equipe que fala inglês visitamos o Departamento do Governo dos Estados Unidos, trazendo assinaturas e apelo que mostram nossa posição contundente contra testes nucleares, representando o então prefeito de Hiroshima, eu lembro.

Um oficial do Departamento, que era muito jovem e bonito, apareceu. Como uma das vítimas da bomba, o Sr. Hasegawa apelou para ele, com todo o seu coração, para que parassem os testes. Senão, a Terra seria arruinada, e toda a humanidade seria destruída.

Então o oficial começou a discutir a teoria do desarmamento nuclear. Eu consegui tolerar sua teoria até certo ponto. Mas ele disse algo no final. Ele disse que jogar a bomba *não* era errado, absolutamente. Ele disse que foi graças a isso que a guerra pôde ser finalizada mais cedo e que pelo menos 200 mil vidas de soldados foram poupadas. (...) Quando ouvi a voz do oficial dizendo 200 mil vidas, meu cabelo encrespou de raiva, e lembrei que a bomba levou 200 mil vidas em um único momento quando Hiroshima foi bombardeada.

(...) “Com licença? A quem você acha que está dizendo isto? (...) Pessoas que sofreram por causa da bomba vêm conversar com você sobre querer salvar a Terra, quando poderiam em vez disso culpá-lo pelas vidas que você estragou.” Eu me senti dessa forma, naquele momento. Mas eu não tinha as palavras para protestar ali. De fato, eu não disse nada. Tudo o que eu fiz lá foi chorar muito. Eu não conseguia fazer nada além de chorar.

(...) Eu tentei dizer algo. Em minha mente eu estava gritando “Como você ousa jogar essas coisas em pessoas que são vítimas!” Eu realmente gostaria de ter gritado “Que diabos que está pensando?” Mas eu não consegui colocar isso em palavras e saí do Departamento em prantos.

Quando voltei ao Japão, fui a uma reunião na qual contávamos nossas experiências e ações como vítimas, e eu falei das minhas experiências pela primeira vez.

Realmente, eu *odiava* falar. Eu absolutamente não queria falar (...) mas agora eu penso da seguinte forma: pessoas morreram, morreram sem falar [uma palavra]. Eu sobrevivi e estou viva, e os represento, então eu devo ousar falar sem me sentir envergonhada de odiar fazer isso. Eu estou falando sobre isso agora, sabendo que é minha missão.

**Jorge Menna Barreto** (São Paulo, Brasil) é formado em artes plásticas pela UFRGS, mestre em poéticas visuais pela USP e doutorando na mesma instituição. Tem investigado, como artista e pesquisador, a relação do trabalho de arte com seu contexto e os desdobramentos da prática *site-specific*, além do uso e absorção acríticos do termo no Brasil. Práticas visuais e discursivas se mesclam em sua trajetória como artista, educador e crítico. Integra o grupo de críticos do Centro Cultural São Paulo. / [jorgemennabarreto@gmail.com](mailto:jorgemennabarreto@gmail.com)

**Rosalyn Deutsche** (Universidade de Columbia, Nova York, EUA) é professora adjunta do departamento de história da arte e arqueologia da Universidade de Columbia, Nova York. Reconhecida por traçar conexões entre arte contemporânea e políticas do espaço, Deutsche atua nessa mesma instituição nas áreas de arte moderna e contemporânea; teoria feminista e urbana. / [deutsche@erols.com](mailto:deutsche@erols.com)