

DESAPARECIMENTO E IMAGEM: MAICON, SHEYKINAR, DOUGLAS, CHAYANE

Leila Danziger – UERJ

Resumo

O ensaio apresentado parte de imagens que devido ao excesso de reproduções e mediações, parecem diluídas, apagadas, decididamente exaustas. Estas imagens – fotos de crianças desaparecidas no Estado do Rio de Janeiro – são encontradas nos contracheques de todos os servidores e professores da Uerj. No trabalho apresentado, proponho uma nova mediação para estas imagens, retirando-as do contexto de documentos administrativos e inserido-as em novo regime de signos (próprio das artes visuais), que poderá lhes conferir certa potência e lhes abrir novos sentidos.

Palavras-chave: imagem, apagamento, memória

Abstract

The essay presents images which due to the excessive reproduction and mediations seem diluted, erased, definitely exhausted. These images - photos of missing children in the State of Rio de Janeiro - are found in the paychecks of all employees and professors at UERJ (State University of Rio de Janeiro). In the artwork presented, I propose a new mediation for these images, removing them from the context of administrative documents and insert them into new system of signs (own visual arts), which could possibly open them new meanings.

Key-words: image, erasure, memory

Desde maio de 2006, quando me tornei professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, recebo a cada mês um contracheque. Para abrir o documento e ler as informações regulamentares relativas ao pagamento, devo em algum momento olhar duas fotografias 3 x 4. As imagens em preto e branco fazem parte de uma das várias mensagens que o empregador me envia, demonstrando o quanto supostamente se preocupa com meu bem estar. “Servidor, você tem casa própria? O Governo do Estado quer saber”. A face externa de meu contracheque é carregada de signos, entre os quais, os rostos de bebês, crianças e adolescentes desaparecidos em sua maioria no Estado do Rio de Janeiro. Sob cada uma das imagens, estão seus nomes e o local em que foram vistos pela última vez, assim como as datas de nascimento e desaparecimento. Acima das fotos, o telefone da Fundação para Infância e Adolescência, S.O.S. – Crianças Desaparecidas.



Há algum tempo, diante de alguma exigência incontornável da vida prática, decidi ordenar alguns papéis e encontrei dispersos entre outros documentos, meus contracheques desde 2006 e, com eles, uma enorme quantidade de imagens de desaparecidos. (Quem terá retornado? Quem permanecerá desaparecido para sempre?) Enquanto os reunia e refletia sobre a solicitação que me endereçavam, pensei que, provisoriamente, o melhor arquivo que poderia lhes oferecer seriam as páginas de um livro de Patrick Modiano, em que o escritor francês segue os vestígios deixados por Dora Bruder, uma jovem judia de 15 anos, que foge do internato em que vivia e desaparece.

A fuga da personagem ocorre em 1941 e tem como pano de fundo a cidade de Paris ocupada pelos nazistas. Entre fato e ficção, a narrativa percorre os contornos da breve vida de Dora e de muitas outras ausências escavadas na história da capital francesa

nos anos da segunda grande guerra. Nenhuma fotografia pontua a narrativa de Modiano, apenas vestígios, marcas, pistas encontradas em arquivos, ausências pressentidas nas ruas da cidade.

“Dizem que ao menos os lugares guardam uma ligeira impressão das pessoas que ali moraram. Impressão: marca em côncavo ou em relevo. Eu experimentei uma sensação de ausência e de vazio, a cada vez que estive em um lugar onde eles viveram”.¹

O escritor constrói a narrativa a partir dessas marcas, e poderíamos dizer que seu livro opera com o paradigma fotográfico. Desnecessário lembrar que “o fotográfico se refere a imagens que pressupõem uma conexão dinâmica entre imagem e objeto, imagens que, de alguma forma, trazem o traço, rastro do objeto que elas indicam”.² O livro de Modiano enfatiza o que o paradigma fotográfico evidencia de forma radical – a defasagem entre o imaginário e o real. Se a imagem revelada “é sempre um duplo, emanção direta e física do objeto, (...) sua marca e prova”, o que ela revela é “o hiato, a separação irreduzível entre o real (...) e o seu duplo, pedaço eternizado de um acontecimento que, ao ser fixado, indicará sua própria morte”.³

No romance *Dora Bruder*, os vestígios encontrados sabem de sua impotência em restituir a memória. O nome da jovem é salvo do esquecimento, mas sua história permanece opaca e inacessível. Sua figura é descrita meramente pelos contornos exteriores e, assim como é descrita na primeira página do livro, a menina permanece até o final. “Procura-se uma jovem, Dora Bruder, 15 anos, 155 cm, rosto oval, olhos marrom-acinzentados, casaca cinza, suéter bordô, saia e chapéu azul-marinho, sapatos marrons”.⁴

A literatura de Modiano pode ser percebida em interessante diálogo com a obra de Christian Boltanski, que, ao apropriar-se de fotografias de diferentes arquivos públicos e privados, coloca em evidência, entre várias outras questões, a relação entre a

fotografia, o desaparecimento e a morte. Boltanski enfatiza as suspeitas que rondam as imagens. Em obra de 1991, o artista trabalha a partir de uma foto de um grupo de 23 jovens judeus de Viena, que teriam seus destinos marcados irremediavelmente pela ascensão do regime nacional-socialista.



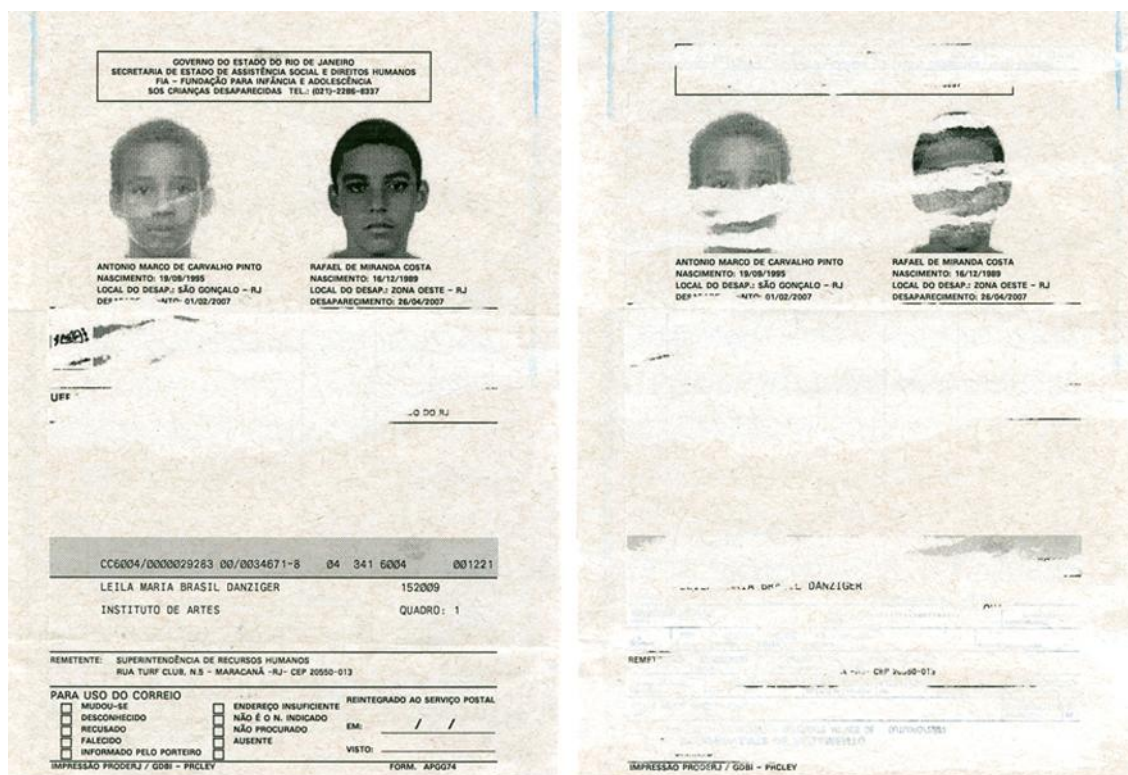
Christian Boltanski, Gymnasium Chase, fotografia, 1991.

Eles estão juntos uma última vez. É o final do ano. Eles são alunos do Gymnasium Chases, o ginásio judaico de Viena. Estamos no ano de 1931. O que eles se tornaram depois de tantos anos? Que tipo de vida levaram? Um deles se reconheceu na fotografia. Ele sobreviveu ao horror e vive hoje em Nova York; nada sei sobre os outros.⁵

Na série realizada, Boltanski amplia separadamente os rostos dos 23 estudantes, o que não torna suas feições mais discerníveis, mas, inversamente, obscurece dramaticamente suas expressões. Certa alegria pressentida na foto coletiva dá lugar ao contraste esquemático entre o claro e o escuro. Modeladas pelas sombras, as imagens dos rostos são a reprodução de uma reprodução e exponenciam o afastamento, a perda, a distância, o aspecto longínquo, próprio à fotografia.

GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO SECRETARIA DE ESTADO DA FAMÍLIA E DA ASSISTÊNCIA SOCIAL FIA - FUNDAÇÃO PARA INFÂNCIA E ADOLESCÊNCIA SOS CRIANÇAS DESAPARECIDAS TEL.: (021)-2286-8337	
	
BRUNO MUNIZ JULIO DE CARVALHO NASCIMENTO: 22/08/1989 LOCAL DO DESAP.: BAIXADA FLUMINENSE - RJ DESAPARECIMENTO: 20/12/2006	LETÍCIA DE OLIVEIRA ARAUJO NASC.: 08/01/2006 LOCAL DO DESAP.: ZONA NORTE - RJ DESAPARECIMENTO: 17/12/2006
 GOVERNO DO Rio de Janeiro	
UERJ - UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO PRODERJ CENTRO DE TECNOLOGIA DA INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO DO ESTADO DO RJ	
Servidor, você tem casa própria? O Governo do Estado quer saber. Informe-se: www.cehab.rj.gov.br/demanda	
CC6004/0000029283 00/0034671-8 04 341 6004 001239 LEILA MARIA BRASIL DANZIGER 152009 INSTITUTO DE ARTES QUADRO: 1	
REMETENTE: SUPERINTENDÊNCIA DE RECURSOS HUMANOS RUA TURF CLUB, N.5 - MARACANÃ - RJ - CEP 20550-013	
PARA USO DO CORREIO	
<input type="checkbox"/> MUDOU-SE <input type="checkbox"/> DESCONHECIDO <input type="checkbox"/> RECUSADO <input type="checkbox"/> FALECIDO <input type="checkbox"/> INFORMADO PELO PORTEIRO	<input type="checkbox"/> ENDEREÇO INSUFICIENTE <input type="checkbox"/> NÃO É O N. INDICADO <input type="checkbox"/> NÃO PROCURADO <input type="checkbox"/> AUSENTE
REINTEGRADO AO SERVIÇO POSTAL EM: / / VISTO:	
IMPRESSÃO PRODERJ / GDBI - PRCLCY FORM. APGG74	

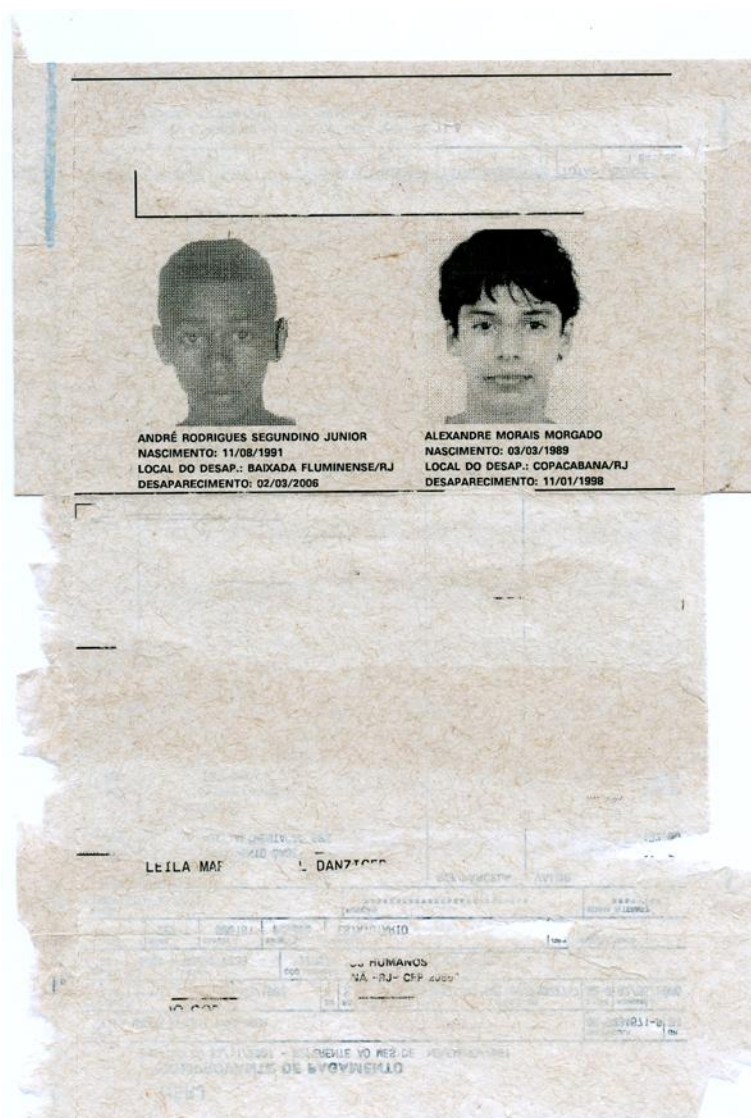
De volta às reproduções fotográficas em meus contracheques, percebo que as apreendo sob o prisma de todas essas complexas relações entre a fotografia e o sentimento de perda e distância. Se esse é o regime próprio a toda imagem fotográfica, torna-se ainda mais terrivelmente verdadeiro em relação àquelas imagens. Pergunto-me pela efetiva eficácia dessa estratégia de difusão. Na verdade, percebo que mais do que qualquer outra coisa, o que está em evidência, é a marca do Governo do Estado⁶, que paira como guardião daqueles destinos (dos nossos destinos).



[Minha primeira intervenção, portanto, é apagar as marcas do Estado, enfatizar assim o desamparo que nos concerne. Apago igualmente todas as marcas administrativas que institucionalizam os desaparecimentos. Estamos sós – os rostos das crianças, suas respectivas informações e meu nome. Apago meu nome.]

A maioria das imagens das crianças é feita em tomadas frontais, características das fotos realizadas para documentos de identidade. Algumas poucas fotos são parte de imagens maiores, retiradas de contexto, separadas do *continuum* da vida. Como as crianças, as imagens foram abduzidas, afastadas de seu meio próprio. Inscrevem-se no limbo da espera melancólica. Separadas de suas famílias pela violência⁷, perderam a condição de sujeito. E seja lá como a vida poderá continuar após essa ruptura, o desaparecimento será apreendido na chave do trauma. Ou terá sido a vida de vários desses desaparecidos um trauma contínuo? Há um estado de exceção, como nos diz Agamben, que se instaura de forma violenta e que provoca tal dispersão. Vale ressaltar que entre todas as crianças expostas nos contracheques, ao longo dos meses em que

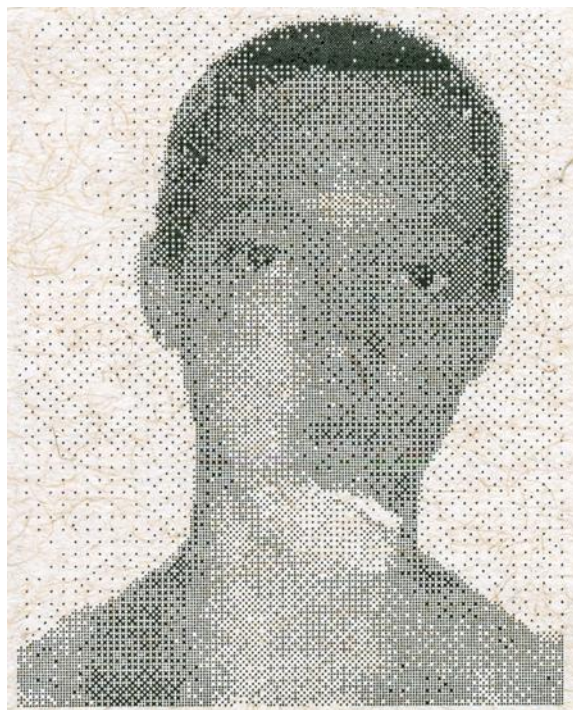
os observo, raros são os desaparecidos na zona sul da cidade, área privilegiada do Rio de Janeiro.



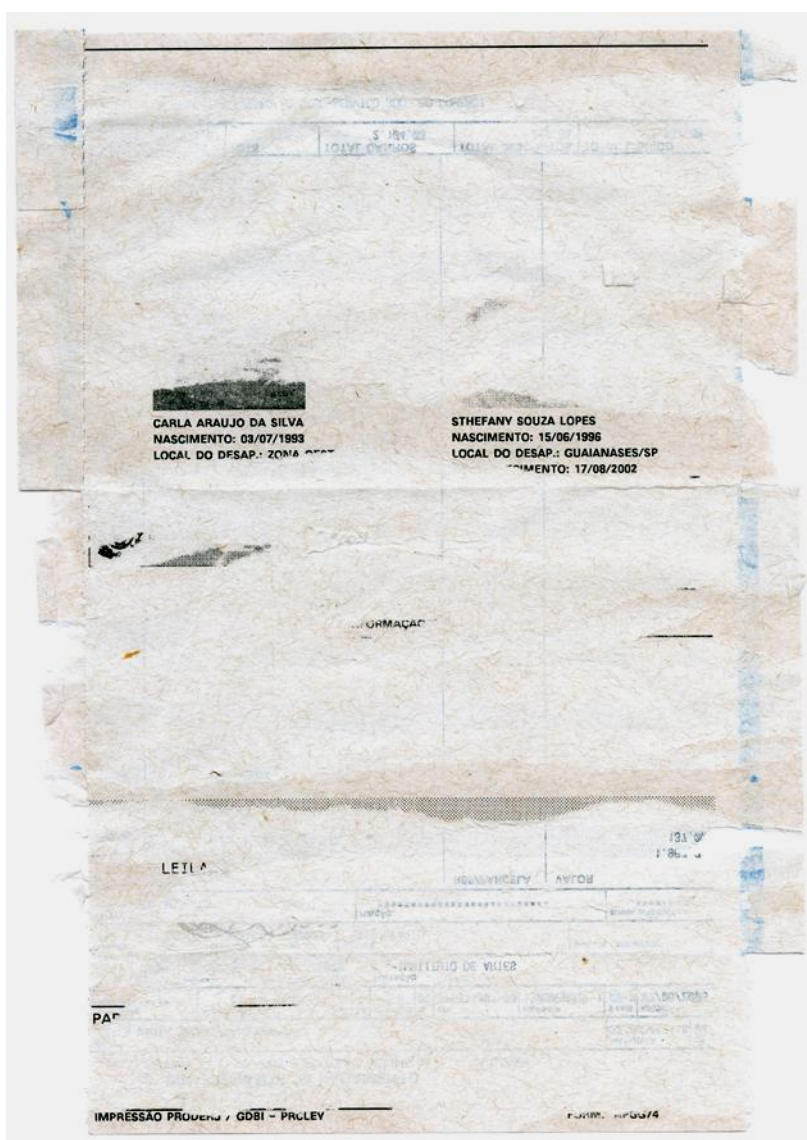
A compreensão do instantâneo fotográfico como um corte no real, ou, literalmente, como “um seqüestro de um objeto fora deste mundo para um outro mundo”⁸ (ou outra temporalidade), é afirmada por vários autores. O ato fotográfico é comparado por Dubois à operação de subtrair matéria, como praticada na tradição da escultura: “Pode-se dizer que o fotógrafo, no extremo oposto do pintor, trabalha sempre com o cinzel, passando (...), em cada tomada, em cada disparo, passando o mundo que o

cerca pelo fio de sua navalha”⁹. A foto realiza uma operação de corte, de subtração, congela o tempo da vida, convertendo-o em um regime temporal que aspira a uma falaciosa eternidade e, no entanto, confirma a finitude a cada instante.

[Hesito em apagar meu nome. Se o faço, quem prestará testemunho? Deixo-o como um rastro. É preciso que alguém os veja, que chame seus nomes. Jessica Judson Karoline Mariana Felipe Kayllane Thais Willian Jacqueline Charles Pedro Paulo Yasmin Anne Caroline Marisa Rodrigo Rayane Ericka Eduarda Douglas Wagner Emanuelle Jefferson Raysa Brenda Joyce Ian Quentlhen Chayane Bianca Felipe Robson Thais Sheykinar Brenda Rodrigo Alexandre Luiz Ricardo Joyce Lucas Andreia Kassia Cristina Bruno Letícia Gustavo Renan Antonio Marco Rafael André Alexandre Ana Paula Cinthia Ursula Larissa Fernanda Laisa Douglas Felipe Márcia Carla Sthefany]



Inseridas aos pares nos contracheques, as reproduções fotográficas possuem qualidades de impressão muito distintas. Todas as fotos exibem marcas da passagem por vários meios de reprodução, de seu trânsito do espaço privado ao espaço público, e penso ser efetivamente este o ferimento – o *punctun* – dessas imagens. O que *me mortifica*, o que *me fere* é que todas essas reproduções fotográficas foram filtradas, diluídas, apagadas, modeladas na profunda incerteza de seu vir-a-ser; creio que é dessa forma que a experiência traumática se inscreve nas imagens.



[Tomo uma difícil decisão: apago os rostos. Inscrevo no contracheque o efetivo desaparecimento. Deixo apenas os nomes e as datas. É preciso resistir à erosão dos nomes. Em *Os Anéis de Saturno*, W.G. Sebald conta um terrível episódio ocorrido na Bósnia, perto de Kozara, em 1942. Após um massacre de milhares de homens e mulheres, assassinados pela milícia croata, as crianças que restaram, enquanto esperavam transporte e ajuda, “comeram o cartãozinho de papelão com dados pessoais que traziam no pescoço e assim, no auge do desespero, haviam apagado seu próprio nome”.^{10]}

Com Emmanuel Lévinas, compreendo os nomes como densos núcleos de sentido, os nomes são como rostos¹¹: “os nomes de pessoas, cuja ‘afirmação’ significa um semblante – os nomes próprios no meio de todos esses nomes e lugares comuns – não resistem à dissolução do sentido e não nos ajudam a falar?”¹²

Para Lévinas, o rosto é inviolável. Os olhos, inteiramente desprotegidos, são a parte mais nua do corpo humano, oferecem, contudo, resistência absoluta à posse, resistência absoluta em que se inscreve a tentação do assassinato: a tentação de uma negação absoluta. “Essa tentação do assassinato e essa impossibilidade do assassinato constituem a própria visão do rosto.” Ver um rosto significa ouvir de imediato: “Não matarás.”¹³

Mas Lévinas parece referir-se a uma relação dialógica, face a face, o olhar que reage à visão do rosto em movimento - suas expressões, oscilações, nuances ínfimas. O que vemos nos contracheques são retratos fotográficos feitos em condições diversas, reproduzidos de forma precária e, assim, parecem evidenciar justamente – na experiência mesma da imagem entregue à própria sorte - a violência que está em questão. Mesmo que alguns desses jovens tenham fugido de casa, optando por viver nas ruas, escolhendo deliberadamente afastarem-se das famílias que supostamente não lhes ofereciam abrigo ou proteção, o não-lugar em que se inserem encontra correspondência perfeita nessas imagens apagadas e institucionalizadas.

Creio que é preciso separar os nomes e as reproduções fotográficas, trazer à tona as diferenças e a instabilidade desses signos. Como escreveu Barthes, “o nome próprio é um signo, e não um simples indício que designaria sem significar, como deseja a concepção corrente, de Peirce a Rousset”¹⁴. O nome é um signo volumoso de sentidos e seria interessante refletir sobre o universo semântico dos nomes destes jovens brasileiros desaparecidos: Sheykinar, Kayllane, Quenthlen, Judson, Chayane, entre outros.

[Insisto: apago os rostos. Retiro a superfície do papel, extraio a pele. É na camada mais superficial em que se inscreve a imagem. É possível retirá-la inteiramente, quase sem danos à integridade do papel. Acentuo a errância, transfiro as fotos mais uma vez de contexto. Extraídas da superfície do papel, as imagens se depositam sobre a fita adesiva que as subtrai e evidencia assim seu caráter de resíduo. De forma ainda mais evidente, essas são imagens residuais, espectrais. Transponho a operação extrativa de apagar os jornais, iniciada na série *Diários públicos*¹⁵, para os contracheques. Em ambos os casos, essa é uma forma de me relacionar com as imagens, ou mesmo com a superfície do mundo – somente pelo atrito descubro contornos e limites (talvez, por isso, sempre guarde nas unhas um pouco da matéria das coisas). Ao extrair a epiderme do papel, experimento concretamente a fragilidade da imagem. Feri-la é uma forma de experienciá-la (como um perigo). Colocar a imagem em perigo seria uma forma de conquistá-la? É preciso correr riscos, duvidar do controle. O que nos diz Adorno a respeito das recordações pode também ser aplicado às imagens:

“É precisamente quando se tornam controláveis e objetivas, quando o sujeito acredita estar inteiramente seguro delas, que as recordações desbotam como tapeçarias delicadas expostas à crua luz do sol. Mas quando protegidas pelo esquecimento, conservam sua força, correm perigo, como tudo o que é vivo”.^{16]}

Nas fotos publicadas nos contracheques há uma superposição de sentidos. Ao corte inicial, próprio da tomada fotográfica, sobrepõe-se um afastamento operado pela passagem das fotografias do espaço dos afetos familiares ao espaço institucionalizado do contracheque. E, como já assinalado, essa passagem não parece ter sido a primeira

etapa do caminho trágico dessas imagens, mas apenas um dos lances de seu exílio. De reprodução em reprodução – tornando mais e mais evidente sua tênue materialidade e sua constitutiva falha na apreensão do real –, a foto busca a presença daquele ou daquela que supostamente lhe corresponde. No processo aqui apresentado, o que proponho é um terceiro afastamento, uma nova mediação: inserir esses documentos/ essas imagens em outro regime de signos (próprio das artes visuais), que poderia lhes abrir novos sentidos. É necessário ampliar estes documentos, transferi-los, inscrevê-los em novas superfícies, enfatizar assim, seu apelo, seu caráter público.

Planejo expor este trabalho no campus da Uerj ao longo da realização do 20º Encontro da ANPAP, em exposição coletiva dos artistas-professores do Instituto de Artes, mas considero a forma do ensaio imagético-discursivo aqui apresentado como uma das possibilidades plenas de realização, embora fosse importante diferenciar graficamente os dois registros de escrita que se sucedem: uma voz mais afeita aos embates com as questões teóricas e uma outra voz que surge das decisões plásticas em sua materialidade mais tangível (colocada em colchetes). Embora no espaço deste texto, elas se sucedam, há simultaneidade nessas vozes, e nenhuma prerrogativa de uma sobre a outra.

Uma primeira versão deste ensaio foi publicado em *Bolor*¹⁷, revista cuja concepção, edição e tiragem (50 exemplares) foram ações realizadas pelos artistas Aline Dias, Ana Lúcia Vilela, Diego Rayck e Julia Amaral. Dedicada a uma reflexão sobre a “2ª. Imagem”, aquela que surge a partir da consciência aguda de sua natureza residual e de sua insuficiência intrínseca diante do real, a revista, em sua integridade, me fez compreender que sempre me interesse por “segundas imagens”, aquelas colocadas em abismo, como a imagem da imagem da imagem da imagem, em afastamentos sucessivos, permitindo uma decisiva experiência do real como aquilo que nunca se entrega. Imagens que relampejam e se distanciam, se afastam e se afastam, como as páginas dos jornais editadas nos vídeos que venho realizando.



Envelope de açúcar com a foto de Aaron David Gordon (esq.) e Theodor Herzl (dir.).

Recentemente, encontrei outro conjunto de imagens que me remeteram mais uma vez às fotos de meus contracheques. Trata-se de imagens de políticos, escritores, pensadores e cientistas que participaram decisivamente da fundação do Estado de Israel. Encontrei-as impressas em envelopes de açúcar, tal como figurinhas cujo álbum é a memória coletiva. As fotos reproduzidas são imagens oficiais, que promovem a identidade social dos retratados, cristalizados em seus diferentes momentos históricos. Distraídos, rasgamos o envelope para consumir seu conteúdo, jogamos fora a imagem, após um breve olhar de reconhecimento ou curiosidade. Apesar das diferenças, os impressos israelenses compartilham assim o mesmo destino das imagens dos contracheques cariocas, entregues ao consumo e ao descarte. Embora ocupem posição social e histórica radicalmente distintas, ambos os conjuntos de imagens constituem momentos extremos na tradição do retrato, que remonta à Antiguidade e, cada qual a seu modo, continua ligado ao imaginário do poder. Se nos contracheques a marca do Governo do Estado é evidente, nos envelopes de açúcar as marcas do Estado não estão presente em nenhum signo visível, mas são ativadas de modo singelo, creio, em nosso imaginário. Como as fotos das crianças desaparecidas, as imagens dos personagens israelenses possuem qualidades de impressão muito

distintas, tendo atravessado diversos processos de reprodução e assemelham-se a uma lembrança estratificada pela repetição, mais do que ao dinamismo próprio do trabalho de memória.

Um das ações deste projeto será inserir as fotos ampliadas das crianças desaparecidas nos gabinetes e setores significativos da hierarquia universitária, de modo semelhante as fotografias do chefe de Estado presentes nas repartições públicas. Planejo ainda apresentar próximo ao hall dos elevadores, local quase incontornável na vida do campus, um vídeo realizado a partir das imagens dos contracheques associados a outras camadas de signos, praticando a edição como modo singular e decisivo de escritura. Por fim, prevejo ainda distribuição de um múltiplo, uma peça gráfica que reafirme a potência e o apelo dessas imagens exaustas, desgastadas, invisíveis, que recebemos mensalmente.

¹ Modiano, Patrick. Dora Bruder, Paris: Gallimard, 1997, p. 30.

² Santaella, L. e Noth, W. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 187.

³ Idem, p. 165.

⁴ Modiano. P. Op.cit., p.7

⁵ Boltanski, Christian. Apud. Sonnabend, Martin e Stuffmann, Margret, "Christian Boltanski: Gymnasium Chases", in: *SCHULDZEIT*, catálogo de exposição, Oldenburg: Oldenburger Kunstverein & Carl v. Ossietzky Universität Oldenburg, 1995, p.7.

⁶ Agradeço a Luis Cláudio da Costa, professor e pesquisador do Instituto de Arte da UERJ, essa observação a respeito da presença da marca do governo do Estado do Rio de Janeiro nos contracheques. Agradeço aos integrantes do Arquivar – linha de pesquisa do grupo *Tecnologias da Arte: sistemas, dispositivos e fissuras* – pelas sugestões e pelo debate caloroso em torno do processo de trabalho a partir dos contracheques, ocorrido em 14/05/09, no auditório do Instituto de Artes/UERJ.

⁷ Se é verdade que boa parte desses desaparecimentos deve-se à fuga das crianças e adolescentes, esse fato tem como causa maus-tratos ou a indiferença da família, o que implica também violência.

⁸ Metz, Christian, apud. Santaella e Noth, op. cit., p. 134

⁹ Dubois, Philippe, apud. Santaella e Noth, op. cit., p.192.

¹⁰ Sebald. W.G. *Os anéis de saturno*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 108.

¹¹ Retomo aqui parte de meu texto "A Língua Paterna", em que tratava da série Nomes próprios, desenvolvida entre 1996 e 2000. In: *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*, Finazzi-Agro e Vecchi (orgs.), São Paulo: Ed. Unimarco, 2004, pp. 41 -54.

¹² Lévinas, Emmanuel. *Noms propres*,. Paris: Fata Morgana, 1976. p. 9.

¹³ Lévinas, Emmanuel. *Difficile liberté*, Paris: Albin Michel, 1976, p.21.

¹⁴ Barthes, Roland. « Proust et les noms », in: *Le degré zero de l'écriture*, Paris: Ed. Du Seuil, 1972, p. 125.

¹⁵ Sobre a série Diários públicos ver: [www.http://leiladanziger.com](http://leiladanziger.com)

¹⁶ Adorno, Theodor. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida danificada*, São Paulo: Atica, 1992, p.107.

¹⁷ Bolor, primeira edição, 2ª imagem, 80 páginas, 50 exemplares, Florianópolis 2009 – 2010.

<http://corpoeditorial.blogspot.com/>

Referências

- ADORNO, Theodor. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida danificada*, São Paulo: Atica, 1992.
- BARTHES, Roland. *Proust et les noms*, in: *Le degré zero de l'écriture*, Paris: Ed. Du Seuil, 1972.
- DANZIGER, Leila. *A Língua Paterna*, In: *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*, Finazzi-Agro e Vecchi (orgs.), São Paulo: Ed. Unimarco, 2004.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Noms propres*,. Paris: Fata Morgana, 1976.
- _____. *Difficile liberte*, Paris: Albin Michel, 1976.
- MODIANO, Patrick. *Dora Bruder*, Paris: Gallimard, 1997.
- SANTAELLA, L. e Noth, W. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SONNABEND, Martin e STUFFMANN, Margret, *Christian Boltanski: Gymnasium Chases*, in: *SCHULdZEIT*, Oldenburg: Oldenburger Kunstverein & Carl v. Ossietzky Universität Oldenburg, 1995.
- SEBALD. W.G. *Os anéis de saturno*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

Leila Danziger

É artista e professora do Instituto de Artes da UERJ, atuando nos cursos de Graduação e Pós-graduação. Realizou estágio de pós-doutorado na Bezalel Academy of Arts and Design Jerusalem, Israel, com bolsa do CNPq (2011). É Jovem Cientista do Nosso Estado (FAPERJ) e Bolsista de Produtividade do CNPq (nível 2), desde 2011. Seu trabalho é voltado para as articulações entre arte, história, memória e esquecimento; imagem e escritura; arte e mídia.