

Ottjörg e suas Marcas Urbanas: Sobre testemunhos e testículos

Márcio Seligmann-Silva

O artista de Heidelberg, Ottjörg A. C. é um colecionador de marcas da superfície. Com seus projetos “Deskxistence” e “Existentmale” ele já percorreu inúmeras cidades do mundo colhendo, por exemplo, inscrições em metrô e trens referentes à cultura Hip-Hop ou simplesmente marcas deixadas em muros: rastros anônimos de existência. Em Porto Alegre na exposição “O poder da Multiplicação” em 2018 ele realizou intervenções na cidade como parte de seu projeto “Marca Urbana” que introduz em monumentos públicos monotípias de sua série “Marca Rural”. Aqui, o campo invade a cidade, revertendo a “ordem natural” do “progresso”. Se as artes, desde o romantismo, têm como uma de suas esferas de ação, refletir sobre a fronteira entre natureza e cultura, aqui é a natureza, representada por sangue animal, testículo bovino e crina de cavalo, que vai resignificar os símbolos da urbe.

Os monumentos em nossas praças públicas, heranças de um modo belicista e nacionalista de se encarar a história, consagrado no século XIX, tornaram-se *desmemoriais*, já que dificilmente nos identificamos com esses “heróis” da nação. Ottjörg mediu as dimensões dos locais nos pedestais de monumentos na área central de Porto Alegre onde antes haviam placas e ali inoculou tabletes de resina com material animal. Onde deveriam existir placas para ensinar aos passantes o significado daquele monumento, víamos vazios, simbolizando a perda de sentido e importância dessas marcas do nacionalismo e de seu orgulho. Os monumentos sem placa e identificação transformam nossas praças em verdadeiros cemitérios culturais, sintoma de uma sociedade que se torna amnésica, mas também de uma saudável incapacidade de identificação com a violência representada por esses generais e líderes políticos.

Ottjörg com seu gesto de agregar a esses espaços vazios suas monotípias orgânicas lança uma luz inusitada sobre esse cemitério. Os monumentos, que nasceram como meio de se comemorar pessoas e datas, de admoestar e recordar (*monere*), estão esquecidos em nossas praças e se tornaram invisíveis, por maior que seja o porte deles. Eles eram testemunhos de um modo de ver a história, que Nietzsche denominou

de “história monumental”, utilizada pelos poderosos para se justificar e se auto enaltecer. No seu ensaio “Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben”, segunda parte das suas *Unzeitgemässe Betrachtungen*, ele escreveu:

Dass die grossen Momente im Kampfe der Einzelnen eine Kette bilden, dass in ihnen ein Höhenzug der Menschheit durch Jahrtausende hin sich verbinde, dass für mich das Höchste eines solchen längst vergangenen Momentes noch lebendig, hell und gross sei - das ist der Grundgedanke im Glauben an die Humanität, der sich in der Forderung einer monumentalischen Historie ausdrückt. Gerade aber an dieser Forderung, dass das Grosse ewig sein solle, entzündet sich der furchtbarste Kampf. Denn alles Andere, was noch lebt, ruft Nein. Das Monumentale soll nicht entstehen - das ist die Gegenlösung.

Essas palavras de 1874 de Nietzsche ecoaram profundamente em Walter Benjamin, que, em 1939, sob o som ensurdecador e fatídico da Segunda Guerra Mundial, escreveu em suas teses “Üben den Begriff der Geschichte”:

Die jeweils Herrschenden sind [...] die Erben aller, die je gesiegt haben. Die Einfühlung in den Sieger kommt demnach den jeweils Herrschenden allemal zugut. Damit ist dem historischen Materialisten genug gesagt. Wer immer bis zu diesem Tage den Sieg davontrug, der marschiert mit in dem Triumphzug, der die heute Herrschenden über die dahinführt, die heute am Boden liegen. Die Beute wird, wie das immer so üblich war, im Triumphzug mitgeführt. Man bezeichnet sie als die Kulturgüter. Sie werden im historischen Materialisten mit einem distanzierten Betrachter zu rechnen haben. Denn was er an Kulturgütern überblickt, das ist ihm samt und sonders von einer Abkunft, die er nicht ohne Grauen bedenken kann.

Esse horror que o observador crítico materialista percebe emanar de todo bem de cultura é o que leva ao gesto de Ottjörg de realizar suas intervenções no espaço público e, especificamente, nos “grandes monumentos” desse espaço. O horror reverbera também na violência a que não só as classes subalternas, mas também os animais são submetidos para que a “civilização” triunfe.

Mas observemos de mais perto qual o material que o artista utiliza em seu trabalho. Ottjörg coleta matéria orgânica derivada de animais que estão a milênios associados e servem à humanidade: bovinos e cavalos. A história natural da violência está inscrita na história dessa relação entre a nossa espécie e a desses animais. Sintomaticamente, um dos elementos orgânicos desse magma natural-histórico que compõe a

trama das monotipias de Ottjörg são testículos. Se podemos dizer que sua obra reformatiza uma “anti-monumentalização”, seria lícito também afirmar que ela é um *contra-testemunho*: os monumentos eram pensados como *testemunhos* da grandeza e heroísmo etc. de “grandes homens”. Contra o pedestal desses testemunhos o artista fixa como que tabuinhas da memória que nos despertam para o esquecido, que apontam para a história como história da violência que inclui o genocídio de bois e cavalos. É digno de nota destacar que esse contra-testemunho utiliza testículos, que, etimologicamente, vêm do latim *testis*, termo que significava em latim tanto testemunho como *testículo*. É interessante que essa relação entre testemunho e masculinidade também é clara na língua alemã. No dicionário *Adelung*, do século XIX, lemos a definição de “Zeugen” como testemunha de um fato, que, de forma bastante patriarcal, já unifica os sentidos contidos nesse termo: “Ein Zeugniß ablegen, die Wahrheit einer Sache durch seine Erfahrung bestätigen. Ein Weib kann nicht zeugen, kann keinen Zeugen abgeben. Für, wider jemand zeugen.” Testemunho seria uma coisa de homens, assim como nos monumentos são os homens que sentam sobre cavalos. Mas também encontramos no *Adelung* a definição de *Zeugen* especificamente como procriar, no sentido masculino da fecundação, formulada de modo não menos misógino: “ein Ding seiner Art aus sich selbst, oder durch unmittelbare Mittheilung seines Wesens hervor bringen. 1. Eigentlich; da es denn allein von vernünftigen Wesen, zunächst nur von dem Vater gebraucht wird. Er hat nur einen Sohn gezeuget. Kinder mit seiner Frau zeugen.” O próprio dicionarista atesta a contaminação do termo germânico *Zeugen* com o greco-latino *Testis/ testiculus*: “Merkwürdig ist, daß zeugen, generare, das folgende zeugen, testari, zeihen, zeigen, und ziehen, in ihren Bedeutungen und Ableitungen sehr oft in einander übergehen, welches unter andern auch aus den Intensivis Zucht und bezüchtigen erhellet. Es scheint daraus zu erhellen, daß alle drey ehemals in einer dritten allgemeineren Bedeutung überein gekommen, und vielleicht nur ein und eben dasselbe Wort gewesen sind. So ist auch im Lat. testis, so wohl ein Zeuge, als ein Theil der Zeugungsglieder, Diminut. testiculus.”

O que podemos deduzir dessas definições, que poderíamos encontrar em inúmeros outros documentos, desde o próprio texto bíblico, que associa testemunho à masculinidade, é que na verdade se Nietzsche criticou uma visão monumentalista da

história e da historiografia, também é legítimo se criticar uma tradição monumentalista e patriarcal do testemunho. Nessa versão tradicional, o testemunho é reduzido à noção de prova, no sentido positivista: lembremos que *testis* deriva do grego *terstis*, no sentido de um *terceiro*, uma instância, neutra capaz de narrar a realidade de modo objetivo. Ottjörg com sua série “Marca Rural” realiza uma desconstrução tanto do monumentalismo histórico, como do testemunho falocêntrico e positivista (que inclusive, nas sociedades tradicionais, exclui as mulheres das cortes dos tribunais).

Ao eleger como sua base de trabalho sangue, crinas e sobretudo testículos animais, ele cria uma tensão no campo estético: a arte deixa de ser uma descrição nostálgica do encontro com a natureza e passa a apontar, como na tese de Benjamin, para a violência que dormita como o avesso da cultura. O artista cria dispositivos mnemônicos críticos que inscrevem a violência onde ela havia sido ocultada. Ao tornar novamente visíveis os monumentos, ele desperta o momento de violência latente neles. Seu teatro da memória poderia ter como epígrafe o texto irônico de Benjamin, de sua *Einbahnstrasse*. Nessa obra ele escreveu de modo certo: “Für Männer: Überzeugen ist unfruchtbar”.