

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

RAFAELA ALVES FERNANDES

**Estéticas e políticas da memória: arquivo e testemunho na obra de  
Christian Boltanski e Doris Salcedo**

Versão corrigida

São Paulo  
2022

RAFAELA ALVES FERNANDES

**Estéticas e políticas da memória: arquivo e testemunho na obra de  
Christian Boltanski e Doris Salcedo**

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Estética

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini

São Paulo  
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F363e      Fernandes, Rafaela  
            Estéticas e políticas da memória: arquivo e  
            testemunho na obra de Christian Boltanski e Doris  
            Salcedo / Rafaela Fernandes; orientador Ricardo  
            Fabbrini - São Paulo, 2022.  
            191 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São  
Paulo. Departamento de Filosofia. Área de  
concentração: Filosofia.

1. Memória. 2. Arquivos. 3. Testemunho. 4. Arte  
contemporânea. 5. Estética. I. Fabbrini, Ricardo,  
orient. II. Título.



fflch

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

## ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

**Nome do (a) aluno (a):** Rafaela Alves Fernandes

**Data da defesa:** 16/09/2022

**Nome do Prof. (a) orientador (a):** Ricardo Nascimento Fabbrini

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 04, 10, 2022

Ricardo N. Fabbrini

FERNANDES, Rafaela Alves. *Estéticas e políticas da memória: arquivo e testemunho na obra de Christian Boltanski e Doris Salcedo*. 2022. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Aprovado em: \_\_\_\_\_

### **Banca Examinadora**

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Aos anônimos, condenados ao esquecimento, que morreram em decorrência da pandemia  
global de Covid-19,  
meu silêncio.

Viver este luto é preciso.

## **Agradecimentos**

Ao prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini, pela confiança na realização desta pesquisa, pelas aulas estimulantes no Departamento de Filosofia da USP, pela orientação atenta, precisa e sempre generosa demonstrada nas reuniões, conversas, indicações bibliográficas, assim como nas críticas e nos comentários sobre as versões anteriores deste trabalho.

Ao prof. Dr. Celso Fernando Favaretto e à profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto, pela cuidadosa leitura do relatório de qualificação e pelas valiosas contribuições que indicaram problemas e potências a partir das quais pude reconduzir a escrita. Agradeço-os também por comporem a banca de defesa junto da professora Ilana Feldman e suscitarem importantes questões sobre o texto final. Questões que, sem dúvida, me acompanharão nos próximos anos de pesquisa.

Aos professores Franklin Leopoldo e Silva, Jorge Mattos Brito de Almeida, Lilia Katri Moritz Schwarcz, Márcio Seligmann-Silva e Sylvia Caiuby Novaes, com quem cursei disciplinas ao longo do Mestrado, por me apresentarem diferentes perspectivas do ato de ensinar e aprender.

Ao prof. Dr. Osvaldo Fontes Filho, pelo diálogo travado desde a graduação, voz que segue ecoando.

Aos colegas do Grupo de Estudos em Estética Contemporânea, pela parceria, pela construção e pelo compartilhamento de conhecimentos interdisciplinares.

À Ubaldina Fernandes, minha mãe, pelo incondicional amor e apoio concedidos ao longo de uma vida.

À José Fernandes (*in memoriam*), meu pai, por mostrar o valor do silêncio e a falta que habita a morte.

À Leonardo Dorta, pela partilha do presente e de projetos em comum, pelo afago e entusiasmo que mobilizam, por ser o primeiro leitor do texto e astuto comentador.

À Juliana Caldas, presença singular e amiga, que acompanhou cada etapa da pesquisa por meio da escuta, leitura e de conversas instigantes.

Aos amigos Carlos Davissara, Cintia Aparecida, Elidayana Alexandrino, Erica Kodaira, Fernando Rocha, Kamilla Sampaio, Leisa Ribeiro, Marcos Zayan, Nanci Soueid, Natiele Lima, Otacília Andrea, Savina João, Vivian Viana, e tantos outros, que me lembram a cada encontro que a amizade é um dos gestos mais legítimos da vontade e da liberdade humanas.

*Passaria a vida tentando entender o funcionamento da lembrança, que não é o oposto do esquecimento, mas seu avesso. Não apenas recordamos, mas reescrevemos a memória assim como a história é reescrita.*

Sandor Krasna (*Sans Soleil*), Chris Marker



## Resumo

FERNANDES, Rafaela Alves. *Estéticas e políticas da memória: arquivo e testemunho na obra de Christian Boltanski e Doris Salcedo*. 2022. 191 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Nas últimas décadas, a memória tem sido uma das preocupações culturais e políticas centrais do Ocidente. Essa afirmação, encontrada em diversos autores, deriva de uma série de aparições do passado em modas e utensílios retrô, filmes nostálgicos, monumentos, assim como em investidas museais que reencenam a barbárie a fim de comercializar o trauma. No entanto, simultaneamente, diversos artistas têm empreendido um trabalho de perlaboração do passado, na chave da consciência histórica, contrapondo-se à espetacularização e simulação da memória. Essa memória crítica é indiciada na prática de diversos artistas que, desde a década de 1970, tematizam a crise da memória ao relerem a história a contrapelo. Como o historiador que se debruça sobre arquivos e testemunhos para, então, selecionar, organizar e montar o saber sobre o passado, tais artistas se utilizam de procedimentos análogos sempre movidos pela busca de reconstrução das condições de visibilidade e de legibilidade da história. A questão fundamental que se coloca é, portanto, qual o estatuto que a memória, o arquivo e o testemunho adquirem nessa nova arte da memória. Para tanto, esta dissertação propõe-se a analisar uma seleção de obras de Christian Boltanski e Doris Salcedo com vistas a aventar algumas hipóteses. A principal é a de que após séculos de colonialismo, etnicídios, genocídios, ditaduras sangrentas, campos de extermínio e violências políticas sem fim, Boltanski e Salcedo voltam-se para o passado como um arquivo que não cessa de se acumular, mas que carece ser montado e remontado, reescrito e reconfigurado. Ao contrário do que se possa pensar, não cedem espaço a verdades redentoras, mas tornam visível aquilo que permaneceu ocultado ou até mesmo desapareceu, pois tratar de um regime estético da memória implica admitir que o passado nem sempre se apresenta na forma de presenças ou vestígios acessíveis.

**Palavras-chave:** estéticas e políticas da memória; arquivo; testemunho; Christian Boltanski; Doris Salcedo.

## **Abstract**

FERNANDES, Rafaela Alves. *Memory aesthetics and policies: archive and testimony in the work of Christian Boltanski and Doris Salcedo*. 2022. 191 f. Dissertation (Master in Philosophy) – Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences, Universidade of São Paulo, São Paulo, 2022.

In recent decades, memory has been one of the central cultural and political concerns of the West. This statement, found in several authors, derives from a series of appearances from the past in retro fashions and utensils, nostalgic films, monuments, as well as in the fact that there are new museums that re-enact barbarism in order to commercialize trauma. However, simultaneously, several artists have undertaken a work of perlaboration of the past, in the key of historical consciousness, opposing the spectacularization and simulation of memory. This critical memory is indicated in the practice of several artists who, since the 1970s, have thematized the crisis of memory by rereading history against its grain. Like a historian who looks through archives and testimonies to then select, organize and assemble knowledge about the past, such artists use analogous procedures always driven by the search for the reconstruction of the conditions of visibility and legibility of history. The fundamental question that arises is, therefore, what is the status that memory, the archive and the testimony acquire in this new art of memory. Therefore, this dissertation proposes to analyze a selection of works by Christian Boltanski and Doris Salcedo in order to put forward some hypotheses. The main one is that after centuries of colonialism, ethnicities, genocides, bloody dictatorships, extermination camps and endless political violence, Boltanski and Salcedo turn to the past as an archive that never ceases to accumulate, but needs to be assembled and reassembled, rewritten and reconfigured. Contrary to what one might think, they do not give way to redeeming truths, but make visible what remained hidden or even disappeared, since dealing with an aesthetic regime of memory implies admitting that the past does not always present itself in the form of accessible presences or vestiges.

**Keywords:** memory aesthetics and policies; archive; testimony; Christian Boltanski; Doris Salcedo.

## Lista de ilustrações

### *Figuras de Christian Boltanski*

Figura 1: Christian Boltanski, <i>Busca e apresentação de tudo o que resta da minha infância</i> , 1969. ....	51
Figuras 2 e 3: Christian Boltanski, <i>Tentativa de reconstituição (três gavetas)</i> , 1970-1971. ...	52
Figura 4: Christian Boltanski, <i>Vitrine de referência</i> , 1971. ....	59
Figura 7: Christian Boltanski, <i>Inventário fotográfico de objetos pertencentes a um habitante de Oxford</i> , 1973. ....	63
Figura 8: Christian Boltanski, <i>A casa ausente</i> , 1990. ....	70
Figura 9: Christian Boltanski, <i>Álbum de fotos da família D.</i> , 1971. ....	73
Figura 10: Christian Boltanski, <i>Personnes</i> , Paris, Grand Palais, 2010. ....	75
Figura 11: Christian Boltanski, <i>19.924.458 +/-</i> , Sesc Pompeia, 2014. ....	77
Figura 12: Christian Boltanski, <i>Reconstituição de um acidente que ainda não aconteceu comigo e em que morri</i> , 1969. ....	82
Figura 13: Christian Boltanski, <i>10 Retratos fotográficos de C. Boltanski - 1946-1964</i> , 1972. ....	83
Figura 14: Christian Boltanski, <i>Reserva-Detetive III</i> , 1987. ....	90
Figura 15: Christian Boltanski, <i>Reserva de suíços mortos</i> , 1991. ....	96
Figura 16: Christian Boltanski, <i>Monumentos: As crianças de Dijon</i> , 1986-1995. ....	102
Figura 17: Christian Boltanski, <i>Monumento</i> , 1986. ....	102
Figura 18: Christian Boltanski, <i>Animitas</i> , Chile, 2014. ....	104

### *Figuras de Doris Salcedo*

Figuras 19 e 20: Doris Salcedo, <i>6 e 7 de novembro</i> , 2002. ....	109
Figura 21: Doris Salcedo, <i>Ação de Luto</i> , 2007. ....	113
Figura 22: Doris Salcedo, <i>Somando ausências</i> , 2016. ....	117
Figura 23: Doris Salcedo, <i>Estilhaços</i> , 2019. ....	128
Figuras 24 a 27: Doris Salcedo, <i>Shibboleth I, II, III e IV</i> , 2007. ....	132
(composições digitais para o projeto da instalação). ....	132
Figura 28: Doris Salcedo, <i>Shibboleth</i> , outubro de 2007 à abril de 2008, Tate Modern, Londres. ....	133
Figura 29: Doris Salcedo, <i>Palimpsesto</i> , 2017-2018, Palácio de Cristal, Museu Reina Sofia, Madrid. ....	139
Figura 30: Doris Salcedo, <i>Sem título</i> , 8ª Bienal Internacional de Istambul, Istambul, 2003. ....	141

Figuras 31 e 32: Doris Salcedo, <i>Oração silenciosa</i> , 2008-2010. ....	146
Figuras 33 e 34: Doris Salcedo, <i>À flor da pele</i> , 2011-2012.....	147
Figuras 35 e 36: Doris Salcedo, <i>Unland</i> , 1995-1998. ....	152
Figuras 37 e 38: Doris Salcedo, <i>Sem título</i> , 1989-2001. ....	158
Figuras 39 e 40: Doris Salcedo, <i>Nenhum</i> , 2004-2008. ....	163
Figuras 41 e 42: Doris Salcedo, <i>Fragmentos</i> , 2018. ....	166

*Outras figuras*

Figura 5: Marcel Duchamp, <i>La Boîte-en-valise</i> , 1936-41.....	60
Figura 6: Joseph Beuys, <i>Auschwitz-Demonstration</i> , 1956-64.....	60

## Sumário

<b>1. Para começar, algumas lembranças.....</b>	<b>12</b>
<b>2. Da aposta no futuro à nostalgia do passado .....</b>	<b>19</b>
2.1. “Lembrem!”.....	22
2.2. “Esqueçam!”.....	26
2.3. Utopia invertida e relação precária com o real.....	29
2.4. Memória saturada .....	30
2.5. Memória-monumento e história .....	33
<b>3. Christian Boltanski: em busca da pequena memória.....</b>	<b>38</b>
3.1. Entre trapos e traumas ou o que resta da infância .....	44
3.2. Museus, coleções, inventários e atlas .....	55
3.3. Vidas anônimas, histórias extraviadas.....	66
3.4. A singularidade no impessoal.....	76
3.5. Fotografia, memória e ficção.....	81
3.6. Arquivar para lembrar ou para esquecer?.....	86
3.7. Arquivo: marcas de uma presença.....	87
3.8. O que retorna sempre ao mesmo lugar .....	94
3.9. Uma nova arte da memória .....	99
<b>4. Doris Salcedo: transformar a violência em memória.....</b>	<b>105</b>
4.1. Memórias coletivas e exemplares em ações de luto.....	107
4.2. Impasses das políticas da memória na arte e o estatuto da vítima .....	114
4.3. A elaboração de um passado que parece não passar .....	119
4.4. O duplo trabalho de memória .....	129
4.5. Luto e precariedade .....	144
4.6. Extrair o teor testemunhal da obra de arte.....	151
4.7. Nenhum rastro, apenas fragmentos .....	160
<b>5. Conclusões para um dia esquecer .....</b>	<b>171</b>
<b>6. Referências .....</b>	<b>178</b>
6.1. Bibliografia.....	178
6.2. Filmografia .....	190

## 1. Para começar, algumas lembranças

À guisa de introdução, cumpre apresentar sucintamente o cenário no qual esta pesquisa se insere e os motivos que nos impeliram a realizá-la. Para tanto, devemos destacar o papel determinante da pesquisa de iniciação científica realizada durante a graduação em História da Arte na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), sob a orientação do professor Osvaldo Fontes Filho, em que foram estudadas as concepções de história da arte e temporalidade da imagem presentes no *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, e no *Museu Imaginário*, de André Malraux. Foi precisamente no contato com as sobrevivências (*Nachleben*) dos pequenos gestos de que nos fala o historiador alemão e com as metamorfoses da obra de arte produzidas por filiações estéticas, descritas por Malraux, que nos deparamos com poéticas no campo da produção artística contemporânea ligadas aos motivos da montagem, do arquivo e da memória.

Diga-se, de antemão, que este projeto de pesquisa inicialmente se apresentou na forma de sintomas. De um lado, a centralidade que a memória tem exercido nas últimas décadas, especialmente, no campo das políticas da memória que são essencialmente políticas do dissenso ou do conflito, um campo acirrado de narrativas sobre o passado e de reivindicação de legitimidade de determinadas interpretações sobre ele. Mas também, num diagnóstico comum a diversos autores com os quais dialogamos para desenvolver esta reflexão, a memória é acusada de certos excessos, de usos e abusos, como Tzvetan Todorov denomina, marcada por “passados-presentes”, para utilizar um termo de Andreas Huyssen, ou ainda, conforme Régine Robin, saturada pelo excesso, que se manifesta numa estranha nostalgia em relação ao passado evocado em diferentes formas de expressão no presente, de modo que cabe interrogar se isso configuraria uma sociedade da memória ou da amnésia, já que nesse caso os dois fenômenos parecem entrelaçados.

De outro lado, nos deparamos com uma série de artistas contemporâneos que também estão interessados em recobrar o passado em sua incompletude e se utilizam principalmente de dispositivos de memória, como o arquivo e o testemunho, aproximando-se de procedimentos próprios ao historiador, selecionando, organizando e montando o saber sobre o passado. Se por um lado, esse traço da cultura contemporânea é interpretado por autores como Andreas Huyssen como uma resposta às transformações na percepção da temporalidade, em que o passado funciona como uma espécie de âncora temporal, “utopia às avessas”, pois, na medida em que a modernidade e suas projeções utópicas foram se exaurindo, restaria apenas

manter fixos os olhos no passado, sendo improvável imaginar futuros alternativos; por outro, segundo Hal Foster, seria uma forma de estabelecer um recuo, um distanciamento crítico em relação ao fluxo incessante de imagens, textos e arquivos dispersos no presente.

A questão fundamental que se coloca é, portanto, qual o sentido desse sintoma na produção artística contemporânea e a relação desses fenômenos. Analisar as concepções de memória, de arquivo e de testemunho que operam em um conjunto de artistas e obras foi o método encontrado para esboçar algumas hipóteses. A principal é a de que estes artistas não compõem um elemento a mais no quadro de saturação da memória, mas reagem a este cenário propondo outras maneiras e processos de articular historicamente o passado, testando outras conexões históricas e rejeitando o presente perpétuo das imagens.

Ao invés de compor uma espécie de inventário dos artistas da dita nova arte da memória, incorrendo no risco da parcialidade e da imprecisão, selecionamos dois cujos trabalhos apresentam uma síntese das problemáticas centrais desta investigação, a saber: Christian Boltanski e Doris Salcedo. Evidentemente, a escolha não é arbitrária, já que interessa-nos pesquisar diferentes práticas e procedimentos no campo das artes visuais que encontram na rememoração o principal elo entre obra e espectador. Esses artistas tomam a memória a partir de sua abertura a rearranjos, descontinuidades e contrarritmos, deslocando o problema da simulação da memória para a precariedade dos vestígios, suas lacunas e seus espaços vazios, bem como para os corpos ausentes e perdidos. Eles tematizam a memória cultural elucidando o esquecimento natural ou por apagamento dos rastros, empregam dispositivos de recordação para nos lembrar de que o passado também é por vezes produzido, e evidenciam, assim, a dimensão produtiva dos arquivos e sua relação com o poder, ao passo que reafirmam o caráter residual e resistente dos testemunhos.

Ademais, entendemos que os trabalhos de memória têm uma estreita relação com os lugares onde são realizados, assim como com o sentido que determinada sociedade atribui à memória e ao esquecimento. Por conta disso, optou-se por artistas advindos de contextos histórico-geográficos bastante diversos: Boltanski, herdeiro de uma era de catástrofes, em que a Europa e, mais precisamente, a França estiveram no epicentro; Salcedo, testemunha secundária da violência política derivada dos conflitos armados na Colômbia que já duram décadas.

A escolha pelo exame de obras que interrogam e desestabilizam as noções de arquivo e de testemunho, assim como os seus usos, não é fortuita, já que essas práticas postulam a revisão de processos históricos, ao mesmo tempo em que propõem outras formas de arquivar

e narrar a história, do micro ao macro, das pequenas às grandes narrativas. Portanto, partimos da hipótese de que após séculos de colonialismo, etnicídios, genocídios, ditaduras sangrentas, campos de extermínio e violências políticas que parecem sem fim, esses artistas voltam-se para o passado como um arquivo que não para de se acumular, mas carece ser montado e remontado, reescrito e reconfigurado. Ao contrário do que se possa pensar, não buscam ceder espaço a verdades redentoras, mas tornar visível o que permaneceu ocultado ou até mesmo desapareceu, visto que tratar de um regime estético da memória implica admitir que o passado nem sempre se apresenta na forma de presenças ou vestígios acessíveis.

É notório, ainda, que tal insistência em dispositivos de memória na contemporaneidade eclode com mais força diante da falência do projeto estético e social da modernidade, coincidindo com a emergência de teorias sobre o dito “fim da arte”, da história e da história da arte. Contudo, se o retorno ao passado representa um sintoma de perda de certa capacidade de imaginar e inventar o futuro, quais as bases e as consequências do conceito de memória adotado? Embora não tenhamos total controle sobre a memória, afinal, as lembranças retornam quando não são conscientemente desejadas e desaparecem contra a nossa vontade – mesmo Freud já identificara que a memória é seletiva, fragmentada e contaminada por processos de esquecimento – não existiria memória neutra ou desprovida de intenções e funções. Na reconstrução do passado, nada é natural, toda memória é produzida no presente de sua rememoração, ou seja, recriada, por assim dizer, no ato de voltar à consciência. Nesse sentido, a memória saturada representa um risco a si mesma, de tal modo que ela precisa encontrar saídas que não sejam a conservação estática ou o “esquecimento silenciado”.

Muitos foram os autores que propuseram explicações para esse quadro de saturação. Para Paul Virílio, paralelamente à busca pela memória, vivemos em uma sociedade do esquecimento, sem futuro, sem passado e sem duração; ou seja, uma sociedade marcada pela velocidade e pelo tempo presente, e, portanto, impregnada pela impossibilidade de qualquer narrativa ou historicidade.<sup>1</sup> Já para Paolo Rossi, o interesse atual, quase espasmódico, pela memória e pelo olvido está ligado ao terror que temos da amnésia, mesmo numa sociedade repleta de banco de dados e de mídias de armazenamento digital.<sup>2</sup> Nessa direção, na primeira parte deste trabalho, buscamos apresentar um panorama da crise da memória na cultura contemporânea com vistas a compreender os sentidos dessa obsessão pelas “coisas do

---

<sup>1</sup> Cf.: VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Trad. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

<sup>2</sup> Cf.: ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Editora UNESP, 2010.



passado” e o que tal sintoma tem a dizer sobre o nosso tempo. Na segunda parte, adentramos a obra de Christian Boltanski, a fim de compreender o que ele denomina de “pequena memória”. Começamos, então, aproximando-o de Marcel Proust, para quem a arte é uma das melhores formas de suplantação da morte, e analisando obras em que o artista recupera arquivos precários de sua infância (objetos, fotografias, lembranças) na tentativa de conter o fluxo lancinante que nos conduz em direção à verdadeira morte, segundo ele: o esquecimento. Em seguida, apresentamos séries de obras que consistem em coleções e inventários que problematizam o papel desempenhado pelo museu moderno, assim como as formas de exposição em voga, especialmente numa perspectiva etnográfica. Nesse ponto, apoiamo-nos, sobretudo, em dois modelos de exposição para pensarmos as obras em questão: no *Museu Imaginário*, de André Malraux, e no *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg. No tópico seguinte, nos propomos a pensar sobre o alcance do apagamento dos nomes, dos indivíduos e das imagens, prática corrente em regimes totalitários, entretanto, não exclusiva deles. O autor que conduz essa reflexão é Jacques Rancière e é ainda à luz de seu pensamento que analisamos o uso que Boltanski faz da fotografia em relação com a memória e a ficção. As questões abertas até aqui levam-nos a investigar diferentes concepções e usos do arquivo na filosofia e nas artes para, então, examinarmos o modo específico com o qual Boltanski lida com seus arquivos e reservas. Face às análises desenvolvidas, buscamos aproximar os esforços de Christian Boltanski aos de Simônides, figura inspiradora e lenda fundadora da mnemotécnica antiga, no sentido de uma arte da memória que serve ao mesmo fim que os ritos funerários, isto é, lembrar e dignificar os mortos.

Na terceira parte, dedicada à obra de Doris Salcedo, inicia-se uma breve exposição dos problemas de fundo histórico e político que cercam o trabalho de memória na Colômbia e das questões envolvidas na transformação da violência em memória como operação para conferir sentido ao passado. Em seguida, analisamos intervenções públicas realizadas pela artista na Praça Bolívar, em Bogotá, que se caracterizam pela construção coletiva e colaborativa da obra num processo de negociação constante, à semelhança do que ocorre no país há décadas. O conceito de memória coletiva, de Maurice Halbwachs, é aqui empregado mediante a ressalva de que as memórias são reconstruções ao mesmo tempo individuais e coletivas. Num debate suscitado pela obra *Somando ausências*, de 2016, na qual a artista propõe uma ação de luto em meio a inúmeras controvérsias envolvendo as relações entre estética e política, procedemos a considerações em torno dos impasses envolvendo as políticas da memória na arte contemporânea. O processo de elaboração que nos ocupa no tópico seguinte, com base

nas concepções de Sigmund Freud e Theodor W. Adorno, busca demonstrar por sua vez a importância do processo de rememoração visando a não repetição do passado e a necessidade de se associar, de modo mais implicado, as discussões em torno da memória histórica às lutas pelos direitos humanos. Chamamos atenção para o duplo trabalho de memória empreendido por Doris Salcedo, no plano social e artístico, assim como para os processos políticos que tornam determinadas vidas mais precárias que outras e, conseqüentemente, não passíveis de luto. Com o intuito de entendermos o estatuto do testemunho na obra de Salcedo, analisamos o potencial do teor testemunhal contido em suas obras e as implicações deste “falar por delegação”. Depois, propomos uma leitura da instalação *Nenhum*, a partir da noção agambeniana de “vida nua”, que, aliás, não cessa de ser reconfigurada no Terceiro Mundo, para, finalmente, abordarmos o conceito de contramonumento como gesto crítico de materialização da memória pública.

Encerramos a dissertação encaminhando a discussão para a questão do irrepresentável na obra dos dois artistas, interrogando o sentido dessa concepção e pensando de que modo cada um cria vias de simbolização do real. Na sequência, delineamos o que entendemos por um regime estético da memória, bem como por eficácia estética e política, com Jacques Rancière, para então discutirmos a potência política que se abriga nas práticas mnemônicas da arte contemporânea. Finalmente, o sentido e os usos do arquivo e do testemunho em Boltanski e Salcedo, respectivamente, são pensados enquanto uma via de mão dupla, em que um leva ao outro.

Chamamos atenção, ainda, para o fato de que, embora Walter Benjamin – para quem o ato de rememorar tem o poder de restituir as potências de uma experiência do passado no “agora”, já que para ele determinados índices históricos só adquirem cognoscibilidade numa determinada época – não seja sempre mencionado, o seu pensamento permeia fantasmaticamente todo o texto. Em *Escavando e recordando*, Benjamin alerta sobre o fato de que “o trabalho da verdadeira recordação [*Erinnerung*] deve ser menos o de um relatório, e mais o da indicação exata do lugar onde o investigador se apoderou dessas recordações”.<sup>3</sup> Com efeito, parece haver um fator que distingue o regime de memória e de historicidade contemporâneos, pois se antes tínhamos uma memória selecionada, constituída de imagens e documentos que atestavam a suposta verdade dos acontecimentos vividos, agora, trata-se de uma história inacabada, de memórias não escolhidas como tais, materiais brutos que podem ser desde objetos cotidianos, imagens descartadas, até trapos deixados no meio do caminho.

---

<sup>3</sup> BENJAMIN, Walter. “Escavando e recordando” in *Rua de mão única – Obras Escolhidas II*. Trad. José Carlos M. Barbosa e Rubens Rodrigues T. Filho. 5. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995, p. 239.

Nos termos de Rancière, “a vida que se torna matéria de arte absolutiza-se, o sujeito indiferente que controla passivamente o funcionamento da máquina de luz e o agente histórico que faz ativamente a história comum são identificados”.<sup>4</sup>

Sujeito anônimo e agente histórico tornam-se apenas um nestes termos, mas se considerarmos que a escrita da história é vista como um gesto de poder na dinâmica das sociedades, seria ingênuo e simplista pensar que o mero desenvolvimento das técnicas de reprodução da imagem leve à partilha dos meios por conta própria. Talvez, como propõe Rancière, a memória deva atuar como uma espécie de ligação entre dados, testemunhos de fatos e vestígios de acontecimentos. Convoca imagens do passado e as remonta de modo a torná-las visíveis e legíveis no presente, num tempo que não é mais apenas o receptáculo de ações memoráveis daqueles que “fazem história”, mas é tecido a partir do cruzamento de experiências e olhares.

Nos trabalhos dos dois artistas aqui estudados, o leitor não encontrará discursos messiânicos em torno da verdade de um fato ocorrido, mas, como diria Agamben, as histórias que restaram.<sup>5</sup> O caráter ambíguo de suas obras reside no fato de não serem exatamente testemunhos pessoais, isto é, do próprio artista, mas de inúmeras barbáries cometidas pela cultura. Ambos os artistas restituem a dignidade de sujeitos, específicos ou anônimos, impossibilitados de narrarem suas histórias, na maioria dos casos, histórias de violência. É comum também em suas obras não haver fronteiras precisas entre ficção e realidade, uma vez que cada material apropriado ou intervenção nele feita configura-se como um gesto de linguagem do artista.

Por fim, a propósito dos constructos teóricos que sustentam esta pesquisa e das estratégias de análise empregadas, optou-se por dar primazia à descrição, análise e interpretação do objeto artístico de modo a mobilizar as referências teóricas e conceituais apenas quando estas são suscitadas pelas obras, pois elas foram os verdadeiros vetores das escolhas conceituais e temáticas do trabalho, sem a pretensão de abarcar a totalidade da trajetória dos artistas. Pelos motivos que acabamos de explicitar, as referências são heterogêneas e convocadas de acordo com a discussão suscitada pela obra em questão. De modo que, por exemplo, Jacques Rancière assume proeminência na discussão em torno do

---

<sup>4</sup> RANCIÈRE, Jacques. *Figuras da história*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018, p. 31.

<sup>5</sup> O conceito de resto é central no pensamento de Giorgio Agamben. Entretanto, nos deteremos apenas em enunciá-lo. “Significa, sim, que a palavra poética é aquela que se situa, de cada vez, na posição de resto, e pode, dessa maneira, dar testemunho. Os poetas – as testemunhas – fundam a língua como o que resta, o que sobrevive em ato à possibilidade – ou à impossibilidade de falar”. AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 160.

anonimato, da pequena memória e da ficção em Boltanski; Maurice Halbwachs e Todorov no tópico em torno dos impasses das políticas da memória, tomando as ações de luto de Doris Salcedo na Praça Bolívar como objeto; Adorno e Freud no tocante à elaboração do passado; Jacques Derrida e Nicolas Bourriaud sobre os xiboletes nas sociedades contemporâneas e a premente necessidade de transformar as fronteiras em lugares de passagem e de transcodificação; Foucault e Agamben sobre os conceitos de arquivo e testemunho, e assim por diante.

## 2. Da aposta no futuro à nostalgia do passado

No célebre Manifesto Futurista, escrito em 1908, Filippo Marinetti conclama seus contemporâneos a arrombarem as misteriosas portas do impossível e não mais olharem para trás. Num discurso crítico aos museus e às instituições representativas do passado, ele interrogava: “Quereis, pois, desperdiçar todas as vossas melhores forças nessa eterna e inútil admiração do passado, da qual saís fatalmente exaustos, diminuídos e espezinhados?”.<sup>6</sup> Assim, o século XX teria rejeitado o passado como ponto de referência e orientação histórica e inaugurou a ideia de futuro como algo a ser conquistado e explorado extensiva e incansavelmente, pois, se o espaço impõe cada vez mais limitações e restrições às ambições das sociedades industrializadas, o tempo mostra-se incomensurável, um território virgem para o imaginário e para a ação humana. Como observa Franco Berardi, “não mais aceleração, não mais redução das distâncias, mas abolição do tempo”.<sup>7</sup> Um tempo fora do tempo, capaz de reunir passado e presente em direção a um lugar que, hoje sabemos, não existe no futuro.<sup>8</sup>

É nesse contexto que muitos artistas e críticos culturais se voltaram contra o passado e as suas instituições representativas num gesto de recusa à sociedade burguesa e ao regime de autonomia da arte. Essa visão homogênea da história e a crença na experiência do progresso levam a modernidade a uma cesura do tempo. Nos termos de Jürgen Habermas, “uma vez que o mundo novo, o mundo moderno, se distingue do velho pelo fato de que se abre ao futuro, o início de uma época histórica repete-se e reproduz-se a cada momento do presente, o qual gera o novo a partir de si”.<sup>9</sup> Isto é, a recusa dos modelos de outrora, faz com que a modernidade extraia de si mesma os seus critérios de orientação e entre num processo de autofagia até transformar-se na própria tradição, ou seja, tornar-se ruína. Essa confiança no porvir, que impulsionou tanto movimentos de vanguarda artística, movimentos sociais quanto regimes totalitários, sofreu um significativo abalo após a Segunda Guerra Mundial, ao passo

---

<sup>6</sup> MARINETTI, Filippo T. “Fundação e manifesto do futurismo”. In: CHIPPI, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. Trad. Waltensir Dutra et al. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 292.

<sup>7</sup> BERARDI, Franco. *Depois do futuro*. Trad. Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2019, p. 26.

<sup>8</sup> Esta questão é envolta em ambiguidades, pois, ao passo que do ponto de vista tecnológico, os ideais de velocidade, potência e produtividade postulados pela modernidade em sua vertente futurista alcançaram inegável triunfo ao longo do século XX, a arte de vanguarda – no geral, também animada pelo dinamismo e pelo culto à máquina – viu a reorganização da práxis da vida cotidiana ocorrer por meio da cultura de massa e, portanto, num campo distante de seus ideais de emancipação. Cf.: HUYSSSEN, Andreas. “A dialética oculta: vanguarda – tecnologia – cultura de massa”. In: *Memórias do modernismo*. Trad.: Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, p. 22-40.

<sup>9</sup> HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 11.

que o presente já não abriga a utopia do novo, mas, pelo contrário, apenas os traumas e as violências do passado.

A grande máquina de utopias que a modernidade inventou foi duplamente implodida, primeiro, pelas promessas de futuro não realizadas, e, por último, pelo declínio da imaginação no plano político, alterando radicalmente a nossa relação com o tempo e, conseqüentemente, com a própria história. Eis o que diversos autores denominam de “tempo precário”,<sup>10</sup> tempo no qual “não se pode formular nenhum projeto de futuro, porque o tempo precário não se subjetiviza, não se torna sujeito de imaginação nem de vontade nem de projeto”.<sup>11</sup>

Com o declínio do Estado de Bem-Estar social, a escalada do desemprego em massa e o endividamento potencializado pela era do capitalismo financeiro em que dinheiro gera dinheiro, o horizonte de expectativas estreitou-se de tal modo que a desilusão e a distopia ocuparam o espaço antes habitado pela “paixão pelo real”, isto é, o impulso revolucionário que acredita na instauração de comunidades livres da desigualdade e da alienação generalizada. Se antes a percepção era de que o porvir representava um campo aberto a experimentações e descobertas extraordinárias, o abrigo no passado, pouco a pouco, passou a ser visto como mais seguro e suscetível à invenção, seja por um escapismo de fundo romântico, seja por estratégia de controle. Lembremo-nos da emblemática frase de George Orwell: “Quem controla o passado, controla o futuro. Quem controla o presente, controla o passado”.<sup>12</sup>

Jacques Rancière desloca a problemática da distinção e hierarquia das temporalidades para a distância existente e nem um pouco recente entre os que vivem “no tempo da ciência, que é o da necessidade conhecida e transformada em instrumento de ação” e os que vivem “no tempo da ignorância, o tempo da sucessão e da repetição, que é o dos homens passivos, oscilando entre a resignação a um presente idêntico, a nostalgia de um passado revirado e a impaciência de um futuro cujas condições de realização ainda não estão prontas”.<sup>13</sup> Embora o filósofo francês admita que certo modelo de temporalidade baseado na promessa de justiça tenha ruído com o colapso da União Soviética, segundo ele, a separação entre duas formas de

---

<sup>10</sup> Cf.: RANCIÈRE, Jacques. *Tempos modernos: Arte, tempo, política*. Trad. Pedro Taam. São Paulo: n-1 edições, 2021, p. 45: “O tempo precário não é apenas um tempo esburacado, cada vez mais marcado por intensificações e lentidões, por passagens do trabalho ao desemprego e por todas as formas de trabalho em expediente parcial ou intermitentes. É também um tempo em que os indivíduos vivem uma mistura de diversas temporalidades heterogêneas [...], um tempo em que se multiplicam os que foram formados por um trabalho e trabalham em outro, dos que trabalham num mundo e vivem noutro”.

<sup>11</sup> BERARDI, Franco. Op. cit., p. 138.

<sup>12</sup> ORWELL, George. *1984* – Edição especial. Trad. Heloisa Jahn e Alexandre Hubner. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, s.p. [recurso eletrônico].

<sup>13</sup> RANCIÈRE, Jacques. Op. cit., 2021, p. 25.

vida, duas formas de habitar o tempo, mantém-se inabalável, qual seja: a dos que têm tempo e a dos que não têm. E, portanto, qualquer possibilidade de emancipação, individual ou coletiva, implica a interrupção do tempo dominante e a conquista de outras maneiras de experimentar o tempo com vistas a sua reapropriação.<sup>14</sup>

Haveria, ainda, outra questão apontada por Rancière que toca no cerne da reflexão que nos propomos a realizar, a saber, o jogo de oposições e totalizações que a periodização da história e da história da arte estabeleceram. De fato, a concepção do século XX como um período que começa “moderno” e termina “pós-moderno”, ou que começa futurista e termina passadista, compreende o tempo histórico como uma única linha que se estica e se divide de acordo com encadeamentos de causas e efeitos que não incluem as complexidades e multiplicidades que a experiência do tempo, do espaço e da cultura envolvem. Até porque noções como as de atraso e antecipação, aceleração e morosidade, movimento e estagnação dependem do referencial adotado.

Em países da América Latina e do Sul global de modo geral, sob muitos aspectos, a temporalidade é definida a partir de marcos temporais e históricos que lhes são próprios, como o processo de exploração e colonização que acomete populações inteiras há séculos. Surge, assim, a ideia de que respeitadas as especificidades dos contextos nacionais, as posições adotadas no presente e tomando o tempo como matéria impura que resiste a articulações discursivas de viés homogeneizante, talvez, a imagem conceitual que melhor defina esse arco temporal sobre o qual nos debruçamos seja a *ruína*, já que ela condensa a complexidade de tempos em uma só presença e contempla a ambiguidade dessa presença, oscilando entre o monumento, que é constantemente atacado, e o documento sempre aberto a novas visadas e elaborações.

Mas, afinal, o que é uma ruína? Presença fragmentária e fantasmática, vestígio que indicia a intensidade do abalo que a história ou a natureza produz, imagem de tempo capaz de presentificar tempos contraditórios e ritmos dissonantes. Em suma, a ruína é o que sempre retorna. Para Gérard Wajcman, “quando se admite que o mundo humano jamais conheceu tal superprodução de destruições, dificilmente pode-se contestar que a ruína possui todos os títulos imediatamente à sua disposição para ser erigida como monumento do século XX”.<sup>15</sup> Em sua análise, Wajcman ressalta a indissociável relação entre a linguagem e a ruína, como se

---

<sup>14</sup> Cf.: Ibid., pp. 45-46.

<sup>15</sup> WAJCMAN, Gérard. “A arte, a psicanálise, o século”. In: *Lacan, o escrito, a imagem*. Trad. Yolanda Vilela. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 57.

esta detivesse um atributo simbólico responsável por fazer a articulação entre o real e o imaginário.

Por outro lado, se o campo de ruínas que a promessa de progresso nos legou mais se assemelha a um amontoado de escombros do que a um canteiro de obras, como explicar a nostalgia pelas ruínas do passado? Andreas Huyssen responde prontamente à questão: “temos saudades das ruínas da modernidade porque elas ainda parecem encerrar uma promessa que desapareceu da nossa era: a promessa de um futuro alternativo”.<sup>16</sup> Ainda assim, algo mais parece ter ruído além da utopia como questão política e histórica, algo maior e mais devastador, referimo-nos à tão necessária imaginação para a busca por alternativas, mesmo inviáveis, impossíveis, irrealizáveis, inimagináveis.

Como aponta Fredric Jameson, “a Utopia é filosoficamente análoga ao vestígio, só que na outra ponta do tempo”, pois, enquanto a primeira “combina o ser-ainda-não do futuro com uma existência textual no presente”, o segundo pertence “ao presente e ao passado a um só tempo”,<sup>17</sup> daí a defesa da Utopia ser merecedora de uma arqueologia que leve em conta suas aporias tanto quanto os vestígios de um passado remoto.

O tema do retorno ao passado tem sido a tônica não apenas da indústria cultural (paralelamente à difusão de produções distópicas em vários segmentos), mas também um recurso de diversas sociedades a fim de elaborar seus traumas históricos, seguir e descortinar os rastros que ditaduras sangrentas, guerra civil e regimes totalitários tentaram soterrar. O problema é que esses “retornos” nem sempre se alimentam do impulso crítico que tensiona e indaga o real, transformando-se, muitas vezes, em mera saturação e simulação da memória.

## **2.1. “Lembrem!”**

A memória, atualmente no centro do debate político, cultural e artístico, pode-se dizer, é um tema avesso a qualquer monopólio em qualquer campo do saber. Embora a partir da década de 1960 já tenham emergido discursos sobre a memória no rastro dos movimentos de descolonização e de grupos que a defendiam como parte do reconhecimento de suas histórias de dor e de exploração, Andreas Huyssen identifica a intensificação do resgate da memória na

---

<sup>1616</sup> HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2014, p. 93.

<sup>17</sup> JAMESON, Fredric. *Arqueologias do futuro: o desejo chamado Utopia e outras ficções científicas*. Trad. Carlos Pissardo. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, p. 20.



década de 1980, especialmente na Europa e nos Estados Unidos, impulsionada pelas comemorações de aniversários relacionadas ao Holocausto e pelos debates desencadeados a partir daí.<sup>18</sup> O *boom* em torno da memória – que coincide com os discursos sobre o fim da história e da arte, a noção de morte do sujeito, entre tantos outros discursos epilogais – vem acompanhado de uma série de aparições do passado em modas e utensílios retrô no *design*, filmes nostálgicos (incluindo regravações, *remakes*, *revivals*), restauração de velhos centros urbanos, seguido de sua patrimonialização, inauguração de novos museus e organização de grandes exposições, construção de inúmeros monumentos, escrita de autobiografias, assim como da produção e difusão de documentários. No contexto atual da cultura das redes, essa obsessão pelo passado é potencializada infindamente, basta citarmos a compulsão por registrar e arquivar tudo, ainda que jamais retornemos a esses arquivos, além do fascínio pela reconstituição de fotos antigas por meio de aplicativos que removem as marcas deixadas pelo tempo e nos oferecem um passado sem lacunas nem defeitos,<sup>19</sup> ou seja, um passado exumado e redescoberto encerrado em si mesmo, como se não houvesse futuro.

Como explicar a comercialização da nostalgia se ao dirigir o olhar para o passado o que se vê, ainda, “é uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés”?<sup>20</sup> Essa postura nostálgica seria resultada do ressentimento em relação a um tempo que não deixou para trás as catástrofes do século XX, do desejo de conservar traços de uma sociedade que estariam prestes a desaparecer ou do medo de não termos mais nada para transmitir à posteridade, uma vez que o presente se apresenta como reencenação caricaturizada do passado? Ou, ainda, pode-se indagar, se essa pulsão mnemônica estaria vinculada ao medo generalizado do futuro, visto que futuro e progresso não são mais equivalentes.

Independentemente de qual das hipóteses corresponde ao caminho mais acertado para a compreensão desse fenômeno, analisaremos a seguir as eventuais motivações e consequências desses abusos da memória, como diria Tzvetan Todorov, assim como seus “pontos cegos”. Aqui, de certo modo, nos distanciamos de Andreas Huyssen, que defende a não separação das “boas” práticas memorialísticas das “ruínas”, pois, embora admitamos que seja preciso considerar as complexas relações entre ambas, parece haver no campo das artes um movimento crítico em relação a esta nostalgia generalizada que está mais próxima de um

---

<sup>18</sup> Cf. HUYSSSEN, Andreas, 2014a, s.p. [recurso eletrônico]; HUYSSSEN, A., 2014b, pp. 11-17.

<sup>19</sup> Cf.: BEIGUELMAN, Giselle. *Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

<sup>20</sup> BENJAMIN, Walter, 1994, p. 226.

simulacro da memória. No exame que faremos sobre a saturação da memória, há de se considerar que muitas das análises acerca da reabilitação do passado nas últimas décadas não levam em consideração a impureza e a heterogeneidade do tempo, assim como a impossibilidade de dissociar passado, presente e futuro, especialmente, quando o assunto é memória.

Ao contrário de Walter Benjamin, que compreendeu a necessidade de abrir a história a outros modelos de temporalidade capazes de incorporar a complexidade dos ritmos de um acontecimento passado, a porosidade dos tempos e os anacronismos da própria memória,<sup>21</sup> o que lemos muitas vezes em textos sobre a pós-modernidade ou, se preferir, sobre a hipermodernidade são concepções que assumem a forma de rígidos blocos temporais que não condizem com a simultaneidade de eventos e a multiplicidade de informações que marcam nossa experiência temporal. Talvez as leituras pós-modernas acerca do tempo padeçam da dificuldade – já descrita pelos escritos agostinianos – de *dizer o tempo*, de traduzir a nossa percepção em linguagem.<sup>22</sup> Longe de aspirar entrar na aporética reflexão sobre o tempo como substância inapreensível, contentamo-nos em conjecturar que as dificuldades encontradas na contemporaneidade provavelmente são redobradas àquelas dantes, visto que experimentamos hoje um tempo paradoxal, um híbrido de temporalidades precárias que se cruzam e se confundem.

Paralelamente ao obsessivo interesse em conservar o passado, em diversos autores é apontado o advento de uma temporalidade marcada pela primazia do aqui-agora, numa hibridização individualista de passado e presente. Segundo Gilles Lipovetsky, trata-se de “um presente que substitui a ação coletiva pelas felicidades privadas, a tradição pelo movimento, as esperanças do futuro pelo êxtase do presente sempre novo”;<sup>23</sup> similarmente, para Bauman, “viver o momento é a paixão predominante – viver para si mesmo, não por seus predecessores

---

<sup>21</sup> Em seu último texto, *Sobre o conceito de história*, Benjamin coloca o historiador diante dos limites da visão historicista que busca capturar o passado como matéria fixa e inerte, contentando-se em estabelecer relações causais no contínuo da história como se ela avançasse na direção de um *télos* apaziguador. O eixo central da crítica benjaminiana é, portanto, certa noção de tempo uniforme e linear, cujo passado é entendido como fato objetivo e a memória como movimento unidirecional, ou seja, um deslocamento que parte do presente em direção ao passado. Cf. BENJAMIN, Walter. 1994.

<sup>22</sup> “Que é, pais, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras o seu conceito? E que assunto mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei.” Santo Agostinho, *Confissões*, Livro XI, 14 (17). Trad. J. O. Santos e A. A. Pina. São Paulo: Abril, Coleção Os Pensadores, 1973.

<sup>23</sup> LIPOVETSKY, Gilles, 2004, pp. 60-1.

nem pela posteridade”.<sup>24</sup> De acordo com o historiador François Hartog, quem cunhou o termo “presentismo”, “o presente tornou-se o horizonte. Sem futuro e sem passado, ele produz diariamente o passado e o futuro de que sempre precisa, um dia após o outro, e valoriza o imediato”,<sup>25</sup> de modo que não apenas o presente é atualizado de acordo com as leis do consumo desenfreado, onde o próprio tempo torna-se produto a ser consumido, mas também os outros tempos parecem passíveis de edição a partir de presentes perpétuos. Conseqüentemente, da mesma maneira que os mortos perdem lugar entre os vivos, o envelhecimento e seus sinais são dissimulados o quanto possível. Tornamo-nos tiranos da própria duração do tempo.

Esse “presentismo” movido pelos prazeres do consumo e acompanhado da sensação de despreocupação em relação a qualquer projeto de futuro teria se intensificado nas décadas de 1980 e 1990 em consequência dos fenômenos da globalização neoliberal e das inovações informáticas, que contribuíram para comprimir o espaço-tempo e confinar o sujeito na imediatez de um tempo efêmero e vazio. Na hipermodernidade que Lipovetsky descreve, a confiança no futuro e nas instituições que regulamentavam a vida social mostra-se instável e circunstancial, de tal modo que na melhor das hipóteses, a esperança sobreviveria apenas no âmbito da vida privada.

Desse modo, a atual hipertrofia da memória aparece como um dentre outros sintomas de uma mudança social mais ampla e profunda que, para Andreas Huyssen, está radicada na emergência de um novo sentido da temporalidade nas nossas vidas. No entanto, embora essa transformação decorra das mudanças tecnológicas, da hipermediatização, da rápida circulação de imagens, dos novos padrões de consumo, de trabalho e de mobilidade, segundo Huyssen, simplesmente recusar ou desferir discursos críticos mordazes contra a indústria cultural talvez se mostre insuficiente, uma vez que as questões cruciais da cultura contemporânea situam-se precisamente no limite entre a memória traumática e os *media* comerciais. Diferentemente das oposições sustentadas no curso da modernidade entre o alto modernismo e a cultura de massa, a memória e a história, o passado e o presente, Huyssen salienta que na pós-modernidade não se conjugam elementos contraditórios, mas se armazenam e se reformulam referências modernas, e pré-modernas, num *pot-pourri* de tempos e formas com finalidade estetizante.

Afirmar que a memória passa por um estágio de saturação requer entender quais as formas que assume e qual o significado disso em nossa época. Todavia, embora a saturação da

---

<sup>24</sup> BAUMAN, Zygmunt, 2017, p. 117.

<sup>25</sup> HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, p. 148.

memória seja um diagnóstico comum a diversos autores, havendo divergências mais acentuadas na interpretação de tal fenômeno, é preciso colocar no horizonte de reflexão se este é um evento global ou mais especificamente europeu e norte-americano.

## **2.2. “Esqueçam!”**

No caso brasileiro encontramos-nos num momento de reorganização da memória histórica, no qual a relação entre identidade e memória passou a ter maior relevância no debate público nas últimas décadas. Embora seja bastante comum ouvir assertivas em torno da “memória curta” do brasileiro, é preciso atentar para o fato de que nem todas as memórias são extraviadas, mas especificamente aquelas associadas à violência do passado colonial e escravagista, ao genocídio dos povos indígenas, ao racismo estrutural e à necropolítica instaurada pelo Estado, em suma, a um presente que parece não ter antecedentes e visa uma ideia de futuro a cada instante.

Esse esquecimento é produzido, tal qual a invisibilidade de determinados grupos, sobretudo, pelo apagamento de suas memórias e da denegação ou desautorização de suas narrativas. Por outro lado, não faltam memoriais e monumentos erigidos em homenagem a figuras representativas da empresa colonial, escravista e da última ditadura civil-militar (1964-1985), constructos de mitos nacionais, imagens encobridoras da história que insistem em se fazer presentes, povoando as cidades e colonizando imaginários políticos. Os algozes precisam ser nomeados, as cartografias do poder expostas, os negacionismos condenados e os mitos demolidos.

As memórias em torno da última ditadura no Brasil foram socialmente sepultadas durante o processo de redemocratização e jazem assim para muitos até hoje, exceto para as vítimas e seus familiares, que empreenderam longas jornadas de busca pela verdade e pela justiça, e também para os insones negacionistas que se esforçam no sentido de manipular a dimensão narrativa da história, que, por sua vez, não se confunde com a sua dimensão factual. Em 1979, com a concessão da anistia ampla, geral e irrestrita, os agentes da ditadura que perpetraram graves violações aos direitos humanos, como tortura, prisão ilegal, homicídios e desaparecimentos forçados, acabaram sendo também beneficiados. Contrariamente ao que se supõe, esta medida intolerável não decorre de uma interpretação equivocada da lei, mas antes do pacto conciliatório que fundou a nossa experiência democrática atual, o que inclui a

impunidade dos torturadores e um regime de continuidades sustentado pela amnésia histórica, mesmo num Estado dito de direitos. Não à toa, a palavra anistia (do grego *amnēstía*) preserva certa familiaridade com a noção de *anamnesis* (reminiscência) e, incontestavelmente, com a de amnésia.

Diferentemente do ocorrido em outros países sul-americanos que também vivenciaram ditaduras sangrentas no mesmo período, como a Argentina, o Chile, o Uruguai e o Peru, onde as leis de anistia foram invalidadas e os crimes cometidos pelo Estado investigados, processados e punidos, no Brasil, experimentamos um caso exemplar de esquecimento obrigatório. Para tomar emprestada a noção de Ricœur,<sup>26</sup> em que além da interdição à elaboração do luto pelo estabelecimento de um espaço propício à escuta de testemunhos com efeitos jurídicos, no Brasil exigiu-se a interdição da rememoração alegando-se que o passado importunaria a jovem e frágil democracia instaurada.

Embora a defesa do cidadão constitua um dos princípios fundamentais do Estado democrático e de direito, parece ter havido uma inversão ao se priorizar a defesa do Estado em detrimento dos cidadãos. Além de tudo, o acesso aos arquivos do período permanece restrito sob a justificativa de defesa da soberania nacional, sendo que a Comissão Nacional da Verdade, concluída em 2014, com ínfimo engajamento da sociedade no debate, pouco conseguiu avançar no sentido de enfrentar tais ambiguidades e construir uma relação franca com o passado.

Não seria em vão, portanto, pensarmos que nos casos em que a memória exuma ausências e lacunas, ela constituiria um mero simulacro de justiça. Por outro lado, não se deve confundir anistia com amnésia; esta é um esquecimento involuntário e inconsciente; enquanto aquela se traduz na forma do perdão que anula o passado e interdita a lembrança a fim de promover a reconciliação das partes envolvidas, convertendo-se ora em reparação, ora em impunidade. Na sociedade brasileira, o esquecimento favorece historicamente os donos do poder. Qualquer tentativa de rememoração de violações passadas recebe a pecha de

---

<sup>26</sup> Paul Ricœur diferenciou as modalidades de esquecimento nas esferas pública e privada a partir de uma tipologia dos maus usos da memória, quais sejam: *mémoire empêchée* [memória impedida], correspondente ao recalque que a psicanálise freudiana intenta superar por meio do trabalho de memória, indissociável do trabalho de luto; *mémoire manipulée* [memória manipulada], que evidencia a dimensão discursiva da memória e, portanto, passível dos encobrimentos e das manipulações que a narratividade pressupõe; e, por último, *oubli commandé* [esquecimento obrigatório], referente ao esquecimento institucional, cuja maior expressão é a anistia que consiste em afirmar o passado como “não ocorrido” e forçar uma reconciliação emergencial entre cidadãos inimigos na esfera política. Cf.: RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ressentimento e revanchismo gratuitos, não permitindo, assim, que os traumas sejam devidamente elaborados e o presente revisto.

Em outros termos: trata-se menos de afirmar o Brasil como uma sociedade sem memória histórica, e mais de perceber no presente a sobrevivência insidiosa dos crimes e injustiças sociais cometidas no passado. Até porque, nos últimos anos, presenciamos a disseminação de discursos revisionistas e nostálgicos assumidamente conservadores do ponto de vista político, social e cultural ao mesmo tempo em que posturas negacionistas são adotadas diante da história em uma necropolítica orquestrada pelo Estado.

O problema da saturação da memória no dito terceiro mundo converteu-se no seu reverso, porém, resultando no mesmo cenário: a perda completa do horizonte de expectativas que o futuro reservaria. Ao contrário da febre patrimonial que a Europa assistiu a partir de meados dos anos 1970, encontramos-nos submersos no abandono dos equipamentos públicos, como museus e arquivos, e, de tempos em tempos, somos surpreendidos por incêndios e desmoronamentos que são chamados de acidentes quando o maior acidente foi terem durado tanto em meio à tamanha negligência.

Se a história e a memória sempre foram objetos de disputa no plano narrativo, inegavelmente, no atual contexto em que temos de lidar não apenas com uma política da “pós-verdade”, mas também da “pós-vergonha”, como diz Hal Foster,<sup>27</sup> apagam-se os rastros na confiança da escassa memória coletiva, encobrem-se atos hediondos com discursos ideológicos, expõem-se os mecanismos da política do esquecimento até se tornar inconteste a impotência da comunidade pública diante do horror que sequestrou todas as vias de acesso ao “real”.<sup>28</sup>

Em outras palavras, hoje no Brasil assassina-se a memória, rasura-se a história, coloca-se em sigilo os arquivos e, quando possível, gradualmente, implementa-se uma política de desaparecimento ou neutralização dos testemunhos. As políticas da memória e do esquecimento são, sobretudo, políticas do dissenso e do conflito, sendo que qualquer tentativa de apaziguamento no sentido de negar, silenciar ou apagar o passado contradiz a própria natureza da memória pública. Resta ainda recordar que o esquecimento não é meramente uma página em branco, uma não memória, mas um elemento ativo que é exercido, o que significa dizer que não apenas é manipulável, mas também opera como agente de manipulação que

---

<sup>27</sup> FOSTER, Hal. *O que vem depois da farsa?*. Trad. Célia Eivaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

<sup>28</sup> BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

conduz as subjetividades na direção da repetição compulsiva do passado, sem que sequer a repetição seja percebida como tal.

Em vista disso, a saturação da memória pode ser entendida como um fenômeno global e local, simultaneamente, em que os aspectos que a inserem numa rede maior e mais complexa não devem tornar invisíveis as especificidades de cada contexto. Até porque, em um quadro de saturação da memória, esquecimento e memória tornam-se equivalentes e permutáveis, variando apenas os métodos utilizados. A nostalgia, torna-se, assim, um dos primeiros sintomas de uma distopia organizada, um encontro faltoso com o real que pode conduzir a história à repetição de seus episódios mais terríveis, num *remake* repleto de imagens consideradas “típicas”. Quem melhor definiu a noção de “nostalgia” foi Andreas Huyssen, partindo do seu significado dicionarizado “saudade de casa ou anseio por algo que ficou longe ou que já passou”, ele diz: “O desejo nostálgico pelo passado é, sempre, um desejo de outro lugar. Por isso, a nostalgia pode ser pensada como uma espécie de utopia invertida”.<sup>29</sup>

### 2.3. Utopia invertida e relação precária com o real

No campo das experiências subjetivas, entendamos o real como o elemento heterogêneo, traumático, sem sentido, inassimilável, impossível de suportar. Como ensinou Lacan, o que escapa à linguagem e remete a uma falta originária a qual não podemos representar, pois nos excede.<sup>30</sup> Não é de estranhar que constantemente criemos subterfúgios para evadir-se do real e não mais retornar a ele. Como veremos, a nostalgia é entendida por diversos autores como uma múltipla estratégia de renúncia, a saber, renúncia do tempo, da verdade e do real.

Em seu último livro, *Retrotopia*, Bauman descreve esse tipo de afeição pelo passado como uma dupla negação da utopia. Então, já que nos tornamos incapazes de imaginar coletivamente um futuro melhor, “agora é a vez do passado ser posto na coluna dos créditos – um crédito merecido [...] por ele ainda ser um local de livre escolha e um investimento em esperanças até agora não desacreditadas”.<sup>31</sup> Tomo aqui emprestadas de Bauman as citações de

---

<sup>29</sup> HUYSSSEN, Andreas, 2014a, s.p. [recurso eletrônico].

<sup>30</sup> JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan*. 5 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, p. 83.

<sup>31</sup> BAUMAN, Zygmunt. Op. cit., p. 8.

Svetlana Boym que define a nostalgia como “um sentimento de perda e de deslocamento, mas também [...] um romance da pessoa com sua própria fantasia”, e prossegue: “O perigo da nostalgia é que ela tende a confundir o lar verdadeiro com o lar imaginário”.<sup>32</sup>

Baudrillard interpretara de modo parecido o fenômeno da nostalgia entendendo-o como consequência de uma relação precária com o real,<sup>33</sup> “quando o real já não é o que era, a nostalgia assume o seu sentido”,<sup>34</sup> ou seja, uma vez que as imagens, as experiências e o próprio real converteram-se em simulacro, resta à nostalgia servir de abrigo do imaginário, gerando um sujeito cindido, sempre deslocado no tempo e no espaço, como um espectro no “presente”. A era da simulação descrita por Baudrillard caracteriza-se pelo desaparecimento generalizado de referenciais num mundo em que o real sequer é percebido como perda, no qual a história tornou-se mero mito fundador e a memória converteu-se em esquecimento mudo. Esse fascínio retrô, uma espécie de memória artificial, nas palavras de Baudrillard, tem como fim último o esquecimento – não como força ativa, onde ficaria alojada a possibilidade do novo –, mas como aquele que não deixa marcas, o “esquecimento do esquecimento”, como diria Deleuze.

Citemos como exemplo o cinema nostálgico das décadas de 1970 e 1980, criticado por Jameson por funcionar como mais um objeto de consumo estético em que o passado é encarcerado num pastiche de formas, clichês e estilos mortos que negam as questões candentes de sua época, expondo certa atrofia do imaginário estético-político. A própria noção de pós-modernidade é caracterizada por muitos de seus críticos pelo ecletismo de fórmulas e pela restauração de um modernismo dócil, além da difusão do multiculturalismo e de um relativismo exacerbado.<sup>35</sup> Mas não nos deteremos neste debate, o que nos interessa por ora é que a nostalgia não consiste na evocação do passado para o lançamento de uma luz sobre o presente, ou até mesmo uma nova luz sobre acontecimentos passados, mas pelo contrário, representa o ocultamento da visão e o desencontro com o real.

## 2.4. Memória saturada

---

<sup>32</sup> Ibid., pp. 8-9.

<sup>33</sup> O “real”, em Baudrillard é entendido como instância em que habitam os referentes e, portanto, em uma “era irreferencial” o real estaria em vias de desaparecimento.

<sup>34</sup> BAUDRILLARD, Jean, 1991, p. 14.

<sup>35</sup> Cf. FABBRINI, Ricardo N. *Fronteiras entre arte e vida*. ArteFilosofia, Ouro Preto, n. 17, dezembro de 2014.



Esta repetição compulsiva e melancólica de imagens do passado no cinema – tanto em documentários e séries televisivas como em filmes de ficção histórica – constitui apenas parte do problema que chamamos de “saturação da memória”. Ela se traduz também num fenômeno já bastante discutido por Huyssen que é a globalização da memória do Holocausto, seguida de sua banalização e reificação. Talvez o mais adequado fosse falar em termos de uma “americanização” do discurso do Holocausto, dado que a apropriação crescente de tal memória ocorre num momento em que não apenas os territórios estão sendo divididos e disputados, mas também os lugares de memória recebem a marca daqueles que os libertaram e passaram a ser “símbolos refabricados”,<sup>36</sup> principalmente através de sua museificação. Alison Landsberg fala a este respeito em termos de memórias protéticas que:

circulam no espaço público sem ter base orgânica, mas que são vividas, no entanto, como totalmente incorporadas, como uma experiência corporal por meio de dispositivos culturais os mais variados, e como tais se tornam elementos do próprio arquivo existencial dos indivíduos, formando não somente sua subjetividade, mas sua relação com o presente e o futuro.<sup>37</sup>

É possível pensar esta memória-prótese como o resultado de inúmeras investidas museais que emergiram nas últimas décadas para cobrir a lacuna de uma geração que conhecia o Holocausto, sobretudo, por meio de produtos da indústria cultural. Sabemos que poucos sobreviveram para dar testemunhos do horror vivido e que o apagamento dos rastros nos campos de concentração foi parte do empreendimento de extermínio cometido pelo regime nazista, quando não a sua completa destruição, como foi o caso de Belzec, de Chelmno e de Treblinka.

Após o esvaziamento e a destruição desses lugares, iniciou-se um processo de substituição, de reencenação da barbárie na forma de memoriais ou de museus destinados às massas. Didi-Huberman faz um tocante relato da visita que fez a Auschwitz-Birkenau e descreve a metamorfose de Auschwitz em museu, isto é, um “lugar de barbárie” transformado em “lugar de cultura” para fins de exposição. Consequência do seu olhar “em busca”, o filósofo encontra restaurações por toda parte, da cerca de arame instalada recentemente às paredes de material isolante que mais parecem as de um teatro.<sup>38</sup> Enfim, o horror alcançou a dimensão estética e estamos diante de “uma máquina de produzir vazio”, como diria Baudrillard.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> ROBIN, Régine, 2016, p. 339.

<sup>37</sup> Ibid., p. 351.

<sup>38</sup> Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Trad.: André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017b.

<sup>39</sup> Cf. BAUDRILLARD, Jean. *O efeito Beaubourg, implosão e dissuasão*. In: Op. cit., pp. 86-96.

Em muitos desses lugares, o que se vê são cenários e artifícios que dramatizam a morte da memória, na medida em que simulam o passado traumático para servirem, tão somente, à catarse coletiva e à construção de determinadas narrativas. A propósito da museificação e da “americanização” do Holocausto, Régine Robin observa que a narrativa dessa apropriação insere tal catástrofe numa saga de democracia em que, a exemplo do Museu Memorial do Holocausto dos Estados Unidos, os norte-americanos são convertidos nos libertadores e os Estados Unidos na garantia da não repetição do “evento” histórico:

Seria uma identidade emprestada devido a uma lembrança traumática da história americana que ainda não poderia ser enfrentada diretamente. A América estaria à procura de sua própria memória, mas por delegação. O Holocausto como trauma viria colocar-se no lugar do trauma inatingível. Estaríamos nós lidando com um discurso que diria que nem sempre podemos olhar de frente o genocídio dos ameríndios, a escravidão, a discriminação racial, ou a política exterior dos Estados Unidos, que, com o pretexto da defesa da liberdade e da luta contra o comunismo, sustentou ditadores sanguinários e corrompidos, e incitou golpes de Estado mortais para os povos? Não é simples responder a tal questão, mas ela merece ser colocada. Pois uma tal identidade de empréstimo não seria sem consequência. Ela arriscaria cair no *kitsch*, uma extraordinária banalização e “hollywoodização” do símbolo de Auschwitz.<sup>40</sup>

Portanto, pode-se dizer que um dos maus usos da memória é a utilização de eventos traumáticos longínquos no tempo e no espaço para encobrir injustiças e crimes cometidos no presente.<sup>41</sup> Na verdade, não se trata apenas da mera recuperação do passado, mas da sua utilização. Evidentemente, a memória é uma das formas mais efetivas de resistência e transgressão a regimes totalitários, como os que ocorreram no século XX, dado o esforço que estes empreenderam em apagar os rastros e, conseqüentemente, impedir qualquer trabalho de memória. Entretanto, é um equívoco pensar que o poder persegue e controla apenas as memórias de uma dada sociedade ou período histórico, visto que seu interesse se atém também àquilo que deve ser esquecido.

Em ambos os casos, memória e esquecimento, trata-se de selecionar o que é conveniente ser lembrado ou suprimido. Desse modo, o culto à memória pode levar tanto à neutralização de dado passado traumático como tornar justificável a omissão coletiva diante de sua ininterrupta repetição no presente. Afinal, a história não transcorre sempre com os mesmos personagens, mas os papéis sucedem-se como que movidos sob o signo de um ritornelo infinito.

---

<sup>40</sup> ROBIN, Régine. Op. cit., pp. 344-345.

<sup>41</sup> Esta é uma das teses defendidas também por Tzvetan Todorov ao tratar dos maus usos da memória. Cf. TODOROV, T. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.

## 2.5. Memória-monumento e história

Numa inversão irônica e perversa, pode-se dizer que uma das heranças que as vanguardas históricas do início do século XX nos legaram foi a generalização da estética do choque. Contudo, ao contrário da pretendida transformação da práxis vital do receptor, segundo Peter Bürger, consequência inescapável da negação de sentido que o efeito de choque provoca, o que vemos hoje é o consumismo desenfreado da instantaneidade do choque que nega qualquer possibilidade de experiência (*Erfahrung*) e, por extensão, de narrativa, como ressaltou Benjamin.

Lembremos que para Benjamin, a incapacidade de narrar coloca em risco, sobretudo, a possibilidade de transmissão e de rememoração, visto que “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros”.<sup>42</sup> Ora, o que há para ser transmitido e comunicado quando a memória parece se restringir à capacidade de armazenamento de informações nos computadores? Ou ainda, quanto tempo dura a lembrança do choque vivido, considerando que a efemeridade é a própria natureza do choque? Numa sociedade em que o trauma é tão comercializado quanto o entretenimento e o choque é consumido na forma de espetáculo, a memória se converte em amnésia ou torna-se simples objeto de nostalgia.

Aliás, esta questão nos remete ao problema central de Pierre Nora, sintetizado no célebre enunciado: “fala-se tanto da memória porque ela não existe mais”.<sup>43</sup> Só que em Nora, referindo-se mais especificamente à sociedade francesa, há a percepção de uma ruptura com o passado decorrente do desmoronamento de uma sociedade amparada na memória. O fim da sociedade-memória coincidiria, segundo ele, com a prevalência da história. Sendo que, “tudo o que é chamado hoje de memória não é, portanto, memória, mas já história”.<sup>44</sup> Isso explicaria o porquê de tantos monumentos e arquivos, pois quanto “menos a memória é vivida do interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através delas”.<sup>45</sup> Desse modo, embora o sentido que Nora atribui aos *lieux de mémoire* transcenda a dimensão material de um dado objeto, é possível interpretar a difusão de monumentos e memoriais na contemporaneidade como um sintoma da crise da

---

<sup>42</sup> BENJAMIN, Walter. Op. cit. p. 201.

<sup>43</sup> NORA, Pierre, 1984, p. 7.

<sup>44</sup> Ibid., p. 14.

<sup>45</sup> Ibid., p. 14.

memória surgida no bojo de uma sociedade que interrompeu precocemente a gestação da consciência histórica.

Quando um monumento ou memorial é construído, pretende-se conciliar a memória com a história, mesmo que isso implique a mistura de visões irreconciliáveis e a primazia de interesses políticos em detrimento de uma reflexão histórica mais ampla. Este problema pode ser ilustrado nos recentes episódios de iconoclastia, intervenções ou retirada de monumentos que homenageiam escravocratas ou figuras representativas do colonialismo de um passado recente do espaço público, tanto na Europa como na América. O debate também chega ao Brasil e impõe perguntas que dividem opiniões. Um lado interroga se a destruição de estátuas representando ícones da exploração seria suficiente para construir outras histórias, narrativas de luta e de verdadeira emancipação. Há ainda aqueles que defendem a manutenção desses símbolos em prol da preservação da história e do patrimônio.

Desconfiamos que embora tais ações não sejam suficientes para reescrever a história, sem dúvida, representam um rascunho de outra visada sobre o passado, ao menos do ponto de vista do debate público que desencadeiam. O maior perigo é que as novas efígies erigidas dia após dia passem despercebidas. Com efeito, talvez não seja à toa que atualmente os memoriais “trabalhem mais com a geometria do que com a figuração, e com pedras, água e jardinagem paisagística”<sup>46</sup> somado ao fato de que são “mais comumente projetados por arquitetos do que por artistas”,<sup>47</sup> assumindo a forma de arquiteturas imersivas que favorecem aquilo que poderíamos chamar de um “turismo da memória”.

Decerto, o turista passeia pela cidade procurando maravilhas a serem fotografadas e não as contradições dos espaços e símbolos no palimpsesto urbano. Não passa pela cabeça do turista destruir o objeto de sua contemplação, pois isso implicaria o término de sua própria experiência. Ademais, pode-se relacionar a transformação dos lugares de memória em atrativos turísticos com a progressiva aproximação dos novos museus dos espetáculos *mass-midiáticos*, em que “já não é mais tão óbvia a distinção entre um museu e um *shopping center*”.<sup>48</sup>

Essa associação é justificável se pensarmos na ênfase dada à arquitetura nos novos museus, à semelhança dos monumentos e memoriais, onde a monumentalidade e a estetização são atributos indispensáveis para as multidões que afluem a estes espaços com suas câmeras sempre em punhos para um novo enquadramento. O mais espantoso é que as mesmas pessoas

---

<sup>46</sup> HUYSSSEN, Andreas, 2014b, p. 148.

<sup>47</sup> Ibid., p. 150.

<sup>48</sup> ARANTES, Otilia, 1991, p. 1.

que se dirigem às megaexposições de arte sedentas por imagens que ficarão armazenadas em seus cartões de memória, são aquelas que afluem aos lugares de catástrofes com intenções não muito diferentes.<sup>49</sup> De fato, tais intentos estão distantes do tão necessário trabalho de luto ou releitura crítica dos passados aos quais lugares de memória fazem referência, ou seja, o caminho mais certo para o esquecimento.

Em sua análise sobre o Monumento aos Judeus Assassinados da Europa em Berlim e o Memorial do World Trade Center em Nova York, Andreas Huyssen faz questão de lembrar que enquanto o monumento de Berlim foi erigido mais de cinquenta anos depois do Holocausto, “o debate sobre o memorial de Nova York começou no dia seguinte ao acontecimento”.<sup>50</sup> Não seria de estranhar que os idealizadores do memorial do 11 de setembro tenham antevisto um promissor negócio com a substituição das ruínas por um lugar de memória, além de funcionar como uma poderosa narrativa de vitimização dos Estados Unidos diante do mundo, discurso que durou pouco com os acontecimentos subsequentes. Houve quem defendesse as próprias ruínas e escombros como o memorial mais apropriado para lembrar as mortes que ali ocorreram e aquelas que decorreram na forjada luta antiterrorista.

Enquanto em outras épocas as ruínas serviam para lembrar dada sociedade de suas origens, conflitos passados ou mesmo da corrosão paciente do tempo, “na era do turbocapitalismo, as coisas têm poucas possibilidades de envelhecer ou converter-se em ruínas”.<sup>51</sup> De modo análogo às mercadorias tornadas obsoletas e descartadas, aos edifícios que são destruídos ou restaurados por pressões imobiliárias, as memórias são frequentemente substituídas por outras que já não guardam nenhum traço de perda. O paradoxo é que a mesma cultura que sofre de uma hipertrofia da memória, se caracteriza por processos de apagamento do passado. Do mesmo modo que práticas de memorialização são encontradas em sociedades que adotam discursos negacionistas sobre sua história, como é o caso da França pós-libertação. De um lado, o passado serve ao consumo instantâneo que trai a si mesmo e ao presente, do outro, ele se vale do esquecimento como aliado para fins políticos.

Como afirma Didi-Huberman, “é fácil compreender que uma memória saturada seja uma memória ameaçada em sua própria efetividade. É mais difícil saber o que é preciso fazer

---

<sup>49</sup> A esse respeito, conferir o projeto *Yolocaust*, do artista Shahak Shapira, com *selfs* de pessoas que visitaram lugares de memória, como o Memorial aos Judeus Mortos da Europa, em Berlim, remontadas em imagens dos campos de concentração e extermínio nazistas.

<sup>50</sup> HUYSSSEN, Andreas. 2014b, p. 144.

<sup>51</sup> *Ibid.*

para de-saturar a memória por outra coisa que não seja pelo esquecimento”.<sup>52</sup> Os usos e abusos da memória na cultura contemporânea revelam a necessidade de constituição de contra-memórias que permitam algo mais que a reescrita da história, exigindo que a legibilidade e a visibilidade de acontecimentos passados sejam restituídas de modo a devolver às imagens sua duração e aos arquivos e testemunhos, sua singularidade.<sup>53</sup>

Após essa breve exposição sobre alguns dos problemas que cercam a saturação da memória na cultura contemporânea, trataremos de apresentar práticas artísticas, tanto no espaço público como no interior de museus, que confrontam o “passado aberto naquilo que ele tem ainda a nos dizer e no que temos ainda a lhe dizer”.<sup>54</sup> É este o trabalho empreendido por artistas que, contra a presença plena, expõem ausências, e, contra a memória saturada, “restituem o timbre daquelas vozes inaudíveis”.<sup>55</sup> A hipótese é que estes artistas não compõem um elemento a mais no quadro de saturação da memória aqui apresentado, mas reagem a este cenário propondo outras maneiras e processos de articular historicamente o passado. Trata-se de memórias críticas que reveem o passado – não enquanto objeto perdido, isto é, objeto da nostalgia pós-moderna –, mas que trabalham na chave da “perlaboração”,<sup>56</sup> de um lembrar ativo no cruzamento entre esquecimento e memória. Nas palavras de Régine Robin, a memória crítica:

transforma, portanto, a comemoração em rememoração, o “fixado” de uma vez por todas na pedra em construção flutuante, efêmera, sujeita à evolução, às transformações, às contingências da memória, ao seu estremecimento. Ela transforma o caráter imposto de uma narrativa em diálogo interativo com os riscos que esse diálogo implica. Estamos longe da ilusão de um memorial intangível, e do desejo, igualmente ilusório através das passagens das gerações, de um trauma a ser mantido eternamente presente e vivo. Estamos longe, igualmente, da memória-prótese que pode levar ao simulacro da transmissão do trauma. A memória crítica tem uma consciência aguda das aporias do memorial e de sua fragilidade [...] Memórias saturadas. Teríamos necessidade de silêncio.<sup>57</sup>

A partir da formulação de Régine Robin, é preciso examinar mais de perto quais formas de transmissão do passado são adotadas por esta nova arte da memória, que não se

---

<sup>52</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do tempo sofrido*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018a, p. 18.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 20: “Compreende-se então que o passado se torna legível, logo conhecível, quando as singularidades aparecem e se articulam dinamicamente umas com as outras”.

<sup>54</sup> ASSMANN, Aleida, 2011, p. 58.

<sup>55</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *apud* ASSMANN, A, *ibid.*, p. 60.

<sup>56</sup> Segundo Laplanche e Pontalis, a *perlaboração* ou *elaboração psíquica* é a “expressão utilizada por Freud para designar, em diversos contextos, o trabalho realizado pelo aparelho psíquico com o fim de dominar as excitações que chegam até ele e cuja acumulação corre o risco de ser patogênica. Este trabalho consiste em integrar as excitações no psiquismo e em estabelecer entre elas conexões associativas”. Cf. LAPLANCHE, J. *Vocabulário de psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 143.

<sup>57</sup> ROBIN, Régine. *Op. cit.*, pp. 363-364.

pretende totalizante, posto que reconhece o rememorar como uma operação distinta tanto do ato de tudo preservar quanto de armazenar, tal como ocorre na mnemotécnica antiga. Essa memória crítica é indiciada na prática de diversos artistas que, desde a década de 1970, tematizam a crise da memória histórica ao relerem a história a contrapelo. De maneira análoga ao historiador que se debruça sobre arquivos e testemunhos para então selecionar, organizar e montar o seu saber sobre o passado, tais artistas se utilizam de procedimentos análogos sempre movidos pela busca de reconstrução das condições de visibilidade e de legibilidade da história. Por vezes, ainda, a figura do artista-come-historiador confunde-se com a do artista-arquivista, do artista-arqueólogo ou do artista-trapeiro, visto que em todas essas figurações verifica-se a premente necessidade de remontar o passado a partir dos seus vestígios.

### 3. Christian Boltanski: em busca da pequena memória

*Se a noção da morte, naquele tempo, entristecera-me o amor, [...] fazia já tempos que a recordação do amor me auxiliava a não temer a morte. Pois compreendia que morrer não era nenhuma novidade, mas, pelo contrário, desde a infância já estivera morto várias vezes. [...] Essas mortes sucessivas, tão temidas pelo “eu” que deveriam aniquilar, tão indiferentes, tão suaves uma vez cumpridas, e quando aquele que as temia já não estava ali para senti-las, tinham-me feito desde algum tempo compreender quão pouco sensato seria aterrorizar-me com a morte. Ora, há pouco é que ela se me tornara indiferente, mas agora recomeçava a temê-la, é verdade que sob outra forma, não por mim, mas pelo meu livro, para cuja eclosão era, pelo menos durante algum tempo, indispensável essa vida que tantos perigos ameaçavam. Diz Victor Hugo: Il faut que l’herbe pousse et que les enfants meurent. Digo que a lei cruel da arte é que os seres morram e que nós próprios morramos ao esgotar todos os sofrimentos, para que viceje a relva, não do esquecimento, mas da vida eterna, a relva espessa das obras fecundas sobre a qual as gerações virão alegremente, sem se preocupar com os que dormem sob a terra, compor o seu “almoço sobre a relva”.*

Marcel Proust<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> PROUST, Marcel. “O tempo recuperado”. In: *Em busca do tempo perdido* [recurso eletrônico]: volumes 1, 2 e 3. Trad. Fernando Py. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, p. 2783.



A arte é, para muitos, um modo de *jogar* com o tempo, quiçá vencê-lo, assim a compreendia Marcel Proust, assim Christian Boltanski parece compreendê-la. Contudo, talvez, o mais adequado seja falarmos em termos de uma tentativa de suplantar a finitude, pois a imortalidade é uma utopia. De todo modo, pode-se dizer que vencer a morte não é permitido ao sujeito criador, que “precisa morrer para que a relva cresça”, nas palavras de Victor Hugo lembradas por Proust, mas sim à obra de arte que se torna o abrigo remanescente de uma dimensão de eternidade que contrasta radicalmente com a efemeridade daquele que a criou.

Também no poema de Victor Hugo,<sup>59</sup> citado por Proust em *O Tempo Recuperado*, o poeta reconhece o inelutável destino de todas as coisas que existem, da fruta que cai quando o vento a sacode ao pássaro que perde suas penas com a passagem do tempo. No entanto, ao mesmo tempo, Hugo admite que nada pode estancar o sofrimento causado pela perda da criança, no caso, sua própria filha. Já os personagens de Proust lamentam menos a morte vivenciada sucessivas vezes desde a infância que a fatal indiferença da experiência empírica que se repete indefinidamente também obnubilando a passagem do tempo.<sup>60</sup>

O romance proustiano tornou-se célebre nem tanto pelas mortes descritas pelo narrador, mas devido às experiências intempestivas experimentadas por ele num tempo simultaneamente criativo e destrutivo. Experiências transformadoras porque reveladoras da passagem do tempo, simultaneamente perdido e redescoberto graças à percepção sensível do mundo e às impressões arquivadas e esquecidas no fundo da memória. A *madeleine* embebida no chá remete Marcel a Combray e a toda a sua infância; o desabotoar das botas desencadeia a doce lembrança de sua avó acompanhada da dor de sua perda, o tropeço no calçamento irregular no pátio do palacete de Guermantes recompõe o tempo em que caminhava sobre os ladrilhos desiguais do batistério de São Marcos, em Veneza, e também a sensação de felicidade já sentida outras vezes, descoberta inquietante, graças a qual ele pôde confirmar a suspeita de sua vocação literária.<sup>61</sup> Todos são encontros involuntários com os múltiplos tempos da memória, cujos principais condutores são o afeto e a sensibilidade. Daí a razão de *Em busca do tempo perdido* ser considerado por muitos um romance de formação, em que a trajetória objetiva e subjetiva do personagem principal é marcada pelo signo da metamorfose

---

<sup>59</sup> Cf.: HUGO, Victor. A *Villequier*. Disponível em: [https://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/victor\\_hugo/a\\_villequier](https://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/victor_hugo/a_villequier) (Consulta em janeiro de 2021).

<sup>60</sup> Cf.: PROUST, Marcel. “À sombra das moças em flor”. In: *Em busca do tempo perdido* [recurso eletrônico]: volumes 1, 2 e 3. Trad. Fernando Py. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, p. 649: “[...] se não fosse o hábito, a vida deveria parecer deliciosa às pessoas que estivessem ameaçadas de morrer a todo instante — ou seja, a toda a humanidade”.

<sup>61</sup> Cf.: Idem. “O Tempo Recuperado”. In: *Em busca do tempo perdido* [recurso eletrônico]: volumes 1, 2 e 3. Trad. Fernando Py. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, p. 2632.

do “eu”, tão difícil de ser percebida por ele próprio, assim como o processo de envelhecimento.<sup>62</sup>

A abolição do tempo, eis a aspiração última do romance proustiano. Contudo, ao contrário do que se possa supor, não se trata de uma luta travada *contra* o tempo, e tampouco de um instante imóvel e metafísico no fluxo do tempo, mas sim de um intento que é obtido *com* o tempo, com todas as formas do tempo (o tempo da narrativa, o das reminiscências da personagem, o que antecipa o que está por ser escrito etc.), com todos os tempos do Tempo, numa relação íntima e secreta do narrador com seu espaço interior. Conforme Maurice Blanchot, “falando do tempo e vivendo aquilo de que fala, e só podendo falar através daquele outro tempo que nele é fala, Proust mistura, numa mescla ora intencional, ora onírica, todas as possibilidades, todas as contradições, todas as maneiras pelas quais o tempo se torna tempo”.<sup>63</sup> De modo que para atingir “um minuto livre da ordem do tempo”,<sup>64</sup> é preciso agarrar algo comum a dois momentos incompatíveis – um no passado e outro no presente – para que na coincidência desses instantes o sujeito da reminiscência não mais pertença a qualquer tempo, já que se situa num tempo descontínuo e num espaço imaginário onde a morte e o temor que ela suscita já não tenham sentido.<sup>65</sup>

A suspensão temporal provocada pelas reminiscências da personagem proustiana reverbera na concepção dialética de memória em Walter Benjamin. Lembremo-nos simplesmente de que o passado não é para Benjamin um objeto a ser apreendido e restituído em sua totalidade por meio da memória, tampouco algo que possa ser preterido em favor da promessa de um tempo vindouro. Em sua filosofia da história, Benjamin tece duras críticas à perspectiva historicista que enseja conhecer o passado “como de fato ele foi” segundo uma concepção de tempo vazio e homogêneo, cuja trajetória linear e unidirecional torna condenável qualquer indício de anacronismo, além de distinguir os grandes dos pequenos acontecimentos. Enquanto pensador vinculado ao materialismo histórico, Benjamin destaca o

---

<sup>62</sup> Cf.: Ibid., p. 2685: “Desse modo, eu, que desde a infância, vivendo só do momento presente e tendo, aliás, recebido dos outros e de mim mesmo uma impressão definitiva, percebi pela primeira vez, segundo as metamorfoses que se haviam produzido em todas essas pessoas, o tempo que para elas transcorreria, o que me perturbou pela revelação de que ele também para mim passara. E indiferente em si mesma, sua velhice me deixava desolado por me advertir da aproximação da minha”.

<sup>63</sup> BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. – São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 15.

<sup>64</sup> PROUST, Marcel. Op. cit., p. 2638.

<sup>65</sup> Cf.: BLANCHOT, Maurice. Op. cit., p. 17, 23. Maurice Blanchot caracteriza esse espaço como vazio, “livre dos acontecimentos que geralmente o preenchem”. De modo que essa experiência “só pode ocorrer num tempo imaginário”, já que “a metamorfose do tempo transforma primeiramente o presente em que ela parece ocorrer, atraindo-o para a profundidade indefinida onde o ‘presente’ recomeça o ‘passado’, mas onde o passado se abre ao futuro que ele repete, para que aquilo que vem volte sempre, e novamente, de novo”.

caráter processual da memória inerente ao inacabamento da própria realidade. Em seus escritos, o passado não figura como um tempo imutável e já superado, mas como um complexo de tempos apreendido por meio da descontinuidade e dos sobressaltos da memória. Em poucas palavras, para Benjamin, o passado adquire legibilidade em virtude da montagem de tempos que ocorre a partir do “agora” do historiador, daí a dificuldade em fixar uma imagem do passado, senão na forma de uma “imagem dialética”.<sup>66</sup>

Embora a noção de imagem dialética não prescindia de certa suspensão de sentido da consciência imediata, ao contrário de Proust, Benjamin não pretende escapar da temporalidade histórica, nem se manter no âmbito estrito da construção individual. A imagem dialética é carregada de tempos, heterogêneos e contraditórios, capaz de instaurar nos seus intervalos um espaço crítico de legibilidade da história, e por que não de ação sobre a história? Foi justamente a partir deste prisma que Benjamin traduziu e leu o escritor francês. Num ensaio escrito em 1929, Benjamin assinalou que o verdadeiro interesse de Proust era “consagrado ao fluxo do tempo sob sua forma mais real, e por isso mesmo mais entrecruzada, que se manifesta com clareza na reminiscência (internamente) e no envelhecimento (externamente)”.<sup>67</sup> Ainda que o conceito de *Eingedenken* (traduzido como “reminiscência” e também como “memoração”),<sup>68</sup> utilizado amiúde por Benjamin, seja proveniente do contexto bíblico e judaico referindo-se ao dever do povo de Israel de lembrar-se do passado de escravidão, o termo aparece nos seus escritos sobre Proust evocando também a importância do esquecimento na trama tecida pela memória involuntária, repleta de buracos e nós, e sempre marcada pelo inacabamento:

Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu. Porém esse comentário ainda é difuso, e demasiadamente grosseiro. Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? A memória involuntária, de Proust, não está mais próxima do esquecimento que daquilo que em geral chamamos de reminiscência? Não seria esse trabalho de rememoração

---

<sup>66</sup> Cf.: BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história – Edição crítica*. Org. e trad. Adalberto Muller et al. São Paulo: Alameda, 2020, p. 188: “A imagem dialética pode ser definida como a recordação involuntária da humanidade redimida”.

<sup>67</sup> Idem. “A imagem de Proust”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 45.

<sup>68</sup> Benjamin utiliza em seus escritos ora o termo *Eingedenken*, ora *Erinnerung*, gerando por vezes confusão entre os tradutores e leitores de sua obra. Segundo o professor, tradutor e pesquisador da obra benjaminiana Márcio Seligmann-Silva, se por um lado, *Erinnerung* tem o sentido de rememoração ou recordação (faculdade de ativar/recuperar memórias arquivadas), por outro, “Benjamin aproximava o *Eingedenken* do trabalho mais inconsciente do que consciente do escritor”. Cf.: BRAGA, Sabrina C.; SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Testemunho, catástrofe e historiografia: entrevista com Márcio Seligmann-Silva*. Revista de Teoria da História, Volume 19, Número 1, junho/ 2018, p. 303.

espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite. Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós. Cada dia, com suas ações intencionais e, mais ainda, com suas reminiscências intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido.<sup>69</sup>

Neste excerto fica evidente que tanto a reminiscência proustiana quanto a rememoração benjaminiana se abrem às lacunas e descontinuidades da memória, pois reconhecem que a problemática do lembrar é inevitavelmente perpassada pelo esquecimento. Basta evocarmos o fato de que em Proust as sensações passadas são conservadas porque mantidas esquecidas e inacessíveis à memória voluntária, à memória da inteligência. Essa concepção da sobrevivência de determinadas lembranças, mesmo que indisponíveis à percepção direta, aponta para o valor atribuído ao acaso, ao instante e à intuição por Proust, mas não apenas por ele.<sup>70</sup>

Derivado do latim *reminiscentia*, de *reminisci*, reminiscência é um termo que envolve certo impasse no tocante à natureza da experiência recordada, visto que ora é interpretado como reapropriação de um saber ou conhecimento inato e só manifesto mediante o reconhecimento espontâneo por parte do indivíduo; ora é o retorno de uma percepção anterior, porém, não identificada como recordação ou não investida pela reflexão.<sup>71</sup> Em resumo, o termo faz referência a uma impressão ou ideia já existente, seja porque anterior ao próprio indivíduo, seja porque esquecida sob a forma de uma lembrança imprecisa e distante no tempo. No seu comentário acerca do trabalho de rememoração em Walter Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin encontra no extrato de uma conferência sobre Proust proferida em 1932 a reafirmação do valor de novidade das imagens provenientes da memória involuntária:

Para o conhecimento da *mémoire involontaire*: suas imagens não só chegam sem serem chamadas; trata-se muito mais de imagens que nunca vimos antes de nos lembrar delas. Isso é o mais manifesto nessas imagens, nas quais – exatamente como em certos sonhos – nós mesmos nos oferecemos à vista.<sup>72</sup>

À priori, conforme, Aleida Assmann, “não se pode recordar alguma coisa que esteja presente, [...] para ser possível recordá-la, é preciso que ela desapareça temporariamente e se

---

<sup>69</sup> BENJAMIN, Walter. Op. cit., 1994, p. 37.

<sup>70</sup> Cabe mencionar que quase na mesma época, Freud e também Bergson defenderam a tese do inesquecível, ou seja, de que nada se perde completamente.

<sup>71</sup> Cf.: BARAQUIN, Noëla et al. *Dictionnaire de philosophie*. 3ª ed. Paris: Armand Colin, 2005, p. 300.

<sup>72</sup> BENJAMIN, Walter, apud. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, Aura e Rememoração: Ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 237.

deposite em outro lugar, de onde se possa resgatá-la”.<sup>73</sup> Nesse sentido, tanto a memória voluntária como a involuntária pressupõem a evocação de uma ausência, de qualquer coisa que precisou ser esquecida para assumir a forma de uma recordação. Com a diferença de que a memória defendida por Proust escapa ao controle da razão e da vontade e é despertada justamente por intermédio dos sentidos mais desprezados, porque associados à corporeidade e à subjetividade, como é o caso da audição, do olfato, do paladar e do tato. Aproximar os instantes de felicidade reconhecidos por Proust de uma espécie de *déjà vu*, instantâneos fugazes que nos remetem a algo já visto, seria um equívoco por restringir a memória à visão, já que ele lhe atribuía um sentido demasiadamente intelectual e de pouca serventia à sua “mnemopoética”.<sup>74</sup> Seria o caso, então, de nos referirmos a um *déjà vécu* (já vivido, já experimentado)?

Aqui podemos apontar a relação desse gênero de experiência com a capacidade que Benjamin identifica em Proust de nos permitir reconhecer recordações narradas como se fossem nossas, mesmo quando não ocorridas exatamente como descritas. Uma espécie de *déjà vécu* compartilhável. “Quando Proust descreve, numa passagem célebre, essa hora supremamente significativa, em sua própria vida, ele o faz de tal maneira que cada um de nós reencontra essa hora em sua própria existência”, assinala Benjamin.<sup>75</sup> São memórias singulares, frequentemente, recordações remotas da infância que contrastam com a experiência reificada da vida adulta. Segundo Theodor W. Adorno, inclusive, a proeza do empreendimento proustiano não reside na noção de *mémoire involontaire*, e sim na redescoberta da felicidade da infância responsável por suscitar no sujeito uma “segunda ingenuidade”, diametralmente oposta ao enrijecimento do eu que a indústria cultural e o fascismo engendram.<sup>76</sup>

A ruptura do contínuo temporal que acontece em Proust numa relação ambivalente com o tempo e com a morte, que vai da negação à afirmação, seguida de sua superação<sup>77</sup>, se

---

<sup>73</sup> ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação – formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe (coord.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011, p. 166.

<sup>74</sup> Cf.: WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, pp. 207-212. A expressão “mnemopoética” foi cunhada por Harald Weinrich para distinguir o fazer poético de Proust da mnemotécnica antiga: “A mnemotécnica proustiana pode por isso ser justamente chamada de poética do esquecimento e ao mesmo tempo poética da lembrança, mas melhor ainda, provavelmente, uma poética do lembrar surgida do fundo do esquecer”.

<sup>75</sup> BENJAMIN, Walter. Op. cit., 1994, p. 38.

<sup>76</sup> Cf.: ADORNO, Theodor W. “Short Commentaries on Proust”. In: *Notes to literature, volume one*. Columbia University Press, 1991, pp. 174-184.

<sup>77</sup> Cf.: BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 80: “[...] a solução proustiana consiste [...] na negação da Morte e do Tempo, na negação da Morte porque negação do Tempo. A morte morreu porque o tempo morreu. [...] O Tempo não é redescoberto, é obliterado. O Tempo é redescoberto, e com ele a Morte”.

dá pelo reconhecimento de que uma sensação passada só é possível se lançada no esquecimento e dele retirada por meio de uma interrupção do tempo do hábito. Desse intervalo a infância novamente irrompe na forma de pedaços de recordação que sequer sabíamos ainda existentes, restos de um tempo perdido impossível de reconstituir em sua totalidade, numa busca sem fim. Tal busca se faz presente também nos trabalhos do artista francês Christian Boltanski, num intento precipitado de que qualquer vestígio sobreviva aquém dele próprio.

### 3.1. Entre trapos e traumas ou o que resta da infância

“Somos fabricados apenas de mortes, somos um quebra-cabeça de mortos”, comenta Christian Boltanski em diálogo tecido com Georges Didi-Huberman.<sup>78</sup> Primeiro vai embora a infância; em seguida, parentes, amigos; por último, assiste-se à própria morte, quando o envelhecimento se afirma impetuosamente. Analogamente à esta economia das fases da vida, Boltanski afirma que os momentos de criação na trajetória de um artista também não ultrapassam dois ou três, de modo que os momentos de criação acompanham as fases da vida do artista. Christian Boltanski é, sem dúvida, o artista da memória incansável, mas, sobretudo, da memória que irrompe consciente de suas aporias e possíveis fracassos. Com uma trajetória artística extensa, tendo transitado entre as mais diferentes modalidades artísticas e suportes, Boltanski nunca deixou de se autodenominar “pintor”, mesmo que suas últimas pinturas sejam das décadas de 1960 e 1970, como *O quarto oval (La Chambre ovale)*, de 1967, e a série *Esquetes cômicas (Saynètes comiques)*, de 1974. Por motivos que julgamos mais adequados aos objetivos desta análise, não reconstruiremos a trajetória de Boltanski numa espécie de inventário ou guia iconográfico de aspiração totalizante. Ao invés disso, nos propomos a analisar obras selecionadas que impõem uma série de interrogações que tocam no cerne do debate envolvendo a dita “nova arte da memória”, ou, mais precisamente, “a arte da pequena memória”.

Como reconstituir nossas primeiras recordações, as mais antigas, aquelas que nos transportam à infância mais recôndita? Trata-se, com efeito, de recordações pouco precisas, um misto de nitidez e confusão, envolvidas numa teia complexa de afetos e significados, por vezes, difíceis de discernir se são nossos, resultantes da imaginação ou de histórias contadas

---

<sup>78</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. “Grande brinquedo mortal”. In: *Remontagens do tempo sofrido*. Trad. Márcia Arbex et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018a, p. 256.

por outrem. Podemos perguntar: o que mudaria se repentinamente descobríssemos que as nossas recordações da infância não passam de invenções do imaginário? Seriam menos nossas? Será que nos esforçaríamos para lançá-las no buraco escuro da mente, também conhecido como esquecimento, em virtude de as julgarmos mentirosas? Nesse caso, é proveitoso indagar, o esquecimento voluntário seria plausível? Hoje, o que restou da criança que, sem passado ou futuro, agarrava-se às franjas do presente e a nada mais? Com sorte, imagens saturadas e mal enquadradas, instantâneos borrados como se capturados por um míope ou por alguém em movimento. Eventualmente, pedaços de uma blusa usada nos dias frios ou uma camisa velha, gasta nem tanto pelo uso, mas devido ao tempo de gaveta. As indagações são inescapáveis: por que ela, justamente aquela camisa, sobrevivera e não outra peça do vestuário? Onde foram parar todas as outras? O que fazer quando quase nada desse tempo remoto restou? Nem mesmo as recordações...

O desejo de reconstituir os restos dispersos da infância, oscilando entre o pessoal e o impessoal, a história e a ficção, foi o que motivou obras de Boltanski como *Busca e apresentação de tudo o que resta da minha infância (Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance)* e *Tentativa de reconstituição – três gavetas (Essai de reconstitution - trois tirois)*. A primeira consiste num livro com apenas nove páginas, publicado em 1969, que reúne fotografias do artista quando criança e de objetos que lhe pertenceram, tais como uma cama e um suéter. No livro há também uma espécie de manifesto contendo já algumas indicações preliminares do seu projeto estético, como se verifica nessa longa citação:

Nunca será suficientemente notado que a morte é uma coisa vergonhosa. Afinal de contas, a gente nunca tenta lutar de frente, os médicos, os cientistas não fazem mais que um acordo com ela, brigam pelos detalhes, retardam alguns meses, alguns anos, mas tudo isso não é nada. O que é preciso é atacar a raiz do problema por meio de um grande esforço coletivo em que cada um trabalhe pela sua sobrevivência e a dos outros. Por isso, porque é necessário que um de nós dê o exemplo, decidi enfrentar o projeto que há muito me é caro: manter-nos inteiros, preservar um traço de todos os instantes de nossa vida, de todos os objetos que estiveram ao nosso redor, de tudo o que dissemos e do que foi dito ao nosso redor, esse é o meu objetivo. A tarefa é imensa e meus meios são escassos. Por que não comecei antes? Quase tudo relacionado com o período que inicialmente me prescrevi para salvar (6 de setembro de 1944 - 24 de julho de 1950) foi perdido, jogado fora, por uma negligência culposa. Só com infinita dor pude encontrar os poucos elementos que apresento aqui. Provar sua autenticidade, situá-los com exatidão, tudo isso só foi possível por meio de questionamentos incessantes e uma investigação cuidadosa. Mas quão grande é o esforço que resta a ser feito e quantos anos se passarão, ocupado procurando, estudando, classificando, antes que minha vida esteja segura, cuidadosamente armazenada e etiquetada em um lugar seguro, a salvo de roubos, incêndios e guerras

atômicas, de onde seja possível retirá-la e reconstituí-la a qualquer momento, e que, com a garantia de não morrer, eu possa, finalmente, descansar.<sup>79</sup>

Desse texto, que mereceria por si só um extenso comentário, cabe reter algumas observações. Primeiro, quando Boltanski recusa enfaticamente o inexorável destino humano e decide implementar o projeto que há muito gestara, ele não o faz buscando a eternidade contida na promessa de fama futura, isto é, na glória individual conquistada graças aos grandes e heroicos feitos de uma vida, como a reunião de objetos na forma de relíquias poderia sugerir. Boltanski apenas admite a fragilidade de toda uma espécie, mesmo diante dos esforços da ciência e da medicina, em estender o tempo de sobre-vida do ser humano. Contudo, para o artista, esses esforços não passam de medidas paliativas com efeitos meramente retardatários. Motivo que o faz convocar todos a se engajarem na causa, a remontarem os restos dispersos do passado e a jogarem com a própria finitude, a fim de restituírem do esquecimento as próprias histórias.

Outro aspecto que merece nossa atenção é a ambiguidade desse empreendimento no tocante à complexa relação entre preservação e destruição. Afinal de contas, “a partir do momento que você preserva alguma coisa, você a mata”, pois, “a vida é a destruição”.<sup>80</sup> Tal qual Funés, personagem de Borges – que se lembra das formas das nuvens de cada amanhecer, dos detalhes dos sonhos já sonhados e pode reconstituir dias inteiros que viveu consumindo outros tantos no processo de reconstrução – é incapaz de esquecer e, portanto, sua percepção da duração do tempo e seu próprio pensamento são comprometidos, já que “pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair”,<sup>81</sup> Boltanski, ao tentar preservar traços

---

<sup>79</sup> No original: “On ne remarquera jamais assez que la mort est une chose honteuse. Finalement nous n’essayons jamais de lutter de front, les médecins, les scientifiques ne font que pactiser avec elle, ils luttent sur des points de détail, la retardent de quelques mois, de quelques années, mais tout cela n’est rien. Ce qu’il faut, c’est s’attaquer au fond du problème par un grand effort collectif où chacun travaillera à sa survie propre et à celle des autres. Voilà pourquoi, car il est nécessaire qu’un d’entre nous donne l’exemple, j’ai décidé de m’atteler au projet qui me tient à cœur depuis longtemps : se conserver tout entier, garder une trace de tous les instants de notre vie, de tous les objets qui nous ont côtoyés, de tout ce que nous avons dit et de ce qui a été dit autour de nous, voilà mon but. La tâche est immense et mes moyens sont faibles. Que n’ai-je commencé plus tôt ? Presque tout ce qui avait trait à la période que je me suis d’abord prescrit de sauver (6 septembre 1944 – 24 juillet 1950) a été perdu, jeté, par une négligence coupable. Ce n’est qu’avec une peine infinie que j’ai pu retrouver les quelques éléments que je présente ici. Prouver leur authenticité, les situer exactement, tout cela n’a été possible que par des questions incessantes et une enquête minutieuse. Mais que l’effort qui reste à accomplir est grand et combien se passera-t-il d’années, occupé à chercher, à étudier, à classer, avant que ma vie soit en sécurité, soigneusement rangée et étiquetée dans un lieu sûr, à l’abri du vol, de l’incendie et de la guerre atomique, d’où il soit possible de la sortir et la reconstituer à tout moment, et que, étant alors assuré de ne pas mourir, je puisse, enfin, me reposer”. Tradução nossa.

<sup>80</sup> Boltanski – *Faire son temps*. Dossier de presse. Paris: Centre Pompidou, nov./ 2019 – mar./ 2020, p. 8.

<sup>81</sup> Cf.: BORGES, J. L. *Funés, o memorioso*. Trad. Marco Antonio Franciotti. Disponível em <http://www.gradadm.ifsc.usp.br/dados/20141/SLC0630-1/Funes,%20o%20Memorioso.pdf> (Consulta em janeiro de 2021).



de todos os instantes vividos, de toda sorte de objetos, palavras enunciadas e ouvidas, recai no mesmo paroxismo que o personagem borgeano: o desejo de preservação converte-se tão logo em paralisação do tempo e, conseqüentemente, da vida.

No entanto, Boltanski parece não só reconhecer as dificuldades e os limites dessa empreitada, como espera encontrar e preservar nada mais que fragmentos de sua infância. A reconstituição que ele efetua nesse trabalho volta-se aos seus primeiros seis anos, período que se confunde com a reconstrução das ruínas de uma catástrofe sem precedentes na história que, aliás, Boltanski e sua família acompanharam de perto. “Tenho poucas memórias realmente precisas. Como eu vivi toda a minha infância no mesmo lugar, rua Grenelle, tenho lembranças deste endereço, mas que não posso datar. Se eu tivesse mudado de cidade ou algo assim, isso seria diferente...”, declara ele.<sup>82</sup> Os objetos e elementos que Boltanski reúne desse período são provenientes do cotidiano, em sua maioria coisas banais e sem importância evidente, provavelmente, referentes a lembranças indiferentes da infância, mas que “por trás de sua inocência aparente costuma se esconder uma profusão insuspeita de significados”.<sup>83</sup>

Ora, por que lembranças precoces da infância, sobretudo, impressões de situações triviais, fixam-se em nossa memória com maior acuidade que acontecimentos que nos afetaram profundamente no mesmo período? Freud confrontou-se exatamente com esta questão quando desenvolveu a noção de *lembrança encobridora*, segundo ele, “aquela que não adquire um valor para a memória em função do seu próprio conteúdo, mas da relação que mantém com um outro conteúdo reprimido”.<sup>84</sup> Um dos aspectos mais reveladores desse conceito é que não existem lembranças puras e originais, toda lembrança, não apenas as infantis, são submetidas a um processo de revisão e retradução por parte daquele que recorda, cujas cenas e impressões autênticas do passado associam-se a outras vividas posteriormente. Portanto, não existem impressões verdadeiras ou falsas, tampouco cabe reduzi-las a meras fantasias.

Para Boltanski, as lembranças mais antigas correspondem a afetos relacionados a objetos, pessoas, situações ou lugares. Do ritual noturno compartilhado com sua avó, o qual consistia num beijo na cabeça antes de dormir – relato que, inescapavelmente, nos remete à

---

<sup>82</sup> No original: “J’ai peu de souvenirs vraiment précis. Comme j’ai vécu toute mon enfance dans le même lieu, rue de Grenelle, j’ai des souvenirs de cet endroit, mais que je ne peux pas dater. Si j’avais changé de ville ou quelque chose comme cela, ce serait différent...”. Tradução nossa. Cf.: BOLTANSKI, Christian; GRENIER, Catherine. *La vie possible de Christian Boltanski*. Paris: Éditions du Seuil, 2010, p. 7. Tradução nossa.

<sup>83</sup> FREUD, Sigmund. *Sobre lembranças encobridoras* (1899). Trad. André Carone. Repositório Institucional Unifesp, 2020, p. 8.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 18.

passagem do narrador proustiano referindo-se ao beijo de sua mãe todas as noites –,<sup>85</sup> até sentimentos íntimos e intensos como é o caso da vergonha. Em várias entrevistas, Boltanski relatou a vergonha que sentia quando criança por ser judeu. Seu trabalho, como ele próprio reitera, não é *sobre* a Shoah, mas *após* a Shoah. Embora tenha nascido no contexto do fim da guerra, por eles não apenas familiares, considera a Shoah o seu grande trauma.

Acho que muitas vezes a vida dos artistas é marcada por uma coisa originária, eu, minha vida foi marcada por isso. Li poucos livros, mas muito sobre a deportação. Como sempre, quando somos confrontados com esses testemunhos, ao mesmo tempo, há um fascínio pela morte, por essas imagens, um fascínio mórbido. [...] Quando eu tinha doze ou treze anos, passava o dia olhando as pessoas na rua, e como sabia que tinha tido seis milhões de mortos nos acampamentos, eu os contava e dizia a mim mesmo: “Todos mortos”. Para tentar compreender o que eram seis milhões. Agora estou mais velho, intelectualizei as coisas, houve novos genocídios... mas continuo marcado pela memória desta guerra.<sup>86</sup>

Esta perplexidade prematura estendeu-se durante toda a infância e juventude do artista. Em diversas entrevistas, ele relata que, mesmo com o fim da guerra, os membros de sua família temiam sair sozinhos de casa e ficar distantes uns dos outros, e ele próprio não chegara a frequentar a escola por esse motivo. Boltanski era jovem demais para ter qualquer lembrança do período da perseguição nazista, no entanto, assim como outras crianças que cresceram com o fantasma da perda assombrando-as, deparou-se desde cedo com a fragilidade inerente à natureza humana, acompanhada do desejo de preservação. A ausência de lembranças pessoais do período e o convívio com relatos dos pais fizeram com que o jovem Boltanski transformasse a própria ausência de memória em um dos temas de seus trabalhos, provando que a transmissão também é possível por meio das lacunas e fendas.

Embora nem sempre tematizado e figurado explicitamente, esse trauma expõe a negatividade da qual toda obra de Boltanski é constituída e que resiste a qualquer

---

<sup>85</sup> Cf.: BOLTANSKI, Christian; GRENIER, Catherine. Op. cit., p. 8: “Tenho lembranças de rituais, por exemplo, tive um ritual muito preciso com minha avó, que durou muito tempo, desde a minha primeira infância até sua morte: cada noite ela devia me beijar na cabeça e eu não podia mais ver o rosto dela até eu ir para a cama. Se alguma vez eu voltasse a ver o rosto dela, ela precisaria me beijar novamente na cabeça”; PROUST, Marcel. Op. cit., p. 31-32: “Ao subir para me deitar, meu consolo único era que mamãe fosse me beijar quando já estivesse na cama. Mas durava tão pouco isso, e ela descia tão depressa, que o momento em que a ouvia subir, e depois quando ela passava pelo corredor de porta dupla o ruído ligeiro de seu vestido de jardim, de musselina azul, com pequenos tirantes de palha trançada, era um momento doloroso. Anunciava o que ia ocorrer a seguir, quando ela me teria deixado, quando voltasse a descer. De modo que essas boas-noites que eu amava tanto, chegava a desejar que viessem o mais tarde possível, para que se prolongasse o tempo de espera em que mamãe ainda não chegara. Às vezes, quando, depois de me haver beijado, ela abria a porta para ir embora, eu queria chamá-la, dizer-lhe ‘beija-me mais uma vez’, mas sabia que ela logo se mostraria zangada, pois a concessão que fazia à minha tristeza e à minha agitação ao subir para me beijar, levando-me aquele beijo de paz, irritava meu pai que julgava absurdo esse ritual, e ela, que punha tanto empenho em me fazer perder esse hábito, estava longe de deixar que adquirisse o de lhe pedir um novo beijo quando já estava à porta”.

<sup>86</sup> Ibid., p. 20.

simbolização. Pode-se dizer que é o próprio real em irrupção que acessamos, já que o trauma é a instância por meio da qual adentramos ao coração do real, no que ele tem de mais doloroso e violento. Se para Freud o trauma define-se como um golpe psíquico que ocorre duas vezes, sendo reconhecido apenas *a posteriori*, momento em que ocorre a atribuição de sentido por meio da interpretação do evento, é possível pensar a trajetória artística de Boltanski como uma tentativa de transformar o trauma em linguagem, não só para si mesmo, mas para todos que o carregam. E como a humanidade não cessa de produzir novas catástrofes e genocídios, é na repetição do fato traumático que todos os que vieram antes são recodificados e ressignificados. As obras de Boltanski dialogam com essa repetição incessante e insuportável.

A ação voluntária de remontar objetos e imagens remanescentes da infância não visa recuperar o passado rigorosamente como foi, mas despertar os sentimentos e as memórias involuntárias que se revelam num simples pedaço de tecido, memórias pessoais ou pertencentes a qualquer um que reconheça como familiar um trapo de padronagem xadrez. Esse trabalho de reunião dos elementos mais triviais da existência assemelha-se à restituição da aura do rebaixado encontrada em Baudelaire, conforme observado por Benjamin, que aproxima a avareza do trapeiro, que recolhe o que foi rejeitado pela cidade grande, ao ofício errante do poeta, que escreve a partir da impureza das coisas.<sup>87</sup>

Além disso, cabe notar, Christian Boltanski recorrentemente faz uso de fotografias e as reproduz inúmeras vezes, como as 50 cópias publicadas de *Busca e apresentação de tudo o que resta da minha infância*, mas assim o faz de modo a recuperar o estatuto da imagem aurática que Benjamin via ainda nos primórdios da história da fotografia, conforme sua célebre definição de aura: “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”.<sup>88</sup> O jogo de distância e proximidade, inerente ao conceito benjaminiano de aura, é justamente o efeito dialético promovido pelas fotografias de Boltanski que aproximam o espectador pela notória universalidade das situações apresentadas e, ao mesmo tempo, o afastam, haja vista a singularidade dos rostos e o estatuto de relíquia que ele confere às imagens.

---

<sup>87</sup> Cf.: DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit., 2018, p. 249: “É a aura cultural, a que se quis reduzir abusivamente toda a reflexão de Walter Benjamin sobre esse problema. Mas Benjamin vai até o fundo na experiência das menores coisas – olhar uma parede ao experimentar o haxixe, por exemplo, ou se lembrar de um ritornelo infantil –, ele próprio encontrou a aura autêntica das coisas, mesmo as mais triviais e ingênuas. A aura do rebaixado, se se pode dizer. É isso que Boltanski procura restituir em um simples monte de roupas usadas que ele mesmo põe em cena”.

<sup>88</sup> BENJAMIN, Walter. “A obra na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio P. Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 170. Cf. também: “Pequena história da fotografia”. Ibid., pp. 91-107.

Convertendo rato em brinquedo e remontando os fragmentos sobreviventes, Boltanski procede de modo reverso ao da criança curiosa que desmonta o relógio para entender seu funcionamento ou, de acordo com Georges Didi-Huberman, para saber do que é feito o tempo.<sup>89</sup> Contudo, a finalidade é exatamente a mesma: Boltanski se ocupa em localizar, reordenar as partes, remontá-las e escutar novamente o tilintar dos ponteiros a fim de compreender e, quiçá, apreender a matéria do tempo. Dito de outra maneira, para contemplar a passagem do tempo, sem pressa ou atraso. Podemos igualmente ponderar que este processo de remontagem não possui uma finalidade exterior ou posterior a si mesma, visto que a manipulação dos fragmentos envolve certa ludicidade em estado de plenitude, inerente às crianças quando brincam.

É precisamente esse aspecto que Didi-Huberman ressalta em seu ensaio sobre o trabalho de Boltanski, e não à toa o intitula “Grande brinquedo mortal”. É de fato fascinante pensar as obras de Boltanski como brinquedos gigantes que tratam do tema da morte para gente grande, o que reforça o caráter burlesco e grotesco que muitas de suas obras adquirem, inclusive, intencionalmente.<sup>90</sup> Por outro lado, como dissemos acima, sua brincadeira consiste muito mais no processo de remontagem do que na contemplação do relógio montado marcando seu compasso regular. Didi-Huberman menciona, ainda, a exigência que essas obras impõem para jogarmos com elas, “assim como se toca uma partitura de música ou como se atua numa peça de teatro, ao invés de simplesmente conservá-las como se fossem objetos mortos, assim privados de novas possibilidades”.<sup>91</sup>

Se para Baudelaire a destruição do brinquedo equivale à primeira experiência metafísica da criança, para Didi-Huberman “o brinquedo é a primeira iniciação da criança à arte, ou, antes, é para ela sua primeira realização”.<sup>92</sup> *Tentativa de reconstituição – três gavetas*, de 1969, reproduz esse momento de descoberta de Christian Boltanski, quando

---

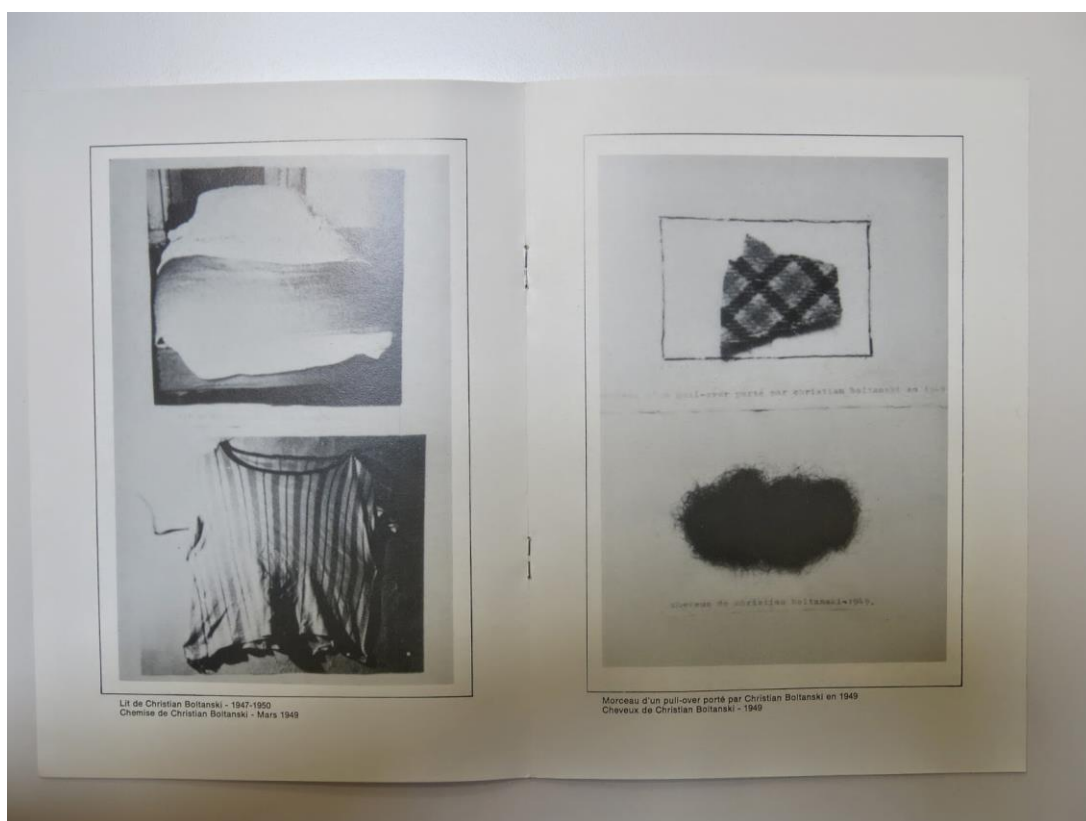
<sup>89</sup> Cf.: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 141. No seu comentário sobre uma passagem do texto de Baudelaire intitulado *Moralidade do Brinquedo*, Didi-Huberman escreve: “Como não ver, nessa situação exemplar, que duas temporalidades heterogêneas trabalham de concerto? Que a inflexão turbilhonante da *destruição* (sacudir o brinquedo, batê-lo contra as paredes, jogá-lo no chão etc.) acompanha-se da inflexão estrutural de um autêntico desejo de *conhecimento* (experimentar o mecanismo, relançar o movimento em sentido inverso etc.)? Como não admitir que, para *saber* o que é o tempo, é preciso ver como funciona o relógio da mamãe? E que, para isso, é preciso arriscar-se – ou abandonar-se ao prazer – a desmontá-lo mais ou menos ansiosamente, sistemática ou violentamente, ou seja, *quebrá-lo?*”.

<sup>90</sup> Em entrevista concedida a Bernard Blistène por ocasião da exposição *Faire son temps*, uma grande retrospectiva de sua trajetória artística realizada entre novembro de 2019 e março de 2020, Christian Boltanski admite essa dimensão de sua obra. Cf.: *Boltanski – Faire son temps*. Dossier de presse. Paris: Centre Pompidou, nov./ 2019 – mar./ 2020.

<sup>91</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit., 2018, p. 260.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 258.

moldava pequenas criaturas em massinha e seu irmão Luc o elogiara dizendo “É bonito isso que você faz...”. É comum Boltanski misturar materiais resistentes junto de outros que se caracterizam por sua fragilidade. Nesse caso, três gavetas, na verdade, caixas de metal – elementos minimalistas que remetem diretamente às esculturas de Donald Judd –, indiciam a capacidade do tempo de exsudar o material, desgastando-o estruturalmente e comprometendo sua resistência até culminar na degradação completa. As caixas enferrujadas contêm pequenas criaturas precariamente moldadas que aludem a esse instante epifânico no qual Boltanski se descobriu artista brincando. Se seu objetivo fosse unicamente a conservação desse momento por meio do material guardado, ele bem poderia ter escolhido outro, menos suscetível ao desaparecimento, mas, preferiu não. O caráter informe da massa que recusa qualquer relação de semelhança é simultaneamente *vestígio* e *sintoma*, ou seja, indica o que restou da infância perdida e aponta o que será sua incansável obsessão a partir de então: buscar os restos de infância e apresentar o elemento que falta, isto é, a própria infância.



**Figura 1:** Christian Boltanski, *Busca e apresentação de tudo o que resta da minha infância*, 1969.



**Figuras 2 e 3: Christian Boltanski, *Tentativa de reconstituição (três gavetas)*, 1970-1971.  
Estante, madeira, tela de arame, plasticina, 44 x 60,5 x 40,5 cm;  
cada gaveta: 12 x 60 x 40 cm.**

Nesses dois trabalhos apresentados, observa-se que Boltanski parte de sua infância para, na verdade, falar da de todos e de ninguém. Ambas as obras estão entre o indivíduo e o coletivo, o documento e o monumento, o derrisório e o mítico. O próprio artista diversas vezes declarou que a maioria de seus livros contém fotografias falsas, isto é, que não são suas.<sup>93</sup> “[...] Não será com a chave autobiográfica que se abrirá a porta de sua obra”,<sup>94</sup> já alertara acertadamente Didi-Huberman. E continua:

A principal astúcia de Boltanski seria, portanto, fazer parecer que ele está sempre falando dele mesmo (desde o Romantismo, é tudo o que se espera de um artista), mas de fato ele fala somente dos outros, ou seja, de nós, de nós todos, sob este ângulo enfim impessoal da espécie humana confrontada à história. Por exemplo, ele me diz, “Proust não fala dele. Ele fala de nós. E, a cada vez, dizemos a nós mesmos: mas é minha história! Todos nós tivemos ciúmes, todos esperamos nossas mães, todos tivemos um tio ridículo ou uma tia ridícula... Logo, Proust só fala de nós. De fato, o artista só pode falar daquilo que o outro já sabe”.<sup>95</sup>

A capacidade de proporcionar ao leitor o reencontro e o reconhecimento de uma recordação pessoal, que Benjamin já apontava como uma das características cruciais do texto proustiano, é verificável também nas obras de Boltanski, de modo que a referência a Proust não é inesperada. “Sempre disse que, em meu trabalho, o espectador não deve descobrir, mas reconhecer. Naturalmente, ele se apoia nos rituais passados. Falo de coisas que estão no interior de cada um”, diz o artista.<sup>96</sup> Tal reconhecimento é da ordem da memória involuntária, da deflagração explosiva de sentidos e significados que não podem ser relacionados logicamente, primeiro porque não resultaria efeito, segundo porque equivaleria ao encarceramento do passado. Trata-se, sobretudo, da manifestação do *déjà vécu*, isto é, do que foi experimentado no passado pelos sentidos e deflagrado num átimo pela recordação, incrustada nos elementos mais comuns e banais. Se o mundo de Proust sai de uma xícara de chá, conforme Beckett,<sup>97</sup> inequivocamente, o imemorial em Boltanski provém de uma caixa de biscoito. E o ato de reconhecer-se só se efetiva porque os objetos utilizados são comuns a todos, integram o arquivo interior da infância de cada um.

Em suas obras a memória assume o estatuto de uma força imanente, assim, objetos, listas de nomes e fotografias funcionam como dispositivos que evocam a dimensão imaterial e

---

<sup>93</sup> Cf.: *Boltanski – Faire son temps*. Dossier de presse. Paris: Centre Pompidou, nov./ 2019 – mar./ 2020, p. 6.

<sup>94</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit., 2018, p. 244.

<sup>95</sup> Ibid., p. 252.

<sup>96</sup> BOLTANSKI, Christian; OBRIST, Hans U. *Entrevistas: volume 2*. Trad. Diogo Henriques et al. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte, MG: Inhotim, 2009, p. 171.

<sup>97</sup> BECKETT, Samuel. Op. cit., p. 33.

invisível da rememoração, pois as histórias e os testemunhos que sobreviverão são, de fato, o mais importante. Ao invés de construir um recipiente protetor que armazena e enclausura o passado, Boltanski se preocupa em criar condições para que as histórias sobrevivam, sejam transmitidas e reinterpretadas, de modo que algum dia se torne irrelevante saber sua autoria ou a quem pertenceram. Em prova disso, Boltanski expõe as lacunas e descontinuidades do ato de rememoração, acolhendo o esquecimento como um elemento ativo e imprescindível nesse processo. As três gavetas, especialmente quando superpostas, remetem a arquivos, mas, sobretudo, a arquivos do que falta, da incompletude do passado – arquivo enquanto lugar partilhado onde é concedido o direito de ver, de desnudar o que era coberto.

Naturalmente, não devemos misturar a experiência do personagem de um romance com a do leitor e nem com as convicções do autor, no entanto, nos parece interessante aproximar a suspensão temporal que o personagem Marcel de *Em busca do tempo perdido* experimenta em seu monólogo interior durante os instantes de encontro involuntário com o passado do estado que Boltanski produz no espectador que visita suas exposições.

A natureza da suspensão “boltanskiana” não é apenas temporal, mas consiste também numa desorientação espacial. A arte, segundo Boltanski, é constituída de uma ambiguidade fundamental, porque ela se serve da vida, mas não é a própria vida. “Tudo isso que fiz é arte, mas é necessário que por alguns segundos, as pessoas não saibam se se trata da arte ou da vida. Como a vida é mais tocante que a arte, deve haver uma confusão constante”.<sup>98</sup> Estender ao máximo esse intervalo inebriante de confusão e indeterminação é o que almeja o artista.

A ruptura com o tempo linear e cronológico que simultaneamente cria outros recortes do tempo contribui decisivamente para a inserção do espectador num espaço de jogo e errância, responsável por propiciar certo sentido de desorientação, seja devido à penumbra que envolve o espaço expositivo, seja pela habitual semelhança produzida entre museus, arquivos e cemitérios. Essa abertura de outros tempos e espaços não é um recurso estranho à história da arte e filosofia recente. Basta lembrarmos da concepção foucaultiana de heterotopia<sup>99</sup> e do embaralhamento entre arte e vida tão buscado pelos movimentos de

---

<sup>98</sup> BOLTANSKI, Christian. *Boltanski – Faire son temps*. Dossier de presse. Paris: Centre Pompidou, nov./ 2019 – mar./ 2020, p. 11. No original: “Tout ce que j’ai fait, c’est de l’art mais il faut que pour quelques secondes, les gens ne sachent pas s’il s’agit de l’art ou de la vie. La vie étant plus touchante que l’art, il faut qu’il y ait constamment quelque chose qui trouble”. Tradução nossa.

<sup>99</sup> Cf.: FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: N -1 Edições, 2013. Conforme Foucault: “Ocorre que as heterotopias são frequentemente ligadas a recortes singulares do tempo. [...] Sem dúvida, o cemitério é o lugar de um tempo que não escoia mais. De modo geral, em uma sociedade como a nossa, pode-se dizer que há heterotopias que são heterotopias do tempo quando ele se acumula ao infinito: os museus e as bibliotecas, por exemplo. Nos séculos XVII e XVIII, os museus e as bibliotecas eram instituições singulares; eram a expressão do gosto de cada um. Em contrapartida, a ideia de tudo acumular, a



vanguarda do início do século passado que se desdobraram na chamada arte relacional a partir dos anos 1990, conforme descrita por Nicolas Bourriaud.<sup>100</sup>

No caso do minimalismo expressionista de Boltanski, não se trata de uma anti-arte crítica e combativa à própria instituição, mas de uma tentativa de instaurar um estado de percepção no espectador semelhante ao instante do despertar, situado entre o sono e a vigília, capaz de disparar associações involuntárias que tocam o fundo das memórias individuais e coletivas.

Desse modo, pode-se dizer que a luta aparentemente travada contra o tempo e o esquecimento nas duas obras de Boltanski aqui apresentadas é uma tentativa de fazer sobreviver a criança que carregamos morta, já que o fim da infância parece corresponder à morte da experiência. Ou, como disse Didi-Huberman: “Não esquecer a infância (falando concretamente: debruçar-se sobre as crianças), nem a morte (falando concretamente: mergulhar nos mortos). Fazer, para cada momento de trabalho, uma nova montagem desse monstruoso amálgama”.<sup>101</sup> Enfim, para Boltanski a única maneira de burlar o fim inelutável é confrontar o nosso esquecimento com os restos dos múltiplos tempos, nem que seja durante pequenos intervalos em que o tempo do hábito é suspenso, como ocorre em Proust, ou quando a vivência das convenções artísticas consegue ser adiada em prol de uma experiência inclassificável porque indiscernível.

### 3.2. Museus, coleções, inventários e atlas

No célebre ensaio em torno das concepções de Valéry e Proust sobre o problema da fruição nos museus, Theodor W. Adorno explicita as posições antitéticas dos autores franceses. Assumindo por um momento a voz e a posição do primeiro, Adorno observa: “A expressão ‘museal’ possui na língua alemã uma coloração desagradável. Ela designa objetos com os quais o observador não tem mais uma relação viva, objetos que definham por si mesmos e são conservados mais por motivos históricos que por necessidade do presente”. E

---

ideia de, em certo sentido, parar o tempo, ou antes, deixá-lo depositar-se ao infinito em certo espaço privilegiado, a ideia de constituir o arquivo geral de uma cultura, a vontade de encerrar todos os tempos em um lugar, todas as épocas, todas as formas e todos os gostos, a ideia de constituir um espaço de todos os tempos, como se este próprio espaço pudesse estar definitivamente fora do tempo, essa é uma ideia totalmente moderna: o museu e a biblioteca são heterotopias próprias à nossa cultura”. Ibid, p. 25.

<sup>100</sup> Cf.: BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009a; Idem. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. Trad. Dorothee de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011a.

<sup>101</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit., p. 245.

radicaliza o teor de seu comentário: “Museu e mausoléu não estão ligados apenas pela associação fonética. Os museus são como sepulcros de obras de arte, testemunham a neutralização da cultura”.<sup>102</sup> Se para Valéry o museu é um espaço caótico em que as obras de arte se devoram mutuamente até definharem e morrerem, para Proust somente no museu as obras têm a verdadeira garantia de vida póstuma, ou seja, donde a morte nunca é definitiva já que “a morte das obras no museu [...] desperta-as para a vida” num processo infinito de ressurreição.<sup>103</sup>

Essa concepção redentora da arte associada ao museu, expressa no romance proustiano, é bastante parecida com aquela defendida por André Malraux em seu *Museu Imaginário*. Para Malraux, além do museu ser a parcela de vida que deve pertencer à morte, já que destitui a função social dos objetos e os transforma em obras de arte por meio de filiações estéticas, o museu reúne obras do passado e do presente tornando todas contemporâneas entre si, pois se apresentam ao espectador reunidas num mesmo espaço-tempo. Assim, Malraux apresenta o seu *Museu Imaginário* como um lugar mental em que formas e expressões artísticas escapam do mundo histórico, das fronteiras cronológicas, geográficas ou estilísticas, da centralização e da hierarquização cultural, encontrando o seu verdadeiro significado na atemporalidade, como presença fora do tempo, reunindo o sagrado e o profano, o passado e o presente em direção ao futuro. “A precisão que a história traz às conquistas da arte”, escreve, “lhes aprofunda o sentido, mas não dá conta de todo o seu sentido, pois o tempo da arte não é igual à duração da história”.<sup>104</sup> O museu para Malraux é, portanto, o único lugar isento do esquecimento e da morte já que confere eternidade a todas as obras que elege.

Para o autor d’*A condição humana*, o museu ocupa uma função primordial nas sociedades modernas. Mesmo existindo a menos de dois séculos, teria sido ele o responsável pela democratização de obras provenientes de coleções particulares, além de ter proporcionado a mais elevada ideia do homem ao expor sua dimensão criativa e cultural. “O século XIX viveu dos museus; ainda vivemos deles, e esquecemos que impuseram ao espectador uma relação totalmente nova com a obra de arte. Contribuíram para libertar da sua função as obras de arte que reuniam, para transformar em quadros até mesmo os retratos”.<sup>105</sup> Benjamin não é citado, mas explicitamente aludido nas passagens em que Malraux trata das metamorfoses operadas pelo museu, por exemplo, quando retira dos objetos seu valor de culto

---

<sup>102</sup> ADORNO, Theodor W. “Museu Valéry Proust”. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet et al. São Paulo: Editora Ática, 1998, p. 173.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>104</sup> MALRAUX, André. *Les voix du silence*. Paris: NRF, 1951, p. 621.

<sup>105</sup> Idem. *O museu imaginário*. Lisboa: Arte e Comunicação – Edições 70, 2015, p. 9-10.

e os transforma em valor de exposição, destituindo a aura sagrada do objeto e inserindo-o num acervo museal. A lembrar Benjamin, o valor de culto “obriga a manter secretas as obras de arte [...]. À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas”.<sup>106</sup>

Há de se considerar, ainda, que a organização e recepção das obras de arte no museu moderno têm uma estreita afinidade com os depósitos de mercadorias, lugares que antecipam as conhecidas lojas de departamentos, situadas nas passagens parisienses a partir de meados do século XIX. É na modernidade também que a lógica do acúmulo se firma como um valor positivo e necessário, das transações econômicas às práticas simbólicas. E embora os gabinetes de curiosidades já tivessem desenvolvido largamente o colecionismo de séries de objetos raros e estranhos desde o século XVI, é apenas com o apogeu da era moderna que o museu como o conhecemos nasce, simultaneamente ao surgimento da estética. O museu nasce, portanto, com uma concepção bastante particular que compreende uma contemplação dissimuladamente indiferente e invariável, na crença de tudo abranger com um só olhar. A simultaneidade da percepção requerida do visitante de um museu foi também assinalada por Valéry como um problema que desafia os sentidos humanos de forma irresoluta.

O museu, esta “casa da incoerência” de que fala Valéry, reúne aquilo que a vida aparta. “É um paradoxo esta aproximação de maravilhas independentes mas adversas, e é também paradoxal que sejam mais inimigas umas das outras quando mais se assemelham”.<sup>107</sup> Este jogo de aproximação e clivagem de formas e influências talvez seja possível apenas num espaço que esteja fora da história, já que o contrário tornaria muitas destas relações impensáveis. Nesse sentido, o museu moderno sustenta-se de um fenômeno único: a vida em suspensão. As coleções e, mais tarde, o museu fundam-se a partir do abrigo da existência orgânica, isto é, objetos que anteriormente eram integrados a uma totalidade da vida passam a ser descontextualizados e condenados à inércia num espaço cuja única função é serem vistos. Portanto, a comparação entre a morada das musas e os depósitos de mercadorias descritos por Benjamin é menos fortuita do que a princípio parece, principalmente no que se refere à reificação da subjetividade humana, processo histórico inerente ao modo de produção capitalista que a revolução taylorista implementou.

Toda essa miríade de temas é evocada pela obra *Vitrine de referência* (*Vitrine de référence*) e pela série de *Inventários* (*Inventaires*), criadas e reformuladas diversas vezes por Christian Boltanski desde a década de 1970. Ambas suscitam questões primordiais sobre os

---

<sup>106</sup> BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 173.

<sup>107</sup> VALÉRY, Paul. *O problema dos museus*. MAC Revista, N. 2. dezembro/ 1993, p. 54.

museus e sua função em relação às obras e aos modelos expositivos vigentes, especialmente em museus etnográficos. Visitante assíduo do *Musée de l'homme*, Boltanski replica as vitrines que guardam vestígios de culturas desaparecidas a fim de evidenciar as aporias dos processos de conservação museológica e de musealização de objetos originários em culturas ditas primitivas. São janelas que nos permitem ver através, mas jamais dentro, pois tal avanço significaria a erradicação da distância do olhar, tão necessária à manutenção da aura desses objetos. Nas palavras do próprio artista, são como “tumbas culturais” que sepultam vidas e sociedades inteiras, onde no lugar da lápide é colocada uma legenda na qual se lê “origem desconhecida” — um componente essencial para o esquecimento.

Nesse ponto, divergindo de Proust e em consonância com as ideias de Valéry, Boltanski lamenta a dupla morte que os museus empreendem. “O que me interessa nesses objetos é que uma vez em exibição, são objetos totalmente mortos”, comenta, “porque, por um lado, eles perderam toda a função [...]; e por outro, perderam toda a memória afetiva. [...] Eles estão duplamente mortos”.<sup>108</sup> A referência às primeiras palavras do magistral filme de Alain Resnais e Chris Marker, *As estátuas também morrem* (*Les statues meurent aussi*), é inescapável: “Quando os homens morrem, eles entram na história. Quando as estátuas morrem, elas entram na arte. Essa botânica da morte é o que nós chamamos cultura”. Neste mundo de maravilhas, tudo se converte em objeto de contemplação estética para o deleite do visitante deslumbrado. De modo que contemplação estética e esquecimento são termos equivalentes quando se trata de encobrir as contradições históricas e a participação da arte nos processos de exploração de um povo sobre outro.

---

<sup>108</sup> BOLTANSKI, Christian. *Entretien avec Jacques Raphanel et Bernard Piens*. In: Jacques Raphanel, *Actualités des arts plastiques*, no 23, Art et société, janvier-février 1975, p. 30.



Figura 4: Christian Boltanski, *Vitrine de referência*, 1971.

Em *Vitrine de referência*, o artista combina elementos que já tinham aparecido em livretos publicados anteriormente a outros traços da vida cotidiana, numa singular arqueologia da trajetória de um sujeito qualquer, nesse caso, do próprio artista. No interior da vitrine, ao lado de etiquetas descritivas, encontram-se coisas banais: cabelos, pedaços de tecido, cartas, alfinetes, bolas de barro, arames, fotografias. Como explicar esta coleção de disparates? Existiria uma relação entre os documentos selecionados? Um sentido pré-determinado nesse encontro de objetos dessemelhantes? Ou se trataria de um encontro fortuito tão “belo” quanto aquele de Lautréamont?<sup>109</sup> O observador que contempla a vitrine na esperança de obter a representação de uma identidade ou de dado modo de vida sai do museu com a única certeza de que no fim quase tudo se perde e essa ausência torna-se indiferente aos que sobrevivem.

É possível enquadrar essa produção artística na esteira de Marcel Duchamp em *La Boîte-en-valise* (1936-41), uma caixa dobrável e portátil contendo fotografias, documentos e fac-símiles; de Joseph Beuys com sua escultura conceitual *Auschwitz-Demonstration* (1956-64), uma coleção de objetos e materiais de toda sorte reunidos numa vitrine que leva o espectador a uma experiência hermenêutica indecifrável; e, de modo mais geral, dos conceitualismos que emergiram no panorama artístico a partir dos anos 1970.

---

<sup>109</sup> “Belo [...] como o encontro fortuito, sobre uma mesa de dissecação, de uma máquina de costura e de um guarda-chuva”. LAUTRÉAMONT, Comte de. *Os cantos de Maldoror*. Campinas: Editora da Unicamp, 2015. p. 240.



**Figura 5: Marcel Duchamp, *La Boîte-en-valise*, 1936-41.**



**Figura 6: Joseph Beuys, *Auschwitz-Demonstration*, 1956-64.**

Há de se considerar que Boltanski migra do formato do livro de arte com sua ordenação linear para uma montagem visual que permite infinitas relações entre os elementos expostos, operação de evidente filiação warburguiana. Como sabemos, por meio de uma montagem proliferadora de imagens, Aby Warburg buscou desdobrar o saber sobre a arte e a história da cultura a fim de evidenciar suas descontinuidades. Com inúmeras imagens dispostas sobre pranchas, reunindo toda sorte de representações, dos *astra* aos *monstra*,<sup>110</sup> Warburg constituiu uma rede complexa de sentidos feita de tempo e memória. Procedimento semelhante se verifica na *Vitrine* de Boltanski ao propor um suporte de jogo e montagem com documentos de temporalidades heterogêneas ao mesmo tempo em que imita e de certa maneira satiriza os modos de exibição presentes em museus etnográficos.

Na série de *Inventários*,<sup>111</sup> Boltanski também utilizou esta modalidade de exposição que propõe repensar os regimes de exibição nas artes visuais e, sobretudo, a dinâmica das práticas de conservação e transmissão das histórias de vida por trás dos objetos. Se em *Vitrine de referência* ainda eram empregadas referências relacionadas à própria vida do artista, nos *Inventários* são reunidos objetos que pertenceram a pessoas anônimas, na maioria dos casos já falecidas, a fim de servirem de testemunho de suas existências.<sup>112</sup> No decorrer dos anos foram feitas várias versões, sempre reproduzindo um mesmo procedimento. Boltanski conta que no início escrevera a dezenas de museus solicitando um espaço para a exposição de objetos e fotografias de um morador qualquer da cidade em que o museu se situava, mas apenas um lhe

---

<sup>110</sup> Cf.: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou o gaio saber inquieto. O olho da história, III*. Trad. Márcia Arbex et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018b, p. 29: “Nem desordem louca nem ordenamento muito inteligente, o atlas Mnemosyne delega à montagem a capacidade de produzir, pelo encontro de imagens, um conhecimento dialético da cultura ocidental, essa tragédia sempre renovada – logo, sem síntese – entre razão e desrazão, ou como dizia Warburg, entre os *astra* daquilo que nos eleva ao céu do espírito e os *monstra* daquilo que nos precipita aos abismos do corpo”.

<sup>111</sup> *Inventário de objetos pertencentes a uma senhora idosa de Baden-Baden (Inventaire des objets appartenant à une vieille femme de Baden-Baden)*, 1973; *Inventário fotográfico de objetos pertencentes a um habitante de Oxford (Inventaire photographique des objets appartenant à un habitant d'Oxford)*, 1973; *Inventário de objetos que pertenceram a um habitante de Jerusalém (Inventaire des objets ayant appartenu à un habitant de Jérusalem)*, 1973; *Inventário de objetos pertencentes a uma mulher de Nova York (Inventaire des objets appartenant à une femme de New York)*, 1973; *Inventário de objetos que pertenceram a uma criança na Dinamarca (Inventaire des objets ayant appartenu à un enfant du Danemark)*, 1974; *Inventário de objetos que pertenceram a uma mulher de Bois-Colombes (Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes)*, 1974; *Inventário de objetos que pertenceram a um jovem de Amsterdã (Inventaire des objets ayant appartenu à un jeune homme d'Amsterdam)*, 1990; *Inventário de objetos pertencentes a uma jovem de Charleston (Inventory of Objects Belonging to a Young Woman of Charleston)*, 1991; *Inventário da casa de Barcelona (Inventari de l'home de Barcelona)*, 1995; *Inventário (Inventory)*, 1995.

<sup>112</sup> Cf.: BÉNICHOU, Anne. *La transmission des oeuvres d'art: du monument à l'art de l'interprétation. Les ruses de Christian Boltanski*. *Revue Intermédialités / Intermediality* Numéro 5, Printemps 2005, p. 135-161. A autora faz um exame detalhado dessa questão a partir dos *Inventários* de Boltanski e em relação às alternativas oferecidas pelo regime alográfico de preservação que autoriza múltiplas reiterações de uma obra por pessoas que não exatamente a criaram, mas que partem de prescrições fornecidas pelo artista.

respondera positivamente. Após a primeira exposição na Galeria Kunsthalle, de Baden-Baden, muitas outras ocorreram em seguida.

Eventualmente formados por vitrines com objetos acompanhados de fotografias, outras vezes apenas por registros fotográficos dos objetos adquiridos, classificados e minuciosamente organizados, os *Inventários* buscam reconstituir tudo o que resta de um anônimo após sua morte. Cabe observar, a maioria dessas obras foi destruída após a exibição, exceto poucas que foram mantidas no acervo das instituições, numa controversa patrimonialização do que fora criado para ser efêmero e replicado em outros lugares. É impossível saber quanto de tudo que fora exposto resulta da invenção do artista, mas talvez o mais relevante seja perceber o potencial que os objetos têm de evocar pessoas ausentes, como verdadeiros dispositivos mnemônicos, principalmente devido aos traços de humanidade que as marcas de uso deixam neles. Além, claro, de servirem como inventário das mercadorias utilizadas e do estágio técnico de determinada sociedade em dado período da história, como se o artista fizesse uma arqueologia da cultura.

É interessante notar que no mesmo período em que os primeiros *Inventários* foram criados, havia no contexto da arte conceitual internacional um forte teor de crítica institucional aos museus, citemos, a título de exemplo, o trabalho de artistas como Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke e Michael Asher, na cena internacional, e, no Brasil, ações como a do Grupo REX composto por Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros e Nelson Leirner. Embora Boltanski não esteja inserido nesse movimento mais amplo, inequivocamente, suas obras expressam a premente necessidade de se repensar os dispositivos discursivos do espaço expositivo. Em sua análise sobre a arte de arquivo nas últimas décadas, Hal Foster parece concordar com essa opinião quando escreve que “a arte de arquivo é mais ‘institutiva’ do que ‘destrutiva’, mais ‘legislativa’ do que ‘transgressora’, embora os melhores exemplos superem essas oposições também”.<sup>113</sup>

---

<sup>113</sup> FOSTER, Hal. *Bad New Days: art, criticism, emergency*. London/ New York: Verso, 2015, s. p. [recurso eletrônico].





Figura 7: Christian Boltanski, *Inventário fotográfico de objetos pertencentes a um habitante de Oxford*, 1973.

As etapas envolvidas na elaboração de inventários, de compilação, reunião e, finalmente, condução dos objetos a seus destinos são minuciosamente seguidas por Boltanski. Comumente associado ao âmbito jurídico, o processo de inventariar os bens de uma pessoa

envolve a apuração do que subsistiu aquém dela, seguido pela catalogação pormenorizada dos itens a ela vinculados e, por último, o seu arquivamento. No entanto, a descrição das fases acima se faz intencionalmente incompleta, pois nela falta aquilo que talvez seja a verdadeira finalidade da realização do inventário: a *partilha* dos bens do sujeito. No caso das obras aqui analisadas, esta partilha assume a forma de uma *partilha do sensível*, conforme a concepção de Jacques Rancière:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repetição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.<sup>114</sup>

O ato de coletar e colecionar objetos retirados da vida ordinária e apresentá-los como coisas dignas de serem vistas, não implica reconhecer que a suposta insignificância dos vestígios mimetiza a pouca importância atribuída ao tempo, à subjetividade e, portanto, à vida dos sujeitos a quem tais objetos pertenceram, mas, sobretudo, é evidência da suspensão da hierarquização e divisão entre o que é interessante mostrar e aquilo que é dispensável, contrariamente ao que ocorre no espaço social estratificado. Desse modo, Boltanski opera uma disjunção entre a distribuição desigual do visível e nomeável na sociedade e a heterogeneidade do sensível inscrito em elementos prosaicos da vida cotidiana. Esses objetos adquirem *o efeito de igualdade*<sup>115</sup> sobre o qual Rancière nos fala ao cunhar a noção de *democracia literária* que, segundo ele, o romance realista introduzira optando em não diferenciar ações insignificantes de atos heroicos e grandiosos.

---

<sup>114</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica C. Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009, 2. ed., p. 15.

<sup>115</sup> Cf.: RANCIÈRE, Jacques. *O efeito de realidade e a política da ficção*. Trad. Carolina Santos. Novos Estudos Cebrap, 86, março de 2010, pp. 75-90. Neste texto, Rancière diverge de Roland Barthes no tocante à sua interpretação estrutural das longas descrições presentes nos romances realistas como “efeito de realidade”, escreve: “Isso não é uma questão de relação entre o real e o imaginário. Isso é questão de uma distribuição de capacidades de experiência sensorial, do que os indivíduos podem viver, o que podem experienciar e até que ponto vale a pena contar a outros seus sentimentos, gestos e comportamentos. [...] A questão não é o real, é a vida, é o momento quando a “vida nua” — a vida normalmente devotada a olhar, dia após dia, se o tempo será bom ou ruim — assume a temporalidade de uma cadeia de eventos sensorialmente apreciáveis que merecem ser relatados. [...] O efeito de realidade é um efeito de igualdade. Mas a igualdade não significa somente a equivalência entre todos os objetos e sentimentos descritos pelo romancista. Não significa que todas as sensações são equivalentes, mas que qualquer sensação pode produzir em qualquer mulher pertencente às “classes mais baixas” uma aceleração vertiginosa, fazendo-a experienciar as profundezas da paixão. Este é o amedrontador significado de “democracia” literária: qualquer um pode sentir qualquer coisa. O objeto dessa paixão pouco importa”. p. 79.

Deve-se observar que esta forma de partilhar o espaço comum e de fazer com que os sujeitos por trás desses objetos participem dele desenrola-se sob a mínima interferência do artista, reduzindo-se estritamente a um conjunto de orientações aos museus (*arkhé*),<sup>116</sup> que replicam o procedimento e, assim, concretizam paulatinamente a utopia de Boltanski: criar um museu para cada indivíduo e livrar todos da morte definitiva, isto é, o esquecimento. Como observou Hannah Arendt, há heranças que são deixadas sem testamento, assim como tesouros que não são reconhecidos como propriedade por parte de seus herdeiros.<sup>117</sup> No caso dos *Inventários* de Boltanski, a exigência premente é de que toda a comunidade se sinta herdeira das histórias transmitidas pelos objetos partilhados, e cada um tome sua parte devida e a transmita para outros – que se reconheça testemunha de um acontecimento por mais trivial que este seja, e, portanto, detentor de um saber infundavelmente partilhável. Nesse sentido, podemos constatar que Boltanski instaura por meio de sua poética uma comunidade dos que não têm parte ou, se preferir, dos anônimos da história.<sup>118</sup> A partir dessa hipótese, discorreremos nas páginas seguintes sobre a questão do anonimato a fim de compreendermos os pressupostos que formam a noção de “pequena memória”, defendida pelo nosso artista.

---

<sup>116</sup> Cf.: DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de M. Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, pp. 12-13: De acordo com Jacques Derrida, a noção de arquivo, derivada do vocábulo *arkhé*, possui um duplo princípio: o primeiro com sentido físico, histórico ou ontológico, isto é, remetendo à origem; e o segundo, relacionado à autoridade e ao comando, representado pelo *arkheion* grego: “inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam. [...] Levada em conta sua autoridade publicamente reconhecida, era em seu lar, nesse lugar que era a casa deles (casa particular, casa de família ou casa funcional) que se depositavam então os documentos oficiais. Os arcontes foram os seus primeiros guardiões. Não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cabiam-lhes também o direito e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de *interpretar* os arquivos”. Desse modo, pode-se pensar que embora os *Inventários* dispensem a autoridade do artista, à primeira vista responsável por tornar visível vestígios de vidas comuns, não se pode dizer o mesmo do *arkheion* já que estas obras requerem a manutenção do teor institucional e monumental dos museus para que possam lograr o efeito de igualdade de que falamos anteriormente, embora saibamos tratar-se de uma igualdade sempre desigual e incompleta. Assim como o arquivo requer certa exterioridade, “um lugar de impressão”, segundo Derrida, a memória também se utiliza de lugares (*loci*) para armazenar coisas e acontecimentos desde a mnemotécnica antiga, como veremos mais adiante.

<sup>117</sup> ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Trad. Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2016, p. 31.

<sup>118</sup> Cabe notar que esta figura de comunidade se aproxima da proposição de Agamben quanto à noção de “comunidade do ser qualquer”. Nas palavras do filósofo italiano, “O Qualquer que está aqui em questão não toma, de fato, a singularidade na sua indiferença em relação a uma propriedade comum (a um conceito, por exemplo: o ser vermelho, francês, muçulmano), mas apenas no seu ser *tal qual é*”. Ele denega a tradução corrente que atribui a “Qualquer” o sentido de “não importa qual, indiferentemente” e afirma “o ser tal que, de todo modo, importa”, numa inversão que converte a indiferença e a indistinção numa singularidade que pertence apenas a si mesma, aquilo que Agamben denomina o ser-*tal*. Este ser-*tal* é irreduzível a qualquer identidade ou essência que o precederia, haja vista que sua existência dispersa e errática é justamente o que o inscreve no território do comum. Cf.: AGAMBEN, G. *A comunidade que vem*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 10.

### 3.3. Vidas anônimas, histórias extraviadas

A questão que me coloco é a da singularidade de cada um e, simultaneamente, de sua fragilidade extrema. O que significa que cada um de nós é único e, ao mesmo tempo, somos de tal modo frágeis que podemos ser esquecidos rapidamente. Falo sempre da nossa avó, que era uma pessoa incrível, mas da qual não resta mais nada. Permanecem vagamente algumas lembranças muito leves nas nossas mentes. E, quando morrermos, não ficará realmente mais nada dela.<sup>119</sup>

No final da década de 1960, Michel Foucault – e posteriormente Jacques Rancière<sup>120</sup> – apontou uma série de deslocamentos nos interesses e métodos empregados pelas ciências humanas. Disciplinas que antes se orientavam a partir de grandes acontecimentos passavam a se interessar por microssituações; as grandes histórias convertidas em esplêndidas narrativas cediam espaço a histórias ínfimas e aparentemente sem importância; ideias como a de totalidade e regularidade dos fenômenos eram substituídas pela de descontinuidade, mais voltada aos momentos de ruptura e seus limites. Uma década após tais constatações, Boltanski já manifestava particular inclinação ao que denominava de “*la petite mémoire*” (“a pequena memória”), isto é, a celebração da memória dos sem-nome, das vidas não biografáveis.

De acordo com Foucault, “por trás da história desordenada dos governos, das guerras e da fome, desenham-se histórias, quase imóveis ao olhar – histórias com um suave declive”.<sup>121</sup> A emergência dessa miríade de acontecimentos de escala microscópica, com durações e encadeamentos improváveis, deriva, segundo o filósofo, da *crítica ao documento* que a disciplina histórica instaurou operando uma radical mutação na maneira como lidamos com os documentos. Se antes o documento era tratado como “a linguagem de uma voz agora reduzida ao silêncio: seu rastro frágil, mas, por sorte, decifrável”,<sup>122</sup> o processo de transformação em curso alterou significativamente a posição da própria história ante os documentos, já que:

ela considera como sua tarefa primordial, não interpretá-lo, não determinar se diz a verdade nem qual é seu valor expressivo, mas sim trabalhá-lo no interior e elaborá-lo: ela o organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente do que não é, identifica elementos, define unidades, descreve relações. O documento, pois, não é mais, para a história, essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações. É preciso desligar a história da

<sup>119</sup> BOLTANSKI, Christian; BOLTANSKI, Luc; OBRIST, Hans U. Op. cit., pp. 172-173.

<sup>120</sup> RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história: ensaio de poética do saber*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

<sup>121</sup> FOUCAULT, M. *Arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 3.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 7.

imagem com que ela se deleitou durante muito tempo e pela qual encontrava sua justificativa antropológica: a de uma memória milenar e coletiva que se servia de documentos materiais para reencontrar o frescor de suas lembranças; ela é o trabalho e a utilização de uma materialidade documental (livros, textos, narrações, registros, atas, edifícios, instituições, regulamentos, técnicas, objetos, costumes etc.) que apresenta sempre e em toda a parte, em qualquer sociedade, formas de permanências, quer espontâneas, quer organizadas. O documento não é o feliz instrumento de uma história que seria em si mesma, e de pleno direito, *memória*; a história é, para uma sociedade, uma certa maneira de dar *status* e elaboração à massa documental de que ela não se separa.<sup>123</sup>

Compreende-se, com isso, que o interesse do historiador passa da distinção e seleção de acontecimentos considerados relevantes, para a *relação* descentralizada entre eventos menores para os quais o especialista jamais foi ensinado a examinar. Ele agora manuseia essa massa documental confrontando materiais díspares e dispersos a fim de constituir relações complexas entre eles, séries formadas por conjuntos heterogêneos capazes de revelar outros saberes sobre os documentos interrogados, assim como os inventários de Boltanski. A descontinuidade metodológica descrita por Foucault no campo da história pode ser entendida como uma resposta ao descentramento do sujeito moderno tornado objeto de estudo não somente da história, mas também da antropologia, psicologia, sociologia, entre outras disciplinas que atestaram não serem capazes de oferecer uma unidade mínima e estável ao sujeito e a imagem que ele constrói em torno de si mesmo e do outro.

A partir de uma perspectiva parecida, Rancière relatou as revoluções concernentes ao historiador da era científica que, segundo ele, “quer se afastar da visibilidade cômoda e superficial dos grandes acontecimentos e das grandes personagens” reivindicando “uma história mais improvável, uma história que leva ao limite a indeterminação do referente e da inferência próprios a toda história”.<sup>124</sup> Conforme o autor, deve-se buscar o motivo disso na correspondência existente entre a história e a literatura, ambos, campos exercidos por meio do uso da palavra, ou melhor, do excesso de palavras. Assim como o romance realista incorporou outros visíveis e dizíveis à narrativa ficcional, a história “quis justamente revogar o primado dos acontecimentos e dos nomes próprios em benefício dos longos períodos e da vida dos anônimos”, escreve, “foi assim que ela reivindicou ao mesmo tempo seu pertencimento à era da ciência e à era da democracia”.<sup>125</sup> Uma questão central parece se impor nos escritos de Rancière: qual o lugar da palavra dos anônimos na comunidade que é ao mesmo tempo

---

<sup>123</sup> Ibid., pp. 7-8.

<sup>124</sup> RANCIÈRE, Jacques. Op. cit., p. 4.

<sup>125</sup> Ibid., p. 1.

estética e política? Em Boltanski, essa questão se metamorfoseia apresentando-se da seguinte maneira: qual o espaço de imagem dos anônimos no âmbito da memória social?<sup>126</sup>

Nos escritos inacabados das teses sobre o conceito de história, Walter Benjamin retomou a ideia de um procurado “espaço de imagem” que permitiria instaurar no espaço da ação política vias de resistência ao avanço do fascismo.<sup>127</sup> Naturalmente, essa reivindicação se insere no contexto da premente necessidade de se pensar um conceito de história capaz de enfrentar o fascismo, mas igualmente pode ser evocada para contrapor lacunas e ausências às imagens que a história cria a fim de difundir verdades totalizantes. Esse espaço de imagem deve ser apreendido como a imagem que falta, os nomes que faltam na narrativa contínua e linear da história. Em consonância com Benjamin, Aleida Assmann ressalta ser “descompassadamente mais difícil armazenar lacunas, espaços vazios e ausências do que armazenar a experiência de uma presença”, escreve ela, “desde o extermínio de seis milhões de judeus e outras vítimas pelo regime nazista, o peso dos ausentes se tornou poderosíssimo, e coloca-se a pergunta: com que meios a memória cultural pode pegar, trabalhar, conservar e passar essa lacuna à posteridade?”<sup>128</sup>

O projeto *A casa ausente (La maison manquante)* de Christian Boltanski responde a este anseio por meio da pesquisa em arquivos, da interligação dos dados encontrados e da inserção de marcas do passado no espaço vazio, no entanto, sempre prezando pela manutenção do hiato irreparável. Logo após a queda do muro, Berlim representava o implacável corte no tempo que o século XX engendrou, duas ordens temporais eram visíveis no espaço construído, a queda do muro fez colidir o que sobrou do arcaísmo no lado Oriental com a instável modernidade do Ocidente.<sup>129</sup> Em 1990, diversos artistas foram convidados pelo senado de Berlim a apresentarem obras sobre a situação da capital recém-unificada. Boltanski identificou lacunas deixadas pela guerra nas ruas de Berlim, terrenos baldios

---

<sup>126</sup> Como veremos mais adiante, o que aqui denominamos de memória social está relacionada à noção de memória coletiva, de Maurice Halbwachs, e de memória comunicativa, conforme Jan Assmann.

<sup>127</sup> Cf.: BENJAMIN, Walter. Op. Cit., 2020; Idem. “O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio P. Rouanet. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 21-35. No ensaio sobre o Surrealismo, de 1929, lemos: “Organizar o pessimismo significa simplesmente extrair a metáfora moral da esfera da política, e descobrir no espaço da ação política o espaço completo de imagem. Mas esse espaço da imagem não pode de modo algum ser medido de forma contemplativa. Se a dupla tarefa da inteligência revolucionária é derrubar a hegemonia intelectual da burguesia e estabelecer um contato com as massas proletárias, ela fracassou quase inteiramente na segunda tarefa, pois esta não pôde mais ser realizada contemplativamente”.

<sup>128</sup> ASSMANN, Aleida. Op. cit., pp. 403-404.

<sup>129</sup> François Hartog comenta que nessa época Berlim era “uma cidade para historiadores, onde, mais do que em outros lugares, podia aflorar o impensado do tempo (não somente o esquecimento, o recalçado, o denegado)”. HARTOG, François. Op. cit., p. 29.

(*terrain vague*),<sup>130</sup> espaços residuais e indefinidos, jamais reconstruídos, habitados pelo vazio, pela fissura, pela brecha. Enquanto para André Breton e os surrealistas, o *terrain vague* era tido como espaço de montagem e errância;<sup>131</sup> para os situacionistas, um misto de jogo, invenção e experimentação lúdica; e para a anarquitectura de Gordon Matta-Clark, a fenda, os espaços intersticiais e inutilizáveis eram não apenas buscados, mas instaurados pelo artista; em *A casa ausente*, Christian Boltanski transforma um “lugar de esquecimento” em “lugar de memória”, para retomar o conceito de Pierre Nora.<sup>132</sup> Articulando traumas do passado com a ferida ainda aberta no espaço urbano, o artista enseja tornar novamente visível um espaço outrora sem discurso e, portanto, destinado ao ostracismo. Então, com a ajuda de seus colaboradores, Boltanski foi à procura de documentos sobre os moradores das antigas casas e reconstruiu histórias a partir de rastros deixados em livros de endereço, relatos de bombardeios, registros de posses, de incêndios, de deportação, entre outros documentos.

---

<sup>130</sup> Conforme definição de Solà-Morales: “Um lugar vazio, sem cultivos nem construções, numa cidade ou num subúrbio, um espaço indeterminado sem limites precisos. Também é um lugar aparentemente esquecido onde parece dominar a memória do passado sobre o presente, um lugar obsoleto onde perduram certos valores apesar de um abandono completo do resto da atividade urbana; em suma, um lugar que é exógeno e estranho, fora do circuito das estruturas produtivas das cidades, uma linha interna desabitada, improdutiva e muitas vezes perigosa, contemporaneamente à margem do sistema urbano e parte fundamental do sistema [...] Parece, enfim, como a contraimagem da cidade, seja no sentido de uma crítica sua, seja no sentido do indício de uma possível superação [...] A relação entre ausência de utilização e o sentimento de liberdade é fundamental para compreender toda a potência evocativa e paradoxal do *terrain vague* na percepção da cidade contemporânea. O vazio é a ausência, mas também a esperança, o espaço do possível. O indefinido, o incerto também é a ausência de limites, uma sensação quase oceânica, para retomar um termo de Freud, a espera da mobilidade e da errância. *Apud* CARERI, Francesco. *Wallscapes: o caminhar como prática estética*. Trad. Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora G. Gili, 2013, p. 43.

<sup>131</sup> Em um dos poemas-objetos criados por André Breton, lê-se: “Ces terrains vagues/ où j'erre/ vaincu par l'ombre/ et la lune/ accrochée à la maison de mon cœur” (Estes terrenos baldios/ Onde eu vagueio/ Vencido pelas sombras/ E a lua/ Pendurado na casa do meu coração).

<sup>132</sup> Cf.: NORA, Pierre. *Entre memória e história – a problemática dos lugares*. In: Proj. História, São Paulo (10), dez. 1993.



**Figura 8: Christian Boltanski, *A casa ausente*, 1990.**

Nos muros das construções que restaram, ao lado do *terrain vague*, o artista fixou placas com informações concernentes aos antigos moradores, exatamente na altura das casas em que moravam antes da Segunda Guerra. Nas placas, lê-se o nome das pessoas ou o sobrenome das famílias, assim como suas profissões e as prováveis datas de falecimento. Não são apenas nomes inscritos no espaço público, mas precisamente *bio-grafias* situadas na intersecção entre a história da Shoah e o que sobrou dessa memória no espaço público. As ruínas do que restou da Shoah sobrevivem, evidentemente, não apenas nas construções ou nos espaços vazios como este *terrain vague*, mas também na forma de traumas nem sempre convertidos em símbolos remissórios. Assim, podemos pensar a ruína como o equivalente construtivo do trauma psíquico, mesmo quando não visível, pois sobrevive no interstício entre o presente e o ausente, o interno e o externo. Esse caráter paradoxal do trauma provavelmente repercutiu no trabalho de Boltanski, que manteve tal evento traumático como uma presença estranhamente familiar ao longo de toda sua trajetória. Talvez menos no sentido de uma



lembrança reprimida e mais como um processo de dissociação em que aquele que se recorda separa lembrança e afeto, e produz, como vimos, lembranças encobridoras principalmente relacionadas à infância.

Convém ressaltar que o fato de Boltanski se autodeclarar um artista “pós- Shoah” não implica a superação do trauma histórico vivido, nem do ponto de vista pessoal nem coletivo, trata-se de um compromisso com a morte do outro, ainda que atrasado, ainda que incontornável, ainda que impossível de representar – ao menos nos moldes em que a representação foi pensada até então. Evidentemente, falar da morte no contexto da Shoah significa falar de aniquilação e massacre massivo, e não de um acontecimento natural. Portanto, para Boltanski, ser artista após a Shoah significa elaborar esse trauma com a mesma seriedade que um arqueólogo escava e revira o solo em busca de vestígios de seus antepassados. Todavia, se Andreas Huyssen interpreta a Shoah como um “prisma através do qual podemos olhar outros exemplos de genocídio”,<sup>133</sup> supomos que Christian Boltanski a entende de modo não muito diferente, visto que raras vezes refere-se diretamente a esse evento específico, ao invés disso, o evoca estendendo a desumanização, inerente à condição do muçulmano,<sup>134</sup> aos anônimos que a história não cessa de produzir.

Enquanto Luc, irmão do artista, que trabalhou durante anos com o sociólogo francês Pierre Bourdieu, interessou-se pela fotografia amadora e doméstica como expressão dos valores sociais e éticos predominantes numa determinada sociedade, Christian ocupou-se em explorar o caráter ambíguo dos registros da experiência ordinária, aproximando contrários e lidando com categorias associadas a paradigmas teoricamente inconciliáveis, como as noções de singularidade e despersonalização, ambas de alcance pessoal e coletivo. Ao invés de pretender construir narrativas elevadas de sujeitos anônimos, favorecendo e reforçando concepções fundadas nas ideias de unidade e totalidade que entendem a vida como um todo coerente e constante, Boltanski buscou reafirmar a descontinuidade e imprevisibilidade inerentes a ela. Nesse sentido, pode-se dizer, Christian Boltanski está mais vinculado ao conceito de *trajetória* que de *biografia*.<sup>135</sup>

---

<sup>133</sup> HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 13.

<sup>134</sup> “O muçulmano é não só, e nem tanto, um limite entre a vida e a morte; ele marca, muito mais, o limiar entre o homem e o não-homem”. Cf.: AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 62.

<sup>135</sup> Cf.: SCHWARCZ, Lilia M. *Biografia como gênero e problema*. História Social, n. 24, primeiro semestre de 2013, pp. 51-73.

Num interessante ensaio,<sup>136</sup> Bourdieu observou que o nome próprio funciona como uma espécie de instituição garantidora das identidades e de certa ordem social que culmina em biografias que são como representações produtoras de “eus”, daí sua crítica ao que ele designou *ilusão biográfica*. Tal discurso crítico ressoa nos escritos de Luc de modo que, segundo ele, as ciências sociais esqueceram o fato de que a singularidade das pessoas não é dada, mas produzida socialmente.<sup>137</sup> Assim, analogamente, podemos dizer que a vulnerabilidade e o anonimato também o são. Tal anonimato se deve ao fato de que a história distingue as grandes das pequenas histórias, as vidas célebres e as ordinárias, aquelas que merecem ocupar os panteões da memória cultural e o resto, os que fazem história e os que são feitos por ela. E é justamente a esse quadro de aniquilamento das pequenas memórias que a poética de Boltanski pretende se contrapor.

Atribuir um nome a algo significa também conferir-lhe certo grau de existência. Não qualquer existência, como a vida em seu sentido puramente biológico. Nomear é introduzir algo num sistema de signos e significados, e, muitas vezes, num contexto histórico específico. Desse modo, convém ressaltar, dizer “Shoah” não é a mesma coisa que dizer “holocausto”.<sup>138</sup> No caso de *A casa ausente*, os sujeitos são evocados pelos seus nomes próprios, que provavelmente não remetem a qualquer imagem no quadro de referências do transeunte. O que nos permite dizer que anônimos não são só desprovidos de nomes, e sim de imagens que lhes tornem de fato visíveis. Nesse sentido, nota-se que o trabalho de Boltanski tem algo da tentativa de restituir o nome e a imagem de quem está ausente, especialmente de quem permaneceu anônimo na história. Além disso, ele procede mediante uma equivalência entre os nomes, as fotografias e os objetos, todos remetendo à ausência de um sujeito, como vestígios de uma presença perdida, de um grande esquecimento.

Vejamos o *Álbum de fotos da família D.* (*Album de photographies de la famille D.*), obra composta de 150 fotografias em preto e branco pertencentes ao amigo de Boltanski, Michel Durand, tiradas entre 1939 e 1964. O conjunto é exibido na forma de um mural, como o próprio título indica, um grande álbum de família com cenas de rituais sociais conhecidos:

---

<sup>136</sup> BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: AMADO, J. et al (Orgs.) *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, pp. 183-191.

<sup>137</sup> BOLTANSKI, Luc. OBRIST, Hans U. Op. cit., p. 165.

<sup>138</sup> Cf.: AGAMBEN, Giorgio. Op. cit., 2008, p. 38 e 40: “‘Holocausto’ é a transcrição doutra do latino *holocaustum*, que, por sua vez, traduz o termo grego *holókaustos* (um adjetivo que significa literalmente ‘todo queimado’; o substantivo grego correspondente é *holokaústoma*). A história semântica do termo é essencialmente cristã, pois os padres da Igreja serviram-se dele a fim de traduzirem – na verdade sem muito rigor e coerência – a complexa doutrina sacrificial da Bíblia. [...] Inclusive os judeus recorrem a um eufemismo para indicar o extermínio. Trata-se do termo *shoá* que significa ‘devastação, catástrofe’ e, na Bíblia, implica muitas vezes a ideia de uma punição divina”.

aniversário, batismo, casamento, passeios, enfim, traços de uma trajetória de vida que caminha em direção ao esquecimento.



Figura 9: Christian Boltanski, *Álbum de fotos da família D.*, 1971.

Para Boltanski, salvar a pequena memória significa reencontrar a singularidade de cada um, de cada instante trivial. Aqui adentramos irremediavelmente um território em que estética e política entrelaçam-se não só pelos conteúdos que as obras supostamente guardam, mas porque, como afirma Jacques Rancière, “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade”.<sup>139</sup> Podemos pensar, com Rancière, que as obras de Boltanski redesenham o campo do visível justamente porque revelam lugares e corpos cindidos do comum partilhado. Dito de outra maneira, seu trabalho lembra-nos do nosso próprio esquecimento sobre o quê e quem costuma tomar parte do comum, de quem é visível e invisível no espaço comum. Portanto, não se trata de inscrever os anônimos da história no campo da representação, transformando-os em “arte”, mas de tomar a parte devida reservada àqueles que “fazem história” e, assim, talvez, ensejar outros modos de subjetividade política.

Num comentário de evidente extração benjaminiana, Rancière afirma ser tarefa capital do historiador “fazer os ‘testemunhos silenciosos’ falarem, [...] declarar seu significado na língua das palavras”.<sup>140</sup> Estes testemunhos não são aqueles que os chamados homens de

<sup>139</sup> Idem. Op. cit., 2009, p. 17.

<sup>140</sup> RANCIÈRE, Jacques. *Figuras da história*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018, p. 26.

memória escolheram deixar, mas os vestígios negligenciados da vida comum. Aquilo que por acaso sobreviveu nos arquivos da história ou que simplesmente foi esquecido de apagar. Afinal, se todo objeto, de reis ou de anônimos, é necessariamente potência de memórias, há igualmente muitas formas de fazer o passado falar a língua dos anônimos, especialmente daqueles que já morreram. Ocorre que geralmente pouca coisa sobrevive de existências ditas “comuns”, como assinala Régine Robin:

O verdadeiro desaparecimento é aquele da massa anônima. O que se deixa depois de uma vida “normal”? Vestígios em um registro civil, as certidões de nascimento e de óbito, uma referência de certificado de estudos no jornal local que indica os “comprovantes” do cantão, alguns fragmentos. Um túmulo no cemitério, uma lápide e, se o tempo não os apagar, um nome, uma inscrição, datas. Se houver descendentes, algumas lembranças transmitidas à família, algumas fotos, às vezes, partes de correspondência em cartões-postais. Em casos ainda mais raros, diários íntimos. Depois de várias gerações, quando a lembrança desvanece, quando as concessões ditas para perpetuidade chegam ao fim, não resta quase mais nada. Esse desaparecimento, essa imersão dos anônimos no nada é o destino comum da humanidade.<sup>141</sup>

A esse respeito, ainda, Aleida Assmann assinala que a rememoração dos mortos possui uma dupla dimensão, religiosa e mundana, que se traduz, respectivamente, como *pietas* e *fama*, sendo a piedade algo que somente os vivos podem ter pelos mortos; e a fama, a memória cheia de glórias que os vivos produzem sobre si mesmos para a posteridade.<sup>142</sup> Na cultura greco-romana a fama era considerada a forma mais garantida de imortalidade e a poesia épica o meio mais efetivo para alcançá-la. Durante a Renascença, a escrita atuou como um importante instrumento na construção da imagem secular dos sujeitos eleitos, independentemente de seus atos. Atualmente, segundo Assmann, “a própria sociedade cria instituições para cuidar da memória e também patrocina e garante sua memória, na medida em que se faz ela mesma, juíza da perenidade ou efemeridade dos nomes”.<sup>143</sup> Nesse sentido, é inequívoco o papel desempenhado pelo historiador e pelo romancista, pois podem tanto atribuir relevo a determinadas histórias e figuras da história como mergulhá-las no mais profundo rio do esquecimento. Não é à toa que diversos artistas contemporâneos se voltam justamente às vidas comuns com o intuito de contestarem seus axiomáticos destinos.

Assim, não seguindo uma linha propriamente documental, Boltanski sabe que para dar nome ao invisível é preciso desarmar a arquitetura produtora do real. Em *Personnes*, o artista expõe o problema do espaço de imagem dos anônimos por meio da duplicidade de sentido que

---

<sup>141</sup> ROBIN, Régine. *A memória saturada*. Trad. Cristiane Dias e Greciely Costa. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016, p. 96.

<sup>142</sup> ASSMANN, Aleida. Op. Cit., p. 37.

<sup>143</sup> Ibid., p. 51.

a palavra “*personne*” tem no francês, podendo designar tanto “pessoas” como “ninguéns”. Este detalhe é significativo quando nos confrontamos com a obra: uma pilha de roupas usadas e um grande guindaste que içava aleatoriamente algumas peças e após um tempo as deixava cair para, então, integrar novamente a pilha. No mesmo espaço, há roupas espalhadas pelo chão, organizadas em campos e separadas por corredores por onde o espectador é convidado a caminhar. Sabemos que as roupas não são meros objetos materiais, mas portam as histórias dos corpos que as vestiram e até mesmo sua forma, seu cheiro. Conforme Peter Stallybrass, “a roupa tende pois a estar poderosamente associada com a memória ou, para dizer de forma mais forte, a roupa é um tipo de memória”, cuja presença material indicia vazios e ausências.<sup>144</sup> Em *Personnes* as roupas remetem a corpos ausentes, a presença constante da morte, a despersonalização a que os indivíduos são submetidos, aos campos de genocídio, às valas comuns.



**Figura 10: Christian Boltanski, *Personnes*, Paris, Grand Palais, 2010.**

Podemos, então, concluir que a “pequena memória” de que nos fala Boltanski é aquela em geral destinada ao esquecimento profundo, ao apagamento ou desaparecimento total dos

---

<sup>144</sup> STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Trad. Tomaz Tadeu. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008, p. 14.

rastros de uma existência dita comum. A memória dos sem-nome, anônimos, “ninguéns”, infames, “vidas de algumas linhas ou de algumas páginas”, vidas breves, vidas ínfimas, vidas que passam sem deixar rastros. É também a memória das situações triviais, prosaicas, das coisas que não são ditas ou documentadas seja porque parecem completamente integradas ao cotidiano ou porque são consideradas demasiadamente banais para ocuparem um espaço no imaginário comum. Trata-se das histórias sobre as quais não se escrevem livros nem se fazem filmes, histórias aparentemente desprovidas de ação, que transcorrem no cruzamento entre a história privada e pública. Como se pode perceber, estudar a “pequena memória” não se restringe a considerar que determinadas memórias são mais transientes que outras, mas, ao contrário, constitui um gesto de abertura para outras desigualdades no campo da partilha do comum.

### **3.4. A singularidade no impessoal**

Em muitos dos trabalhos de Boltanski, podemos observar procedimentos poéticos que indiciam o avesso da singularidade por ele buscada: pilhas de listas telefônicas com nomes e endereços dos moradores de cidades inteiras; rostos colados na superfície de caixas de biscoito sem qualquer identificação; ou, ainda, tão somente nomes e datas. O espectador apressado diria que a opção por essas soluções decorre da infinidade de dados e arquivos que o artista convoca, mas pode-se, ainda, considerar que haveria outros inúmeros procedimentos se fosse sua intenção constituir um discurso repleto de “eus”. Nesse caso, supondo que uma memória absoluta fosse possível e que cada indivíduo gozasse de uma sobrevivência atemporal por meio da qual pudesse ter sua autenticidade reafirmada, Boltanski não incorreria no risco do personalismo ostensivo que ele próprio recusa?

Impasse semelhante é apontado por Elisabeth Roudinesco ao discutir a concepção de arquivo lacaniano e o surgimento, no fim do século XX, da noção de “arquivo de si”, que, segundo ela, consistiria num culto narcisista da autoimagem baseado na “superestimação da figura imaginária de um sujeito desprovido de sentido histórico, atemporal, sem passado nem futuro; um sujeito limitado ao claustro de sua imagem no espelho”.<sup>145</sup> Nessa perspectiva, o arquivo oscilaria entre o saber absoluto, que acredita tudo poder armazenar, sem qualquer brecha para a imaginação ou a criação; e a sua negação por meio do apagamento ou da

---

<sup>145</sup> ROUDINESCO, Elisabeth. *A Análise e o Arquivo*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 28.



destruição dos vestígios. Contudo, tanto a positividade quanto a negatividade do arquivo acarretam a reafirmação de seu dogma, seja como espelho de si, seja como reinvenção delirante. Roudinesco defende, com Lacan, que o poder do arquivo é ainda maior quando ele está ausente, pois é na busca do traço ausente que o acontecimento irrompe e o sujeito se manifesta.<sup>146</sup>



**Figura 11: Christian Boltanski, 19.924.458 +/-, Sesc Pompeia, 2014.**

Tanto em autores franceses da segunda metade do século XX – Maurice Blanchot, Michel Foucault, Roland Barthes e Gilles Deleuze –, quanto em textos de Theodor W. Adorno, verifica-se a emergência de um pensamento que parte do descentramento do sujeito e do desvanecimento do eu com vistas a alcançar um modo de escrita e de vida que não consista na mera reprodução da experiência cotidiana e das estruturas de pensamento características do *logos* clássico.

Em Blanchot, por exemplo, o surgimento do ser da linguagem<sup>147</sup> está diretamente associado à despersonalização do sujeito e à reafirmação de um “fora” da linguagem que lhe é

---

<sup>146</sup> Cf.: Idem. *Lacan, a despeito de tudo e de todos*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 56.

<sup>147</sup> O que Maurice Blanchot denomina de “o ser da linguagem” pode ser descrito como a não representação de objetos que são exteriores à própria linguagem. Nessa perspectiva, a literatura não nomearia o que existe no

inerente, ou seja, somente quando se esquece do eu que pensa e fala é que a verdadeira experiência propiciada pela literatura pode efetivamente realizar-se; além disso, pode-se dizer que a experiência do fora é o que permite à literatura instaurar outros mundos e temporalidades múltiplas em que real e imaginário, presença e ausência, jamais se distinguem ou se opõem completamente.<sup>148</sup> Nesse sentido, ainda segundo Blanchot, a linguagem é sempre irrealização, impossibilidade, um ser por vir, exterioridade que não esconde nenhuma interioridade. A obra literária, por sua vez, só é possível enquanto *desdobramento* infinito, ela é o próprio fora da linguagem “que, como o neutro, anula o tempo, dissolve a história, desbarata a dialética e a verdade, abole o sujeito e faz soçobrar uma ordem”.<sup>149</sup> Estamos, portanto, num território em que as noções de autor, obra, verdade e origem soçobram-se na medida em que a morte do sujeito moderno se consolida como fato não passível de nostalgia.

“Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala”, tomando emprestada esta passagem de Beckett, Foucault iniciou uma de suas mais conhecidas conferências com um misto de interrogação e afirmação, tom este que se prolonga no decorrer de toda sua exposição. Nesta mesma ocasião, o filósofo examinou o complexo sistema do que denominou “função-autor” e defendeu a análise das “condições de funcionamento de práticas discursivas específicas” em detrimento do autor que as coloca em uso. A propósito do conceito de obra, Foucault interroga: “Dentre os milhões de traços deixados por alguém após sua morte, como se pode definir uma obra?”.<sup>150</sup> O problema exposto pelo filósofo consiste na ausência de uma teoria da obra que defina critérios de seleção.

A este problema soma-se outro, qual seja: os traços deixados por um autor têm o mesmo estatuto daqueles deixados por um nome próprio? Embora o autor seja também um nome próprio, seu nome “não é simplesmente um elemento em um discurso”, a autoria “indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e [...] receber um certo *status*”.<sup>151</sup> Segundo Foucault, a noção de autor “constitui o momento crucial da individualização na história das

---

mundo, mas seria a responsável pela realização de um mundo outro ou de um outro do mundo. Cf.: LEVY, Tatiana S. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

<sup>148</sup> Cf.: BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 213: “[...] a arte é real na obra. A obra é real no mundo, porque aí se realiza, porque ela ajuda a sua realização e só terá sentido no mundo onde o homem será por excelência”.

<sup>149</sup> PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 177.

<sup>150</sup> FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 270

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 13.



ideias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia e das ciências”,<sup>152</sup> no entanto, esta relação privilegiada da escrita com a individualidade mostra sinais de desaparecimento já há bastante tempo, de modo que “a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita”.<sup>153</sup>

A temática da morte do autor também ocupa Roland Barthes que em um texto de mesmo título observa a dificuldade em distinguir por vezes quem fala na escrita literária, se o personagem, se o indivíduo a quem atribuímos a autoria do texto ou se a função-autor. Frequentemente, o autor é compreendido como a instância explicativa da obra, aquele a quem o leitor recorre para explicar os enigmas da obra, como se necessariamente preexistisse um sentido último a ser desvendado.<sup>154</sup> No entanto, afirma Barthes, não é o autor quem fala, e sim a linguagem, ou seja: “escrever é, através de uma impessoalidade prévia [...], atingir esse ponto em que só a linguagem age, ‘performa’, e não ‘eu’”.<sup>155</sup> Segundo Barthes, se a unidade de um texto se deve a alguém, este só pode ser o leitor que é sempre desprovido de história, biografia ou psicologia capaz de defini-lo. À morte do autor segue-se o nascimento do leitor, sendo a escrita “destruição de toda a voz, de toda origem”. A esse respeito, ainda, Barthes continua: “A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar pela do corpo que escreve”.<sup>156</sup>

Essas reflexões resultadas do desenvolvimento da literatura no século XX propõem uma revisão crítica radical de noções a partir das quais a filosofia e a teoria literária se constituíram enquanto disciplinas, como as de autor e obra. Em vista disso, se a despersonalização, a morte do autor e até mesmo a do sujeito é um dado da realidade contemporânea, cabe indagar o sentido que Boltanski atribui à singularidade em suas obras. Em primeiro lugar, quando ele se refere à singularidade de cada sujeito, esta não deve ser confundida com a noção de individualidade vinculada a uma identidade irreduzível e indissociável também da ética individualista que vigora na sociedade capitalista e por ela é estimulada. A esse respeito, Adorno apontava uma relação de contiguidade entre a alienação social e a alienação experimentada em si mesmo que pode ser verificada na afirmação

---

<sup>152</sup> Ibid., p. 5.

<sup>153</sup> Ibid., p. 7.

<sup>154</sup> Cf.: BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 63: “[...] não é de admirar, portanto, que, historicamente, o reinado do Autor tenha sido também o do Crítico, nem tampouco que a crítica (mesmo a nova) esteja hoje abalada ao mesmo tempo que o Autor”.

<sup>155</sup> Ibid., p. 59.

<sup>156</sup> Ibid., p. 57.

ostensiva da personalidade na atual sociedade de consumo, visto que “a reflexão sobre a sociedade tanto quanto a reflexão sobre a própria pessoa estão ausentes no personalismo ético”.<sup>157</sup>

Em segundo lugar, o espaço neutro que a escritura seria capaz de instaurar, ou melhor, de situar-se, parece assemelhar-se ao que Boltanski denomina de “reconhecimento” da obra de arte, que, como vimos, define-se como uma zona de indiscernibilidade entre o “eu” e o “tu”, o familiar e o infamiliar, o passado e o presente, a presença e a ausência, enfim, entre a arte e a vida. Embora o reconhecimento pressuponha um contato anterior com o objeto ou com a situação reencontrada, a cada vez que este encontro ocorre, ele se apresenta de modo singular, pois não se trata da mera reprodução do já vivido ou visto, e sim do potencial criativo extraído da expressão de impessoalidade presente nas obras. O neutro é o intervalo indiscernível de abertura entre o que veio antes e o que virá depois, o encontro fortuito com o agora, com “o estranho familiar” de que falava Freud,<sup>158</sup> de um reconhecimento que cede espaço ao outro, ao desconhecido, ao fora da linguagem.

Como se observou na análise da noção de “pequena memória”, a questão do anonimato está associada a um regime de diferenciação que elege o que merece ser lembrado e esquecido socialmente, assim como o que é dizível e visível no plano da partilha do sensível. Pode-se com isso afirmar, de maneira geral, que a poética de Boltanski postula um regime de indiferenciação fundado numa ideia de igualdade que contempla a singularidade sem cair no personalismo monadológico. E, evidentemente, quando falamos em despersonalização, não nos referimos nem ao transtorno psíquico que consiste no descentramento radical do eu, cuja principal consequência é a mais completa anomia, tampouco na despersonalização que fez com que multidões movidas pelo sentimento de pertencimento a um grupo específico apoiassem o impensável (como o holocausto e tantos outros genocídios ocorridos no século XX) e desejassem o aniquilamento do outro. Trata-se, antes, de resgatar a potência de vozes sem fonte subjetiva de enunciação e ouvi-las cada uma em sua singularidade, ainda que em coro, como se no ponto em que o sujeito constituído despontasse fosse preciso abandoná-lo para que outros pudessem emergir de maneira indiferenciada e impessoal.

---

<sup>157</sup> ADORNO, Theodor W. *Dialética Negativa*. Trad. Marco A. Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, s.p. [recurso eletrônico].

<sup>158</sup> Para Freud, *das unheimliche* é um conceito que expressa uma familiaridade esquecida, recalçada, que suscita angústia e horror de algo que parece estranho, porém, ao mesmo tempo, íntimo e conhecido. Cf. FREUD, S. *Obras incompletas de Sigmund Freud – O infamiliar*. Trad. Ernani Chaves e Pedro H. Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. pp. 27-126.

### 3.5. Fotografia, memória e ficção

Por natureza, as lembranças são descontínuas e imprecisas, sendo por vezes difícil discernir se foram de fato vividas ou narradas. Principalmente quando lembrança e afeto formam um complexo confuso como no testemunho de experiências traumáticas, nos quais a linguagem tende a comportar-se de maneira ambivalente. Durante muito tempo, a disciplina histórica suspeitou da memória julgando-a pouco confiável enquanto aliada na escritura do passado.<sup>159</sup> No decurso do século XX, ela passou a ocupar um lugar de destaque nas ciências humanas quando, finalmente, estas se abriram a procedimentos da história oral e até mesmo ao trabalho com as imagens. Desde a Antiguidade, a imagem, e com ela a escrita, está vinculada à memória. Em seu tratado sobre a memória e a reminiscência, Aristóteles já observava que a memória é um armazenador de imagens que pertence à mesma esfera da alma que a imaginação.<sup>160</sup>

Memória e imaginação não possuem o compromisso com a verdade tal qual a história, todavia, esta pode ser tão fabulosa e lendária quanto aquelas. É preciso lembrar, conforme Régine Robin, que às vezes “é a ficção que inventa o passado [...]. Outras vezes, é a história que constrói o mito, o discurso político [...]. Acontece ainda de ser a ficção a desconstruir esse passado opaco. Os discursos se fazem e se desfazem”.<sup>161</sup> Apressadamente, se poderia supor que estas questões ameaçam a história gerando uma crise de confiança na disciplina em meio a tantos relativismos e teorias epilogais. Mas, ao contrário, excursões reflexivas desse tipo propõem uma necessária revisão da disciplina histórica como figura de racionalidade que suprime toda matéria sensível e a dimensão involuntária de seus processos, além de servirem para explicitar o fato de que a história acontece precisamente dentro do redemoinho do tempo.

No trabalho de Boltanski a ficção é assumida como parte constituinte da memória, não com o intuito de colocar em questão a historicidade dos fatos passados, mas para vislumbrar a superfície esburacada do tecido da verdade que nos foi apresentado. *Reconstituição de um acidente que ainda não aconteceu comigo e em que morri* (*Reconstitution d'un accident qui ne m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort*), de 1969, e *10 Retratos fotográficos de C. Boltanski* (*10 Représentations photographiques de C. Boltanski – 1946-1964*), de 1972, por exemplo,

---

<sup>159</sup> Cf.: NORA, Pierre. Op. Cit., p. 9: “No coração da história trabalha um criticismo destruidor de memória espontânea. A memória é sempre suspeita para a história, cuja verdadeira missão é destruí-la e a repelir”.

<sup>160</sup> Cf.: TOMÁS DE AQUINO, Santo. *Comentário sobre “A memória e a reminiscência” de Aristóteles*. Trad. Paulo Faitanin et al. São Paulo: EDIPRO, 2016.

<sup>161</sup> ROBIN, Régine. *A memória saturada*. Trad. Cristiane Dias e Greciely Costa. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016, p. 65.

consistem em documentos fotográficos sobre fatos e situações ficcionalizadas. Na primeira obra o artista forja documentos que reconstituem as circunstâncias de um suposto acidente que o teria vitimado. Mais uma obra do ciclo de trabalhos em que o artista aborda a temática da morte, nesse caso, a sua própria. Na segunda, trata-se de um conjunto de 10 fotografias dispostas lado a lado em ordem aparentemente cronológica, a começar pela imagem de uma criança e a terminar com o retrato de um homem adulto. Abaixo das imagens, legendas informam que se trataria do próprio artista nas fotos, além de constar também sua idade em cada ocasião e a data em que a foto teria sido tirada. No topo, acima de cada imagem, lemos a informação “retrato fotográfico”, recurso redundante que enfatiza o artifício empregado pelo artista assim como a artificialidade do conjunto, pois basta olhar um pouco mais atentamente para notar que não são retratos de Boltanski.



**Figura 12: Christian Boltanski, *Reconstituição de um acidente que ainda não aconteceu comigo e em que morri*, 1969.**



**Figura 13: Christian Boltanski, 10 Retratos fotográficos de C. Boltanski - 1946-1964, 1972.**

Ao observar os retratos, fatalmente comparamos as figuras à procura de semelhanças, diferenças e repetições na postura corporal, na roupa, no semblante do rosto e no fundo que teria permanecido praticamente imutável ao longo de dezoito anos. Pouco a pouco, os detalhes fazem ruir a credulidade do espectador diante da imagem, lançando-o na dúvida e incerteza que desvanece o estatuto da fotografia como registro-prova de um acontecimento ou do próprio “real”. Boltanski joga com os referenciais ligados às noções de temporalidade (“Isso foi”) e de verdade (“É isso!”), os quais o senso comum acerca da fotografia carrega como pressupostos. Notemos, porém, que tal artifício só é possível na medida em que a doxa concernente à natureza mimética da foto é minimamente sustentada pelo observador. Mas Boltanski parece ir mais longe, além de transgredir o efeito de real da fotografia em relação a seu referente, haja vista que ele contrapõe as imagens entre si num jogo de semelhança e dessemelhança.

Embora a autoridade arcôntica esteja, inequivocamente, inscrita nas obras de Boltanski, ele parece jogar com ela, fazendo-nos desconfiar do estatuto que foi atribuído aos arquivos. De modo que o suposto valor documental e a atestação de qualquer verdade factual são continuamente colocados em questão. Os artifícios empregados por Boltanski alinham-se à interpretação de Jacques Rancière quanto à noção de ficção que não consiste na invenção de histórias, mas no estabelecimento de relações novas entre os elementos visíveis e dizíveis, na

construção de espaços nos quais as palavras e as formas visíveis se entrelaçam,<sup>162</sup> haja vista a relação que o artista estabelece entre texto e imagem em ambas as obras. O observador que percorre com o olhar as imagens acompanhadas das legendas, além dos títulos de reconfortante teor explicativo, logo descobre estar diante de uma mitologia individual sobre o próprio artista, construída a partir da articulação de signos visuais e textuais, em suma, de uma fabulação que visa criar outros possíveis na medida em que libera o documento de seu semblante. Enquanto na primeira obra é o título que introduz a dúvida sobre o valor documental das imagens; na segunda, ele, juntamente com as legendas, opera segundo uma lógica reversa, afirmando algo a que as imagens não correspondem, de tal modo que nesse caso são as imagens que denunciam a ficcionalidade do texto. Essas questões levam-nos a considerar um aspecto crucial evocado nas obras examinadas: o vínculo tanto da memória quanto da fotografia com o passado, além do irrefutável caráter seletivo de ambas.

“A memória é do passado”, afirma Paul Ricœur, sendo “o contraste com o futuro da conjectura e da espera e com o presente da sensação (ou percepção) que impõe esta caracterização primordial”.<sup>163</sup> Embora tal assertiva não represente um consenso no interior da fenomenologia da memória, a questão da emergência de um acontecimento ocorrido como *mnéme* (lembrança que sobrevém à maneira de uma afecção) ou como *anámnese* (recordação enquanto busca ativa) pressupõe a anterioridade daquilo de que se lembra ou recorda a se tornar presente no instante do encontro com a “memória-paixão” ou com a “recordação-ação”.<sup>164</sup> Em ambos os casos, nota-se a ocorrência de outro encontro com a temporalidade, visto que o sujeito que lembra e recorda depara-se também com a passagem do tempo, a distância do presente em relação àquilo que foi e não é mais. Não por acaso essa associação se verifica também quando estamos diante de uma fotografia, pois ela nos lembra de que em algum momento a imagem foi pura potência e embora não seja o real, sem dúvida, ela é capaz de indiciar uma determinada realidade passada por mais incompleta que se apresente.

Boltanski, no entanto, parece saber que o conhecimento sobre o passado nunca é completo, nem pela via da pesquisa historiográfica, nem pela reconstituição fotográfica, tampouco pela memória. Afinal, é no exame de documentos recolhidos em meio a metros e metros de arquivo, na seleção do referente e do melhor enquadramento ou na eclosão de uma lembrança fugidia que o passado encontra condições de irromper. A propósito do caráter

---

<sup>162</sup> RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012a, p. 99.

<sup>163</sup> RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007, p. 35.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 37.

seletivo e combinatório das lembranças, Rancière observa: “uma memória é um certo conjunto, um certo arranjo de signos, de vestígios, de monumentos”<sup>165</sup>; nessa perspectiva, uma memória implica a formação e a supressão de elos que conferem maior ou menor consistência a uma história. Reparemos a semelhança dessa definição com aquela que vimos anteriormente referente à noção de “ficção” segundo o mesmo autor, qual seja, “a mobilização dos recursos da arte para construir um ‘sistema’ de ações representadas, de formas agregadas, de signos que se respondem”.<sup>166</sup> Se para Rancière, por exemplo, um “filme de ficção” não se opõe em absoluto a um filme “documentário”, deve-se ao fato de que em ambos os casos seu inventor opera um arranjo de ações, signos e situações que, em geral, pode igualmente se opor à realidade ou buscar “a produção imaginária das verossimilhanças e dos efeitos de real”.<sup>167</sup>

Ao tecer duras críticas às estratégias das políticas da arte no cenário contemporâneo, Rancière chega à conclusão de que o real não é nem um paradigma a ser transgredido, como a dita modernidade reivindicou, tampouco respeitado à maneira do regime representativo da arte. Isso se justifica, pois, segundo ele, o que chamamos “real”, na verdade, não existe de forma autônoma e independente, há apenas “configurações daquilo que é dado como nosso real, como o objeto de nossas percepções, de nossos pensamentos e de nossas intervenções. O real é sempre objeto de uma ficção”.<sup>168</sup> Boltanski, por sua vez, parece saber disso e brincar com os signos desse real, explorando também o papel da memória no processo de montagem de imagens e de tempos. Nesse sentido, a busca cada vez mais exigente pelos efeitos de real na ficção dominante, desprovida de qualquer distância ou dissenso, opera em direção contrária à ficção que Rancière e Boltanski defendem, ou seja, aquela que embaralha as fronteiras entre a ficção e o real, e que não pretende “fingir”, mas “forjar” outras relações sensíveis com a realidade. E se por um lado a história não pode ser confundida com a memória, por outro, é inegável que ambas operam segundo regimes de temporalidade igualmente heterogêneos e anacrônicos. Pode-se afirmar, portanto, que o reconhecimento da dimensão ficcional da memória significa simplesmente que o esquecido, o preterido e o involuntário são elementos irremediavelmente constituintes da lembrança e da rememoração do passado. Encontrar outras formas de relação e arranjo entre imagem e palavra, passado e presente, singular e comum, pode ser o início da escrita de outras histórias.

---

<sup>165</sup> RANCIÈRE, Jacques. “A ficção documentária: Marker e a ficção da memória”. In: *A fábula cinematográfica*. Trad.: Christian P. Kasper. Campinas, SP: Papirus, 2013, p. 159.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>168</sup> *Idem.* Op. cit., 2012, p. 74.

### 3.6. Arquivar para lembrar ou para esquecer?

Poderíamos definir o arquivo em função de sua tarefa básica de ordenar e preservar documentos *de* ou *para* uma dada cultura e, assim, servir à história. Entretanto, é preciso lembrar que a noção de arquivo foi inúmeras vezes expandida e reelaborada ao longo do século XX, tornando qualquer tentativa de definição imprecisa. Estando associado à certa ideia de *origem* e *autoridade*, o arquivo é, por vezes, reduzido a um lugar, mas também costuma ser assimilado como conceito, método, outros o utilizam como material, dispositivo em instalações artísticas, ou, ainda, o entendem como conjunto de relações passíveis de serem estabelecidas entre elementos díspares. Enfim, o arquivo denega qualquer consenso e continua desafiando seus teóricos que assistem à crescente imaterialidade dos suportes num espaço desprovido de referências em que original e cópia, verdadeiro e falso, não mais se distinguem.

Nunca, talvez, tenhamos produzido tantos arquivos, basta observar que se as sociedades modernas se caracterizam pela anomia e amnésia generalizada, seu avesso paradoxal é, sem dúvida, a importância atribuída aos arquivos. As imagens, contemporaneamente, constituem a matéria e o motor de uma memória em eterna rotação. No entanto, do mesmo modo que o mundo não se deixa fixar tão facilmente em imagem, as memórias reconfiguram-se e as culturas renovam-se tanto pelo esquecimento como pela lembrança num ritmo vertiginoso. A fotografia desempenha um papel de inquestionável relevância nesse sentido, transformando o mundo num arquivo de imagens que alteram significativamente a percepção sobre o visível e a compreensão sobre o tempo. No contexto das sociedades pós-industriais, caracterizadas não mais pela transmissibilidade da herança cultural, mas pela acumulação do passado, para compensar o ritmo desenfreado de informações produzidas, criam-se técnicas de reprodução, arquivos e tecnologias com promessas de alta capacidade de armazenamento de dados. Não basta viver a experiência que cada lugar e situação possibilitam, é preciso convertê-la em imagem, arquivá-la na memória virtual de um microchip.

Devemos, entretanto, proceder a duas pequenas observações. Como Derrida advertira, não se deve confundir o arquivo com a memória, “bem ao contrário, o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória”.<sup>169</sup> Mas cabe indagar se o arquivo almejava ser uma espécie de substituto da memória?<sup>170</sup> Arquivamos para lembrar ou para

---

<sup>169</sup> DERRIDA, Jacques. Op. Cit., 2001, p. 22.

<sup>170</sup> Pierre Nora, provavelmente, responderia positivamente a esta questão, a despeito disso escreveu: “Menos a memória é vivida do interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma



esquecer? O arquivo existiria se a memória não fosse constituída também de esquecimento? Ora, se o arquivo não é a mesma coisa que a memória, qual a sua função em relação à história? Esse é outro aspecto a ser observado, pois é necessário colocar em nosso horizonte reflexivo o papel do arquivo em nossa relação com o passado e a maneira como ele determina a escrita historiográfica. Questões que nos impelem a antecipar formulações que serão desenvolvidas mais adiante. No momento, nos contentemos na indicação da posição fronteira do arquivo, entre a memória e a história, identificando-se, no que tange à memória, com seu caráter bruto, seu inacabamento; e com a racionalidade inerente à história.

### **3.7. Arquivo: marcas de uma presença**

Integrar um arquivo denota um tipo de sobrevivência no limite entre a lembrança e o esquecimento, entre a vida e a morte. Citemos como exemplo o caso dos chamados arquivos mortos que, como velharias sem finalidade e valor, jazem amontoados em sótãos. É preciso que, além de conservados, os arquivos sejam retomados, lidos, decifrados, posto que só sobrevivem como traço do passado quando são mobilizados e explorados no presente. Ao descrever os aspectos da análise enunciativa segundo uma perspectiva arqueológica, Michel Foucault definiu o sistema que permite não exatamente despertar os discursos já efetuados de seu sono profundo, mas de segui-los como rastros e caracterizá-los na medida em que são reativados e utilizados, esquecidos ou destruídos.<sup>171</sup>

Embora o recurso a arquivos já se fizesse presente nas pesquisas de Foucault desde suas primeiras obras, como *História da Loucura*, foi somente em *A Arqueologia do Saber* que ele explicitou o que entende por arquivo. A partir da análise da formação discursiva e da descrição dos enunciados, de suas regularidades e dispersões, Foucault propõe procedimentos diferentes daqueles que visam reconstituir momentos fundadores a fim de formarem enunciados como totalidades fechadas. Ele apreende o conjunto de enunciados na densidade de seu acúmulo, como figura lacunar e fragmentada. A recusa em validar noções como a de retorno às origens justifica-se na medida em que estas não são determináveis, ao invés disso convém demonstrar que se os discursos circulam através do tempo e são retomados numa

---

existência que só vive através delas. Daí a obsessão pelo arquivo que marca o contemporâneo e que afeta, ao mesmo tempo, a preservação integral de todo o presente e de todo o passado”. Cf.: NORA, Pierre. Op. Cit., p. 14.

<sup>171</sup> FOUCAULT, Michel. Op. Cit., 2008, p. 140.

trama de conhecimentos e desconhecimentos, é porque se caracterizam por certa positividade que lhes atribui unidade e condições de desenvolvimento de continuidades e devires.

Foucault vincula o conceito de arquivo ao que ele denomina de *a priori* histórico, ou seja, as condições que tornam possível a emergência de determinadas assertivas numa época e que, portanto, não escapam à história, assim como às regras vigentes no interior da prática discursiva. Nota-se que arquivos são entendidos como sistemas complexos de enunciados, os quais são tanto coisas como acontecimentos ocorridos que, no acúmulo de sua dispersão, surgem segundo regularidades específicas, prescindindo do acaso para se manifestarem. O arquivo para Foucault não é um reservatório protetor de tudo o que foi dito e criado, tampouco é um lugar, mas um sistema de relações tecidas no nível do discurso:

O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas; ele é o que faz com que não recuem no mesmo ritmo que o tempo, mas que as que brilham muito forte como estrelas próximas venham até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas. O arquivo não é o que protege, apesar de sua fuga imediata, o acontecimento do enunciado e conserva, para as memórias futuras, seu estado civil de foragido; é o que, na própria raiz do enunciado-acontecimento e no corpo em que se dá, define, desde o início, *o sistema de sua enunciabilidade*. O arquivo não é, tampouco, o que recolhe a poeira dos enunciados que novamente se tornaram inertes e permite o milagre eventual de sua ressurreição; é o que define o modo de atualidade do enunciado-coisa; é *o sistema de seu funcionamento*. Longe de ser o que unifica tudo o que foi dito no grande murmúrio confuso de *um* discurso, longe de ser apenas o que nos assegura a existência no meio *do* discurso mantido, é o que diferencia *os* discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua duração própria.<sup>172</sup>

Para compreendermos tal enunciado é preciso considerar que Foucault não apreende o arquivo nem em seu sentido documental, típico de sociedades inseridas no regime histórico que transpõem para a escrita os testemunhos fundamentalmente orais, nem em sua função tradicionalmente institucional destinada à preservação dos documentos. Para que um acontecimento se configure como ocorrido, é no nível do discurso que ele acontece de fato e adquire singularidade perante os demais. Assim, somente quando o acontecimento ingressa no sistema de enunciação que o arquivo entra em ação definindo os limites e as possibilidades dos discursos, atualizando-os segundo regras específicas. Em poucas palavras, para o filósofo, o arquivo é “o sistema geral de formação e transformação dos enunciados”.<sup>173</sup> De documento

---

<sup>172</sup> Ibid., p. 147.

<sup>173</sup> Ibid., p. 148.

material reservado ao exame dos historiadores, Foucault empreendeu uma significativa mutação no conceito e no uso do arquivo ao inseri-lo no domínio mundano dos discursos que circulam no jogo de relações entre tempos, espaços e saberes, além de mostrar sua importância no campo da investigação filosófica.

Em dada altura de seu trabalho de exumação dos arquivos, Foucault interroga: o que resta de uma vida indiferente, comum? Provavelmente, quase nada, salvo algumas linhas escritas na ocasião em que tais sujeitos cruzaram ou enfrentaram alguma forma de poder.<sup>174</sup> Somente assim determinados discursos encontram condições de emergirem do silêncio no qual foram confinados, responde ele. Palavras ditas e registradas, situações banais de vidas comuns encontradas ao acaso em prontuários médicos, fichas criminais e diários escritos por operários. “O poder que espreitava essas vidas, que as perseguiu, que prestou atenção, ainda que por um instante, em suas queixas e em seu pequeno tumulto, e que as marcou com suas garras, foi ele que suscitou as poucas palavras que disso nos restam”.<sup>175</sup> Vidas infames, nos termos de Foucault, existências destinadas a passarem sem deixar rastros, designadas “infames” porque representam o avesso da fama atribuída aos ditos merecedores da história.

Seguindo caminho semelhante, a historiadora Arlette Farge falou de dentro dos arquivos judiciários da França do século XVIII,<sup>176</sup> tratou da vã ambição totalitária de reconstituir metros e metros de vestígios e atravessar a opacidade de existências desconhecidas. Segundo Farge, o arquivo é uma morada de ambiguidades, pois, ao mesmo tempo em que reúne fragmentos de verdade que ligam o passado ao presente, funcionando como uma espécie de arquivo-prova, representação do real, o arquivo pode também converter-se numa miragem que reserva inúmeras armadilhas a quem nele mergulha. Afinal, “como decidir entre o essencial e o inútil, o necessário e o supérfluo, o texto significativo e um outro que se julgará repetitivo? Não há bom método para dizer a verdade, nem regras estritas a seguir quando se hesita sobre a escolha de um documento”, escreve ela.<sup>177</sup> Embora marcado pelo excesso e pela abundância inibidora, todo arquivo é permanentemente habitado pela falta, visto que não cessa de ser reconfigurado.

---

<sup>174</sup> Lembramos que para Foucault o poder não é algo passível de ser apropriado e nem abrigado numa instância representativa, o que existem são relações nas quais o poder é exercido e por meio das quais ele circula.

<sup>175</sup> FOUCAULT, Michel. “A vida dos homens infames”. In: *Estratégia, Poder-Saber*. Trad. Vera Lucia A. Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 207.

<sup>176</sup> Cf.: FARGE, Arlette. *O sabor do Arquivo*. Trad. Fátima Murad. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017, p. 14: “[...] o arquivo judiciário, domínio do pequeno delito antes de ser o do grande crime, mais raro, guarda mais incidentes de pouca importância do que assassinatos graves, e exhibe a cada página a vida dos mais carentes. [...] o arquivo não é uma nota, não foi composto para surpreender, agradar ou informar, mas para servir a uma polícia que vigia e reprime”.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 71.

Boltanski também ressaltou essa ambiguidade quando em *Reserva-Detetive III* (*Réserve-Déetective III*) misturou fotografias de vítimas com as de perpetradores de crimes registrados em arquivos policiais, todas coladas sobre caixas numeradas e organizadas em estantes de madeira. É impossível distinguir as vítimas dos malfeitores, além de não fornecer qualquer evidência que auxilie o espectador em seu breve processo de investigação, o artista parece simplesmente suprimir tais categorias de julgamento. Boltanski transforma todos os sujeitos em potenciais vítimas e algozes, afinal, como lembrou Hannah Arendt, o mal nem sempre se apresenta em sua forma terrível e desumana, mas pode revelar-se humano, demasiadamente humano e terrivelmente banal.



**Figura 14: Christian Boltanski, *Reserva-Detetive III*, 1987.**

À maneira dos arquivos investigados por Foucault e Farge, é no encontro com o poder que existências condenadas ao esquecimento adquirem de fato substância, não importa se vítima ou infrator, todos tornam-se iguais no domínio do anonimato. O que o artista quer é que desconfiemos dos arquivos, das categorias fixas de análise e catalogação a partir dos quais a história é escrita, ou seja, ele exige que recorramos sempre a novas e diferentes estratégias de recepção diante da obra. Ademais, a ambiguidade dos arquivos de Boltanski estende-se à imprecisão dos acontecimentos e fatos a que se referem, impondo-se a necessidade de se buscar o motivo disso no reconhecimento que o artista espera despertar no espectador, ou seja, uma identificação pessoal e secreta situada a meio caminho entre a

memória individual e coletiva que subverte qualquer atribuição cabal de sentido. Segundo Boltanski:

Alguém poderia dizer: “Ah, sim, é a Shoah”, e outro diria: “Isso me lembra o escritório onde estavam expostas as fotos dos melhores funcionários”. Certamente, existe um padrão geral; por exemplo, as roupas estendidas no chão no Ocidente, lembram necessariamente a Shoah. Mas no Japão eu escutei: “Você conhece muito bem a tradição zen, você se inspirou no lago dos mortos”.<sup>178</sup>

O trabalho com o minúsculo, singular e quase imperceptível, assim como o ato de interrogar o arquivo e a restituição fascinada que nada quer esquecer, é recorrente entre aqueles que sabem que o arquivo é a expressão fragmentada e contraditória do real, habitado simultaneamente pelo excesso e pela falta. Nem reflexo ou prova do real, tampouco, algo que possa ser desqualificado por seu inacabamento. Jacques Rancière também abriu os arquivos da infâmia. A partir de textos escritos por operários do século XIX durante noites em claro, o filósofo delineou a silhueta de dezenas de personagens que tiveram suas vidas, dia após dia, saqueadas pelo trabalho, mas que buscaram libertar-se da sujeição da existência proletária por meio do trabalho do pensamento e do imaginário. Nesse caso, talvez, ao invés de arquivos da infâmia, o mais apropriado fosse falarmos em termos de arquivos da insônia ou do “sonho operário”, como denomina o próprio autor.

Deixar os arquivos mudos falarem, “deixando se manifestar, ao menos uma vez, o pensamento dos que não estão ‘destinados’ a pensar”,<sup>179</sup> é uma forma legítima de inversão da ordem histórica do mundo tanto quanto as lutas e ações diretas em dado período. Trata-se, sobretudo, de uma inversão da ordem estética do mundo em que, de um lado, temos os que têm o condão de criar outros mundos por meio de formas simbólicas, de outro, os que devem se contentar em assistir, consumir ou, no máximo, ser representados como figurantes no quadro da história. Embora Rancière só viesse a elaborar posteriormente a noção de partilha do sensível, ela já se verificava aqui quando contrariava “o mito que define quem tem o direito de falar pelos outros”.<sup>180</sup>

Jacques Derrida, como vimos, teceu importantes considerações sobre a noção de arquivo, aliás, seu texto *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* inicia lançando a seguinte pergunta: “Por que reelaborar hoje um conceito de arquivo?”.<sup>181</sup> A ousadia crítica do filósofo franco-magrebino consistiu justamente em desconstruir a noção clássica de arquivo

<sup>178</sup> BOLTANSKI, Christian; OBRIST, Hans U. Op. cit., p. 172.

<sup>179</sup> RANCIÈRE, J. *A noite dos proletários: arquivos do sonho operário*. Trad. Marilda Pedreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 13.

<sup>180</sup> Ibid., p. 35.

<sup>181</sup> DERRIDA, Jacques. Op. Cit., 2001, p. 7.

evidenciando seu vínculo com a história, com o poder e com a pretensa estabilidade da verdade, ao passo que postulou uma concepção perpassada por rasuras, lacunas, descontinuidades e esquecimentos. Derrida pensa o arquivo como um conjunto de impressões, traços que requerem um espaço de impressão, como as tábuas de cera, o corpo flagelado do personagem kafkiano da *Colônia Penal* ou até mesmo o nosso aparelho psíquico. Mais que isso, para ele “não há arquivo sem um lugar de consignaço, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior”.<sup>182</sup>

Embora arquivo e memória não se confundam, é inegável que as tecnologias de armazenamento se utilizam de aparatos que reproduzem os mecanismos naturais dos nossos órgãos e sentidos perceptivos. Freud já constatava isso, mas considerava tais instrumentos deficientes e limitados quando comparados aos naturais. O mesmo se aplicava aos dispositivos que auxiliam a nossa memória, Freud percebeu que “irrestrita capacidade receptora e conservação de traços duradouros parecem excluir-se mutuamente nos dispositivos que substituem nossa memória; ou a superfície de recepção tem de ser renovada ou as anotações têm de ser eliminadas”.<sup>183</sup> O bloco mágico, prancha constituída de uma superfície de cera sob papel e celuloide foi considerado por Freud um dispositivo análogo ao nosso aparelho psíquico perceptivo, uma vez que permite inscrições duradouras e efêmeras numa superfície sempre disponível.

Para Derrida, todo arquivo possui um conflito interior entre a destruição e a conservação, o que ele chamou de *mal de arquivo*, noção derivada da pulsão de morte freudiana. Caracterizada pela irredutibilidade e pela compulsão à repetição, a pulsão de morte está no cerne do princípio de prazer, mas também de uma violência que se volta contra o próprio sujeito da pulsão. Partindo desse pressuposto, se por um lado “o arquivo trabalha sempre *a priori* contra si mesmo”,<sup>184</sup> por outro, “não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalçamento”.<sup>185</sup> Nesse sentido, o ato compulsivo de colecionar e tudo arquivar pode ser interpretado como relutância em aceitar a morte como fim definitivo. No entanto, se esta explicação se aplica perfeitamente a Boltanski, é um enorme equívoco generalizá-la a outros artistas que trabalham contemporaneamente com arquivos, visto que as motivações e os objetivos se mostram bastante diversos.

---

<sup>182</sup> Ibid., p. 22.

<sup>183</sup> FREUD, Sigmund. “Uma nota sobre o bloco mágico”. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, Vol. 19. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 243.

<sup>184</sup> DERRIDA, Jacques. Op. Cit., p. 23.

<sup>185</sup> Ibid., p. 32.

De acordo com Hal Foster, assistimos nas últimas décadas à emergência de uma tendência no campo das artes que se destaca por sua predileção arquivística. Constituída por artistas que reúnem traços do passado a fim de tornar novamente presentes histórias suprimidas ou extraviadas,<sup>186</sup> tais arquivos derivam de fontes que vão desde a cultura de massa a órgãos de preservação públicos e privados, ou seja, arquivos informais e oficiais, com conteúdos que não raramente se mostram de difícil determinação. É interessante observar que esta indeterminação, segundo ele, deve-se à estrutura fragmentária e por vezes inacabada desses documentos que “são tanto ‘pré-produção’ quanto ‘pós-produção’”, ou seja, caracterizam-se por “começos não realizados ou projetos incompletos – tanto na arte quanto na história – podendo oferecer novos pontos de partida”.<sup>187</sup>

Nessa perspectiva, embora Christian Boltanski não esteja entre os artistas analisados por Hal Foster, é possível estabelecer relações profícuas entre a arte de arquivo descrita por ele e os trabalhos do artista francês. A ideia, por exemplo, segundo a qual a figura do artista como arquivista acompanha a do artista como curador, certamente ressoa no processo criativo de Boltanski que passa a se confrontar com questões relacionadas à seleção dos documentos que integrarão a obra, sua relação com outros elementos expostos, assim como com o futuro desses arquivos após a exposição. Foster observa, ainda, que a arquitetura segundo a qual esses arquivos são organizados, seguindo uma forte matriz de citação e justaposição que chega a embaralhar categorias como as de autoria e originalidade, forma um complexo de textos, imagens e objetos que contrasta sobremaneira com o dito pastiche pós-moderno, pois solicita do espectador mais que uma fruição distraída, uma vez que requer “debatedores engajados”.<sup>188</sup>

Foster reconhece que a arte de arquivo não parte de imperativos totalizantes cujo objetivo último seria a reconstituição do passado em sua miríade de detalhes e fragmentos, mas simplesmente intenta relacionar traços do que restou no presente a fim de transformar arquivos mortos em lugares dinâmicos de revisão crítica da história. Nas palavras do próprio autor, essas obras visam “transformar ‘locais de escavação’ em ‘canteiros de obras’”, num significativo processo de transmutação, pois “sugere a mudança de uma cultura melancólica

---

<sup>186</sup> Dentre os artistas analisados por Hal Foster destacam-se o suíço Thomas Hirschhorn, a inglesa Tacita Dean, o dinamarquês Joachim Koester e o americano Sam Durant, podendo ainda ser incluídos nesta lista nomes como Yael Bartana, Matthew Buckingham, Tom Burr, Gerard Byrne, Moyra Davey, Jeremy Deller, Mark Dion, Stan Douglas, Omer Fast, Joan Fontcuberta, Liam Gillick, Douglas Gordon, Renée Green, Pierre Huyghe, Zoe Leonard, Josiah McElheny, Christian Philipp Müller, Philippe Parreno, Walid Raad, Danh Vo, o Otolith Group e Raqs Media Collective, entre outros. Cf.: FOSTER, H. Op. Cit., 2015, s. p. [recurso eletrônico], tradução nossa.

<sup>187</sup> Ibid., s. p. [recurso eletrônico], tradução nossa.

<sup>188</sup> Ibid., s. p. [recurso eletrônico], tradução nossa.

que vê o histórico como pouco mais do que o traumático”.<sup>189</sup> Portanto, para Hal Foster, essas excursões artísticas no território do arquivo e da história correm exatamente na contramão de uma série de aparições do passado em modas e utensílios retrôs, filmes nostálgicos, monumentos, assim como em investidas museais que reencenam a barbárie a fim de comercializar o trauma.

Do exposto sumariamente sobre o arquivo, tentemos sintetizar a concepção do nosso artista sobre o assunto. Em primeiro lugar, Boltanski parece conhecer o poder de atração que os arquivos exercem sobre nós, já que eles mais escondem do que revelam, além de preservar algo mais que coisas materiais, como velhos documentos e objetos. Pode-se dizer que os arquivos são, sobretudo, testemunhos de nossas existências e histórias, *marcas que deixamos de nossa presença em um determinado espaço e tempo*. Levando em conta que a história é inacabamento, os arquivos de Boltanski comportam-se como sistemas de relações imprevistas que, no máximo, armazenam lacunas e histórias incompletas, já que o contrário seria ficção. Daí a necessidade de forjar memórias e criar outras articulações com o passado.

Além disso, o artista está mais preocupado em extrair o potencial dos arquivos dos anônimos do que reforçar o poder dos donos da história. Ainda que recorrendo frequentemente ao acúmulo e, muitas vezes, ao incontável, Boltanski não age como o historiador que busca encontrar o próprio real arquivístico da história ou sua prova, pois ele sabe que o real é habitado permanentemente pela falta, assim como o arquivo. Suas caixas de biscoito, estantes de madeira, roupas puídas, listas telefônicas, fotografias e livros armazenam o que não é visível aos olhos, seus arquivos encobrem o que verdadeiramente guardam. Assim, a obra de Boltanski dá uma mostra à Derrida do que pode significar a reelaboração de um conceito de arquivo hoje: pensar uma memória que recobre sua dimensão ontológica e histórica ao mesmo tempo.

### **3.8. O que retorna sempre ao mesmo lugar**

Entre o fim dos anos 1980 e início dos anos 1990, Boltanski criou uma série intitulada *Reservas (Réserves)*, composta de obras como *Réserve-Détective III* (1987), *Canada* (1988), *La fête de Pourim* (1988), *La réserve du musée des enfants I e II* (1989), *Lac des morts* (1990), *La réserve du Carnegie International* (1991) e *La réserve des suisses morts* (1991).

---

<sup>189</sup> Ibid., s. p. [recurso eletrônico], tradução nossa.



As obras têm em comum o excesso, o acúmulo ostensivo de roupas, caixas e fotografias de pessoas desconhecidas. Elementos separados para uso futuro ou reservados para eventual descarte definitivo?

No vaivém da obra de Boltanski, essa série recorre a recursos já utilizados anteriormente e antecipam outros que foram depois exaustivamente empregados pelo artista. Mas sempre sob o signo da recordação, repetição e perlaboração do que restou após um século de catástrofes. No caso de Boltanski, a perlaboração empreendida pela obra se realiza na montagem de sintomas visuais – como Warburg e Didi-Huberman ensinaram –, espécie de híbrido de tempos que perturbam os esquemas de representação na arte e de narratividade da história, propondo uma revisão dos modos de exibição das artes visuais e dos processos de articulação do passado. Esses sintomas visuais são como restos que resistem ao esquecimento fazendo com que o passado venha à tona, mas nunca na forma de totalidades ou continuidades. Como vimos no capítulo anterior, os arquivos de Boltanski são tão descontínuos quanto a memória e a própria história, e as “reservas” – entre as quais destacaremos apenas uma – são operações que distanciam e aproximam o que permanece para muitos irrepresentável na arte.

*Reserva de suíços mortos (Réserve des suisses morts)* é uma instalação composta do empilhamento de caixas de biscoito em ferro oxidado com fotografias de homens, mulheres e crianças coladas sobre a superfície. Tomadas pelo olhar individualmente, cada caixa remete a arquivos domésticos improvisados para armazenar documentos. O conjunto impressiona pela repetição e minuciosa acuidade em sua organização, forma muros labirínticos em estreitos corredores, eventualmente, torres de alturas variáveis. A alusão a um columbário é inescapável, onde múltiplas caixas se acumulam formando uma multidão de silêncios, *presenças ausentes* evocadas pelos retratos. Nas palavras do próprio artista: “A caixa de biscoitos é o cofre do pobre homem e também é a urna do funeral. O que me interessa é que o empilhamento dessas caixas parece muito sólido, mas se um caminhão passa, tudo entra em colapso, mostra a fragilidade da vida”.<sup>190</sup>

---

<sup>190</sup> BOLTANSKI, Christian. “Christian Boltanski: arte e memória”. Entrevista concedida a Guillaume Erner. France Culture, 14 nov. 2019. Disponível em: <https://www.franceculture.fr/emissions/linvite-des-matins/christian-boltanski-lart-et-la-memoire> (Consulta em janeiro de 2021).



**Figura 15. Christian Boltanski, *Reserva de suíços mortos*, 1991.**

As fotografias foram retiradas de obituários de um jornal suíço, *Le Nouvelliste du Valais*, e colecionadas anos a fio pelo artista que as refotografou e ampliou, deixando apenas os rostos visíveis ao extirpar qualquer informação acerca da identidade dos sujeitos. Mas por que teriam restado apenas rostos? Ora, o rosto é a forma mais comum de apresentação do indivíduo e de sua identificação pelos outros, através dele supomos experimentar a inapreensível singularidade que todos almejam, mesmo que isso signifique uma pseudo-autenticidade. Conforme Agamben, o rosto é o lugar da intratável abertura do ser em relação ao mundo exterior:

O rosto é o ser irreparavelmente exposto do homem e, ao mesmo tempo, o seu permanecer oculto precisamente nessa abertura. [...]. Aquilo que o rosto

expõe e revela não é algo que possa ser formulado nesta ou naquela proposição significativa e tampouco um segredo destinado a permanecer para sempre incomunicável. A revelação do rosto é revelação da própria linguagem. Ela não tem, por isso nenhum conteúdo real, não diz a verdade sobre este ou aquele estado de espírito ou de fato, sobre este ou aquele aspecto do homem ou do mundo: é apenas abertura, apenas comunicabilidade. Caminhar sob a luz do rosto significa ser tal abertura, padecê-la.<sup>191</sup>

Para Agamben, estamos condenados a esta comunicabilidade que o rosto pressupõe, pois, mesmo não querendo dizer algo, é nele que a linguagem habita. Em *Reserva de suíços mortos*, Boltanski exhibe uma coleção de olhares, buracos negros que nos olham e que ao mesmo tempo nos constituem, de modo análogo a Deleuze e Guattari.<sup>192</sup> Mas o que, de fato, vemos diante dos olhos? É a Georges Didi-Huberman que recorreremos para responder a esta questão: um devir do corpo vidente, objeto visual que evoca a perda, a ausência, a inelutável aniquilação dos corpos.<sup>193</sup> Como diria Didi-Huberman, são “volumes dotados de vazios”, uma aparição mínima, indícios de muitos desaparecimentos. Numa passagem seminal sobre a experiência de olhar um túmulo e ser olhado por ele, o filósofo e historiador da arte francês descreve esta cisão do olhar:

Mas, diante de um túmulo, a experiência torna-se mais monolítica, e nossas imagens são mais diretamente coagidas ao que o *túmulo* quer dizer, isto é, ao que o túmulo encerra. Eis por que o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago – e nesse ponto, aliás, ele vem perturbar minha capacidade de vê-lo simplesmente, serenamente – na medida mesmo em que me mostra que perdi esse corpo que ele recolhe em seu fundo. Ele me olha também, é claro, porque impõe em mim *a imagem impossível de ver* daquilo que me fará o igual e o semelhante desse corpo em meu próprio destino futuro de corpo que em breve se esvaziará, jazerá e desaparecerá num volume mais ou menos parecido. Assim, diante da tumba, eu mesmo tombo, caio na angústia – a saber, esse “modo fundamental do sentimento de toda situação”, essa revelação privilegiada do “*ser-aí*”, de que falava Heidegger... É a angústia de olhar o fundo - o *lugar* - do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber (na verdade, de não saber) o que vem a ser meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, de se abrir.<sup>194</sup>

---

<sup>191</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, pp. 87, 88.

<sup>192</sup> Cf.: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Ano Zero: Rostidade”. In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. vol. 3*. São Paulo: 34, 1996. pp. 31-32 “A subjetivação não existe sem um buraco negro onde aloja sua consciência, sua paixão, suas redundâncias. (...) É entretanto curioso, um rosto: sistema *muro branco-buraco negro*”.

<sup>193</sup> Seria igualmente possível responder a esta questão conforme a analogia que Hans Belting faz entre imagem e morte: “A contradição entre presença e ausência, que ainda hoje se patenteia nas imagens, tem as suas raízes na experiência da morte dos outros. Têm-se à vista as imagens, tal como diante dos olhos se têm os mortos, que, no entanto, já ali não estão”. Cf.: BELTING, Hans. “Imagem e morte: a corporalização nas primeiras culturas”. In: *Antropologia da imagem*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: KKYM, 2014, p. 181

<sup>194</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 38.

A fruição da instalação de Boltanski pode ser caracterizada a partir daí, de modo que em face de *Reserva de suíços mortos* é o próprio espectador que tomba. Poderíamos, ainda, perguntar por que a referência a suíços ao invés de qualquer outra nacionalidade? Segundo o próprio artista, antes suas obras faziam referência a judeus mortos, mas esta combinação – judeu e morte – era óbvia demais. Em contrapartida, “não há nada mais normal que um suíço, portanto, não existe nenhuma razão para que um suíço não morra e, por isso, todos estes mortos são ainda mais aterradores. Somos nós”.<sup>195</sup> A instalação de Boltanski apresenta ao corpo vidente o seu destino futuro, o inelutável fechamento definitivo das pálpebras, seguido do desaparecimento e provável esquecimento em um volume mais ou menos parecido.

Imagens do devir humano que despertam no espectador imediata alteridade ou, talvez, a arquissemelhança de que nos fala Rancière para referir-se a uma semelhança originária que “não fornece réplica de uma realidade, mas o testemunho imediato de um outro lugar, de onde ela provém”.<sup>196</sup> Nessa obra – e seria possível afirmar o mesmo de outras instalações –, Boltanski extrai o duplo potencial da imagem e dos objetos: a capacidade de indiciar presenças e remeter a episódios da história, porém, sem representar nada. Se de um lado a imagem é pura singularidade, de outro, ela é o elemento de ligação de experiências traumáticas diversas. Notemos que o irrepresentável aqui não significa a recusa da figuração, isto é, a ruptura com a imitação do real tal como reivindicada pelas vanguardas históricas, mas a constatação da impossibilidade de figurar o real, visto que é o próprio real que limita a eficácia de qualquer prática representacional. E, no entanto, verifica-se no trabalho de Boltanski algo da tentativa paradoxal de expor o irrepresentável que busca capturar. É justamente por atuar nesse limiar entre o possível e o impossível, entre o “eu” e o “nós”, entre o que é visto e apenas imaginado, ou, ainda, entre o que é passado e atual, que Boltanski alcança uma práxis de forte teor crítico.

Estes volumes, pequenas caixas de ferro, são ao mesmo tempo lugares e metáforas da memória. Basta lembrarmos, desde a mnemotécnica antiga a memória corporifica-se através de espaços ou arquiteturas tais como tabuletas de cera, arcas e caixinhas diversas, o templo da fama, o teatro da memória e mesmo a biblioteca. Desse modo, não seria descabido afirmar que *Reserva de suíços mortos* tematiza a memória ao evocar rostos e restos de anônimos por meio de imagens fantasmáticas, propondo uma pungente reflexão acerca do que é passível de

---

<sup>195</sup> MARCH, G. “The White and the Black: An Interview with Christian Boltanski”. Parkett, dezembro 1989, nº 22, p. 36, apud GUMPERT, L. Christian Boltanski, pp. 128-132.

<sup>196</sup> RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b, p. 17.

armazenamento e o que não é passível de proteger da implacável passagem do tempo. Entretanto, outro aspecto deve ser somado a essa interpretação sob o risco de incidirmos em uma obviedade. Aqueles rostos, atrelados à impressionante ordenação das caixas enferrujadas, dão acesso a algo que não tem inscrição possível no psiquismo, referimo-nos ao desamparo, à extrema fragilidade dos corpos, à falta de sentido que a perda de alguém ocasiona, em suma, à morte. Encontro que excede nossa capacidade de representação e que impõe o reconhecimento do *hic et nunc* da experiência de, *apesar de tudo*, existirmos. Nesse átimo, é o próprio real que retorna ao seu lugar, encontro traumático.

### 3.9. Uma nova arte da memória

Para concluir esta análise que tem como objeto motriz a obra de Christian Boltanski, propomos um breve excuro por duas narrativas vinculadas à mnemotécnica antiga. A primeira anedota é bastante conhecida, quem a difundiu foram principalmente Cícero e Quintiliano, mas outros autores também a transmitiram em seus tratados de retórica com algumas variantes. Reportamo-nos à Grécia em torno de 500 a.C.. A narrativa tem como lugar uma festa destinada a enaltecer a fama do boxeador Scopas, onde o poeta Simônides de Ceos entoava um canto lírico em honra daquele que lhe contratara, mas faz isso apenas parcialmente, porque utiliza a maior parte do seu hino para saudar os deuses. Evidentemente, tal feito desagradava profundamente Scopas a tal ponto de declarar que pagará apenas a metade pelos serviços do poeta, visto que a outra metade deveria ser cobrada aos deuses. A passagem da história que mais nos interessa é aquela que trata do desastre, da ruína e, principalmente, do papel exercido pela memória. Então, conta-se que em meio à festa, inesperadamente, Simônides foi chamado para fora do aposento em que o banquete festivo era servido. Nesse ínterim, o teto do salão desabou e soterrou a todos que lá estavam, exceto Simônides que fora poupado pelo acaso.

Com os cadáveres mutilados, os rostos completamente desfigurados, os parentes não podiam identificar seus mortos e, portanto, oferecerem-lhes um sepultamento adequado. No entanto, graças ao poeta Simônides que havia memorizado o lugar onde cada um estava no instante da catástrofe, cada morto pôde novamente receber um nome e um rosto.

Outra história, também envolvendo Simônides, é bastante elucidativa para retomarmos a discussão sobre as obras de Christian Boltanski. Conta-se que em suas viagens por terras

estrangeiras o poeta teria encontrado um cadáver insepulto, um estranho, um desconhecido qualquer. No entanto, Simônides não hesitara em conceder-lhe um sepultamento digno. Então, numa noite, o fantasma desse morto teria aparecido e lhe alertado sobre o perigo de uma viagem. No dia seguinte, o barco que Simônides tomara, não fosse o aviso do fantasma, naufragara matando todos os tripulantes.

Além de serem consideradas lendas fundadoras da mnemotécnica, uma memória artificial que consiste na associação de imagens mnésicas (*images*) a lugares (*loci*) recordados, essas duas histórias ilustram o núcleo antropológico da memória cultural, isto é, a memorização dos mortos. Numa época em que não existia imprensa nem papel, a arte da memória, inventada pelos gregos e depois transmitida aos romanos, é originária do campo da retórica, uma técnica que possibilita ao orador memorizar e narrar longos discursos com perfeição e riqueza de detalhes. O princípio é parecido àquele do bloco mágico freudiano, mas, ao invés de uma tábua de cera, temos um lugar imaginário, arquiteturas complexas criadas e impressas na própria memória. No interior delas são armazenados coisas e acontecimentos, narrativas inteiras transfiguram-se em imagens gravadas e organizadas na ordem a serem narradas. Segundo Frances Yates, a arte da memória é uma espécie de escrita interior, “os que conhecem as letras do alfabeto podem escrever o que lhes é ditado e ler o que escreveram. Do mesmo modo, aqueles que aprenderam a mnemônica podem colocar em lugares específicos aquilo que ouviram e falar de memória”.<sup>197</sup>

Contudo, nem sempre escrita e memória foram consideradas perfeitamente intercambiáveis ou metáforas uma da outra. Platão – que já comparava a memória a uma tabuleta de cera –, num diálogo entre o Rei Tamos e Teuto, expressa a sua desconfiança na voz do Rei que acredita estar diante de um veneno para a memória, ao invés de um remédio, como defendia o seu inventor: “Tal coisa tornará os homens esquecidos, pois deixarão de cultivar a memória; confiando apenas nos livros escritos, só se lembrarão de um assunto exteriormente e por meio de sinais, e não em si mesmos”.<sup>198</sup> Para Platão, a escrita poderia superar a capacidade de armazenamento da memória, mas jamais substituiria a faculdade de recordação. Nesse sentido, “recordar” significa reconstrução do fato lembrado, potência (*vis*), e “armazenar” remete à arte da mnemotécnica antiga (*ars*).<sup>199</sup>

---

<sup>197</sup> YATES, Frances. *A arte da memória*. Trad. Flavia Bancher. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007, p. 23.

<sup>198</sup> PLATÃO, *Diálogos. Mênon, Banquete, Fedro*. Trad. Jorge Paleikat. 5ª ed. Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo, Globo, 1962, p. 256.

<sup>199</sup> Aqui faço alusão à clássica diferenciação da memória enquanto *ars* e *vis*, em que a *memória* equivaleria ao primeiro termo, ao passo que a *recordação* estaria associada ao segundo. Segundo Aleida Assmann, “a palavra “potência” indica, nesse caso, que a memória não deve ser compreendida como um recipiente protetor, mas

Pierre Nora, certamente, aprendera com os antigos que os lugares de memória podem ser simples ou ambíguos, naturais ou artificiais, materiais ou imateriais, funcionais ou simplesmente simbólicos, formas de reter o máximo de sentido num mínimo de elementos, “a memória pendura-se em lugares, como a história em acontecimentos”.<sup>200</sup> Porém, a memória que se recorda por meio dos locais, como na mnemotécnica antiga, e aquela cristalizada nos lugares de que nos fala Nora não representam oposições, ambas partem do pressuposto de que as memórias aderem aos lugares, seja porque são lugares marcados por gerações, seja porque sagrados, míticos, honoríficos ou traumáticos, em todos os casos, memória e lugar tornam-se indissociáveis. Seguindo o rastro do pensamento de Nora, podemos dizer que quando a memória de um fato passado incorre no risco do desaparecimento completo, ela é transformada em monumento e transferida para o domínio da história. Nesse sentido, destacaremos duas obras em que Boltanski substitui a habitual horizontalidade dos documentos pela verticalidade de instalações que adquirem o estatuto de monumentos.

Ao celebrar os mortos condenados ao completo desaparecimento e os mortos por vir, Boltanski explora a dimensão cultural da memória e, assim, concretiza o que Didi-Huberman define como o “sonho de não esquecer ninguém”. Intitulada *Monumentos*, a série criada logo após o falecimento do pai do artista parece servir à elaboração de um luto que, embora vivenciado por Boltanski, não se restringe a ele. Ao contrário dos monumentos tradicionais construídos com materiais perenes e nobres, os monumentos de Boltanski possuem a mesma fragilidade que a existência humana, podendo ser facilmente confundidos com pequenos altares de uma “religião imprecisa” ou com túmulos que lembram o morto por meio de uma imagem ou um signo (*sèma*).<sup>201</sup> O espectador que observa *As crianças de Dijon (Les enfants de Dijon)* é imediatamente remetido aos inúmeros memoriais à Shoah espalhados mundo afora. Pois, embora a referência ao Holocausto raramente seja explícita, é inegável que tal catástrofe assombra fantasmaticamente todas as obras de Boltanski, sem exceção.

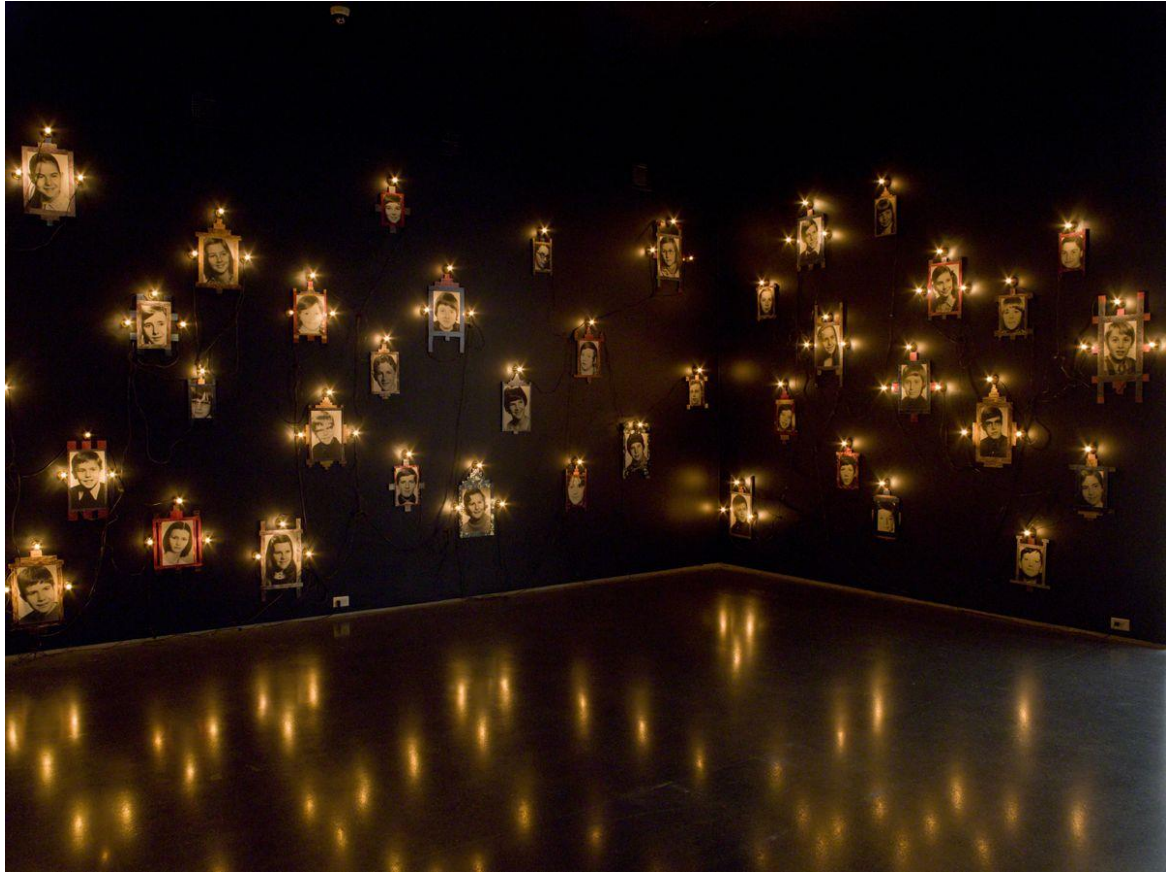
---

como uma força imanente, como uma energia com leis próprias”; ela prossegue: “o ato do armazenamento acontece contra o tempo e o esquecimento, cujos efeitos são superados com a ajuda de certas técnicas. O ato da recordação, por sua vez, acontece dentro do tempo, que participa ativamente do processo” (2011, p. 34). Cf. ASSMANN, Aleida. Op. cit., 2011, pp. 31-36.

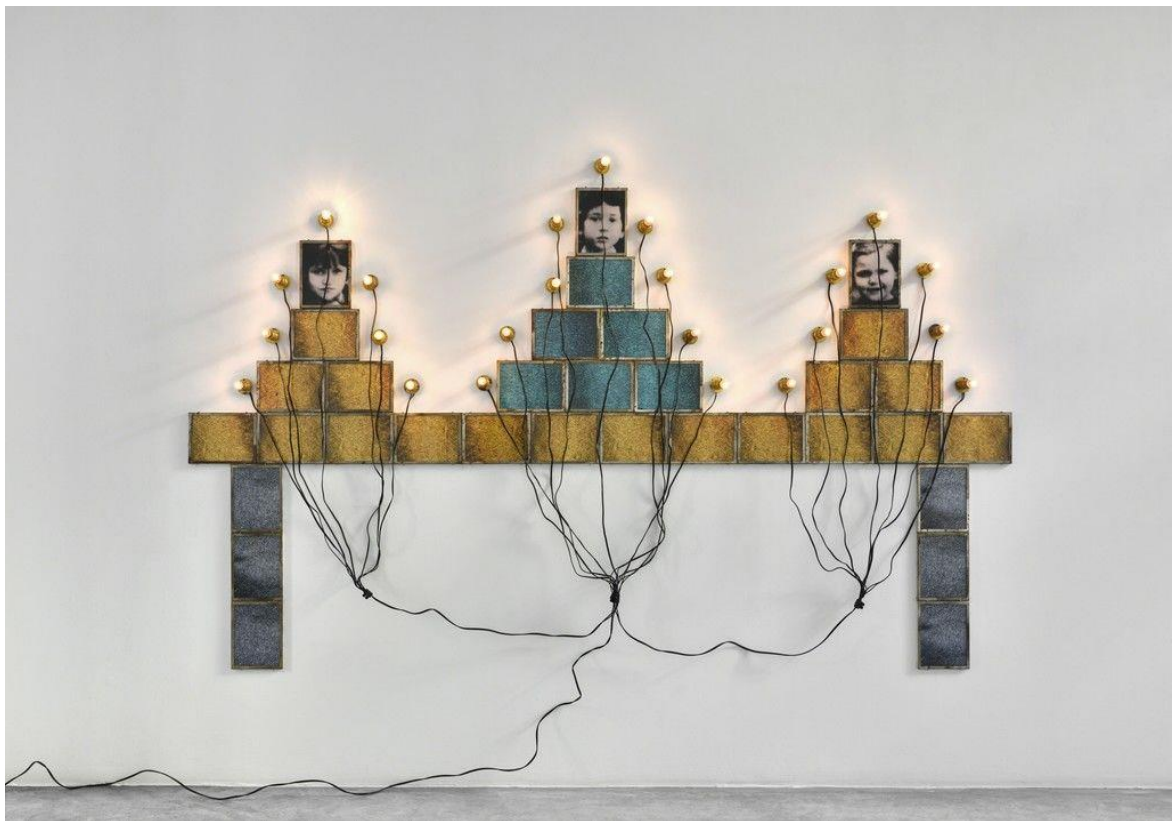
<sup>200</sup> NORA, Pierre. Op. Cit., p. 25.

<sup>201</sup> Em grego, a palavra *sèma* possui um duplo significado, podendo ser traduzido como túmulo e signo. Cf.: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 45: “Túmulo e palavra se revezam nesse trabalho de memória que, justamente por se fundar na luta contra o esquecimento, é também o reconhecimento implícito da força deste último: o reconhecimento do poder da morte. O fato da palavra grega *sèma* significar, ao mesmo tempo, túmulo e signo é um indício evidente de que todo o trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto. E que as inscrições funerárias estejam entre os primeiros rastros de signos escritos confirma-nos, igualmente, quão inseparáveis são memória, escrita e morte.”





**Figura 16: Christian Boltanski, *Monumentos: As crianças de Dijon*, 1986-1995.**



**Figura 17: Christian Boltanski, *Monumento*, 1986.**



Pertencente a outra fase da trajetória de Boltanski, *Animitas* faz referência a monumentos espontâneos e informais erguidos geralmente à beira de estradas no Chile. Construído primeiramente no Deserto do Atacama,<sup>202</sup> amplamente conhecido por ser o maior observatório astronômico do mundo e o lugar em que até hoje estão os restos mortais de milhares de vítimas da ditadura de Augusto Pinochet, *Animitas* evoca os mortos que não vemos ao passo que nos lembra de que o invisível nem sempre é sinônimo de ausência absoluta. A obra é constituída de longas hastes enterradas no solo com sinos presos à parte superior que ressoam com a ajuda do vento. Assim como nós, irão certamente desaparecer, mas nesse caso o que importa ao artista é outro tipo de sobrevivência: a pós-vida das narrativas veiculadas pela oralidade. Segundo ele, “a tradição se transmite e vive apenas através da palavra, você não precisa de uma coisa material. Não há necessidade de construir um templo. [...] Estou especialmente interessado na evolução do trabalho e em sua transformação por esta oralidade”.<sup>203</sup> Embora modificada em sua materialidade construtiva original, rastros dela de naturezas diversas insistirão em sobreviver, tanto na forma de vestígios materiais – trabalho para os arqueólogos do futuro – como na forma de histórias de quem a viu ou ouviu o seu testemunho, pois, como nos ensinou Walter Benjamin:

Não se percebeu devidamente até agora que a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para o ouvinte imparcial, o importante é assegurar a possibilidade da reprodução. A memória é a mais épica de todas as faculdades. Somente uma memória abrangente permite à poesia épica apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte.<sup>204</sup>

---

<sup>202</sup> Posteriormente, a obra foi instalada em outros três pontos: no norte do Quebec, no Mar Morto e no Japão, mais precisamente, na Ilha de Teshima, onde se encontra outra importante obra de Boltanski chamada *Os arquivos do coração* (*Les Archives du Cœur*) que consiste em um arquivo de batimentos cardíacos coletados em vários países.

<sup>203</sup> Boltanski – *Faire son temps*. Dossier de presse. Paris: Centre Pompidou, nov./ 2019 – mar./ 2020, p. 15, tradução nossa.

<sup>204</sup> BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 210.



**Figura 18: Christian Boltanski, *Animitas*, Chile, 2014.**

Portanto, não seria descabido sustentar que Boltanski, como uma espécie de Simônides contemporâneo, atualiza a arte da memória, não para fins retóricos, mas para conferir dignidade aos mortos, num trabalho de luto atrasado ou antecipado, nunca atual, em que a transmissão de vestígios da ausência é uma forma de fazer com que haja sobre-vida, isto é, que algo sobreviva apesar do dilaceramento do tempo, apesar dos genocídios, das ditaduras e das valas comuns até hoje. E, por fim, da mesma forma que é irrelevante julgar se a lenda fundadora da mnemotécnica pertence ao domínio da História ou das histórias contadas pelas artes narrativas, nos parece um equívoco analisar os arquivos de Boltanski pelo critério da veracidade. Seu processo criativo situa-se entre o ofício do historiador que consulta arquivos e o do arqueólogo que escava, pois sabe que “quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava” e que “a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas”.<sup>205</sup>

---

<sup>205</sup> Idem. “Escavando e recordando”. In: *Rua de mão única – Obras Escolhidas II*. Trad. José Carlos M. Barbosa. 5. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995, p. 239.

#### 4. Doris Salcedo: transformar a violência em memória

##### Coro dos consoladores

*Jardineiros nós somos, que ficamos sem flores  
Nenhuma erva que cure se pode plantar  
De ontem para amanhã.  
A salva perdeu a flor nos berços –  
O rosmaninho perdeu o perfume em face dos novos mortos –  
Mesmo a losna foi amarga só pra ontem.  
As flores do consolo nasceram curtas demais  
Não chegam pra o martírio duma lágrima de criança.*

*Nova semente talvez seja  
Criada no coração dum cantor noturno.  
Qual de nós pode consolar?  
No fundo do barranco  
Entre ontem e amanhã  
Está o querubim  
Mói com as asas os relâmpagos do luto  
Mas as suas mãos mantêm separados os penedos  
De ontem e amanhã  
Como os lábios duma chaga  
Que deve ficar aberta  
Que ainda não pode sarar.  
Os relâmpagos do luto não deixam adormecer  
O campo do esquecimento.  
Qual de nós pode consolar?*

*Jardineiros nós somos, que ficamos sem flores  
E estamos numa estrela radiosa  
E choramos.*

Nelly Sachs<sup>206</sup>

---

<sup>206</sup> SACHS, Nelly. *Poesias*. Trad. Paulo Quintela. Rio de Janeiro: Editora Opera Mundi, 1975, pp. 75-6.

A data é 28 de abril de 2021, milhares de pessoas tomam as ruas das principais cidades colombianas a fim de protestarem contra as reformas tributárias propostas pelo governo. São vozes e gritos represados há décadas que reagem ao abandono estatal em relação à violenta desigualdade social no país aprofundada pela atual crise sanitária que assola o mundo. A resposta do Estado seria tão violenta quanto os motivos que levaram ao levante: dezenas de mortos, desaparecidos e mais de 2000 feridos em decorrência da dura repressão policial às manifestações. No momento em que estas linhas são escritas, ainda que o governo tenha recuado no que se refere às reformas e as centrais sindicais tenham anunciado a suspensão temporária dos protestos, os levantes continuam em diversas regiões da Colômbia, tamanha é a insatisfação e a desconfiança das camadas populares e médias da população em relação ao Estado.

O enredo completo dessa história constitui-se de ciclos de conflitos entre classes sociais, partidos políticos, setores da população civil, atores armados organizados em guerrilhas, além do Exército e de inúmeras milícias paramilitares que, em alguns casos, contam, inclusive, com a colaboração de políticos formando uma espécie de parapolítica. Revoluções não realizadas e reconciliações encenadas emolduram esse complexo panorama social repleto de ressentimento, de modo que desde a época conhecida como *La violencia*, ela, a violência, parece ter se institucionalizado e apagado a lembrança de histórias alternativas. Contudo, como não é nossa intenção discutir nem as origens históricas, nem os desdobramentos dessa trama de confrontações políticas e sociais, contentamo-nos em aludir aos acontecimentos mais recentes como uma imagem do passado que atravessa o presente, porém não enquanto repetição, mas como um passado que, definitivamente, parece não ter passado.

Essa temporalidade complexa impõe inúmeras dificuldades ao tão necessário trabalho de memória em circunstâncias de trauma social, como a impossibilidade de estabelecer o mínimo de distanciamento em relação à violência sofrida, primordial para que as palavras possam ocupar o espaço do silêncio por parte das vítimas, engendrando, individualmente, formas de simbolização da dor e, socialmente, rupturas no processo de invasão progressiva da violência em todos os âmbitos da vida. Nas discussões em torno do papel da memória no contexto latino-americano parece haver certo consenso baseado na ideia de que transformar a violência em memória é o primeiro passo na direção da busca por justiça, e como todo trabalho, o da memória mostra-se historicamente árduo e prolongado, sempre atravessado por novos eventos e nunca homogêneo na forma como conduzido por cada sujeito ou grupo

social. A pergunta crucial que se coloca é, portanto, como levar a cabo a premente exigência de elaboração do passado quando o passado não passa? Já que os atuais acontecimentos parecem conduzir a um perpétuo presente. Interessa-nos particularmente analisar a dimensão estética dessa problemática em intersecção com a função política que este trabalho da memória assume em um conjunto de obras de Doris Salcedo realizadas na Praça Bolívar, em Bogotá, centro executivo, legislativo, judicial e religioso do país, ora referindo-se a eventos específicos, ora simplesmente somando ausências, como intitula-se uma das intervenções. Considerando o caráter coletivo da maioria dessas obras no processo de montagem, é preciso considerar também as implicações da reafirmação de uma memória coletiva e os impasses das políticas da memória nesse tipo de proposta, concedendo especial atenção ao trabalho de elaboração do trauma psíquico e social que a obra de arte tem o poder de levar a cabo.

Diferentemente das obras expostas em museus e galerias, os trabalhos que abordaremos a seguir configuram-se como verdadeiras ações públicas e coletivas de memória, visando proporcionar um momento de pausa e silêncio em respeito às vítimas da violência política no país. Na Colômbia, em geral, o silêncio atua como estratégia de sobrevivência em meio à guerra, são vozes emudecidas em razão da desconfiança, do medo de retaliação e vingança pessoal. Nesse contexto, chega-se a questionar até mesmo a possibilidade de constituição de uma memória pública, incluindo o fato de que não raramente trata-se de memórias em disputa que refletem o dissenso no campo político mais amplo. Encontrar meios de tecer coletivamente estas memórias é, portanto, um esforço que implica a negociação de narrativas e experiências da qual não se pode abster em nome da tão ansiada paz social.

#### **4.1. Memórias coletivas e exemplares em ações de luto**

Como vimos no capítulo anterior sobre Christian Boltanski, há tempos que a memória se utiliza da espacialização como meio de conservação, a antiga mnemotécnica utilizou e aprimorou este recurso ostensivamente, e é a partir desse modo específico de lidar com o espaço, isto é, inscrevendo-lhe uma imagem, que Doris Salcedo forja traços mnemônicos pela cidade, transformando o momento do luto, geralmente privado e íntimo, em uma ação política coletiva que conduz o grupo ao enfrentamento do doloroso processo de perlaboração, tão menosprezado na sociedade que viu o esquecimento se converter em instrumento de poder. Assim, Salcedo outorga ao espectador, primeiro, o direito de reinterpretar as imagens como

melhor lhe convier e, segundo, um dever de memória do qual ele até pode se abster em transmiti-lo, mas não pode evitar recordá-lo.

*6 e 7 de novembro (Noviembre 6 y 7)* retoma memórias de um violento atentado ao Palácio da Justiça perpetrado pelo grupo guerrilheiro M-19, seguido da tomada do edifício pelas Forças Armadas, que culminou no massacre dos envolvidos e de civis tornados reféns, entre eles advogados, funcionários e membros da Suprema Corte. Decorridos 17 anos, Doris Salcedo ocupou a sede do poder judiciário no país, então reconstruída, e suspendeu na fachada e na lateral do edifício cerca de 280 cadeiras de madeira ao longo de 28 horas, período que teria durado o terror. O número de cadeiras é equivalente à quantidade aproximada de pessoas no interior do prédio no momento da tragédia. Para aqueles que na época acompanharam o desenrolar dos acontecimentos por meio das estações de rádio e, principalmente, para os familiares dos mortos, torturados e desaparecidos que continuam sem respostas, este episódio representa um trauma social sem igual na história recente da Colômbia, não à toa é chamado por muitos de “holocausto”. Um trecho do relatório descrevendo o ocorrido no Palácio da Justiça em 1985 permite-nos depreender o tamanho do desastre: “Ao amanhecer, tudo era desolação e ruínas. Em meio aos escombros jaziam os restos incinerados de reféns e guerrilheiros, suas armas, também calcificadas, ao lado deles. Poucos corpos mantinham sua forma humana. O ar exalava um fedor insuportável e penetrante, registro da destruição da vida humana”.<sup>207</sup>

---

<sup>207</sup> Relatório da Comissão Especial de Inquérito do Palácio da Justiça *apud* SALCEDO, Doris. *Traces of Memory: Art and Remembrance in Colombia*. *ReVista Harvard Review of Latin America*. Vol. II, n. 3, maio de 2003. Tradução nossa.





**Figuras 19 e 20: Doris Salcedo, 6 e 7 de novembro, 2002.**

O título da obra é também um dos poucos vestígios que restaram da tragédia, pois, como lembra a artista, “quando não há vestígios, resta apenas uma data, ou, neste caso, duas: 6 e 7 de novembro”.<sup>208</sup> Nos países do Terceiro Mundo, principalmente, costuma-se registrar a passagem do tempo em termos de eventos violentos, daí decorre uma compressão própria do tempo que o enclausura entre uma data e outra. Isso significa que “não é o transcorrer do tempo normal das estações ou a mudança dos anos, mas um tempo absurdo, de situação violenta em situação violenta, de guerra em guerra”.<sup>209</sup> Se as datas marcam indelevelmente o tempo e a memória, fazendo-nos contar o tempo a partir de um calendário paralelo cujo passado regressa ao presente a cada aniversário, para Salcedo, diante do vazio da perda tão comum aos colombianos “a busca de sentido centra-se na atividade irreprimível da lembrança, que deve começar com a inscrição da data em uma obra de arte para perdurar”.<sup>210</sup>

Segundo a artista, a intervenção suscitou uma pluralidade de relatos por parte daqueles que acompanharam o ataque ao Palácio da Justiça na época,<sup>211</sup> de impressões resultadas do confronto de memórias individuais a narrativas difundidas socialmente, incluindo as interpretações herdadas pelas novas gerações. Como Salcedo observou, “o centro de Bogotá é um lugar muito movimentado e, nesse dia, o Palácio da Justiça se transformou em um local de peregrinação. A obra existiu na mente dos espectadores que tinham uma lembrança do evento”.<sup>212</sup> Ora, é exatamente isso que Maurice Halbwachs entende por “memória coletiva”, uma trama indiscernível formada pela rememoração pessoal e pela existência social de cada sujeito, que combina elementos, recompõe detalhes e reconstrói lembranças a partir do quadro social atual. É nessa perspectiva que o conceito de memória coletiva será lido aqui, à revelia de determinismos e limitações apontadas por diversos autores, posto que, embora Halbwachs traga para o primeiro plano a ideia durkheimiana de uma totalidade social que antecede o

---

<sup>208</sup> SALCEDO, Doris. *Traces of Memory: Art and Remembrance in Colombia*. ReVista Harvard Review of Latin America. Vol. II, n. 3, maio de 2003. Tradução nossa.

<sup>209</sup> SALCEDO, Doris; HERZOG, Hans-Michael. “Doris Salcedo em conversa com Hans-Michel Herzog”. In: *Cantos cuentos colombianos: arte contemporânea colombiana*. Trad. Michelle Strzoda, Carolina Alfaro et al. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013, p. 31.

<sup>210</sup> *Ibid.*, s.p.

<sup>211</sup> “Pensava que a lembrança desse evento trágico era uma obsessão particular que eu tinha, mas logo percebi que estava errada: a cidade, as pessoas que passavam por ali lembravam-se. Hoje se fala muito sobre a memória, a tal ponto de estarmos um pouco cansados... mas nesse dia foi extraordinário presenciar como uma memória latente surge e está viva. [...] A obra era um papel em branco, um espaço vazio sobre o qual o espectador podia lembrar. A obra em si, o que eu apresentei, não narrava nada. O público fazia a obra ao contemplá-la. Foi extraordinário presenciar como uma cadeira vazia podia reativar a memória”. Cf.: *Ibid.*, p. 29.

<sup>212</sup> *Ibid.*, pp. 29-30.



indivíduo, Paul Ricœur observa que mesmo no caso do autor de *A Memória Coletiva* “é no ato pessoal da recordação que foi inicialmente procurada e encontrada a marca do social”.<sup>213</sup>

Como observa Halbwachs, a memória individual e a coletiva se interpenetram frequentemente, de modo que, quando necessitamos confirmar lembranças pessoais ou cobrir lacunas deixadas pelo tempo, são em nossos grupos sociais onde encontramos o devido apoio.<sup>214</sup> Por outro lado, a memória coletiva é composta de múltiplas memórias individuais que mesmo divergindo em alguns aspectos, concordam no fundamental.<sup>215</sup> A memória é para Halbwachs um contínuo processo de montagem e reconstrução que difere da história por não poder ser fixada objetivamente, a memória tem existência delimitada no espaço e no tempo, ou seja, ela dura enquanto o grupo social a vivencia e a compartilha segundo categorias e esquemas de percepção próprios. Associada à argumentação em torno das diferenças entre história e memória, encontramos na teoria da memória de Halbwachs, desenvolvida posteriormente por Pierre Nora, uma caracterização da memória como fenômeno espontâneo e essencialmente oral responsável por assegurar noções identitárias tidas como essenciais para a coesão e estabilidade social.<sup>216</sup>

Nesse sentido, Doris Salcedo reconhece o fato de que as memórias se perdem ou se dispersam facilmente quando não despertadas no convívio social, e sabe que seria um equívoco tentar fixá-las tal como a história o faz por meio da escrita. Por mais importantes que os documentos e objetos sejam na transmissão da herança cultural, não são eles que se lembram, mas nós que os despertamos do esquecimento profundo em que estão imersos. Se o interesse inicial de Halbwachs consistia em desvelar o que mantinha um grupo social unido, talvez, a mais importante lição que sua obra tenha nos legado tenha sido a ideia de que raramente nos lembramos sozinhos, já que as lembranças são composições formadas por múltiplas experiências em relação ao meio em que estamos inseridos, e como frequentamos muitos grupos, as memórias são plurais e entrecruzadas, construídas a partir da interação com outros sujeitos.

---

<sup>213</sup> RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007, p. 133.

<sup>214</sup> HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, 1990, p. 53-54.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>216</sup> É importante salientar que a noção de *memória coletiva*, assim como a de *lieu de mémoire* de Pierre Nora, está associada a ideia de nação e depende da formação de comunidades imaginadas nos termos de Benedict Anderson. Desse modo, ao nos voltarmos a esta questão no contexto colombiano faz-se necessário considerar suas especificidades, pois, segundo Salcedo, “pelo fato de não termos uma grande tradição, também não temos um nacionalismo exacerbado. Os colombianos, em geral, falam mal da Colômbia. Não temos nada para nos orgulhar. A identidade cultural é muito frágil porque está em formação. [...] Há um ódio e uma rejeição viscerais. [...] Isso também permite uma certa liberdade”. Cf.: SALCEDO, Doris; HERZOG, Hans-Michael. Op. cit., p. 36.

Em *Ação de Luto (Acción de Duelo)*, de 2007, Salcedo propôs uma ação coletiva em resposta ao assassinato de onze deputados colombianos do departamento de Valle del Cauca que tinham sido sequestrados pelas FARC em 2002 e mantidos reféns durante cinco anos. A intervenção contou com a colaboração de cerca de oitenta pessoas que num misto de manifesto público e ritual fúnebre expressaram o estado de comiseração da sociedade em relação ao evento específico, bem como à tragédia acumulada, acendendo aproximadamente 24.000 velas no chão da Praça Bolívar. Durante cerca de seis horas, as velas queimaram concomitantemente ao cair da noite e, paulatinamente, foram confundindo-se com a iluminação noturna da velha Bogotá. Questionada acerca das razões que a levaram a propor esta ação, Salcedo respondera enfaticamente: “A questão não é porque fiz isso, mas porque é uma grade (de velas), [...] as velas estão dispostas de forma que se perceba que se trata de um grupo que faz isto. Se fosse um ato espontâneo, as velas estariam em desordem. Deveria ser um ato espontâneo”.<sup>217</sup> Percebe-se que o rigor formal da artista em ordenar as velas deixando a distância de 60 centímetros entre elas, além de ressaltar o caráter artístico da ação, contrasta sobremaneira com a sensação de descontrole e confusão suscitada pelo contexto em pauta. Embora a reparação simbólica seja insuficiente aos familiares das vítimas e, segundo Salcedo, não exista qualquer possibilidade de redenção estética da desgraça, é inegável que tais ações de luto cumprem um papel significativo na restauração da singularidade e da dignidade das vítimas ao mesmo tempo que conferem um caráter de exemplaridade a catástrofes particulares.

---

<sup>217</sup> GUERRERO, Diego. *La Plaza de Bolívar se encendió anoche con 24 mil velas, en homenaje a los diputados asesinados*, El Tiempo, 4 de julho de 2007, disponível em: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3623175>. Acesso em: 13/07/2021.



**Figura 21: Doris Salcedo, Ação de Luto, 2007.**

Como Tzvetan Todorov observou, embora cada acontecimento traumático seja singular para a vítima, é possível compreendê-lo de maneira literal ou exemplar, dependendo da finalidade que se pretende dar à recordação. A reflexão de Todorov distingue maus e bons usos da memória, oscilando da sua sacralização ao ensinamento de algo com vistas ao futuro. Segundo ele, “o uso literal, que converte em insuperável o velho acontecimento, desemboca no final das contas na submissão do presente ao passado”, enquanto o uso exemplar, contrariamente, “permite utilizar o passado com vistas ao presente, aproveitar as lições das injustiças sofridas para lutar contra as que se produzem hoje em dia, e separar-se do eu para ir em direção ao outro”.<sup>218</sup> Sem dúvida, o que propõe Todorov vai na contramão da fixação da memória e, conseqüentemente, do passado, de modo que a experiência traumática individual possa assumir o significado de uma violência coletiva, da qual ninguém está salvo, nem mesmo os mortos, como diria Benjamin, daí a necessidade de extrair o sentido exemplar de cada memória.

Evidentemente, a conversão de um evento traumático particular em fenômeno social de função exemplar incorre no risco de generalizações e abstrações que servem mais ao

---

<sup>218</sup> TODOROV, T. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000, p. 32.

espetáculo que à elaboração efetiva da violência sofrida. Aliás, uma das principais críticas desferidas às intervenções públicas de Salcedo recai sobre as dimensões monumentais e o caráter alegadamente espetacular destas proposições, o que distorceria a presumida finalidade das ações de luto e converteria os espectadores envolvidos em meros figurantes, enquanto à artista seriam reservados os créditos pela organização de grandiosos eventos simbólicos. Para avaliarmos se esta interpretação é adequada ou não, precisamos examinar os procedimentos adotados pela artista, assim como os aspectos formais das obras. Nesta direção, ainda, pode-se aproximar as ações coletivas realizadas na Praça Bolívar aos pressupostos teóricos da dita arte relacional, na expressão de Nicolas Bourriaud, para vermos abrir-se todo um domínio de questões possíveis sobre as implicações estéticas, éticas e políticas do trabalho de Salcedo.

#### **4.2. Impasses das políticas da memória na arte e o estatuto da vítima**

Bourriaud define a noção de “estética relacional” como uma prática comum a diversos artistas que desde os anos 1990 apostam em uma “arte colaborativa” para concretizar “utopias de proximidade”, isto é, ao invés de se identificarem com as utopias políticas e sociais que guiaram a modernidade artística no início do século XX ou com o ideário contracultural dos anos 1960, tomam a obra de arte como um “*interstício social* no qual são possíveis [...] novas possibilidades de vida” por meio de “relações sociais mais justas, modos de vida mais densos, combinações de existência múltiplas e fecundas”.<sup>219</sup> Desse modo, pode-se dizer que nestas obras a questão da forma artística desloca-se para a esfera das relações inter-humanas a fim de experimentarem modelos de sociabilidade que pretendem compensar o desaparecimento da política no campo social.<sup>220</sup> Contudo, se por um lado tais propostas pretendem reposicionar o espectador em relação à obra conferindo-lhe a função de colaborador, por outro, não se pode afirmar que toda participação implique por si só o gesto autônomo e criador.

Nesse ponto, é interessante notar que além de serem construídas com a colaboração de muitos, as intervenções de Doris Salcedo na Praça Bolívar só adquirem o sentido pretendido

---

<sup>219</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009a, pp. 62-63.

<sup>220</sup> De acordo com Ricardo Nascimento Fabbrini: “Essa tentativa de restaurar o vínculo social supostamente roto tem como pressuposto a substituição da política como espaço do dissenso ou do conflito por uma visão consensual de sociedade baseada nas ideias de tolerância ou transparência social”. Cf.: FABBRINI, Ricardo N. *Arte relacional e regime estético: a cultura da atividade dos anos 1990*. Revista Científica/ FAP, Curitiba, v. 5, jan./jun. 2010, p. 21.

se necessariamente realizadas coletivamente. A própria artista alude à formação de “comunidades efêmeras” que compensariam a ausência de espaços e tempos propícios ao luto na sociedade colombiana. Essa concepção da arte como domínio reparador e compensatório do que não se efetiva no plano social e político é interpretada por diversos autores, entre eles Jean Galard e Claire Bishop, como a substituição da política como espaço do dissenso pela generalização do estético e, por conseguinte, pela despolitização da arte. Não por acaso essa crítica é frequentemente dirigida às obras de arte relacionais, acusadas de instaurarem nada mais que plataformas controláveis de encontro e participação do público que simulam modos de convívio social desprovidos de conflito e dissenso, dois elementos indissociáveis da política, segundo Jacques Rancière.

Tomemos como objeto de análise a obra *Somando ausências* (2016), de Doris Salcedo. Dentre as intervenções já realizadas pela artista no espaço público, esta é, sem dúvida, a mais controversa. Em 2016, no contexto das negociações entre o governo e as FARC, foi realizado um plebiscito para referendar um Acordo de Paz entre as duas partes. O acordo previa o direito de participação política por parte dos ex-guerrilheiros e o perdão jurídico dos crimes cometidos mediante confissão, algo semelhante ao que ocorrera na África do Sul durante a Comissão de Verdade e Reconciliação nos anos 1990. Durante os dias que precederam o plebiscito, diversos grupos da sociedade se mobilizaram para expressarem suas posições, um deles chegou a montar um acampamento na Praça Bolívar como forma de manifestar-se em prol do estabelecimento da paz. Doris Salcedo não ficou de fora e também convocou uma ação de luto de proporções monumentais que duraria seis dias. No site oficial da Universidade Nacional da Colômbia, a convocatória descrevia a ação e convidava todos a participarem da execução:

A produção da ação começa quinta-feira, 6 de outubro, no Museu de Arte da Universidade Nacional, às 14h. Doris Salcedo pensou em uma imagem como ação de luto e paz, e nos convida a construí-la juntos sob sua orientação. Propõe-se que todos registremos, na urgência destes momentos de crise do Acordo de Paz, durante um período de 6 dias, os nomes das vítimas do conflito armado colombiano em 7 quilômetros de pano branco. Os nomes serão desenhados com cinzas, cada nome com 2,50 metros de tamanho. Vamos cortar esses tecidos e levá-los para a praça na terça-feira, 11 de outubro, para que em uma ação coletiva, entre todos nós, possamos costurar todos os nomes juntos, com linha e agulha. O resultado será um grande manto que cobrirá o chão da Praça Bolívar. Faremos isso ao longo de toda terça-feira a partir das oito da manhã. Precisamos ser muitos e estarmos todos participando para que isso seja possível. Contamos com você. Torne-se parte da obra.<sup>221</sup>

---

<sup>221</sup> No original: “La producción de la acción inicia el jueves 6 de octubre en el Museo de Arte de la Universidad Nacional a las 2:00 p.m. Doris Salcedo ha pensado una imagen como acción de duelo y de paz, y nos invita a

Contrariando pesquisas preliminares, a proposta de acordo foi rejeitada nas urnas, deixando o futuro do país ainda mais incerto. Contudo, o que nos interessa examinar aqui é o teor da eficácia buscada por Doris Salcedo, visto que uma série de contradições parecem cercar a declaração da artista em dedicar esta ação às vítimas do conflito armado que se estende há décadas na Colômbia. Parece evidente que Salcedo buscava explorar o potencial político das ações de luto como meio de sensibilizar a população em relação ao acordo de paz. Ainda que registrando os nomes de apenas uma pequena parcela das vidas perdidas, Salcedo apostava na dimensão pública do luto como forma de mobilização popular e, por extensão, na arte como meio legítimo de expressão em uma sociedade rotulada por supostamente só saber se expressar valendo-se da guerra. Porém, ao contrário das outras intervenções da artista, esta demandava a interdição da circulação de transeuntes na praça (salvo daqueles que participavam da ação), colocando em questão a noção de espaço público e restringindo eventuais manifestações espontâneas da população em um ponto na cidade que costuma reunir multidões. Além disso, ao invés de “somar presenças” no Acampamento pela Paz, a artista solicitou que o grupo de civis que reivindicavam exatamente o mesmo que ela se deslocasse para as margens da praça, num flagrante gesto de diferenciação do ato político e da intervenção artística. Deve-se, ainda, considerar que este gesto adquire um significado mais amplo num país em que o deslocamento forçado motivado pela violência política é uma constante.

---

construirla entre todos bajo su guía. Se nos propone dibujar entre todos, en la premura de estos momentos de la crisis del Acuerdo de paz, en un lapso de 6 días, los nombres de las víctimas del conflicto armado colombiano en 7 kilómetros de tela blanca. Los nombres se dibujaran con cenizas, en un tamaño de 2,50 metros cada nombre. Estas telas las cortaremos y las llevaremos a la plaza el martes 11 de octubre para que en una acción colectiva, entre todos, podamos coser todas los nombres entre si, con hilo y aguja. El resultado será un gran manto que cubrirá el suelo de la Plaza de Bolivar. Lo haremos a lo largo de todo el día martes a partir de las ocho de la mañana. Necesitamos ser muchos y estar todos participando para hacerlo posible. Contamos contigo. Hazte parte del arte” (tradução nossa). Disponível em: <http://patrimoniocultural.bogota.unal.edu.co/eventos/article/sumando-ausencias-accion-de-paz.html> Acesso em: 17/07/2021.



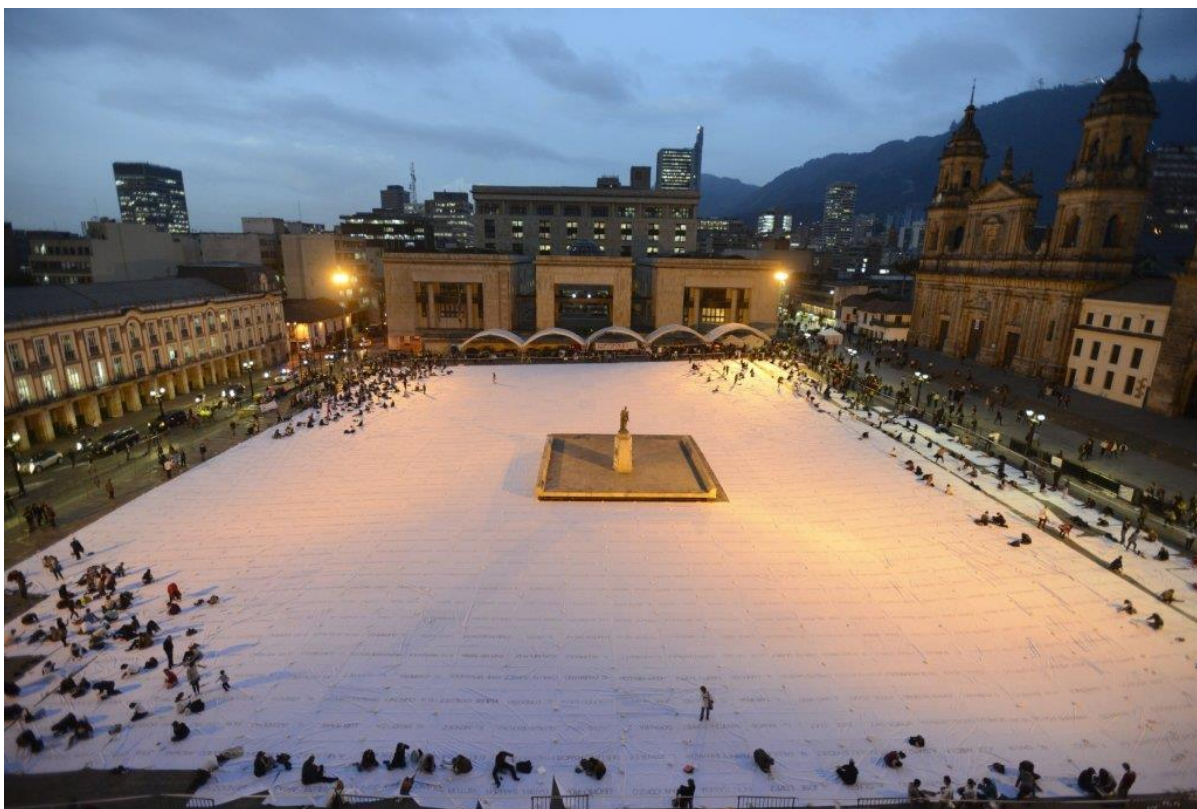


Figura 22: Doris Salcedo, *Somando ausências*, 2016.

De certo modo, é como se a artista tomasse para si a tarefa de romper o silêncio das vítimas e falar no lugar delas, eximindo-se até mesmo de consultar os familiares daqueles que tiveram seus nomes escritos com cinzas no imenso e alvo manto costurado a muitas mãos.<sup>222</sup> Na época, a opinião pública e certa recepção crítica repercutiu a ideia de que Salcedo estaria ignorando as inúmeras mobilizações e iniciativas coletivas empreendidas por outros grupos da sociedade, enclausurando as vítimas numa condição passiva e explorando indevidamente sua dor. Dentre os aspectos criticados estava também o ritmo frenético de produção a que os colaboradores estavam sujeitos. Tanto no corte, no registro dos nomes, quanto na costura dos panos, havia minuciosos procedimentos a seguir e metas a serem rigorosamente cumpridas a fim de chegar à conclusão da intervenção na data previamente estipulada. Poderíamos, ainda, indagar quem são as vítimas enquadradas na obra de Salcedo, ou melhor, em que tempo elas se situam. Decerto, as vítimas não são apenas aquelas que irremediavelmente estão ausentes,

---

<sup>222</sup> A esse respeito, Andreas Huyssen comenta: “É cada vez mais difícil localizar a fronteira difusa entre o íntimo e o político. O luto dos parentes dos desaparecidos, como qualquer luto, é de natureza íntima; no entanto, quando a essência desses acontecimentos é política, creio que a sociedade deve reconhecê-la”. Cf.: HUYSEN, Andreas. “Figuras da memória no correr do tempo: o modernismo e o pós-guerra”. In: *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014, p. 151.

tampouco estão circunscritas ao passado. Na ocasião, um dos integrantes do acampamento instalado na Praça comentou este aspecto expressando sua indignação:

A memória não deve limitar-se a quem já não está presente, a quem o desaparecimento ou a morte lhe tirou a memória, mas também a quem vive e quer fazer parte da sociedade mas está segregado. Talvez ao somar ausências, ela tenha esquecido de citar os mais de 10.000 colaboradores da obra como legítimos autores dela, ao fazer a ação artística além de criar um tecido físico de fios e panos, criar um tecido social onde as vítimas que ainda vivem não se tornem invisíveis e, em cooperação com os cidadãos, o governo e os artistas, tornem a sua existência fundamental para criar a unidade desta sociedade que queremos, que no seu conjunto se levante para satisfazer o grito de milhões: Paz!<sup>223</sup>

François Hartog, em interessante análise acerca das mudanças no estatuto da vítima ao longo da história, ressalta que “a memória, tomando a vítima como seu epicentro, tornou-se finalmente um novo campo de ação pública internacional: o das políticas da memória”.<sup>224</sup> Compreende-se com isso que a memória converte-se num expediente mobilizado por diversos setores das sociedades, envolvendo o direito de lembrar e o dever de transmitir determinados saberes e experiências, mas sobretudo resultando imprescindível para a interrupção de uma temporalidade circular. Se considerarmos que a memória reserva um saber não restrito apenas ao passado, seu potencial transcende o da simples comemoração e assume o papel de um importante instrumento nas lutas por justiça e reparação. Nesse sentido, pode-se dizer, com Hartog, que toda vítima habita inescapavelmente o presente, isto é, o tempo do trauma.

De maneira mais geral, a emergência da vítima está ligada ao peso do presente em nosso tempo. Para uma vítima, o único tempo disponível só pode ser o presente: o presente do drama que acaba de eclodir ou que estourou há algum tempo, mas que continua a ser o único presente da vítima. Pode ser um presente fixo ou um presente que não passa. Essa temporalidade própria da vítima se inscreve muito bem na configuração presentista em que nos vemos hoje, ou melhor, trabalha essa estrutura e a reforça.<sup>225</sup>

---

<sup>223</sup> No original: “La memoria no debería estar limitada a los que ya no están presentes, que la desaparición o muerte a arrebatado su recuerdo, pero también a los que vivos, quieren ser parte de la sociedad pero se ven segregados. Tal vez a la hora de sumar ausencias se olvidó mencionar a los más 10.000 contribuidores de la obra como legítimos autores de la misma, al igual que hacer que la acción artística más allá de crear un tejido físico de hilo y tela, creara un tejido social en donde las víctimas que aún viven no sean invisibilizadas, y en cooperación con la ciudadanía, el gobierno y los artistas, hicieran su existencia fundamental para crear la unidad de esas sociedad que queremos, que como conjunto se agite para satisfacer el clamor de millones: ¡Paz!” (tradução nossa). Cf.: PÁRRAGA, Leonardo. *Sumando ausencias y multiplicando exclusiones*. In: Esfera Pública, 13 de outubro de 2016, disponível em: [http:// esferapublica.org/nfblog/sumando-ausencias-y-multiplicando-exclusion/](http://esferapublica.org/nfblog/sumando-ausencias-y-multiplicando-exclusion/) Acesso em: 20/07/2021.

<sup>224</sup> HARTOG, François. *El tiempo de las víctimas*. Revista de Estudios Sociales 44 (dez./ 2012), p. 17.

<sup>225</sup> No original: “De manera más general, el surgimiento de la víctima está unido al peso del presente en nuestro tiempo. Para una víctima, el único tiempo disponible puede bien ser el presente: el presente del drama que acaba de irrumpir o que irrumpió tiempo atrás pero que sigue siendo para la víctima su único presente. Puede ser un presente fijo o un presente que no pasa. Esta temporalidad propia de la víctima se inscribe muy bien en la



O fundamental aqui é a desorientação causada pela violência extrema, afetando até mesmo a percepção do tempo e do espaço, retendo-nos no presente e transformando-nos em detentos de um não lugar. Jean-Louis Déotte formula diagnóstico parecido em seu comentário sobre a arte na época da desapareição, onde lê-se: “a política do desaparecimento condena um grupo social a não poder pensar a diferença dos tempos. O tempo parou no instante do desaparecimento”, e conclui afirmando que “não haverá ruptura com o passado. Não haverá, pois, futuro”.<sup>226</sup> Esta temporalidade reduzida ao presente, inerente à vítima do trauma psíquico, distingue-se da já referida ideia de um “passado que não passa” quanto à realidade colombiana das últimas décadas, porém, não completamente. Compreender esta assertiva exige antes esclarecermos o que significa elaborar o passado e sua importância no processo de construção de uma percepção do tempo mais consciente das aporias e dos pontos cegos que o envolvem.

#### **4.3. A elaboração de um passado que parece não passar**

Supõe-se que, no plano individual, a convivência contínua com lembranças traumáticas suscite o prolongamento da experiência desencadeadora do sofrimento. Todavia, o seu contrário não é menos verdadeiro. Surge, assim, a ideia de que o ocultamento de um trauma acarreta tanto ou mais sofrimento que a sua rememoração constante. Talvez por esse motivo, após o esforço em reproduzir processos psíquicos por meio da sugestão, Freud tenha optado por reconhecer as resistências da memória e o que nela permanece oculto, para só então tornar consciente para o analisando os componentes recalçados. O esquecido e o reprimido importam porque, segundo Freud, na medida em que a experiência não é recordada, ela tende a ser repetida compulsivamente. Em outras palavras, trata-se de perscrutar as lacunas e os esquecimentos, tecendo-os com o fio da recordação, de modo a superar as resistências da repressão que fazem com que o indivíduo repita o trauma vivido infinita e inconscientemente num presente perpétuo.

---

configuración presentista en la que nos movemos hoy en día, o mejor, trabaja esta estructura y la refuerza” (tradução nossa). Cf.: Ibid., p. 15.

<sup>226</sup> DÉOTTE, Jean-Louis. *Política do desaparecimento*. Trad. Sabira Alencar. Folha de São Paulo, 05 de dezembro de 1999, disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0512199909.htm>> Acesso em: 24/07/2021. Cf. também do mesmo autor: *El arte en la época de la desaparición*. In: RICHARD, Nelly (org.). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Editorial Cuarto Próprio, 2000.

A referência a uma costura da memória não é fortuita, remetamo-nos imediatamente à sutura da enorme mortalha de *Somando ausências* para pensar tal processo como um árduo trabalho de elaboração coletiva e individual das experiências e lembranças geradas pela violência. Aliás, quem tratou desta questão no plano social foi Adorno. O célebre texto *O que significa elaborar o passado* faz alusão a um problema que o autor já havia identificado num aforismo de *Minima Moralia*, onde se lê: “A desgraça não sobrevêm como extinção radical do passado, mas quando o historicamente condenado é arrastado como morto, neutralizado, impotente e denegrado de modo indigno”.<sup>227</sup> Segundo ele, no momento da reconstrução da Alemanha e da instauração de um modelo capitalista aparentemente promissor na República Federal (RFA), convinha dar por encerrado o passado e lançar as lembranças do horror nazista no rio do esquecimento, junto às cinzas dos corpos dizimados. Desse modo, os vestígios da solução final cumpririam o destino desejado por seus próprios algozes, isto é, o apagamento do apagamento.

Embora comum a ambos os autores – Freud e Adorno –, a noção de “elaboração” apresenta diferenças significativas entre seus escritos. A começar pelas expressões utilizadas para designar o mesmo processo, porém, de alcance variado: em Freud, o termo empregado é *Durcharbeiten*, isto é, “abrir caminho trabalhosamente”;<sup>228</sup> já Adorno utiliza *Aufarbeitung*, que pode significar “processar”, “lidar”, “chegar a um acordo com o passado” ou “retomar o passado”. Se no primeiro caso trata-se de uma elaboração (ou perlaboração) psíquica no nível individual; no segundo, o termo refere-se à necessária elaboração histórica do passado reprimido no plano social. Contudo, cabe salientar que tanto em Freud quanto em Adorno a elaboração do passado é um processo penoso e árduo que implica trabalho.<sup>229</sup> As correlações com Freud, contudo, encontram limites no decorrer do texto de Adorno, visto que este identifica uma ameaça de ordem objetiva na realidade. Além da precária consciência histórica na sociedade alemã do período, Adorno identifica a sobrevivência de pressupostos sociais geradores do fascismo. Isto posto, ainda que sejam tomadas emprestadas certas noções da psicanálise, elas, geralmente, estão a serviço da análise social e da crítica dialética da cultura.

---

<sup>227</sup> ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*. Trad. Artur Morão. Coleção Arte e Comunicação, vol. 77. Lisboa: Edições 70, 2001, p. 137.

<sup>228</sup> Cf. LAPLANCHE, J. & PONTALIS J.-B. *Vocabulário de psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. 4ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 143.

<sup>229</sup> Cf. FREUD, Sigmund. “Recordar, repetir e elaborar” (1914). In: *Sigmund Freud. Obras completas*. Volume 10 (1911-1913). São Paulo: Companhia das Letras, 2010a, p. 152: “A própria doença não deve mais ser algo desprezível para ele, mas sim tornar-se um digno adversário, uma parcela do seu ser fundamentada em bons motivos, de que cabe extrair algo valioso para sua vida futura”.

A defesa de Adorno em convocar o passado recalçado e trazê-lo para o debate passa, inevitavelmente, pelo domínio da linguagem e, portanto, da cultura. No entanto, tal exigência pode parecer incompatível com outra declaração feita por ele no ensaio *Crítica cultural e sociedade*, de 1949, sobre a impossibilidade da poesia após Auschwitz:

Quanto mais totalitária for a sociedade, tanto mais reificado será também o espírito, e tanto mais paradoxal será o seu intento de escapar por si mesmo da reificação. Mesmo a mais extremada consciência do perigo corre o risco de degenerar em conversa fiada. A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas. Enquanto o espírito crítico permanecer em si mesmo em uma contemplação auto-suficiente, não será capaz de enfrentar a reificação absoluta, que pressupõe o progresso do espírito como um de seus elementos, e que hoje se prepara para absorvê-lo inteiramente.<sup>230</sup>

Nesse ensaio, Adorno desfere severos golpes à crítica cultural ou, mais precisamente, ao crítico da cultura porque, segundo ele, “onde há desespero e incomensurável sofrimento, o crítico da cultura vê apenas algo de espiritual, o estado da consciência humana, a decadência da norma”.<sup>231</sup> O crítico da cultura representaria o avanço do crítico da sociedade burguesa que aparece em seu estágio nascente, por exemplo, em *Ilusões Perdidas*, de Balzac, apontando as tendências gerais da decadência da imprensa e de seu mercado de frases e ideologias.<sup>232</sup> Para Adorno, os críticos da cultura ajudam a tecer o véu, além de contribuírem na conversão do conceito de cultura em um dos maiores fetiches em circulação na sociedade administrada. Uma verdadeira crítica cultural teria o compromisso de trazer a inverdade à consciência de si mesma, visto que toda cultura se origina da separação radical entre o trabalho intelectual e manual, de modo que “quando a cultura simplesmente nega essa separação e finge uma união harmoniosa, regride a algo anterior ao seu próprio conceito”.<sup>233</sup>

A ponderação de Adorno sobre a subjetividade lírica após Auschwitz foi recebida por muitos como uma anuência ao discurso do inimaginável, do indizível e do irrepresentável em tempos de catástrofe, sendo que a rejeição de Adorno consiste em algo completamente distinto. Partindo da crítica à ideia de poesia lírica em Hegel – de base metafísica, centrada nas categorias de totalidade e de unidade –, e convocando categorias do marxismo, Adorno defende que tanto a poesia como a arte tem seu fundamento na história e ambas cumprem um

---

<sup>230</sup> ADORNO, Theodor W. “Crítica cultural e sociedade”. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet et al. São Paulo: Editora Ática, 1998a, p. 26.

<sup>231</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.

<sup>232</sup> Cf. BALZAC, Honoré de. *Ilusões Perdidas*. Trad. Rosa F. D’Aguilar. São Paulo: Penguin/ Cia. das Letras, 2011.

<sup>233</sup> ADORNO, Theodor W. Op. cit, 1998a, p. 16.

papel crucial enquanto instâncias negativas e dialéticas que não almejam superar as contradições, mas potencializá-las por meio de uma tensão interna que exprima as antinomias sociais. Adorno chama a atenção, sim, para a impossibilidade de narrar a experiência da aniquilação a partir de pressupostos da representação idealista cujo centro é o indivíduo autocentrado e imune ao horror que assola a coletividade.

A disposição ao indizível é, portanto, justamente aquilo que Adorno condena, pois acredita que esta confina a sociedade no encanto do esquecimento enquanto a leva à repetição da barbárie, sem qualquer resistência ou sequer percepção da contribuição dada ao processo totalitário.<sup>234</sup> Conforme Adorno, “tudo dependerá do modo pelo qual o passado será referido no presente; se permanecemos no simples remorso ou se resistimos ao horror com base na força de compreender até mesmo o incompreensível”.<sup>235</sup> O incompreensível, lançado geralmente num além-humano transcendente, deve ser mais que nunca perscrutado e suas causas explicitadas. Nesse sentido, a arte cumpre um papel fundamental de resistência contra a desumanização. Considerando que “nada há na arte, mesmo na mais sublime, que não provenha do mundo; nada que permaneça intacto” e que mesmo “as categorias estéticas devem definir-se tanto pela sua relação ao mundo como pela renúncia a este”, o desafio reside em figurar as contradições sociais na forma artística de maneira tão complexa quanto elas se apresentam no mundo, sendo que “o meio pelo qual o comportamento das obras de arte reflete a violência e a dominação da realidade empírica é mais do que uma analogia”.<sup>236</sup>

Theodor W. Adorno avaliava o êxito estético de uma obra a partir da sua especificidade, isto é, dos conteúdos sedimentados na forma.<sup>237</sup> Segundo ele, era na estrutura das obras de arte que as lutas sociais e as relações de classe se imprimiam.<sup>238</sup> Sem dúvida, este é um dos legados mais significativos do pensamento de György Lukács a Adorno. Em sua teoria do romance histórico, Lukács descreve o Realismo não como um estilo ou uma escola, tal qual o Naturalismo, mas como a própria realidade objetiva depositada na superfície da obra literária, numa síntese de múltiplas determinações do processo social em movimento. Outro aspecto que merece ser sublinhado nos primeiros escritos de Lukács é o intenso vínculo com o passado e a defesa de um anacronismo necessário, traços estes que já apareciam em

---

<sup>234</sup> Cf. Idem, “Educação após Auschwitz”. In: *Educação e Emancipação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 1995b, p. 125: “O perigo de que tudo aconteça de novo está em que não se admite o contato com a questão rejeitando até mesmo quem apenas a menciona, como se, ao fazê-lo sem rodeios, este se tomasse o responsável, e não os verdadeiros culpados”.

<sup>235</sup> Idem, “O que significa elaborar o passado”. In: *Educação e Emancipação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 1995a, p. 46.

<sup>236</sup> Idem. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2012, p. 160.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 260.

Hegel. Para Lukács, “sem uma relação experienciável com o presente, a figuração da história é impossível”, no entanto, “na verdadeira grande arte histórica, essa relação consiste não em referências a acontecimentos contemporâneos [...] mas na revivificação do passado como pré-história do presente”.<sup>239</sup>

Outro traço em comum entre Adorno e Lukács é a defesa de certa autonomia da obra em relação às intenções de quem a produz. Segundo Adorno, “o poema não é a mera expressão das emoções e experiências individuais”,<sup>240</sup> a referência ao social está presente em sua forma específica e é através dela que conquista sua participação no universal. É preciso, pois, mostrar de que maneira “o todo de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa”. Essa concepção social da lírica em que “exatamente o não-social no poema [...] seria agora o seu elemento social”<sup>241</sup>, sedimentado em sua estrutura interna, fundamenta a defesa adorniana de obras de vanguarda que eram por Lukács julgadas como a evidência da decadência artística da modernidade. Para Adorno, a forma artística seria capaz de figurar a desintegração do sujeito e a morte do sentido, expondo uma subjetividade em ruínas por meio de uma linguagem que já não pode representar tal processo de aniquilamento, como se verificaria nos textos de Kafka e Beckett. Nesse ponto, chegamos a uma questão crucial em Adorno: como expressar liricamente a vergonha da arte em relação ao sofrimento? Afinal, como veremos no caso das obras públicas de Salcedo, o problema da representação estética do horror parece indissociável da questão ética.

Em *O Sobrevivente de Varsóvia*, de Schonberg, e nos poemas de Paul Celan, artistas por quem Adorno nutria profunda admiração, a vergonha e o constrangimento se faziam presentes numa recusa consciente de fazer sentido sobre o que sequer o pensamento consegue pensar. De fato, não existe linguagem disponível para representar a barbárie e o horror que um ser humano foi e é capaz de perpetrar contra outro semelhante. E é justamente esse sentimento de dessemelhança e de ausência de sentido que uma arte engajada com a realidade deve tentar capturar e transpor para a sua própria estrutura.

Da suspensão gradual de cadeiras no exterior do Palácio da Justiça colombiano à costura aparentemente interminável de pedaços de tecido, é na materialidade e nos procedimentos adotados, tornados forma, que as obras de Salcedo elaboram a experiência

---

<sup>239</sup> LUKÁCS, György. *O Romance Histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 73.

<sup>240</sup> ADORNO, Theodor. W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 66.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 72.

traumática das vítimas. Surge, assim, a ideia de que a artista, na verdade, não tematiza a violência na Colômbia enquanto conteúdo imanente de suas intervenções, primeiro porque isso significaria isolar e tipificar um gênero de violência; segundo porque estas obras ressaltam, antes, as experiências humanas diante do horror e não a violência em si.

Notoriamente, a violência não cessa de criar imagens espetaculares situadas no campo da amnésia, imagens incapazes de restituir qualquer traço de humanidade ao observador que as deseja e as consome freneticamente. Segundo Ricardo Nascimento Fabbrini, essas imagens obscenas que nada escondem “seriam desérticas, vazias, porque, entre outros motivos, a ‘inflação ou excesso de signos’ teria produzido, em aparente paradoxo, uma ‘deflação de sentido’”.<sup>242</sup> Na pretensão de comunicar de maneira transparente o fato ou o dado da realidade, estas imagens nada dizem, nada pensam, à exceção de noticiarem o desaparecimento do próprio real. Na sociedade da hipervisibilidade descrita por Fabbrini a partir da reflexão estética de Jean Baudrillard, as imagens são da ordem do simulacro, sem mistério e sem enigma. E, ao contrário da mutação que Baudrillard observa na sociedade francesa a partir de 1968 de uma “violência explosiva” para uma “violência implosiva”,<sup>243</sup> aquela que se verifica no contexto colombiano é ainda visível, frontal, brutal, física e terrivelmente real. Nesse caso, o desafio que se impõe é, portanto, restituir a visão ao olhar por meio de imagens que não reproduzam a violência, repetindo-a, mas elaborando-a.

Em consonância com este intento, Doris Salcedo ocupa os espaços na cidade, assim como os vãos do imaginário social, repletos de esquecimento, e inscreve imagens que humanizam e singularizam o acontecimento a que se referem com o objetivo de elaborar os traumas coletivos e individuais. A artista opera por meio da substituição de imagens da violência por imagens memoriais que marcam os espaços conferindo dignidade às vítimas e proporcionando uma contemplação silenciosa ao espectador, como o silêncio do luto, momento em que se estabelece uma relação afetiva entre público e vítima. Contudo, mostrar os efeitos da violência sem reproduzir o horror demanda da artista a desobrigação quanto à coerência narrativa e a indistinção entre as vítimas, afinal, como disse certa vez o historiador Gonzalo Sánchez, trata-se de “uma guerra de todos contra todos, [...] não é apenas uma guerra contra o Estado, ou do Estado contra a sociedade; é uma guerra da sociedade inteira consigo mesma. É um suicídio coletivo”.<sup>244</sup> Ao trabalhar com tais memórias, Salcedo assume o risco

---

<sup>242</sup> FABBRINI, Ricardo N. *Imagem e enigma*. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 10, n° 19 (jul-dez/2016), p. 245.

<sup>243</sup> BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

<sup>244</sup> SÁNCHEZ, Gonzalo *apud* HYLTON, Forrest. *A Revolução Colombiana*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Ed. Unesp, 2010, p. 105.

de estetizar a dor alheia em prol da construção de grandes monumentos artísticos, ainda que efêmeros.

Nesse ponto, a aproximação da poesia de Paul Celan com as obras de Doris Salcedo não é em todo descabida, visto que ambas compartilham um silêncio advindo da dificuldade de narrar, quando não, da impossibilidade de viver, própria de situações extremas como a morte, a guerra, a tortura e o exílio. O silêncio é tornado linguagem, uma linguagem que reclama o direito de existir. Além disso, ambos evocam a violência sem representá-la, pois isso significaria repeti-la ao invés de transmiti-la. Como observou María Margarita Malagón-Kurka, no trabalho de Salcedo predomina uma linguagem evocativa, sugestiva, evitando-se a utilização de documentos, imagens literais ou sensacionalistas.<sup>245</sup> Se Celan costura a memória com palavras e hiatos, Salcedo o faz com agulhas e nomes, porém ela ignora o mais fundamental no processo de elaboração, tal como mostrado por Freud e Adorno: é impossível determinar um prazo ou uma data de conclusão do trabalho de elaboração e de luto. Nesse caso, o tipo de memória que está em jogo é contrário àquele que fixa a lembrança aprisionando-a num ciclo infinito de vingança que obscurece qualquer sentido de presente e futuro; a *Aufarbeitung* está mais próxima do tempo enquanto duração, processualidade, e da memória enquanto fluxo que possui suas próprias regras. Afinal, como Virgínia Woolf nos ensinou, “a memória é costureira, e por sinal bastante imprevisível. A memória faz correr a agulha para dentro e para fora, para cima e para baixo, para lá e para cá”.<sup>246</sup>

A própria artista reconhece que as obras criadas para o espaço público contam com menor abertura ao imprevisto e à intuição que aquelas feitas para o cubo branco.<sup>247</sup> Contudo, a aspiração pelo controle absoluto de uma ação executada por centenas de colaboradores na cidade vai na contramão dos objetivos inerentes ao trabalho de luto e rememoração, o qual a obra se propõe a dar sua contribuição. Além disso, a manutenção da autoridade e autoria da artista de inegociável rigor formal, cuja liberdade de olhar a totalidade contrasta sobremaneira com as atividades exercidas pelos operários do luto, poderia levar-nos a deduzir que a eficácia estética da obra é priorizada em detrimento de qualquer tipo de eficácia política. Esse ponto

---

<sup>245</sup> Cf.: MALAGÓN-KURKA, María M. *Arte como presencia indéxica: La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2010.

<sup>246</sup> WOOLF, Virginia. *Orlando: uma biografia*. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014, p. 97.

<sup>247</sup> Cf.: SALCEDO, Doris; HERZOG, Hans-Michael. Op. cit., p.19: “Acho que meu cérebro funciona de uma forma diferente, quando estou pensando em uma obra para um espaço público, ou quando o faço para um espaço interior. Quando estou trabalhando para um espaço interior, penso a obra à medida que a produzo. Tenho um ponto de partida, mas a obra luta e se define no processo. No espaço público é diferente: tem que existir um projeto prévio e esse projeto deve resultar em uma obra terminada. [...] As dimensões e a escala impõem uma precisão que exclui o imprevisto; há fatores de risco e você precisa ter um alto grau de certeza”.

insere-se no horizonte de reflexões de Jacques Rancière, para quem a eficácia estética significa “a suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado”.<sup>248</sup> O mesmo autor assinala que durante a dura jornada de trabalho de um operário frequentemente ocorre a disjunção entre o movimento dos braços e do olhar: o trabalhador precisa abrir fendas no espaço e no tempo da produtividade se deseja tangenciar regimes de sensorialidade e pensamento geralmente reservados aos que têm ócio e competência para experimentá-los. Parece-nos que o impasse estético-político da obra *Somando ausências* pode ser assim encaminhado, pois, ainda que a ação vise o luto coletivo por meio de procedimentos quase fabris, é na suspensão individual dos que tecem a grande mortalha que ocorre a ruptura estética (e política) visada pela intervenção, em que cada furo e linha trespessada de um lado a outro do tecido pode equivaler à duração de um passado recuperado. Então, não se trata de recordar à população civil das vidas ausentes e das múltiplas violências sofridas durante décadas, já que isso é de amplo conhecimento, mas de gestar um outro corpo, disposto à elaboração dos traumas vividos e não devotado à naturalização da violência.

Ao contrário do que propõem os críticos do trabalho de Salcedo, isto é, de se respeitar certos limites temáticos ou não confiar a intervenção social à potência do estético – já que uma legítima arte política assumiria impreterivelmente o compromisso de intervir fora de seu próprio domínio –, nos parece que a potência política das obras aqui analisadas reside na capacidade de indiciar as impotências e os limites da arte. Nas palavras da artista, “é disso que trata o meu trabalho: impotência, uma soma de impotência, não poder resolver nada, ou consertar um problema, não saber, não ver, não poder agarrar uma presença, para mim, arte é falta de poder”.<sup>249</sup>

Todavia, é através da utilização de seus recursos e códigos, materiais e procedimentos, que a arte continua sendo um importante meio de elaboração do passado, sobretudo quando esse passado parece não passar, já que não cessa de se repetir no presente. Afinal, talvez o meio mais eficiente de encontrar os fragmentos dispersos da história da violência política na Colômbia seja reunindo as lembranças de dor que remanescem na memória de cada espectador.

---

<sup>248</sup> RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012a, p. 58.

<sup>249</sup> SALCEDO, Doris. *Traces of Memory: Art and Remembrance in Colombia*. ReVista Harvard Review of Latin America. Vol. II, n. 3, maio de 2003. Tradução nossa.



\* \* \*

Assim como os conflitos na Colômbia estendem-se no tempo e diferenciam-se regionalmente, as obras públicas de Doris Salcedo acompanham as mudanças sociais e reagem a elas variavelmente de acordo com as urgências de cada momento histórico. Mesmo após a aprovação do Acordo de Paz em 2016, o assassinato de ex-combatentes das FARC e de lideranças sociais associadas a grupos de Direitos Humanos tem sido crescente no país, nutrindo um ciclo de violências que parece não ter fim. Além disso, não bastasse o descumprimento de vários termos do Acordo, o Estado se esforça para encobrir os massacres cometidos por grupos paramilitares e instaurar uma falsa sensação de paz dissociada de qualquer projeto de justiça social. Nesse cenário, as políticas da memória cumprem um papel ambivalente, pois, como diria Andreas Huyssen, por vezes parecem chegar tarde demais e apenas anunciarem a tragédia consumada.<sup>250</sup> Contudo, como vimos, romper o silêncio é ainda uma das formas mais efetivas de elaborar o luto, abrindo espaço para um debate coletivo sobre as razões do trauma.

Em *Estilhaços (Quebrantos)*, de 2019, Salcedo quis colocar em evidência a irreparável perda de centenas de lideranças sociais que ousaram romper o silêncio contra a expropriação de terras, o narcotráfico, a destruição ambiental e o assassinato de povos indígenas locais. Com a ajuda de cerca de 300 voluntários, seus nomes foram escritos com vidros quebrados no chão da mesma praça a fim de mostrar que a violência política continua presente e, assim como antes, somando ausências. Salcedo ressalta que atos como este servem para lembrar e homenagear pessoas com enorme poder de mobilização de toda sociedade e, portanto, invocar seus nomes é uma forma de convocar todos os outros a unir o elo perdido entre a memória e os direitos. No país em que mais se mata ativistas e defensores de direitos humanos no mundo, o dever de memória torna-se uma responsabilidade inalienável dos vivos em relação aos que já não estão mais aqui.

---

<sup>250</sup> Cf.: HUYSEN, Andreas. “Os direitos humanos internacionais e a política da memória: limites e desafios”. In: *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014, p. 196; 211: “Eu diria que os estudos contemporâneos da memória deveriam ligar-se de maneira mais robusta aos direitos humanos e à justiça, tanto em termos discursivos quanto práticos, para impedir que a memória, sobretudo a memória traumática, se torne um exercício vazio, que se alimente de si mesmo, de forma parasitária e estreita”.



**Figura 23: Doris Salcedo, *Estilhaços*, 2019.**

Se o estético tem o potencial de tornar visível tudo o que é condenado à invisibilidade e costurar o presente com os fios da recordação, deve igualmente mostrar o que não pode ser remendado, como cacos de vidro espalhados pelo chão. Frágeis como a paz negociada, violáveis como a integridade dos corpos jamais recuperada, a matéria estilhaçada que forma estes nomes na praça pública é a metáfora perfeita de uma sociedade que busca recompor os fragmentos de uma história que só pode ser lembrada sob o signo do conflito e da perda. Nesse sentido, as ações de luto e de memória organizadas por Doris Salcedo atuam tanto como formas de recuperação do passado para a garantia do direito à verdade e à justiça, quanto de elaboração das memórias de dor e sofrimento presas a uma temporalidade estanque, sendo que ambas as dimensões de sua obra podem ser consideradas igualmente políticas, sem prejuízo algum da segunda em relação a primeira. Resta, contudo, pensar qual o próximo passo após a conversão da violência em memória.

#### 4.4. O duplo trabalho de memória

##### *Xibolete*

*Junto com minhas pedras,  
as grandepioradas  
por trás das grades,  
eles me arrastaram  
para o meio da praça,  
para lá,  
onde a bandeira à qual  
nenhum juramento prestei se desfralda.*

*Flauta,  
dupla flauta da noite:  
relembra o profundo  
rubor geminado  
em Viena e Madri.*

*Põe tua bandeira a meio mastro,  
Lembrança.  
A meio mastro  
por hoje e sempre.*

*Coração:  
deixa-te reconhecer também aqui,  
aqui, no meio da praça.  
Grita-o, o xibolete, para fora  
para o desconhecido da pátria:  
fevereiro. No pasaran.*

*Unicórnio:  
tu sabes das pedras,  
tu sabes das águas,  
vem, eu te levo embora  
para as vozes  
de Estremadura.<sup>251</sup>*

Paul Celan

Em um mundo globalizado em que fronteiras são continuamente apagadas a fim de favorecer a livre circulação de mercadorias, capitais e imagens, paradoxalmente, multiplicam-se os xiboletes: fronteiras e muros impedem a passagem de milhões de migrantes e

---

<sup>251</sup> No original: SCHIBBOLETH: “Mitsamt meinen Steinen,/ den grossgeweinten/ hinter den Gittern,// schleiften sie mich/ in die Mitte des Marktes,/ dorthin,/ wo die Fahne sich aufrollt, der ich/ keinerlei Eid schwor.// Flöte,/ Doppelflöte der Nacht:/ denke der dunklen/ Zwillingsröte/ in Wien und Madrid.// Setz deine Fahne auf Halbmast,/ Erinnerung./ Auf Halbmast/ für heute und immer.// Herz:/ gib dich auch hier zu erkennen,/ hier, in der Mitte des Marktes./ Ruf’s, das Schibboleth, hinaus/ in die Fremde der Heimat:/ Februar. No pasaran.// Einhorn:/ du weisst um die Steine,/ du weisst um die Wasser,/ komm, ich führ dich hinweg/ zu den Stimmen/ von Estremadura”. In: FONSECA, Celso Fraga da; CELAN, Paul. *Poemas de Paul Celan (1920-1970)*. Cadernos de Literatura em Tradução. n. 4, 2001, pp. 35-38.

refugiados; quando chegado o destino, passaportes são colocados sob suspeita a depender da origem do viajante; discursos nacionalistas ressurgem e são usados para reforçar diferenças culturais que sustentam hierarquizações e exclusões; populações inteiras batem à porta de seus antigos colonizadores em busca das promessas não realizadas de uma modernidade dita triunfante, hoje amplamente associada ao colonialismo, totalitarismo e às sucessivas catástrofes ocorridas ao longo do século XX. Como o homem do campo no conto kafkiano que espera durante anos a fio a autorização do porteiro para entrar, embora a porta tivesse permanecido sempre aberta, na atual etapa do capitalismo global as fronteiras parecem permeáveis e somente vagamente demarcadas, mas atrás delas “existem porteiros cada um mais poderoso que o outro”, de modo que nem mesmo o primeiro pode suportar a visão do terceiro.<sup>252</sup>

“Schibboleth” teria sido a senha de identificação usada para distinguir os efrimitas dos gileaditas na antiga Judeia. Conta-se que após um conflito entre os dois povos, aqueles de Efraim, derrotados, pediam passagem na tentativa desesperada de fuga, mas assim que repetiam a palavra “schibboleth”, condição exigida para a travessia, eram identificados pela pronúncia do fonema “sh” e imediatamente executados nas margens do rio Jordão. Como toda senha, *schibboleth* pressupõe um segredo, tornando-se impronunciável ao mesmo tempo em que é dito, signo cifrado que estabelece o umbral entre o dentro e o fora, o idêntico e o estranho, o vencedor e o derrotado, o moderno e o atrasado. Palavra-teste que reafirma fronteiras na medida em que concede o direito de passagem a uns e a condenação à morte a outros. Segundo Marc Redfield, as ideologias neoliberais e o conjunto de fenômenos que chamamos de globalização “são inimagináveis na ausência de tais tecnologias que florescem particularmente quando zonas de indeterminação estão sendo criadas e alavancadas”. O caráter binário dessa lógica tem, ainda segundo Redfield, “uma afinidade natural com contextos nos quais se tornou necessário ou conveniente gerar, analisar e policiar identidades”.<sup>253</sup>

Conforme observou Jacques Derrida, assim que a expressão “*schibboleth*” se converteu em senha, o sentido passou a importar menos que sua particularidade fônica ou o papel por ela desempenhado. Na medida em que funciona como marca de pertencimento ou

---

<sup>252</sup> KAFKA, Franz. “Diante da Lei” In: *O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 214.

<sup>253</sup> REDFIELD, Marc. *Schibboleth* (Lit Z). New York: Fordham University Press, 2020.

de alteridade, o sentido da palavra é suspenso e isolado,<sup>254</sup> subvertendo até mesmo a definição mais despreziosa de comunicação, qual seja: “o veículo, o transporte ou o lugar de passagem de um *sentido* e de um sentido *único*”.<sup>255</sup> Na análise que dedicou a tal palavra-conceito, Derrida destacou a importância da repetição e da citação dos signos no ato de fala ou de escrita, este último, necessariamente, sem destinatário. Segundo ele, a iterabilidade deve ser compreendida como elemento constitutivo da linguagem não apenas neste caso, visto que consiste na repetição do mesmo sempre modificado, podendo inclusive romper com seu contexto de origem e engendrar outros tantos dependendo do uso. Para Derrida, se o ato de fala é da ordem do acontecimento, portanto, único e irreproduzível – daí sua performatividade inerente –, a datação e o ato de circuncisão o são igualmente, visto que acontecem uma única vez.

Derrida nos lembra ainda que nenhuma fronteira é natural e tampouco excepcional, afinal, tácita ou explicitamente, os xiboletes estão em toda parte, da definição de amigos e inimigos à reafirmação das relações entre colono e colonizado. Trata-se de códigos de identificação e discriminação presentes em diferentes espaços, contextos históricos e manifestações da cultura, incluindo a literatura e as artes. Alinhando-se a tal interpretação, a artista colombiana Doris Salcedo interveio na arquitetura do Tate Modern, em Londres, abrindo uma fissura no chão que se estendia por metros na antiga Sala da Turbina da Usina, hoje espaço expositivo, um misto de código, marca, divisor, ferida e cicatriz permanente que foi denominada *Schibboleth*. A intervenção na estrutura do edifício de estilo industrial não passou despercebida, Salcedo instaurou no vazio da praça coberta o “silêncio cifrado”<sup>256</sup> de que nos fala Derrida ao referir-se à poesia de Paul Celan, isto é, significados revelados apenas mediante a difícil decodificação do leitor/observador, pois, em ambos os casos, o signo é o silêncio, o aparente vazio. Aliás, embora o poema de Celan não tenha sido, provavelmente, a única referência de Salcedo, sem dúvida, foi a principal, haja visto que o poeta é frequentemente citado por ela, direta e indiretamente, em entrevistas assim como em outras obras.<sup>257</sup>

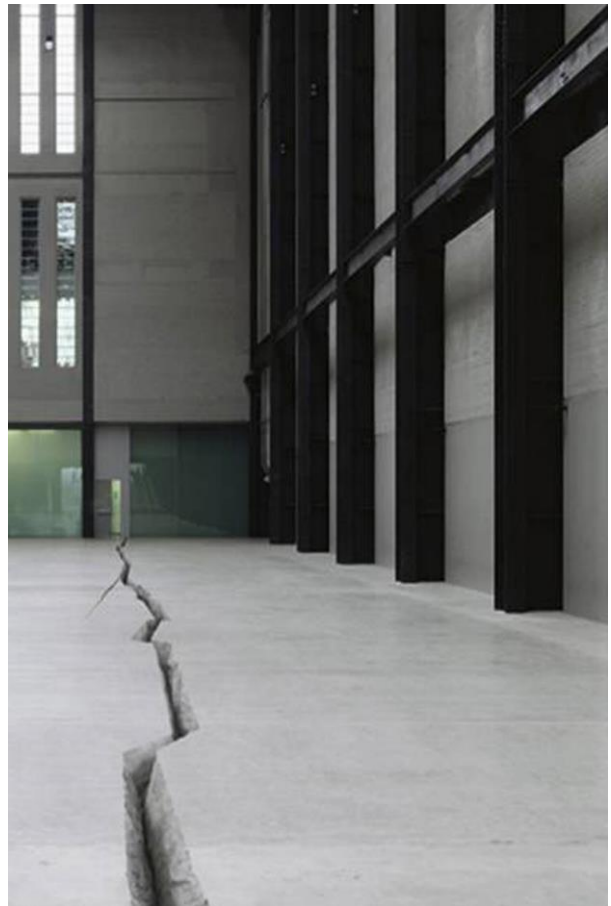
---

<sup>254</sup> Cf.: DERRIDA, Jacques. *Schibboleth*. Trad. Jorge Pérez de Tudela. Madrid: Editora Nacional, 2002, p. 31 e 35: “Esta palavra que chamo de hebraica sabe-se que se encontra em toda uma família de línguas, fenício, judaico-aramaico, siríaco. É atravessada por uma multiplicidade de sentidos: rio, riacho, espiga de trigo, ramo de oliveira. Mas, além desses sentidos, ela adquiriu o valor de uma senha”.

<sup>255</sup> DERRIDA, Jacques. “Assinatura, acontecimento, contexto” In: *Limited Inc*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1991, p. 11.

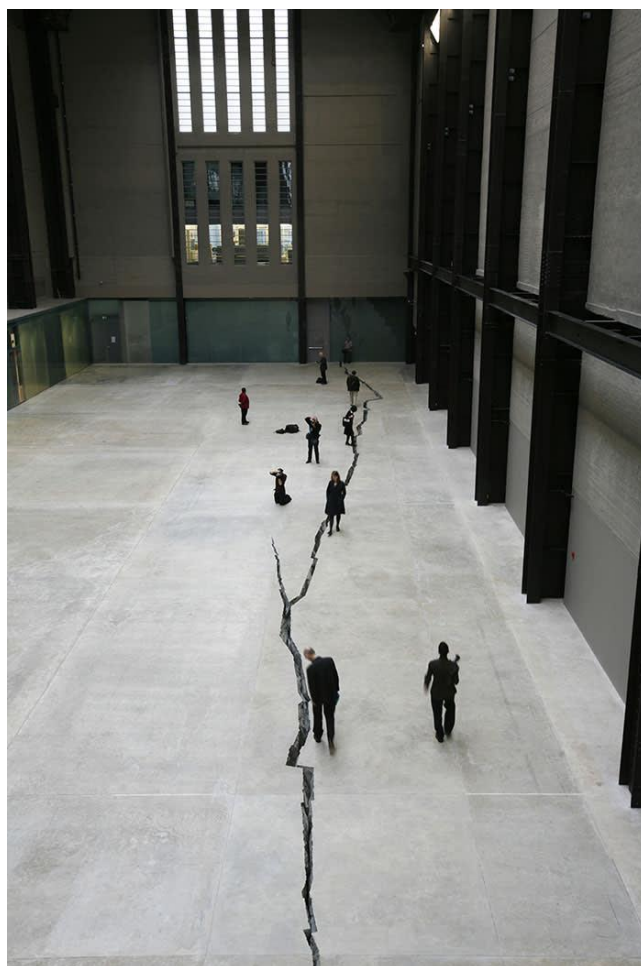
<sup>256</sup> Cf.: Idem, op. cit., 2002, p. 29.

<sup>257</sup> Em *La casa viuda* (1992-1995) a artista cita trechos de poemas de Paul Celan. Além de Celan, outros nomes são assumidamente referências importantes de seu trabalho, tais como Bataille, Primo Levi e Emmanuel Levinas.



Figuras 24 a 27: Doris Salcedo, *Shibboleth I, II, III e IV*, 2007, Tate Modern, Londres (composições digitais para o projeto da instalação).





**Figura 28: Doris Salcedo, *Shibboleth*, outubro de 2007 à abril de 2008, Tate Modern, Londres.**

O corte no chão de um dos principais museus de arte moderna do mundo impõe outra perspectiva ao olhar do visitante acostumado a mirar as alturas sem se preocupar com o que está embaixo. Estreita e superficial em alguns pontos, larga e profunda em outros, a rachadura que divide o salão em duas partes indiciando a ramificação da fenda em outras direções, expandindo-se, à maneira de um abalo sísmico, traça uma linha de demarcação remetendo imediatamente às fronteiras linguísticas e identitárias aludidas no título. No entanto, tal interpretação parece-nos incompleta, pois a mesma linha que demarca é também a que abala a estrutura do edifício e o desfigura definitivamente expondo as camadas subterrâneas ao espectador que experimenta atravessá-la na superfície. Nesse sentido, a fenda transforma-se em brecha, fresta, que permite olhar através dela. O que nos leva a crer que a intervenção de Salcedo problematiza também a tese sustentada por décadas de um modernismo único e triunfante, representada aqui na arquitetura do museu, infalivelmente, uma arquitetura de poder.

No âmbito dos estudos pós-coloniais e do pensamento de-colonial, muito se tem colocado em questão a oposição entre modernidade e colonialidade.<sup>258</sup> A aproximação entre os dois termos é resultada da constatação de que a crença cega no progresso e na ideologia desenvolvimentista, característica da lógica cultural do capitalismo na modernidade, é indissociável do projeto civilizatório de aspiração universalista e de fundamento colonial. Surge, assim, a ideia de que embora entrelaçados, a lógica colonial não se encerra na imposição de um poder nas esferas política e econômica nem sequer na opressão e exploração de um povo, posto que ela encontra vias de sobrevivência na subsunção de epistemologias e modos de vida ao cânone hegemônico que organizam a partilha do sensível e do inteligível. Não é por acaso que as estratégias para a manutenção das relações de colonialidade passam pela construção da diferença e da racialização, além da difusão de estereótipos associados a uma dada “origem” e “identidade”, enquanto o centro global se autodescreve como neutro e flexível, ou, em outras palavras, internacional, como uma roupa que cabe em todos os corpos.

Entre o universalismo modernista e a provincianização do mundo defendida nos estudos pós-colonialistas, durante a chamada pós-modernidade, propostas aparentemente apaziguadoras ganharam espaço no cenário teórico e cultural, como é o caso do hibridismo e do multiculturalismo que, sob a justificativa do apagamento das fronteiras e das diferenças culturais, apresentaram versões estereotipadas do que seria a diversidade cultural. Tais noções, entretanto, ao serem incorporadas na aldeia global, não abalam sequer minimamente a antiga ordem vigente no plano geopolítico que classifica os países como “atrasados” e “desenvolvidos”, “primeiro mundo” e “terceiro mundo”, “periferia” e “centro”. Pelo contrário, elas parecem reforçar as velhas estruturas de poder e de saber, porém, sob uma nova roupagem. Doris Salcedo, por outro lado, inúmeras vezes ressaltou o significado de ser uma artista do terceiro mundo, segundo ela, um traço enfático que a lembra da urgência de tudo o que cria e da responsabilidade quanto às histórias que conta por meio de suas obras. Expor as sucessivas violências da vida no terceiro mundo não significa almejar o primeiro mundo como uma nova utopia ou Terra Prometida, mas sim lembrar que a existência do primeiro mundo é dependente da manutenção das condições de vida presentes no denominado terceiro mundo.

---

<sup>258</sup> Citemos o Grupo de Estudos Subalternos, surgido na década de 1970 no sul asiático, e o Grupo Modernidade/Colonialidade, constituído por intelectuais de diversas áreas das ciências humanas que organizaram diversos seminários no final dos anos 1990 com o objetivo de discutir a herança colonial da América Latina e a permanência da relação de subalternidade em diversas instâncias da vida social.



Apressadamente, tal posição da artista poderia ser interpretada como um apego às origens e ao mito de identidades culturais estáticas circunscritas a um lugar determinado, de modo que a palavra-conceito *Shibboleth* estaria mais próxima de uma aporia do que de uma fronteira. No entanto, o que nos parece estar em jogo nesta obra é a premente necessidade de se pensar identidades em trânsito sem reencenar nem a relação colonial moderna nem o relativismo cultural pós-moderno, este último, como vimos, bastante conveniente à uniformidade do mundo globalizado. É preciso transformar as fronteiras em lugares de passagem e de transcodificação. Para tanto, a noção de tradução é crucial para ensejarmos outras relações entre línguas, povos e histórias de vida, sem recair na nostalgia da diferença cultural como essência perdida, tampouco na redução das realidades singulares aos padrões ocidentais. Essas questões levam-nos a convocar as ideias de Nicolas Bourriaud sobre uma arte radicante no contexto do que ele designa de “Altermodernidade”:<sup>259</sup>

[...] toda tradução implica adaptar o sentido de uma proposição, *fazê-la passar* de um código para outro, o que requer que se dominem as duas línguas, mas também que nenhuma delas seja dada. O gesto de traduzir não impede absolutamente a crítica, ou mesmo a oposição: em todo caso, implica uma apresentação. Ao cumprir esse gesto, não se estará negando uma possível opacidade do sentido, tampouco o indizível, uma vez que toda tradução, fatalmente incompleta, deixa atrás de si um irredutível *resto*.<sup>260</sup>

Esse *resto* é a parte intraduzível de toda e qualquer tradução, o que não pode ser lido, dito e compreendido tal como na língua de origem, deixando atrás de si sempre um resíduo ou ruído inquietante. Este componente intraduzível e estranho da língua é experimentado também pelos imigrantes assim que adentram o território estrangeiro, ao tentarem imitar o idioma desconhecido, não tardam a se confrontarem com a opacidade da língua, até mesmo da língua materna, visto que frequentemente a transcodificação não ocorre em nenhuma direção. Nesse caso, restam os silêncios, os balbucios e as vozes vacilantes. O ato de traduzir requer sucessivos deslocamentos entre códigos e contextos, tempos e espaços, trocas e trânsitos sempre acompanhados da impossibilidade da reprodução do sentido tal qual expresso no

---

<sup>259</sup> Cf.: BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante – por uma estética da globalização*. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011b, p. 41: “Essa modernidade do século XXI, nascida de negociações planetárias e descentradas, de múltiplas discussões entre atores oriundos de diferentes culturas, da confrontação entre discursos heterogêneos, só poderá ser *poliglota*: o altermoderno se anuncia como uma modernidade tradutora, em oposição ao relato moderno do século XX, cujo ‘progressismo’ falava a língua abstrata do Ocidente colonial. E essa busca por um acordo produtivo entre discursos singulares, esse esforço permanente de coordenação, essa constante elaboração de disposições capazes de levar elementos díspares a funcionar em conjunto, constitui simultaneamente seu motor e seu conteúdo. Essa operação que transforma cada artista, cada autor, em um tradutor de si próprio implica aceitar que nenhuma palavra traz o selo de qualquer espécie de ‘autenticidade’: estamos entrando na era da legendagem universal, da dublagem generalizada”.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 28.

original. Walter Benjamin, inclusive, defendeu posição semelhante acerca da tarefa do tradutor em célebre passagem:

Da mesma forma como os cacos de um vaso, para serem recompostos, devem encaixar-se uns aos outros nos mínimos detalhes, mas sem serem iguais, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, conformar-se amorosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua, ao modo de visar do original, fazendo com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso.<sup>261</sup>

Em ambas as citações, nota-se que o *resto* e o *fragmento* são tomados como elementos inescapáveis da tradução, pois, mesmo com origens históricas comuns, quando traduzidas, as línguas preservam a estranheza que lhes é inerente e só aí encontram sua afinidade maior. Em outros termos, trata-se de articular a língua materna com certa estrangeiridade e a língua do outro como algo estranhamente familiar, extraindo o potencial de cooperação mútua de ambas.

Retomando, então, as observações sobre as formas estéticas no contexto da globalização, conforme Bourriaud, a arte contemporânea parece se contrapor à concepção do artista *radical* moderno que compactuava com a ideia de fator identitário e origem. Ao contrário, o sujeito *radicante* na contemporaneidade é aquele “dividido entre a necessidade de um vínculo com seu ambiente e as forças do desenraizamento, entre a globalização e a singularidade, entre a identidade e o aprendizado do Outro”, e conclui afirmando que o adjetivo *radicante* “define o sujeito como um objeto de negociações”.<sup>262</sup> Desse modo, na visão de Bourriaud, o artista contemporâneo efetua incessantes atos de tradução no transcorrer de sua trajetória, caracterizada por enraizamentos sempre precários e provisórios, do reconhecimento de objetos singulares ao irredutível desejo de partilha.<sup>263</sup> A tradução é, portanto, identificada como uma operação de transferência e disseminação dos códigos que se opõe à padronização operada pelo movimento de globalização.

Doris Salcedo, primeira artista latino-americana a intervir no Turbine Hall da Tate Modern, integra o reduzido grupo de artistas que transita no circuito internacional da arte contemporânea e que continua residindo no país de origem.<sup>264</sup> Salcedo, enquanto artista colombiana, julga insuficiente analisar a realidade de seu país definindo-a a partir de uma

---

<sup>261</sup> BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor”. In *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Trad. Susana K. Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011, p. 115.

<sup>262</sup> BOURRIAUD, Nicolas. Op. Cit., p. 50.

<sup>263</sup> Idem, p. 67.

<sup>264</sup> Ao contrário de nomes como Rirkrit Tiravanija, Sooja Kim e Pascale Marthine Tayou que, segundo Bourriaud, “só conseguem tratar dos signos de sua cultura local a partir do ‘centro’ econômico”. Cf.: Ibid., pp. 167-168.

distância confortável, numa postura contemplativa e indiferente. Segundo ela, é essencial encontrar uma disposição sensível para com essa realidade, comprometer-se com ela.<sup>265</sup> Por outro lado, se é inegável que os conflitos políticos na Colômbia são distintos dos de outras guerras civis, não é difícil entender que a violência tematizada por Salcedo possui uma dimensão dialógica com outras histórias de dor e perda.

[...] estou interessada em questionar os elementos de violência endêmica da natureza humana. Crueldade, indolência e ódio para com os outros são universais. Eu olho para a possibilidade de fazer a conexão entre aquele acontecimento particular que ocorre na Colômbia e a vida cotidiana igualmente cruel e dura que ocorre em outros lugares. Talvez em outros lugares ocorra de uma maneira oculta e sutil, mas não menos dolorosa ou injusta. Como diz Levinas, existem mil maneiras de derramar sangue. Por exemplo, quando somos sofisticados e cruéis, uma maneira de derramar sangue é fazer outra pessoa corar.<sup>266</sup>

A violência que Salcedo investiga, portanto, ocorre em diferentes planos: social, político, econômico, simbólico e estético. Esta ideia, inclusive, parece fundamentar o duplo trabalho de memória empreendido por ela. Apressamo-nos a esclarecer: ao escutar e transmitir histórias traumáticas da violência local, a artista elabora formas de traduzir a herança do modernismo europeu e norte-americano em seu trabalho ao passo que encontra meios de confrontar diferentes experiências de violência política. A esse confronto no plano estético, Bourriaud denomina *interculturalismo*, um diálogo que o artista mantém “com sua tradição, ao qual vem se somar um diálogo entre essa tradição e o conjunto de valores estéticos herdados da arte moderna que fundamentam o debate artístico internacional”.<sup>267</sup> No caso das instalações de Salcedo, encontramos inventivas ressonâncias e dissonâncias em relação à escultura minimalista e à arte conceitual que não se prestam à postura nostálgica da apropriação de formas estéticas de outras épocas que o pós-modernismo empreendeu.

Trata-se, fundamentalmente, da realização de intervenções que desestabilizam o edifício modernista, borram as fronteiras que dividem territórios e reescrevem a história a partir da apropriação e utilização de códigos que são traduzidos no plano estético, semântico, histórico e, principalmente, cultural. Andreas Huyssen aproxima Doris Salcedo de artistas como Vivan Sundaram e William Kentridge, pois identifica neles esse múltiplo trabalho de memória, ou seja, lembranças da violência local misturadas com lembranças do modernismo,

---

<sup>265</sup> Cf.: SALCEDO, Doris. *Traces of Memory – Art and Remembrance in Colombia*. ReVista Harvard Review of Latin America. Disponível em: <<https://archive.revista.drclas.harvard.edu/book/traces-memory>>. Acesso em: 29/05/2021.

<sup>266</sup> SALCEDO, Doris; MEREWETHER, Charles. “An interview with Doris Salcedo” In: *Unland – Doris Salcedo*. San Francisco Museum of Modern Art, 1999, p. 9 (tradução nossa).

<sup>267</sup> Idem, p. 171.

porém, completamente revistas.<sup>268</sup> Embora a posição do autor seja questionável quando aventa a continuidade da Europa como centro difusor de tendências artísticas a “outros lugares”, sua reflexão sobre o singular elo entre estética e política em esferas transnacionais de recepção evidencia a existência de modernismos alternativos na África, na Ásia e na América Latina:

Eles [esses artistas] atacam liberalmente o modernismo ocidental como recurso/patrimônio global. O que torna esse trabalho diferente de muito do que se aplica à arte contemporânea nos mercados internacionais de arte é que questões políticas e estéticas estão sendo trabalhadas sem desculpas, numa época em que a ligação bem-sucedida entre estética e política parece mais um rumor do passado do que uma realidade no presente.<sup>269</sup>

Na visão de Huyssen, a política na arte, hoje, encontra sua mais vigorosa expressão nas *políticas da memória* que desde a década de 1980 teriam substituído os debates norte-americanos sobre o pós-modernismo e se globalizado tanto quanto o modernismo. Lembremos que, segundo o autor, o pós-modernismo não passaria de um “debate provinciano” restrito à realidade do Atlântico Norte, além de ser a expressão nos estudos culturais da tentativa norte-americana de hegemonia artística e intelectual vigente na segunda metade do século XX.<sup>270</sup> Evidentemente, ao longo deste período, o modernismo e com ele a modernidade cultural passaram por um rigoroso processo de reavaliação, de modo que o regresso à modernidade é apontado por alguns autores como a grande tônica do que se convencionou chamar de pós-modernismo. Haveria, conseqüentemente, o reconhecimento de desenvolvimentos desiguais do modernismo, mesmo na Europa, acompanhado da crítica à aplicação de um modelo descritivo do modernismo europeu que não se sustenta em outras realidades,<sup>271</sup> como é o caso do contexto brasileiro e colombiano, por exemplo.

Se em *Seduzidos pela memória* (2000), Huyssen defende que o lugar político das práticas de memória ainda não teria deixado de ser nacional – diagnóstico que o faz sugerir o caráter reativo dessas em relação à globalização da economia –, em *Políticas da memória no nosso tempo* (2014) o autor parece mudar de ideia e reconhecer que “a forma como pensamos o passado é cada vez mais a de uma memória sem fronteiras, mais do que a de uma história

---

<sup>268</sup> HUYSSSEN, Andreas. *Memórias da Europa na arte de outros lugares*. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, nov-dez, 2019; V 24; N.42, p. 3.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>270</sup> *Idem.* *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014b, p. 12.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 22.

nacional sem fronteiras”.<sup>272</sup> Esta mutação provavelmente está associada à disseminação de lembranças de traumas sociais locais em nível global intensificada, sem dúvida, pelas novas mídias de comunicação e pela transformação da internet em espaço de publicação de conteúdos criados pelos próprios usuários.<sup>273</sup> Além disso, claro, é preciso considerar que determinadas questões sociais não resultam de problemas meramente locais, mas associam-se mais profundamente a questões de ordem histórica, como é o caso da migração.

*Palimpsesto* é uma obra em que Doris Salcedo tematiza precisamente esta questão ao explorar a dimensão transnacional do problema por meio do estabelecimento de vínculos entre passado e presente, colonialismo e migração. Exposta entre 2017 e 2018 no Museu Reina Sofia, a instalação consiste no intermitente aparecimento e desaparecimento de nomes de pessoas que morreram afogadas nos últimos anos em travessias no Mar Mediterrâneo. Os nomes formam-se no chão do Palácio de Cristal por meio de gotículas de água que emergem e após algum tempo escoam para formar outros nomes exatamente no mesmo lugar, numa escrita que se sobrepõe, se soma e se repete incessantemente, daí o título da obra.



**Figura 29: Doris Salcedo, *Palimpsesto*, 2017-2018, Palácio de Cristal, Museu Reina Sofia, Madrid.**

<sup>272</sup> HUYSSSEN, Andreas. *Políticas de memória no nosso tempo*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2014<sup>a</sup> [recurso eletrônico].

<sup>273</sup> Cf.: BEIGUELMAN, Giselle. “Museus das perdas para nuvens de esquecimento” in: *Memória da amnésia: políticas do esquecimento*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019, p. 196: Como observa Beiguelman, “depois do 11 de setembro de 2001, a internet mudou muito. [...] Nesse período, a internet assume o perfil do que chamamos de Web 2.0. Esse ‘2.0’ não remete à emergência de um novo protocolo de internet, mas a uma nova arquitetura de informação que viabiliza outro uso. Ao invés de ser apenas um gigantesco arquivo de páginas, ou seja, de conteúdo disponível para consumo, a internet passa a funcionar como plataforma, baseada em bancos de dados, para desenvolvimento e criação, a partir de sistemas de gerenciamento de conteúdo (Content Management Systems) sem demandar grandes repertórios tecnológicos dos usuários”.

Mais uma vez, Salcedo interveio diretamente na estrutura do espaço expositivo instalando um complexo sistema de tubos hidráulicos sob placas de concreto. Autora da concepção da obra, Doris Salcedo regularmente conta com o auxílio de especialistas e colaboradores responsáveis pela complexa execução de suas ideias. A visão do conjunto da obra é aterradora, haja vista que nomes se multiplicam na superfície em curtos intervalos de tempo, como se o chão chorasse as vidas para sempre perdidas. O silêncio, a sutileza do aparecimento e o desaparecimento dos rastros de água contrastam com a força súbita e intensa da água que levava os corpos que recebiam aqueles nomes. Enfileirados, tais nomes indiciam vidas e histórias singulares de quem precisou deixar tudo para trás, seja porque fugia de conflitos e violência generalizada, seja porque simplesmente almejava condições melhores de vida. Evidentemente, neste caso o mar é a menor das fronteiras, mas funciona perfeitamente como uma metáfora da violência infligida sobre os corpos daqueles que vêm de outro lugar e querem pertencer ao mundo.

Estima-se que em 2019 o mundo chegou ao surpreendente número de 272 milhões de migrantes internacionais, superando projeções feitas para o ano de 2050.<sup>274</sup> Esse quadro é acompanhado da queda na aceitação de migrantes em várias regiões, incluindo países latino-americanos. Nunca houve tanta gente em mobilidade no planeta e nunca talvez os xiboletes tenham sido tão amplamente utilizados nas mais diversas versões e formas. Na contracorrente de geografias alternativas que se esboçam no campo artístico, o mundo parece reforçar as fronteiras e ressaltar os marcadores de diferença, ora sob o pretexto de proteger culturas, como espécies selvagens em extinção presas num zoológico, ora com o objetivo de dificultar seu livre trânsito e, assim, não arcar com as consequências de séculos de exploração e indiferença, deixando-as à margem de direitos humanos elementares. Cumpre, novamente, assinalar que as fronteiras nem sempre são visíveis ou construídas no espaço, mas manifestam-se também por meio da discriminação, do racismo e da segregação.

Outra obra em que Salcedo discute o problema da migração e dos deslocamentos forçados é *Sem título (Untitled)*, apresentada na 8ª Bienal de Istambul em 2003. Trata-se de uma instalação concebida para o espaço público formada por 1550 cadeiras de madeira de diferentes tons que preenchem o vazio entre dois prédios num antigo bairro de Istambul. A alusão à obra de Christian Boltanski, *A casa ausente*, que vimos no capítulo anterior, é inescapável. Contudo, enquanto Boltanski manteve o vazio entre os dois edifícios em Berlim, o *terrain vague*, Salcedo criou uma escultura de dimensões monumentais fazendo uma

---

<sup>274</sup> Cf.: Informações divulgadas sobre o Relatório de Migração Global 2020, Organização Internacional para Migrações, OIM. Disponível em: <<https://news.un.org/pt/story/2019/11/1696031>>. Acesso em: 30/05/2021.



espécie de topografia da guerra. Como ela própria esclarece em entrevistas concedidas, a instalação não se refere a algum acontecimento específico que tenha ocorrido na cidade, mas a um processo que se estende por mais de 50 anos deixando rastros de um passado violento em que judeus e gregos foram forçados a abandonarem suas casas.



**Figura 30: Doris Salcedo, *Sem título*, 8ª Bienal Internacional de Istambul, Istambul, 2003.**

Em meio a ruínas, edifícios ociosos e deteriorados, Salcedo dispôs as cadeiras de modo que elas não se apresentassem como um “corpo estranho” na paisagem. Alcançando

uma altura semelhante àquela das construções ao redor, elas formam uma planaridade quase racional e calculada entre o escultórico e o arquitetônico. Encontramos aqui um uso muito similar àquele que Boltanski atribui aos objetos em suas instalações, indicando a ausência de sujeitos, de vidas perdidas e histórias esquecidas.

Ao rememorar vidas que raramente são choradas socialmente, Salcedo transforma tanto os museus (Tate Modern e Reina Sofia) quanto o terreno vazio no centro de Istambul em verdadeiros *lugares de memória*. Trata-se de propor ao visitante de uma exposição ou ao transeunte de uma cidade movimentada a interrupção do caminhar tranquilo e distraído que, na mesma medida em que deseja passar sem ser percebido, olha para o chão ou para cima, mas não vê as linhas de demarcação, tampouco os vãos de passagem ao seu redor. Em termos mais precisos, podemos definir o trabalho de Doris Salcedo como uma poética da ausência em que as listas de nomes ou o amontoado de objetos indiciam as perdas, os desaparecimentos, as vidas roubadas e os corpos ausentes. Portanto, a presença e os objetos visuais em seu trabalho nunca tentam encobrir o vazio e o silêncio deixados pelas guerras e pela violência generalizada, almejam antes tornar visível a perda relacionando a experiência rememorada e o lugar de sua reparação.

Não é de se estranhar que duas das grandes referências de Salcedo no campo das artes visuais sejam Paul Cézanne e Marcel Duchamp. Assim como Cézanne sabia que o ato de pintar não consiste em cobrir a superfície com o pigmento, preenchendo as formas anteriormente traçadas e o vazio do plano, mas compondo uma cor ao lado da outra, associando-as, Salcedo seleciona minuciosamente as tonalidades das madeiras, suas formas, para depois organizar, posicionar e emaranhar uma na outra formando um conjunto que nos permite ver o espaço interposto. Por outro lado, podemos dizer que as cadeiras de Salcedo refuncionalizam radicalmente os parâmetros do *ready-made* duchampiano, pois, além de acentuarem as marcas de uso, devolvem os objetos a um espaço de circulação alheio às convenções artísticas de galerias ou museus. Há de se considerar ainda que as cadeiras foram objetos amplamente utilizados e reconfigurados no panorama artístico. Desde a roda de bicicleta sobre o banco de Duchamp (1913), vimos uma sucessão de propostas imbuídas de diferentes usos e concepções desse objeto, como é o caso de *Cadeiras empilhadas* (1929), de Aurel Bauh, *Uma e Três Cadeiras* (1965), de Joseph Kosuth, *Medula Espinhal* (1996), de Arman, *Conto de Fadas* (2007) e *Bang* (2010-2013), de Ai Weiwei.

Salcedo, que estudara escultura no mestrado na Universidade de Nova York, ao fazer uso de uma variedade de materiais, técnicas e procedimentos, problematiza as oposições



seculares em torno da escultura e da arquitetura redefinindo os limites e relações entre as duas categorias. Para entender melhor essa operação crítica que concebe a escultura como uma combinação de exclusões e negações (do pedestal, da lógica do monumento, da utilização de materiais resilientes e do caráter eminentemente espacial da escultura) é imprescindível levar em consideração a trajetória da escultura ao longo do século XX, em particular a sua caracterização como campo expandido por Rosalind Krauss. Segundo a crítica de arte estadunidense, a categoria “escultura” passou a abranger manifestações artísticas e experimentações bastante heterogêneas, com isso a designação foi sendo cada vez mais expandida até tornar-se obscura ou mesmo desprovida de sentido. O esgarçamento da lógica da escultura como monumento ou como meio de expressão da personalidade do artista, primeiros passos desta mutação, teria começado com Rodin, continuado com Brancusi e se radicalizado irreversivelmente com a arte minimalista. Assim, gradativamente, a escultura foi se delineando a partir de uma condição negativa definida pela soma da *não paisagem* com a *não arquitetura*.<sup>275</sup> Simultaneamente a esse processo, a instalação parecia concretizar a intersecção tão perseguida entre arte e arquitetura na medida em que agregava o caráter intermedial dos suportes e intervinha em lugares específicos com fins bastante precisos.

Como dissemos anteriormente, Doris Salcedo propõe um duplo trabalho de memória em suas obras, pois além de recuperar os nomes daqueles que não atravessaram os umbrais da história, ela recoloca problemas já submetidos ao crivo dos críticos e historiadores da arte, mas explorando uma perspectiva dialética, negativa. Começamos pelo *ready-made* duchampiano: os objetos extraídos da cultura aparecem em Salcedo completamente desfeticizados porque ela inverte o paradigma do objeto que, produzido industrialmente, é exposto como obra única e original. Em *Untitled*, por exemplo, as cadeiras não são individualizadas, embora cada uma provenha de uma fonte e possua um formato diferente, elas estão ali no lugar de outros objetos e corpos singulares. Contudo, considerando a ocultação do conteúdo literal da obra, não se pode afirmar que os objetos visuais de Salcedo almejam representar algo, uma vez que eles se oferecem tão somente como presenças indicativas de uma ausência. Tal posição antirrepresentativa serviria para corroborar certa herança minimalista, porém, Salcedo parece se opor ao caráter essencialmente objetual desta tendência que visa eliminar a temporalidade e os detalhes dos objetos de modo a construir uma totalidade indivisível. Nesse sentido, em concordância com Didi-Huberman, Salcedo

---

<sup>275</sup> KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Trad. Elizabeth Carbone Baez. Revista Gávea do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, número 1, PUC-Rio, 1984; reedição: Revista Arte & Ensaios, n. 17, Pós- Graduação da Escola de Belas Artes UFRJ, 2012, p. 133.

parece recusar a caracterização corriqueira da arte minimalista como “objetos reduzidos à simples formalidade de sua forma, à simples visibilidade de sua configuração visível, oferecida sem mistério, entre linha e plano, superfície e volume”.<sup>276</sup>

Parafraseando Frank Stella para quem “o que você vê é o que você vê”, diante das obras de Doris Salcedo, o que vemos é o que vemos somado a algo mais que já esteve ali ou poderia ainda estar presente. Com isso, depreende-se que a presença é um elemento de suma importância em suas instalações, visto que ao colocar em evidência o imbricado jogo dos vazios ocultos, mostra o potencial crítico das ações de memória. Ao contrário da aridez formal dos artistas minimalistas e da manutenção de um valor fenomênico da obra de arte, Salcedo propõe procedimentos específicos que revestem os objetos e espaços do que Hal Foster chama de corpóreo e tectônico, ao se referir às esculturas de Richard Serra,<sup>277</sup> criando um relevo indelével na estrutura que passa a ter proeminência. Doris Salcedo nos lembra de que os objetos não existem apenas no espaço, mas, sobretudo, num complexo que inclui a temporalidade tal qual vivida por cada indivíduo e o tempo histórico compartilhado e lembrado socialmente, com todas as suas fissuras. Portanto, ao invés de erguer monumentos, Salcedo funda espaços de negatividade que passam a ser lembrados pelo que neles falta ou pela cicatriz que neles subsiste. Assim, a artista substitui a linguagem codificada dos xiboletes pelo silêncio do luto – língua universal.

#### **4.5. Luto e precariedade**

Em uma região da consciência onde o fim é admitido como o começo de tudo o que existe, submetido à outra duração – descontínua e errática –, o sujeito que nasce do trabalho de luto é sempre outro, diferente do que antes foi. Impassíveis de significação ou interpretação, o mal-estar e pesar persistem indefinidamente, assumindo intensidades e ritmos variados, sendo a tristeza a forma mais conhecida de manifestação desse afeto. A perda é algo mais que a ausência irremediável, é também a perda de certa relação com o mundo, perda de si próprio, despossessão do eu. Habitar esta região é preciso até que o desejo e a vontade de viver voltem a bater à porta. Esta seria uma descrição aceitável do trabalho de luto se

---

<sup>276</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 54.

<sup>277</sup> FOSTER, Hal. *El complejo arte-arquitectura*. Trad. José Adrián Vitier. Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2013, p. 161.

entendido como um processo estritamente individual vivenciado no silêncio da intimidade. No entanto, nos propomos a pensar o luto como experiência capaz de reforçar os vínculos comunitários e a responsabilidade social sobre cada indivíduo. Num país como a Colômbia, em que milhares de corpos sequer são enterrados, porque desaparecidos, o luto é furtado daqueles que chorariam a perda ao mesmo tempo que é condenado a jamais findar. Assim, se a vulnerabilidade é uma condição universal do humano, certamente a vida de alguns está mais exposta do que a de outros, o mesmo podendo ser dito sobre a morte.

Não se trata tão somente de conferir visibilidade aos que morreram, até porque o problema é anterior e indissociável ao presumido. Para que a perda de uma vida seja sentida, esta necessita antes ser qualificada; para ser passível de luto, ela precisa ser enquadrada como uma imagem capaz de gerar identificação. Caso contrário, a violência do apagamento ou da oclusão é o destino mais comum.

Em *Oração silenciosa (Plegaria muda)*, elaborada de 2008 a 2010, e *À flor da pele (A flor de piel)*, de 2011 a 2012, Doris Salcedo expõe a vulnerabilidade de determinadas vidas e lhes concede um momento de luto. A primeira obra é composta por pares de mesas de madeira – uma apoiada no chão e a outra peça invertida em cima — separados por uma camada de terra de onde brotam ramos de grama que transpassam os sulcos da madeira podendo ser vistos em sua miudeza e sutileza. Embora não comparável ao silêncio derivado da busca por respostas em valas comuns, o silêncio tumular evocado pelas mesas assim posicionadas sem dúvida decorre dele, especialmente do convívio da artista com as mães que tiveram seus filhos desaparecidos e prosseguem a procura por vestígios nesses lugares. A segunda, um enorme manto estendido sobre o chão da galeria cujo tecido se constitui de pétalas de rosa costuradas uma a uma à mão. O manto de superfície delicada e cor acobreada alude ao sangue que a violência faz jorrar e tudo manchar. Preservadas no limiar entre a vida e a morte, as rosas são metáforas da violência infligida contra mulheres no contexto do conflito armado colombiano. O manto não demora a se converter em mortalha e assim prestar uma última homenagem às vidas perdidas. Em ambos os trabalhos a fragilidade dos materiais orgânicos parece resistir, seja à rigidez da matéria inerte, seja à sutura que, ao mesmo tempo, fere.



**Figuras 31 e 32: Doris Salcedo, *Oração silenciosa*, 2008-2010.**





**Figuras 33 e 34: Doris Salcedo, *À flor da pele*, 2011-2012.**

Sem fazer referência a casos específicos, a artista fornece as condições necessárias para a instauração de um silêncio diferente do ocasionado pelo medo de retaliação em contextos autoritários nos quais a violência se converte em modo de vida ou naqueles derivados da simples indiferença. O silêncio instaurado pelas obras de Salcedo é semelhante ao do luto, silêncio que concede instantes de pensatividade ao objeto da perda em sinal de respeito e consternação às vidas perdidas, geralmente resultado de acentuada emotividade. No entanto, a artista observa o fato de que nem todas as vidas são passíveis de luto público, em virtude da distribuição desigual do valor sobre elas. A questão proposta por Doris Salcedo nessas obras não está distante das desencadeadas pelas noções de *vida precária* e *vida passível de luto*, de Judith Butler.<sup>278</sup> Segundo Butler, a concepção de vida precária baseia-se no entendimento de que se há vidas não reconhecidas como humanas, o anulamento e o negligenciamento até a morte são os procedimentos mais empregados no processo de desumanização. Enquanto isso, há vidas que além de terem sua precariedade e vulnerabilidade naturais mitigadas através da concessão de condições sociais e econômicas excepcionais, cuidados que as protegem de qualquer violação, são vidas consideradas elegíveis ao luto quando terminam. A autora argumenta que “a perda de algumas vidas ocasiona o luto; de outras, não; a distribuição desigual do luto decide quais tipos de sujeitos são e devem ser enlutados, e quais tipos não devem”.

Nos países latino-americanos, essa distribuição desigual do luto é ainda mais atroz, não apenas porque determinadas vidas são aniquiladas por uma governabilidade neocolonial e neoliberal, mas porque esta reproduz técnicas de apagamento de rastros e testemunhos que atravessam os séculos. Desde o século XVI, o extermínio e a precarização de populações são acompanhados do apagamento de memórias e da denegação ou desautorização de narrativas, operando, sobretudo, no plano histórico. O desaparecimento dos vestígios é a maneira mais eficaz de encobrir acontecimentos e impedir qualquer ação de levante ou resistência que encontre no passado os motivos das mazelas do presente.<sup>279</sup>

Assim ocorreu com os rastros do genocídio de populações nativas, do tráfico transatlântico de escravizados, das violações perpetradas pelas ditaduras instauradas a partir dos anos 1960, e continua com os assassinatos cometidos pelo narcotráfico, pela polícia, por grupos militares ou paramilitares. Diante de tantas perdas, não nos faltariam motivos para um

---

<sup>278</sup> Cf.: BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. Trad. Sérgio Lamarão e Arnaldo Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015; Idem. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Trad. Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

<sup>279</sup> Cf.: BARBOSA, Jonnefer. *Sociedades do desaparecimento*. São Paulo: n-1 edições, 2021.

trabalho de luto permanente. Segundo Freud, decorrido o período de reflexividade, é esperado que o enlutado procure meios para sair desse processo profundamente doloroso e aspire o desinvestimento do objeto da perda. Contudo, de acordo com a definição freudiana de luto e melancolia, talvez estejamos mais próximos de um quadro de melancolia social que nos aprisiona num presente sem passado nem futuro e caracteriza-se pelo rebaixamento identitário. Lembremos o que Freud diz acerca das duas noções:

O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc. Sob as mesmas influências, em muitas pessoas se observa em lugar do luto uma melancolia, o que nos leva a suspeitar nelas uma disposição patológica. É também digno de nota que nunca nos ocorre considerar o luto como estado patológico, nem encaminhá-lo para tratamento médico, embora ele acarrete graves desvios da conduta normal da vida. Confiamos que será superado depois de algum tempo e consideramos inadequado e até mesmo prejudicial perturbá-lo. A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição. Esse quadro se aproximará mais de nossa compreensão se considerarmos que o luto revela os mesmos traços, exceto um: falta nele a perturbação do sentimento de autoestima.<sup>280</sup>

Há de se ressaltar que, ao contrário do luto, a melancolia é considerada patológica e, portanto, nociva àquele que não realiza efetivamente a elaboração da perda, sucedendo a perda do Eu no processo ou do que Freud denomina de autoestima. Na mesma direção, Doris Salcedo comenta que, no geral, “os colombianos falam mal da Colômbia. Não temos nada para nos orgulhar. A identidade cultural é muito frágil porque está em formação. [...] Há um ódio e uma rejeição viscerais”.<sup>281</sup> Segundo a analogia que estabelecemos entre o enfraquecimento do ego do indivíduo e as autodepreciações que os latino-americanos fazem de seus países, pode-se dizer que a ausência do luto, resultada da desapropriação e do apagamento de nossas próprias histórias, acarreta a fatídica incorporação de narrativas externas que desumanizam atribuindo o epíteto de “Outro” a todos que não detêm determinados xiboletes. Doris Salcedo comenta esse traço:

---

<sup>280</sup> FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2010b, p. 28.

<sup>281</sup> SALCEDO, Doris; HERZOG, Hans-Michael. Op. cit., p. 36.

[...] penso que não se reconhece de todo a humanidade dos habitantes do Terceiro Mundo. Ao estar na categoria de narcotraficante ou de ser violento, nos consideram “subhumanos”. Não só não somos cidadãos do mundo – evidentemente não, porque precisamos de vistos para nos locomover, pois nos impedem de chegar aos lugares, não somos cidadãos, esse conceito nos é impróprio -, como também não somos cidadãos aqui. Não se respeita a vida nem os bens nem nada, mas pelo menos aspiraria a ter acesso ao conceito de ser humano, que nos reconheçam como humanos, porque em geral se vê o negro como um ser inculto, um tanto sujo, descuidado, ignorante, amoral, sem ética. Estamos invadindo a Europa e acham que vamos roubar... É como um vírus, temos o caráter de vírus, infectamos. É nesse nível que o reconhecimento como ser humano me interessa, o que com certeza nos é negado, nos negam de cara: “Há que mantê-los separados. O imigrante tem que estar separado”. Os mais escurinhos ou os mais clarinhos, somos todos iguais e precisamos estar longe, por um critério de higiene social, pelo temor a uma infecção total... É claro, no caso dos mortos do World Trade Center, você tem uma lista de arquitetos tratando de fazer um monumento para eles. Quem se lembra de Ruanda? Quem se importa com os 4,5 milhões do Congo? Onde estão todos os Eisenman, onde estão todos eles, implorando para fazer um monumento para o Congo? Claro que não, porque não temos esse status de seres humanos. Por exemplo, os massacres da Colômbia não chegam aos jornais. Tenho essa obsessão: um massacre em que morrem mais de vinte pessoas... procuro na imprensa internacional... não aparece. Por quê? Porque não somos considerados seres humanos.<sup>282</sup>

Aqui fica evidente a relação da desumanização atribuída a algumas vidas com o esquecimento póstero, o não merecimento ao luto. E como Salcedo pontua, no caso da Colômbia, essa desumanização não é produzida apenas pelo olhar e discurso estrangeiro, mas também no interior da dinâmica social colombiana. Ela é a expressão de lutos do passado não realizados que promovem um ciclo continuado de indiferença à vida e invisibilidade da morte.<sup>283</sup> Tanto em Salcedo como em Butler, o luto é elevado à condição de afeto político capaz de reconstituir a humanidade dos que morreram, mas também a nossa própria, pois, na medida em que as vidas são consideradas importantes indistintamente, abre-se caminho para que os direitos humanos sejam estendidos a todos e a violência recusada como forma de luto prolongado. Abre-se caminho, portanto, ao poder transformador do luto a nível individual e coletivo, opondo-se à melancolia que poderia reduzir o sofrimento ao elemento indizível e inexpressível. De fato, a obra *Oração silenciosa* permite-nos manter uma centelha de esperança em meio a uma realidade atroz, já que apesar de tudo a vida continua a brotar,

---

<sup>282</sup> Ibid., p. 37.

<sup>283</sup> O conceito de necropolítica, introduzido pelo filósofo camaronês Achille Mbembe, abrange uma leitura crítica de noções herdadas do discurso filosófico da modernidade - como política, soberania e sujeito -, e apresenta os limites das noções de biopoder e de biopolítica, de Foucault, associadas a dois outros conceitos: o estado de exceção e o estado de sítio. Articulando noções caras ao pensamento ocidental com questões relacionadas à escravidão, ao processo de descolonização e à negritude, Mbembe nos ajuda a compreender os discursos e as relações de inimizade instauradas pelo Estado e suas estruturas de poder que legitimam o uso da violência contra grupos considerados “matáveis”, em prol da segurança da maioria. Cf.: MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Trad. Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.



frágil, mas persistente. Os testemunhos de vítimas da violência política podem ser descritos da mesma maneira, no geral, são tentativas de transformar o luto em linguagem. Como veremos a seguir, Salcedo extrai o teor testemunhal da obra de arte de modo a conferir sobrevida e força estética e política à memória dos enlutados, vidas desfiguradas pela perda do outro.

#### 4.6. Extrair o teor testemunhal da obra de arte

São criaturas desfiguradas, algumas quase monstruosas, algo com o qual não podemos nos relacionar facilmente, comenta Doris Salcedo referindo-se às peças de *Unland*,<sup>284</sup> obra composta por três peças independentes, porém inter-relacionadas entre si. No geral, a instalação é constituída de mesas de diferentes tamanhos cortadas ao meio e acopladas entre si, as peças são unidas precariamente por fios de cabelo humano e pedaços de seda crua costurados diretamente na madeira. O subtítulo de cada peça alude a versos de Paul Celan: *Unland: a túnica do órfão*, *Unland: testemunha irreversível* e *Unland: audível na boca*, todas foram realizadas entre 1995 e 1998. *Unland* é o lugar dos desterrados, daqueles cuja vulnerabilidade é tamanha que nem sequer a guarita do céu os protege, nos termos do próprio Celan. Desterrados e órfãos de tudo, o deslocamento e a fuga são, na maioria das vezes, os únicos modos de vida possíveis das vítimas que Salcedo entrevista em incursões que realiza por diversas regiões da Colômbia, coletando testemunhos de viúvas, órfãos, mulheres violentadas e pessoas que perderam alguém próximo, na maioria dos casos, vítimas de atos de violência decorrentes da longa história do conflito armado entre forças políticas divergentes no país.

---

<sup>284</sup> SALCEDO, Doris; HERZOG, Hans-Michael. Op. cit., p. 26.



Figuras 35 e 36: Doris Salcedo, *Unland*, 1995-1998.

O laborioso remendo e a evidente desconformidade na junção dos móveis traduzem a dificuldade na reconstrução de trajetórias interrompidas pela intransigência do poder, ao mesmo tempo que indicam a irreversibilidade do trauma sofrido. Assim, podemos igualmente pensar a desfiguração e a acentuada deformidade que transformam as mesas em objetos disfuncionais como análogas ao dano sofrido pelas vítimas de violência extrema. E embora não narre nem represente histórias específicas, essas peças se baseiam em experiências particulares que a artista testemunhou, não exatamente a partir do que viveu, mas do que viu e, principalmente, escutou. Essa distinção é de suma importância e situa-se no cerne da concepção de testemunho segundo Giorgio Agamben, segundo o qual:

Em latim, há dois termos para representar a testemunha. O primeiro, *testis*, de que deriva o nosso termo testemunha, significa etimologicamente aquele que se põe como terceiro (*\*terstis*) em um processo ou em um litígio entre dois contendores. O segundo, *superstes*, indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso.<sup>285</sup>

O modelo de testemunho como *testis* servirá de base para o filósofo italiano discutir sobretudo as dificuldades do testemunho a partir dos escritos de Primo Levi. Em *O que resta de Auschwitz*, ao referir-se aos sobreviventes do Holocausto, Agamben expõe sua paradoxal interpretação e nos alerta quanto a uma impossibilidade de testemunhar em caso de experiências como a Shoah:

A testemunha comumente testemunha a favor da verdade e da justiça, e delas a sua palavra extrai consistência e plenitude. Nesse caso, porém, o testemunho vale essencialmente por aquilo que nele falta; contém, no seu centro, algo intestemnhável, que destitui a autoridade dos sobreviventes. As “verdadeiras” testemunhas, as “testemunhas integrais” são as que não testemunharam, nem teriam podido fazê-lo. São os que “tocaram o fundo”, os muçulmanos, os submersos. Os sobreviventes, como pseudotestemunhas, falam em seu lugar, por delegação: testemunham sobre um testemunho que falta. Contudo, falar de uma delegação, no caso, não tem sentido algum: os submersos nada têm a dizer, nem têm instruções ou memórias a transmitir. Não têm “história”, nem “rosto” e, menos ainda, “pensamento”. Quem assume para si o ônus de testemunhar por eles, sabe que deve testemunhar pela impossibilidade de testemunhar. Isso, porém, altera de modo definitivo o valor do testemunho, obrigando a buscar o sentido em uma zona imprevista.<sup>286</sup>

Para Agamben, o caráter paradoxal do testemunho consiste em afirmar que o testemunho integral seria feito somente por aqueles que já não têm voz, pois morreram, mas, ao mesmo tempo, o testemunho dos sobreviventes é uma tentativa de narrar o inenarrável,

---

<sup>285</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 27.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 43.

aquilo que não pode ser esquecido, principalmente quando o passado de que se quer esquecer sobrevive ainda no agora. O testemunho é para Agamben o que resta enquanto lacuna entre o dizível e o indizível, já que o essencial não pode ser dito por quem sobreviveu. Como ele próprio explica, “em oposição ao arquivo, que designa o sistema das relações entre o não-dito e o dito, denominamos *testemunho* o sistema das relações entre o dentro e o fora da *langue*, entre o dizível e o não-dizível em toda língua”.<sup>287</sup> Nessa perspectiva, a tarefa dos vivos se resume em escutar essa lacuna, escutar o não dito contido em cada testemunho. Tal ideia implica considerar a testemunha como a personificação desse resto, arquivando em si o vivido e o visto para, então, testemunhar. Ela é a prova cabal de que algo sempre resta.<sup>288</sup>

Desde o pós-guerra, na Europa, houve a emergência de testemunhos na esfera pública com a imediata abertura dos campos. Porém, apenas nas décadas seguintes se deu a legitimação dos testemunhos e das testemunhas no contexto dos julgamentos do Holocausto, como o julgamento de Eichmann no início dos anos 1960 que se tornou um caso paradigmático nesse contexto. Depois se sucedeu a publicação de inúmeras autobiografias, a criação de documentários em vídeo e a coleta de testemunhos para a composição de bancos de dados de narrativas em que o objetivo último era dar voz às testemunhas e a sua necessidade premente de narrar. O mesmo ocorreu com relação à exigência de lembrar os crimes cometidos pelo Estado nas ditaduras civis-militares em países do sul da América Latina.<sup>289</sup> Independentemente do contexto, o testemunho cumpre uma dupla vocação: a de exercer o papel de justiça social e histórica, assim como a de contribuir na perlaboração do evento traumático por parte da vítima.

A concepção de testemunho, baseada na defesa de que é impossível testemunhar pelo outro, inscreve-se no limite na prática artística de Doris Salcedo, visto que experiência e testemunho são decerto indissociáveis. E embora não seja possível experienciar pelo outro, Salcedo enfrenta o dilema irresolúvel de narrar histórias de violência em terceira pessoa (*testis*) sem, no entanto, reafirmar a ilusão positivista de representar objetivamente o passado manifesto. A própria artista se define como uma “testemunha secundária”, cujo testemunho se faz presente ao mostrar as marcas deixadas pela violência, sobretudo nas pessoas que a sofreram, e transmiti-las ao espectador por meio de uma “contemplação silenciosa”, como o silêncio do luto. O museu de arte é transformado, assim, numa espécie de cerimônia fúnebre

---

<sup>287</sup> Ibid., p. 146.

<sup>288</sup> Ibid., p. 136.

<sup>289</sup> Por motivos que por falta de espaço não elucidaremos aqui, o Brasil é um caso de exceção neste cenário, haja vista que os pouquíssimos testemunhos na esfera judicial ou na literatura se transformaram em arquivos mortos numa política de esquecimento muito bem orquestrada pelo *establishment*.

em que o silêncio, já comumente instaurado, adquire outro significado. Vejamos o que a própria artista diz a este respeito:

Como já disse, não escolho os meus temas, aceito o que acontece. Minhas obras são para as vítimas da violência. Tento ser uma testemunha da testemunha. Procuo uma proximidade íntima com as vítimas de violência que permita me colocar em seu lugar. É preciso sentir-se próximo do outro para substituí-lo ou substituí-la e criar uma obra de arte a partir da experiência de outra pessoa. Como resultado, o trabalho é feito usando seu testemunho como base. Não é minha intenção racional, mas sim a experiência da vítima que nos fala sobre trauma, dor, perda. Como escultora, conheço todos os detalhes que marcam a vida da vítima: a corporeidade, os sentimentos, a vulnerabilidade, as falhas, o espaço, a sua vida, trajetória e linguagem. Eu não formulo a experiência da vítima, ao contrário, eu a monto para que permaneça para sempre uma presença no momento presente. No meu trabalho, não procuro elaborar ou transformar o luto ou superar os traumas de outro ser. Só posso dar forma a obras que, uma vez concluídas, são criaturas autônomas, independentes de minhas intenções. Escultura para mim é a entrega de um presente material àquele ser que faz sentir a sua presença no meu trabalho.<sup>290</sup>

Do que foi exposto, parece-nos procedente inferir que as obras de Salcedo buscam dar forma ao luto e traduzir o testemunho em matéria visual sem a pretensão, contudo, de perfazer processos subjetivos que concernem exclusivamente às vítimas, como a tentativa de superação do trauma e o perdão aos culpados pelo dano sofrido, processos que não podem ser transferidos a outrem. E, embora não se possa elaborar o luto e perdoar no lugar das vítimas, pode-se trabalhar contra a reiteração da violência em suas formas mais variadas.

A obra de arte, então, potencializaria o que Agamben entende ser a tarefa capital do testemunho: a abertura de relações entre o dizível e o não dizível. Acrescentaríamos também o poder que a arte manifesta ao dar acesso ao que não pode ser visto e, portanto, lembrado. Jean-Luc Nancy vê como um traço notável da produção artística contemporânea esse desejo de significar, ainda que a linguagem mostre-se opaca: “a arte é a visibilidade sensível dessa visibilidade inteligível, isto é, invisível”.<sup>291</sup> Tratando-se de um contexto em que a invisibilidade e o silêncio imperam, atribuir à obra de arte o papel de tornar visível e dizível, o real traumático adquire um outro significado. O testemunho é, assim, o rastro, o vestígio, o que resta quando tudo parece invisível e indizível.

A propósito, Nancy apresenta uma definição do vestígio bastante semelhante à noção de rastro segundo Ricœur, de acordo com Nancy: “o vestígio dá testemunho de um passo, de uma marcha, de uma dança ou de um salto, de uma sucessão, de um impulso, de uma recaída, de um ir-ou-vir, de um *transire*. Não é uma ruína, que é o resto sulcado de uma presença, é

---

<sup>290</sup> SALCEDO, Doris; MEREWETHER, Charles. Op. cit., p. 8.

<sup>291</sup> NANCY, Jean-Luc. “O vestígio da arte”. In: *Fragmentos de uma Teoria da Arte*, org. S. Huchet. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 2012, p. 296.

apenas um toque diretamente no solo”.<sup>292</sup> Para Ricœur, o rastro, problema essencialmente do historiador-filósofo, “convida a segui-lo, a voltar por meio dele [...]; o rastro pode ser perdido; pode ele próprio perder-se, levar a lugar nenhum; pode também apagar-se: pois o rastro é frágil e exige ser conservado intacto, senão, a passagem realmente ocorreu, mas simplesmente ficou no passado”.<sup>293</sup>

Diferentemente da ruína ou de uma marcação qualquer que sugere a ideia de um suporte material, que pode ser desde a pedra, a tabuleta de cera, o papel, a fita magnética ou o chip de memória, os rastros remetem a uma passagem que liga o presente de sua aparição e o passado do acontecimento. Como diria Ricœur, “o rastro significa sem fazer aparecer”,<sup>294</sup> aspecto que o torna um signo singular que combina uma relação de significância e causalidade, um antes e um depois, porém, sempre efêmero. Com efeito, podemos encontrar ressonância dessa definição do rastro quando o filósofo trata do que ele chama de memória declarativa, manifesta no testemunho que necessariamente atesta “a realidade da coisa passada e a presença do narrador nos locais da ocorrência”<sup>295</sup>, numa espécie de “promessa a respeito do passado”, que consiste na afirmação da presença da testemunha e da autenticidade da experiência narrada. Dada a natureza essencialmente oral do testemunho, cabe àquele que o escuta, validá-lo como rastro do passado apto a indicar a sequência dos fatos.

Todavia, em que medida o testemunho pode abrigar o resto impossível de transmitir, em termos lacanianos, impossível de simbolizar? Ou, ainda, em que medida a obra de arte pode mostrar os rastros do real e instaurar um outro real feito de lacunas e impossibilidades? Esse resto que resiste à transmissão por meio da linguagem é o núcleo da experiência traumática que costuma se transmutar numa espécie de silêncio constituinte de qualquer testemunho. Em *Sem título* (1989-2001), Salcedo evoca este silêncio, porém, pleno de significados, ao reunir móveis de madeira revestidos de concreto, tanto em seu interior ainda contendo roupas, como em composições inusitadas que unem armários a cadeiras, camas a mesas e assim por diante. A sala de exposição assemelha-se a um antiquário, mas vazio, frio, em que o concreto parece denotar a interrupção no uso dos objetos, ou mesmo a interdição. A obra é uma espécie de *ready-made* duchampiano, não apenas porque objetos do cotidiano adentram o espaço do museu, mas porque através do gesto da artista os móveis tornam-se inúteis, ainda que carregados das marcas de seus usos no passado. De acordo com Salcedo, o

---

<sup>292</sup> Ibid., p. 304.

<sup>293</sup> RICŒUR, Paul. *Tempo e narrativa – Tomo III*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papyrus, 1997, p. 201.

<sup>294</sup> Ibid., p. 209.

<sup>295</sup> RICŒUR, Paul. Op. cit., 2007, p. 172.

objetivo era “transformá-los em objetos disfuncionais, e assim encontrar uma maneira de colocar todo sentido de uma obra na superfície, em uma superfície opaca e direta”, sem perspectiva, isto é, sem “a distância cômoda frente ao mundo”.<sup>296</sup> De acordo com Andreas Huyssen, nas obras de Salcedo:

O objeto material nunca é apenas escultura no sentido tradicional, mas é estranhamente trabalhado de maneira a articular a memória e testemunhar oferecendo um traço do passado que desestabilizará lentamente a consciência do espectador. Assim, abre um espaço-tempo estendido, desafiando o espectador a ir além da presença material da escultura e a dialogar com a dimensão temporal e histórica implícita na obra. Ao mesmo tempo, essas esculturas não caem na ilusão de autenticidade ou pura presença. No uso de materiais (geralmente antigos ou descartados) e sua disposição, eles demonstram que toda a memória é re-coleção, re-presentada. Ao contrário de muita prática artística de vanguarda no século passado, esse tipo de trabalho não é energizado por uma noção enfática de esquecimento. Sua sensibilidade temporal é decididamente pós-vanguarda. Teme-se não apenas o apagamento de um passado específico (pessoal ou político), mas também trabalha contra o apagamento do próprio passado que, em seus projetos, permanece indissolúvelmente ligado à materialidade das coisas e dos corpos no tempo e no espaço.<sup>297</sup>

---

<sup>296</sup> SALCEDO, Doris; HERZOG, Hans-Michael. Op. cit., p. 3.

<sup>297</sup> Tradução livre do inglês, no original: “The material object is never just sculpture in the traditional sense, but it is worked uncannily in such a way that it articulates memory and gives witness, offering a trace of the past that will slowly unsettle the consciousness of the viewer. It thus opens up an extended time-space, challenging the viewer to move beyond the material presence of the sculpture and to enter into dialogue with the temporal and historical dimension implicit in the work. At the same time these sculptures do not fall for the delusion of authenticity or pure presence. In the use of (often old or discarded) materials and their arrangement, they display an awareness that all memory is re-collection, re-presentation. As opposed to much avant-garde artistic practice in the last century, this kind of work is not energized by an emphatic notion of forgetting. Its temporal sensibility is decidedly postavant-garde. It fears not only the erasure of a specific (personal or political) past, but also works against the erasure of pastness itself which, in its projects, remains indissolubly linked to the materiality of things and bodies in time and space”. HUYSSSEN, Andreas. *Memories of Europe in the Art From Elsewhere*. Stedelijk Studies, n. 6, Spring, 2018, p. 3.





**Figuras 37 e 38: Doris Salcedo, *Sem título*, 1989-2001.**



Os móveis acimentados contendo roupas e fragmentos de ossos são como rastros da passagem humana, rastros de ausências, frequentemente, de desaparecimentos.<sup>298</sup> Ao contrário dos memoriais feitos por Christian Boltanski que, apesar de nítida precariedade, parecem mais inclinados à dimensão monumental da memória, as instalações de Salcedo ainda que construídas consoante espantoso rigor estético e sem qualquer pretensão de estatuto documental, estão mais para memoriais à revelia que resistem à explicação e à representação da história. Em Salcedo, a memória inscreve-se na matéria das coisas, nos detalhes mais ínfimos. A memória, antes exteriorizada no testemunho, é aqui elaborada e traduzida na forma artística que preserva o conteúdo sem a necessidade, contudo, de explicar o fato gerador ou de provar seu estatuto de verdade. É interessante notar que a possibilidade do testemunho oferecer a garantia de que algo ocorreu foi longamente contestada, tanto no campo jurídico quanto historiográfico, sob a justificativa de que estaria em curso uma fetichização das narrações testemunhais em detrimento da consideração de outras fontes de conhecimento. Segundo Beatriz Sarlo, por exemplo, “toda narração do passado é uma representação, algo dito no lugar de um fato”<sup>299</sup> e, portanto, seria um equívoco afirmar que a memória mediada pela narração em primeira pessoa pudesse captar o sentido da experiência.

A especificidade do uso que Salcedo faz dos testemunhos que escuta e acolhe consiste, pelo contrário, na potência da transmissão de algum rastro da experiência traumática testemunhada, quando a obra de arte exerce uma função maior de transmissão do indizível e do invisível. Nesse caso, o julgamento sobre a confiabilidade do testemunho relatado acaba cedendo espaço à análise da tradução poética e material empreendida pela artista que, por sua vez, não deixa de realizar à sua maneira uma espécie de arquivamento dos testemunhos escutados, cuja passagem do testemunho oral para o arquivo envolve outras formas de escrita da memória viva. Além disso, no geral, enquanto o testemunho visa uma audiência específica, o arquivo abre-se a infinitos encontros, interrogações e descobertas, assim como ocorre com *Unland* e *Sem título*. Tendo-se chegado a este ponto, coloca-se a questão: estaria a artista subalternizando o conteúdo dos testemunhos e a dor das testemunhas em prol de uma

---

<sup>298</sup> Segundo a própria artista: “Quando vemos um rastro, a primeira coisa que sabemos é que alguém já passou. Um rastro é o que já passou. O que é irreversível, o rastro é o que significa sem aparecer. Através de um rastro, estabelecemos uma relação com um passado irreversível”. SALCEDO, Doris. *Traces of Memory – Art and Remembrance in Colombia*. ReVista Harvard Review of Latin America, s.p.

<sup>299</sup> SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 93.

finalidade meramente estética e, conseqüentemente, instaurando uma nova crise do testemunho?

Se o trabalho de escuta e invenção de Salcedo atua como remédio ou veneno para o testemunho, para a testemunha e, em última instância, para a memória, parece-nos que qualquer avaliação nesta direção necessitaria partir do exame da qualidade das trocas estabelecidas: primeiro, entre testemunha primária e secundária (a artista), cuja troca sabemos pouco; e, segundo, entre o testemunho arquivado em matéria visual (a obra) e o público, sobre a qual contamos com menos dados ainda. Assim, vemos as instalações de Doris Salcedo como rastros do passado capazes de gerar outros rastros no espectador que enquanto testemunha terciária os recebe no presente acompanhados de uma responsabilidade sobre o futuro. Há, porém, algo que inescapavelmente resta neste trabalho de elaboração e transmissão dos rastros da violência sofrida, trata-se da parte que resiste a qualquer arquivamento ou forma de representação, o correspondente do que Walter Benjamin afirmava ser impossível comunicar pela narração, isto é, a experiência em si. Por isso, para além de conseguir reconstituir os fatos narrados, trata-se antes de lembrá-los permitindo que algo sempre reste, pois, como escreve Agamben, o testemunho habita uma indivisível intimidade entre “uma impotência de dizer e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar”.<sup>300</sup>

Em suma, de modo um pouco diferente do que acontece na literatura latino-americana, em que parece surgir um novo gênero literário, qual seja, a literatura de testemunho, nas obras que vimos de Doris Salcedo, há o reconhecimento e a exploração da dimensão testemunhal que a obra de arte possui, na medida em que não têm a pretensão de representar o real traumático, pois isso significaria a sua repetição, mas se contentam *apenas em mostrá-lo*<sup>301</sup>. Inevitavelmente, essa nova arte da memória se confronta com as questões do irrepresentável e da representação do não apresentável, mas assume o dever de presentificar a ausência a fim de dignificar os mortos por meio da lembrança.<sup>302</sup>

#### 4.7. Nenhum rastro, apenas fragmentos

---

<sup>300</sup> AGAMBEN, Giorgio. Op. cit., 2008, p. 147.

<sup>301</sup> Aqui, parafraseio Benjamin que escreveu: “Nada tenho a dizer. Só a mostrar”. *Passagens*. Trad. Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006a.

<sup>302</sup> A este respeito, cito a artista Doris Salcedo: “Em minha obra estou trabalhando permanentemente o irrepresentável, a ausência, o silêncio, o vazio, a morte. Por isso gosto muito de uma citação de Paul Valéry que diz que o que o artista faz é imitar, quase de maneira servil, aquilo que é inimitável na vida. É a imitação do inimitável”. SALCEDO, Doris. Op. cit., 2005, p.127.

Quando o poder toma de assalto todas as esferas da vida social e subjetiva, a distinção antes bem demarcada entre vida e morte desfaz-se. O cerne da reflexão de Butler sobre vidas impassíveis de luto consiste precisamente no fato de que há vidas que ao nascerem já estão destinadas ao esquecimento, de modo que toda violência que venha a se abater sobre elas sequer é qualificada como tal, visto que são vidas consideradas matáveis. Segundo a autora, “se a violência é cometida contra aqueles que são irreais, então, da perspectiva da violência, não há violação ou negação dessas vidas, uma vez que elas já foram negadas”.<sup>303</sup> A caracterização de vidas lançadas para fora da esfera do direito e, portanto, em permanente estado de exceção enquadra-se, por sua vez, na descrição que Agamben faz de “vida nua”, isto é, vidas reduzidas a sua banalidade biológica, indiferentes, substituíveis e, por isso, matáveis. Agamben recupera uma figura limite do direito romano arcaico, a do *homo sacer*, pois entende que nela encontram-se todos os atributos da politização da vida nua moderna. O *homo sacer* situa-se no cruzamento entre uma matabilidade e uma insacrificabilidade que o expõe à mais completa violência do soberano, cuja impunidade daquele que o mata é sempre garantida, atrelada à impossibilidade de qualquer sacrifício ou rito divino.

O ponto de virada de Agamben consiste em afirmar que a vida nua do *homo sacer* e o poder de matar do soberano não estão confinados a um passado remoto, como os séculos de escravidão nas Américas, em que a humanidade de pessoas era dissolvida até se transformar em mercadoria, propriedade de outrem, e nem mesmo aos campos de concentração e extermínio que o século XX produziu – materialização da indistinção entre lei e violação, regra e exceção, regime de soberania e biopolítica, *zoé* e *bíos*.<sup>304</sup> A vida nua manifesta-se na ausência de normas, no rosto sem rosto do muçulmano que ameaça até mesmo a definição de ser humano, quando a perda da dignidade da vida culmina na impossibilidade de chamar a morte de “morte” e a pertença à espécie humana torna-se a principal reivindicação do sujeito, mas também em lugares que repetem a estrutura dos campos por meio de inúmeros xiboletes, como vimos. Remetemo-nos imediatamente ao estado de exceção dos campos de refugiados ao redor do mundo, à base militar de Guantánamo, às ocupações militares justificadas sob pretexto de guerra contra o terrorismo, às favelas e periferias espalhadas pelo Brasil e em tantos outros espaços onde a ordem jurídica é suspensa, a vida nua parece ter se tornado a norma e a necropolítica, o regime de governo vigente.

---

<sup>303</sup> BUTLER, Judith. Op. cit., 2019, p. 54.

<sup>304</sup> Para usar outras noções convocadas por Agamben, sendo *zoé* a vida natural e comum a todos os seres vivos e *bíos* a vida qualificada de um indivíduo ou grupo.

É precisamente a esses espaços que *Nenhum* (*Neither*), a única obra permanente de Doris Salcedo no Brasil, construída entre 2004 e 2008 no Instituto Inhotim, faz referência. A instalação utiliza a convencional arquitetura dos espaços expositivos, o cubo branco, para ir além do que simplesmente abrigar a obra. Mais uma vez, Salcedo intervém na estrutura do espaço fundindo grades de metal às paredes em toda a sala em uma fusão violenta e incomum. Algumas partes do gradil se destacam da parede de gesso ao fundo, mas sem romper a minuciosa regularidade da construção. A obra, sem dúvida, foi projetada para promover uma experiência ambivalente no espectador, já que, ao mesmo tempo em que remete à proteção e intimidade inerentes a espaços interiores, também é composta por um elemento relacionado à mediação com o exterior, a grade, que, nesse caso, tem suas partes vazadas absolutamente fechadas. Nada nesse espaço é natural ou acidental, a racionalidade com a qual foi criado reproduz aquela encontrada nos campos de concentração nazistas que, como sabemos, colocou em prática o sinistro plano de execução de milhões de pessoas num ritmo equivalente ao industrial, o que foi chamado de “solução final”.





**Figuras 39 e 40: Doris Salcedo, *Nenhum*, 2004-2008.**

O objetivo da artista era produzir uma obra que não narrasse nenhuma história, apenas proporcionasse uma experiência por meio do espaço vazio e silencioso, desprovido de qualquer objeto e, portanto, de memória. Segundo Doris Salcedo, em um lugar assim o ato de recordar torna-se impossível, já que a memória necessita de objetos para se apoiar e, então, ativar lembranças. Além disso, no interior das paredes brancas penetradas pelas grades, o tempo parece estagnado, como se a prisão não fosse apenas relativa ao espaço, mas principalmente uma condição que altera a percepção do tempo e coloca a vida em estado de espera:

Como os dias passam para as pessoas que estão em um campo de refugiados, ou para os exilados políticos esperando em um campo de detenção que alguém defina sua situação? Como percebem o passar do tempo as pessoas que tiveram todos os direitos violados? Qual o tempo do sequestrado, no caso colombiano, o tempo dos prisioneiros de Guantánamo... de todos os refugiados em diferentes lugares do mundo? Há uma grande quantidade de seres humanos vivendo essa experiência. Populações inteiras sitiadas na guerra da Colômbia ou nas inúmeras guerras na África.<sup>305</sup>

---

<sup>305</sup> SALCEDO, Doris; HERZOG, Hans-Michael. Op. cit., p. 31.

*Nenhum* propõe reflexões sobre os atuais espaços, dispositivos, arquiteturas e relações de poder cujas especificidades se sustentam apenas parcialmente nas explicações fornecidas por Foucault acerca das transições sofridas pela sociedade ocidental. Em termos mais precisos, as sociedades disciplinares não necessariamente findaram com a emergência dos dispositivos de controle, assim como a lógica da soberania não foi sucedida historicamente pela biopolítica, como dizia Foucault, porque ambos os regimes convivem lado a lado, retroalimentando-se para possibilitar o domínio absoluto, principalmente em países como o Brasil e a Colômbia, onde nem sempre os poderes sobre a vida são acompanhados da exigência de garantia da sobrevivência da população.

Como Jonnefer Barbosa lembra, “o governo biopolítico de populações tornou-se, em nosso tempo, um privilégio de classe. [...] nos territórios neocolonizados e nas áreas de contenção de pessoas, [...] a governamentalidade biopolítica cedeu lugar ao niilismo de Estado e às políticas de desaparecimento”.<sup>306</sup> Com efeito, se tais políticas de desaparecimento não incidem somente sobre os rastros do passado de determinada sociedade, pode-se dizer que são um dos elementos basilares da política que de um lado “deixa morrer” vastas camadas da população, e, de outro, gera o “sobrevivencialismo” consumista e hedonista do homem médio.

Já em *Fragmentos* (2018), obra que antes de tudo é um lugar de memória que tematiza o violento conflito armado na Colômbia, mais uma vez, não se tem a pretensão de narrar a história, a sequência de fatos ou a relação entre causas e efeitos. A obra ocupa uma construção em ruínas na cidade de Bogotá, cujo projeto arquitetônico é assinado por Carlos Granada, tendo contado com a participação de inúmeros outros colaboradores. Após a assinatura dos acordos de paz entre o governo colombiano e as FARC, o armamento entregue pelos ex-guerrilheiros foi fundido e o material cedido à Doris Salcedo para que a artista realizasse essa obra num gesto simbólico do que é possível fazer com os restos da guerra. A artista, então, convidou diversas mulheres vítimas de violência sexual para construírem, juntas, o trabalho. A violência sexual contra mulheres cometida por diferentes grupos armados na Colômbia é mais um dos resultados do estado de exceção instaurado no país durante décadas, em que a vulnerabilidade das mulheres aumentava proporcionalmente à intensificação do conflito: vítimas de recrutamento ilícito, desaparecimento, prostituição, deslocamento forçado, sequestro, homicídio ou estupro.

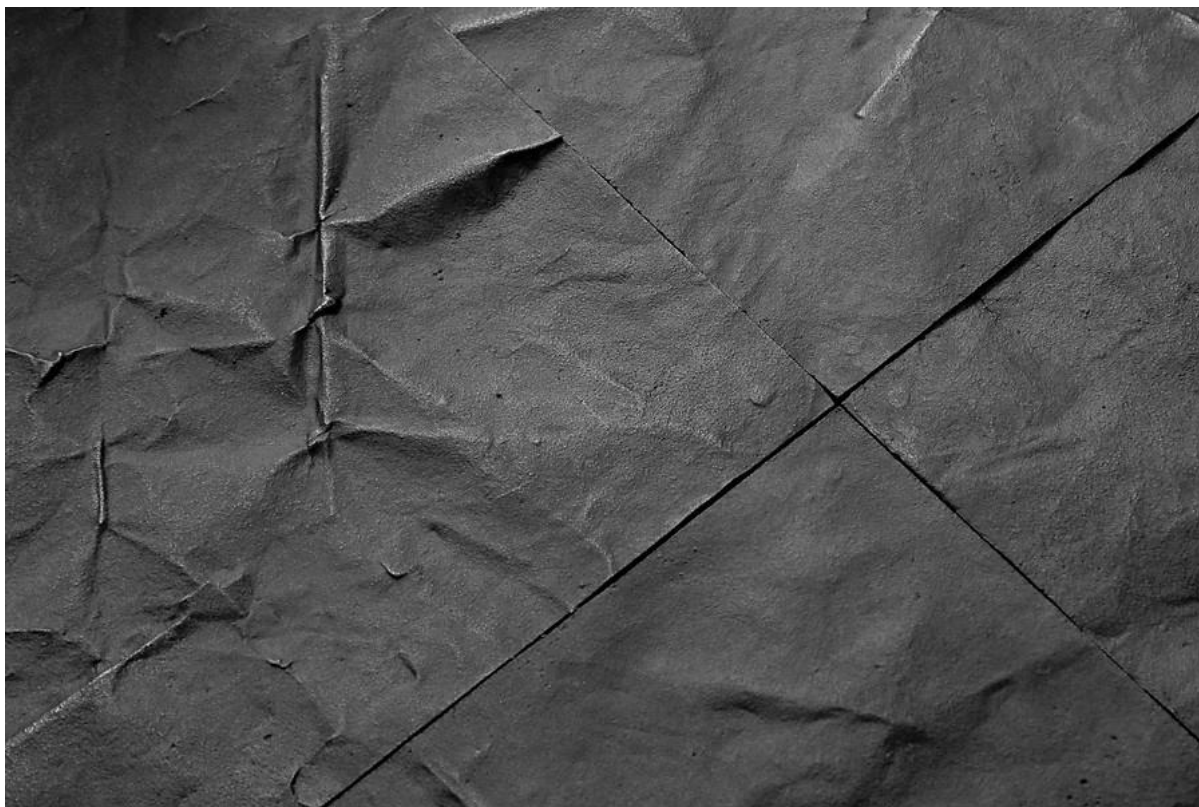
---

<sup>306</sup> BARBOSA, Jonnefer. Op. cit., pp. 27-28.



A função das mulheres convidadas a integrar a obra, portanto, consistiu em auxiliar na criação dos moldes utilizados na fabricação das peças que formaram o piso do lugar. Ao contrário de *Nenhum*, que abrangia as paredes do espaço expositivo, *Fragmentos* convida o espectador a olhar para o chão e recordar. Contudo, não se pode dizer que a obra limita-se ao piso, pois ela compreende o espaço em sua totalidade, incluindo ruínas, vazios, silêncios e ausências, no geral, heranças deixadas pela guerra. Espera-se que ao longo dos próximos 53 anos, tempo aproximado de duração do conflito, artistas ocupem este espaço com obras e intervenções artísticas que coloquem em pauta uma história inacabada, composta, segundo a artista, de diálogos difíceis e breves intervalos de paz.





**Figuras 41 e 42: Doris Salcedo, *Fragmentos*, 2018.**

Salcedo recusa enquadrar a obra no modelo canônico do que se entende por monumento, baseado numa perspectiva triunfalista da história que incita a empatia apenas pelos vencedores. A artista parece levar em conta a ideia benjaminiana segundo a qual “todos os que até hoje foram vencedores vão junto ao cortejo triunfal dos dominantes, que marcham sobre aqueles que jazem hoje no chão”.<sup>307</sup> Interessa-lhe lembrar do passado a partir de seus fragmentos e ruínas, mas, sobretudo, pela perspectiva dos mortos e desterrados, das vítimas de todo tipo de violência, que não puderam testemunhar seus relatos durante décadas e se o tentassem, provavelmente, não encontrariam uma audiência que os acolhesse. Como o próprio título da obra indica, trata-se de uma pequena parte de algo perdido que, embora não possa ser restituído em sua integridade, precisa ser montado e remontado sem esquivas e impedimentos a fim de que o passado possa ser confrontado às ruínas do presente. Esse processo só é possível graças a uma interrupção, ainda que breve, no fluxo incessante de acontecimentos e

---

<sup>307</sup> BENJAMIN, Walter. Op. cit., 2020, p.74.



catástrofes encadeadas. Nessa mesma direção, Salcedo afirma que se “na guerra se fala de ataque e contra-ataque, na paz se fala de monumento e contramonumento”.<sup>308</sup>

Para entender melhor esta afirmação, é imprescindível compreender que monumentos não são apenas formas de representação simbólica de eventos ou figuras do passado a fim de comemorá-los, mas construções de uma memória pública. Sem dúvida, eles contribuem para a constituição de um lugar de sociabilidade comum, criando memórias comuns, mas também a falsa ilusão de que existe uma comunidade com valores e ideais hegemonicamente partilhados.<sup>309</sup> Sabemos que a memória é um fator essencial na constituição identitária individual e coletiva, pois somos o que lembramos ser, e somos também porque recordamos o mesmo mundo. Para Aleida Assmann, “definimo-nos a partir do que lembramos e esquecemos juntos”.<sup>310</sup> Nessa perspectiva, a memória inscrita nos monumentos é, sobretudo, um vetor de identificação e coesão social que pode servir para apaziguar conflitos antes mesmo deles eclodirem. Assim, partindo do pressuposto de que os monumentos são formas de narrar a história, é preciso interrogar sobre a estranha ausência dos memoriais ao genocídio dos povos nativos americanos, assim como dos monumentos que fariam referência à escravidão dos povos africanos nas Américas.

Se os monumentos são invisíveis, como disse Robert Musil,<sup>311</sup> assim o são porque narram histórias de exploração pelo olhar do explorador. Logo, percebemos a impossibilidade de identificação ou de construção de qualquer identidade a partir das imagens em pedra que nos cercam. Ou seja, além da violência sobre os corpos, soma-se a violência simbólica e cognitiva. Ambas são indissociáveis, uma vez que os dispositivos de poder encontram no dispositivo estético-político um importante aliado no apagamento dos rastros da barbárie empreendida.

Contra a pretendida intemporalidade dos monumentos, muitos teceram severas críticas. Nietzsche recusou uma dada concepção da história monumental, em que a contemplação do passado levaria o sujeito à reificação da história e, conseqüentemente, à petrificação da própria vida. Lewis Mumford, por sua vez, julgava incompatíveis as formas arquitetônicas modernas à noção de monumento, sendo para ele uma a antítese da outra. Enquanto a arquitetura moderna fazia o elogio ao movimento e à mudança, os monumentos

---

<sup>308</sup> FRAGMENTOS. Direção: Doris Salcedo e Mayte Carrasca. Colômbia: Photoholic e The Big Story Films, 2019. (24 min.).

<sup>309</sup> YOUNG, J; TOMICHE, A., 1993, p. 736.

<sup>310</sup> ASSMANN, A. Op. cit., p. 70.

<sup>311</sup> Musil, Robert. “Monuments”. In *Posthumous Papers of a Living Author, Musil*, 61-64. Hygiene, Colorado: Heridanos, 1987.

representavam velhos ideais de uma sociedade cujas bases eram a ideia de herança e a ilusão de imortalidade. Já para James Young, é preciso ir além da interrogação sobre a maneira como a época e o estilo do artista dão forma à memória, ou até mesmo da capacidade do monumento de refletir a história a contento, pois, segundo ele, o mais urgente é pensar sobre o papel que determinado monumento exerce no presente.<sup>312</sup> Na contemporaneidade, opondo-se às tradicionais formas memoriais há inúmeros artistas que exploram o potencial disruptivo dos *contramonumentos*, tais como os trabalhos de Horst Hoheisel, Alfred Hrdlicka, Norbert Radermacher, Jochen Gerz e Esther Gerz. Para Maria Angélica Melendi, esses artistas “são herdeiros do legado do pós-guerra, uma profunda descrença das formas monumentais à luz de sua sistemática exploração pelos sistemas totalitários e um intenso desejo de se diferenciar dos assassinos da memória”.<sup>313</sup>

Ao comentar práticas antimemoriais na Alemanha, Andreas Huyssen explicita os aspectos que fizeram do monumental e da monumentalidade categorias tão controversas:

O monumental é esteticamente suspeito porque se liga ao mau gosto do século XIX, ao *kitsch* e à cultura de massa. É politicamente suspeito porque visto como representativo dos nacionalismos oitocentistas e dos totalitarismos novecentistas. É socialmente suspeito porque é o modo privilegiado de expressão dos movimentos de massa e da política de massa. É eticamente suspeito porque em sua predileção pelo grandioso se entrega ao mais-que-humano, na tentativa de esmagar o espectador individual. É psicanaliticamente suspeito porque se liga às ilusões narcisistas de grandeza e completude imaginária.<sup>314</sup>

O contramonumento desenvolve-se a partir do questionamento de pressupostos fundamentais dos monumentos tradicionais, tais como as ideias de permanência e resistência associadas à rigidez dos materiais comumente utilizados, a noção de intemporalidade à qual os monumentos se vinculam, o monumento como *aide-mémoire*, ou seja, um suporte sem o qual a memória não sobreviveria, além de seu caráter excessivamente didático que reduz o potencial crítico e criativo do espectador e o conduz a uma postura passiva diante da história. A caracterização do monumento como representação total e verídica da história, numa visada autoritária acerca do que é necessário ser lembrado socialmente, é um dos principais pontos de divergência dos artistas que buscam outras formas de transformar a memória em consciência pública. Trata-se, portanto, de uma resposta crítica tanto na esfera discursiva

---

<sup>312</sup> Cf. NIETZSCHE, F., “Da utilidade e desvantagem da história para a vida” [1874] In: *Obras incompletas*. Trad. Rubens R. Torres Filho. São Paulo: Editora 34, 2014, pp. 74-88; MUMFORD, Lewis. *A cultura das cidades*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961; YOUNG, J; TOMICHE, A., Op. cit., p. 740.

<sup>313</sup> MELENDI, Maria Angélica. “Pequena ecologia da imagem: um glossário em construção”. In: *Rosângela Rennó: pequena ecologia da imagem*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2021, p. 151.

<sup>314</sup> HUYSEN, A., 2000, pp. 50-51.

quanto no campo formal de representação da memória pública, pois os artistas que trabalham com a noção de contramonumento reconhecem a contradição de erigir monumentos contra o colonialismo, o autoritarismo e o fascismo reproduzindo as formas convencionais de arte pública memorial.

Enfim, em oposição ao monumento como elemento “natural” da paisagem, sem autor e não circunscrito a um contexto histórico definido, o contramonumento reforça a dimensão histórica e o fazer processual daquele que o produziu, cuja intencionalidade do criador nunca é monolítica, pois congrega um jogo de forças de ordem material, estética, espacial, ideológica e, sobretudo, política. À metamorfose empreendida pelo monumento que transforma o que é do domínio temporal em forma material, contrapõem-se a ausência e o vazio de muitos contramonumentos, como é o caso de *Fragmentos* de Doris Salcedo.

Embora o vazio seja um elemento comum a ambas as obras de Salcedo e o fato delas aludirem a questões similares relacionadas à violência política tanto nas intervenções no espaço quanto nos materiais empregados, convém indagar por que apenas uma é definida por Doris Salcedo como contramonumento. Enquanto *Fragmentos* problematiza as memórias do conflito armado na Colômbia, *Nenhum* tematiza os múltiplos esquecimentos a que estão sujeitos os que vivem nos limites de fronteiras, muros, morros, prisões e campos, sejam estes visíveis ou não. Haveria ainda outras diferenças a citar, como a dimensão local de uma e a inespecificidade da outra, o entorno do espaço onde cada obra está instalada, a disposição do espectador que visita esses lugares, o caráter simbólico e coletivo do processo de produção que não se verifica na obra sediada no Brasil, entre tantas outras. Contudo, talvez, o mais importante seja o tipo de efetuação buscada em cada caso: *Fragmentos* busca alcançar a eficácia estética por meio da eficácia política que o contramonumento enseja, ao passo que *Nenhum* subsume a efetuação política ao primado da efetuação estética da instalação, sendo as duas dimensões – estética e política – indissociáveis no intrincado jogo de relações que as obras propõem.

Decerto, o que Doris Salcedo faz é expor os mecanismos de poder e seus desdobramentos na vida social, seja derretendo armas e transformando a matéria amorfa em base para outros caminhos, seja tornando visíveis as grades que nos circundam. Mais uma vez, a artista aposta no poder evocativo dos materiais e objetos já que recusa as formas tradicionais de representação da violência e da dor. Para reivindicar a memória de vítimas impassíveis de luto, Salcedo instaura verdadeiros “espaços de exceção” invertidos, pois, neste caso, a suspensão ocorre exclusivamente no fluxo vertiginoso de atrocidades por meio de uma

contemplação silenciosa que escuta e acolhe os testemunhos indiciados nos detalhes das obras. Tornamo-nos, inescapavelmente, todos testemunhas.

## 5. Conclusões para um dia esquecer

O debate em torno do irrepresentável na arte contemporânea oscila, de modo geral, entre sua defesa como dogma intocável que inscreve os acontecimentos no terreno do impensável e, portanto, do inumano – como no caso das imagens da Shoah –, e o mito do desvelamento das camadas ocultas do real, como se fosse possível revelar o não dito e o invisível por meio de uma só imagem ou testemunho que nos daria a conhecer o “absoluto” da história. Entretanto, como Georges Didi-Huberman aponta, é um equívoco pensar tal problema a partir de totalizações e oposições que colocam de um lado a imagem, o arquivo, o fetiche, e de outro, a palavra, o testemunho, a verdade. Tanto a história quanto o real só são possíveis de serem apreendidos sob a forma de fragmentos, restos e rastros que nos escapam no instante em que pensamos tê-los encontrado, daí a natureza lacunar dos arquivos e a parcial representação do ocorrido pela testemunha.

Christian Boltanski e Doris Salcedo demonstram não existir forma ou modo de representação adequado para determinados temas considerados impensáveis no tocante ao acontecimento e inapresentáveis no domínio da arte. Aliás, a crítica de Rancière dirigida ao sublime imanente de Lytorard consiste precisamente na ideia de que a correlação entre forma e conteúdo, própria do regime representativo da arte, é contraproducente à complexa configuração do regime estético que pressupõe, além da co-presença de temporalidades heterogêneas, a participação de outros atores na escrita da história e a compreensão da ficção como o estabelecimento de outra relação com o real. Não se trata simplesmente de fazer coro aos “assassinos da memória” que negam os fatos mais hediondos, como o genocídio de milhões de pessoas e o esforço voltado ao desaparecimento de seus vestígios,<sup>315</sup> mas de constatar a conexão entre episódios ordinários e grandes acontecimentos, ou ainda, entre a “apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção”.<sup>316</sup>

Quando Boltanski propõe a noção de “pequena memória” e entende que para o real ser pensado precisa por vezes ser ficcionado,<sup>317</sup> ele está de acordo com o que poderíamos chamar de um regime estético da memória. Da mesma maneira, ao escutar relatos da violência política em seu país e transformar tais testemunhos em matéria visual, Doris Salcedo mostra

---

<sup>315</sup> Cf.: VIDAL-NAQUET, Pierre. *Os assassinos da memória: um Eichmann de papel e outros ensaios sobre o revisionismo*. Trad.: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1988.

<sup>316</sup> RANCIÈRE, Jacques. Op. cit., 2009, p. 58.

<sup>317</sup> Ibid., p. 58.

as marcas da guerra recorrendo a seus rastros e vestígios indelévels. Trata-se menos de narrar um acontecimento que de testemunhá-lo, ação que excede o pensamento e a suposta objetividade dos fatos.

Nesse sentido, não é descabido afirmar que em certa medida Salcedo também faz incursões no domínio do ficcional sem prejuízo da autenticidade da experiência transmitida. Nancy Princenthal considera que o ocultamento do conteúdo literal da obra é um dos aspectos cruciais das obras de Salcedo,<sup>318</sup> visto que sua preocupação fundamental não é a transcrição dos testemunhos, mas a tradução da experiência narrada. Esse gesto de tradução compreende a transferência dos sentidos e não sentidos do testemunho para outros suportes, além da possibilidade de transposição de experiências específicas e locais a outros contextos. Malagón-Kurka assinala também o caráter evocativo e sugestivo das obras de Salcedo, junto com a de outros artistas de sua geração – como Beatriz González e Óscar Muñoz –, bem como a experimentação de formas visuais que remetem ao real, sem necessariamente representá-lo.<sup>319</sup>

Christian Boltanski, por sua vez, recusa o papel tão somente documental da obra de arte, ele está interessado em algo mais poético, movido por uma infinita coleção de perguntas que levam a novas perguntas e nunca a respostas definitivas. A estrutura aberta de suas obras impele o espectador a um processo de reconhecimento e identificação que é da ordem da memória involuntária, de encontros fortuitos capazes de ferirem e abalarem profundamente o ser, como um trauma. Lembremos que para Freud “o que permaneceu incompreendido retorna; como uma alma penada, não tem repouso até que seja encontrada solução e alívio”.<sup>320</sup> Nessa direção, o reconhecimento de lembranças recônditas, provenientes tanto da infância do indivíduo quanto de catástrofes históricas, atua como o retorno de um real sempre traumático que só pode ser experimentado como uma falta irreparável. Se o irrepresentável existe em sua obra e na de Salcedo é sob a forma da constante presença da morte, da luta contra o desaparecimento, do que não tem inscrição possível no psiquismo.

A repetida apresentação do que restou é um recurso comum a ambos os artistas, ainda que na forma de silêncio e ausência, que move o significado da obra de arte a um sistema de relações paradoxais em que a ausência pode remeter tanto a corpos que já não

---

<sup>318</sup> PRINCENTHAL, Nancy. ‘Silence Seen’, in BASUALDO; HUYSSSEN; PRINCENTHAL. *Doris Salcedo*. London: Phaidon, 2000, p.57.

<sup>319</sup> Cf.: MALAGÓN-KURKA, María M. *Arte como presencia indéxica: La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2010.

<sup>320</sup> FREUD, Sigmund apud LAPLANCHE, J. & PONTALIS J.-B. *Vocabulário de psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. 4ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 84.

estão mais aqui, quanto a um tempo diferente do agora. O uso reiterado de determinados objetos, como roupas e caixas de biscoito no caso de Boltanski, de cadeiras e outros móveis de madeira por Salcedo, faz com que a cada instalação outras camadas de sentido sejam acrescentadas à trama do visível, desmontando e remontando o nosso saber sobre o passado.

Enquanto os arquivos de Boltanski convidam o espectador a imaginar o que se guarda em seu interior, é na superfície das coisas que Salcedo deposita o inesquecível. Não que a obra de Boltanski esconda-nos algo que pudesse ser revelado, mas preserva a estranheza familiar de um enigma que se distancia sempre que dele nos aproximamos. Nas obras de Doris Salcedo tudo está visível, da costura delicada com fios de cabelo na madeira ou em pétalas de rosas à estrutura da fenda aberta no chão de um dos mais prestigiados museus da Europa. Tal fator de distinção entre os nossos artistas pode ser observado também no uso habitual da iluminação em suas exposições, pois se as instalações de Boltanski são comumente imersas na escuridão, senão em penumbras com certo efeito teatral, as de Salcedo são expostas em meio a uma luz uniforme e distribuída pelo espaço, desprovida de qualquer sombra ou mistério. De um lado, Boltanski propõe que imaginemos o que aconteceu a partir de marcas e ruínas que nos remetem a outro tempo, de outro, Salcedo expõe o ocorrido sem nos narrar detalhes, apenas mostrando-nos os rastros de acontecimentos ainda em desenvolvimento.

Ambos visam um real histórico continuamente ameaçado pela indiferença e pelo esquecimento, seja em função da saturação envolvendo a memória do holocausto, do apagamento da pequena memória, seja porque os conflitos e episódios de violência política na Colômbia não se encerram no passado e, portanto, não encontram o tempo oportuno para sua necessária elaboração. Ainda que trabalhando para materializar o imaterial e evocar memórias a partir da montagem de objetos e imagens, o esquecimento mostra-se como o processo impossível de conter completamente, que, no máximo, pode-se refrear seu avanço na direção do desaparecimento aniquilador ou da repetição histórica. Isso significa que o trabalho realizado pelos nossos artistas, além de expor os limites e as aporias da memória, restabelece um vínculo deliberadamente rompido com a história. Apesar das diversas investidas ao longo do século XX no sentido de hierarquizar memória e história e subalternizar uma à outra, o que os artistas da nova arte da memória ensinam é que o ato de rememorar o passado é também uma forma de reescrever a história a partir dos sujeitos invisíveis e dos acontecimentos tidos como ilegíveis.

Em oposição ao quadro de nostalgia e distopia generalizada que parece se afirmar impetuosamente em nosso tempo, ao longo desta dissertação, procuramos mostrar outras maneiras de inscrição do político na arte que artistas como Christian Boltanski e Doris Salcedo empreendem sem cair nas armadilhas da mediação representativa de temas considerados “políticos” por certos modelos de eficácia da arte política. Nesse sentido, tais artistas estão mais próximos da concepção de Rancière acerca da eficácia estética própria do regime estético da arte, caracterizada pela descontinuidade entre os meios e os fins definidos, as intenções do artista e os efeitos produzidos, bem como entre as formas sensíveis da produção e da recepção da obra.

Boltanski e Salcedo se associam a outros artistas que, segundo o filósofo francês, “propõem mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos”.<sup>321</sup> Trata-se, portanto, menos de engendrar novas utopias que de efetuar “recortes de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe”.<sup>322</sup>

Nas poéticas dos artistas aqui analisados, a memória é inscrita nas pequenas coisas, nas relações estabelecidas entre os objetos e os espaços, o histórico e o ficcional, o visível e o intangível, o aparecido e o desaparecido, o perdido e o resto. A singularidade é da ordem do impessoal, criando um entrelaçamento profundo entre o “eu” e o “nós”, mas nunca comunidades homogêneas. O trabalho crítico da memória realizado por Boltanski e Salcedo consiste precisamente em oferecer as condições estéticas necessárias para que determinadas imagens e enunciados tornem-se visíveis, o que é possível graças à instauração de outra duração, oposta àquela dos meios informacionais que propagam clichês de violência num fluxo vertiginoso e violento em sua própria forma. Articulando arquivos e testemunhos, confrontando o que restou com tudo que sabemos ter se perdido, tais artistas reagem tanto ao excesso quanto à falta de memória em nossa época, pois, como Benjamin, sabem que o ato de rememorar é necessariamente um ato re-presentificação, já que irrecuperável é o passado que não se reconhece intencionado no presente.<sup>323</sup>

---

<sup>321</sup> RANCIÈRE, Jacques. Op.cit., 2012, p. 64.

<sup>322</sup> Ibid., p. 55.

<sup>323</sup> BENJAMIN, Walter. “Eduard Fuchs, colecionador e historiador”. In: *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 74: “Porque é irrecuperável toda imagem do passado que ameaça desaparecer com todo presente que não se reconheceu como presente intencionado nela”.



Além dos aspectos já mencionados que aproximam a eficácia estética de certa ideia de eficácia política, cabe ressaltar que o ato de lembrar as injustiças sofridas é inseparável do gesto de sublevar-se que, segundo Georges Didi-Huberman, começa com o desejo de emancipação por meio do “mais minúsculo gesto de recuo” e pode desencadear o “mais gigantesco movimento de protesto”.<sup>324</sup> Tal dimensão emancipatória da memória encontra base teórica no conceito de história preconizado por Walter Benjamin em que a construção histórica deve ser dedicada à memória dos sem-nome, visto que as melhores forças do “sujeito do conhecimento histórico” estão “na imagem dos antepassados escravizados” e não na dos “descendentes liberados”.<sup>325</sup>

Assim, o processo criativo do artista situa-se entre o ofício do historiador que consulta arquivos e o do arqueólogo que escava, pois sabe que “quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava” e que “a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas”.<sup>326</sup>

Orientamos nossa exposição de modo a circunscrever o trabalho de Boltanski no interior de uma perspectiva arquivística e de analisar o de Salcedo a partir de um viés testemunhal. Os estudos aqui desenvolvidos mostraram que os arquivos de Boltanski levam ao testemunho, enquanto os testemunhos acolhidos por Salcedo combinam-se com pesquisas em arquivos para, logo em seguida, resistirem ao arquivamento, no sentido de seu abandono.

A arte da memória de Boltanski não se resume à recuperação do passado tal como foi através dos arquivos, a ele interessa o que o arquivo faz emergir, isto é, trajetórias e histórias que, ao serem transmitidas, têm a chance de se materializarem em outros arquivos e, conseqüentemente, se converterem em novas memórias. Assim, ao arquivar a própria vida e a de outros, Boltanski expressa um irreprimível desejo de testemunhar. No caso de Salcedo, ainda que os materiais de arquivo não apareçam diretamente em suas instalações, eles são cuidadosamente trabalhados e servem como um importante apoio na criação das obras.<sup>327</sup> Mas a elaboração dos testemunhos funciona como uma espécie de resistência ao arquivamento das histórias escutadas, como se o teor testemunhal do qual suas obras são investidas fosse uma maneira de manter os arquivos abertos por mais tempo, ecoando o não dito e instaurando duradouros lugares de memória. Lembremos que, para Agamben, “o testemunho não garante

---

<sup>324</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges, 2017a, p. 16.

<sup>325</sup> BENJAMIN, Walter, 1994, p. 229.

<sup>326</sup> BENJAMIN, Walter, 1995, p. 239.

<sup>327</sup> Cf.: HUYSSSEN, Andreas. Op. cit., 2019, p. 10.

a verdade fatural do enunciado conservado no arquivo, mas a sua não-arquivabilidade, a sua exterioridade com respeito ao arquivo; ou melhor, da sua necessária subtração – enquanto existência de uma língua – tanto perante a memória quanto perante o esquecimento”.<sup>328</sup>

Mas, afinal, qual o estatuto do arquivo e do testemunho na arte contemporânea? E por que esses artistas buscam reelaborar um conceito de arquivo e de testemunho por meio de procedimentos estético-políticos? Arriscamo-nos em propor respostas a estas questões, porém, sem a presunção de abranger a diversidade de práticas e poéticas da chamada nova arte da memória, portanto, tomamos para esse diagnóstico apenas os trabalhos dos artistas aqui estudados. Em primeiro lugar, trata-se de colocar em cena o irrepresentável na arte contemporânea, a própria negatividade do real em irrupção, o que escapa a qualquer simbolização e mesmo assim insiste em realizar alguma ligação possível com o real. Por outro lado, artistas como Boltanski e Salcedo constroem verdadeiras contra-memórias, num trabalho que não redime nem exalta, apenas distribui e redistribui as formas do sensível na estrutura social. O terceiro fator relaciona-se diretamente com o primeiro, pois consiste na recusa da representação ou da mera rememoração, uma vez que ambas implicam a ideia de repetição, daí a disposição pela coleta, coleção e apresentação dos signos por meio do que Derrida chama de consignação, isto é, da reunião de signos que se abrem indefinidamente a outras consignações por parte do espectador.<sup>329</sup> Por último, essa práxis de forte teor crítico, considerada por Andreas Huyssen “politicamente mais modesta e esteticamente mais receptiva a práticas passadas do que admitia a retórica utópica da vanguarda histórica”,<sup>330</sup> se exerce a partir de uma atitude revisionista diferente daquela condenada por Pierre Vidal-Naquet,<sup>331</sup> uma vez que se trata da revisão dos processos históricos e artísticos da modernidade através de uma perlaboração que não se restringe a citações formais, mas baseia-se em complexa alternância de retornos e recalamentos, reconstruções e repetições.

Christian Boltanski e Doris Salcedo compõem um grupo de artistas que testam os limites dos arquivos e de suas montagens, do testemunho e de seu poder de simbolização e transmissão. Se assim o fazem é porque reconhecem que não se pode acumular arquivos e

---

<sup>328</sup> AGAMBEN, Giorgio. Op. cit., 2008, p. 157.

<sup>329</sup> Cf.: DERRIDA, Jacques. Op. cit., 2001, pp. 13-14: “É preciso que o poder arcôntico, que concentra também as funções de unificação, identificação, classificação caminhe junto com o que chamaremos o poder de consignação. Por consignação não entendemos apenas, no sentido corrente desta palavra, o fato de designar uma residência ou confiar, pondo em reserva, em um lugar e sobre um suporte, mas o ato de consignar reunindo os signos”.

<sup>330</sup> HUYSEN, Andreas. Op. cit., 2014b, p. 33.

<sup>331</sup> Cf.: VIDAL-NAQUET, Pierre. Op. cit., p. 11: “Até hoje, a contribuição dos ‘revisionistas’ a nossos conhecimentos situa-se no plano da correção de algumas sílabas de um texto longo, o que não justifica um diálogo, principalmente porque ampliaram desmesuradamente o registro da mentira”.

traumas sem submetê-los a um trabalho de elaboração, composto de rememorações, reescrituras e múltiplas consignações. Nesse processo, a perlaboração das consequências da dita modernidade e das ruínas do modernismo nas artes corre em paralelo, de modo que qualquer tentativa de desvencilhar uma da outra é no mínimo equivocada. Os artistas da nova arte da memória tomam posse das referências modernas, inventariando, selecionando e atualizando seus pressupostos teórico-conceituais a partir das urgências do presente e do contexto em que estão inseridos. Além disso, reagem ao excesso de informações produzidas na contemporaneidade e ao estreitamento do horizonte de expectativas, estabelecendo conexões imprevistas que tematizam a crise da memória na medida em que reafirmam a sua importância para a escrita de outras histórias.

## 6. Referências

### 6.1. Bibliografia

ADORNO, Theodor W. “Short Commentaries on Proust”. In: *Notes to literature, volume one*. Columbia University Press, 1991.

\_\_\_\_\_. “O que significa elaborar o passado”. In: *Educação e Emancipação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 1995a, pp. 29-50.

\_\_\_\_\_. “Educação após Auschwitz”. In: *Educação e Emancipação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 1995b.

\_\_\_\_\_. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet et al. São Paulo: Editora Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. *Minima Moralia*. Trad. Artur Morão. Coleção Arte e Comunicação, vol. 77. Lisboa: Edições 70, 2001.

\_\_\_\_\_. *Dialética Negativa*. Trad. Marco A. Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

\_\_\_\_\_. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

\_\_\_\_\_. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

\_\_\_\_\_. *A comunidade que vem*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

ARANTES, Otilia. *Os novos museus*. Comunicação apresentada no curso *Memória e Identidade — Museus contemporâneos, Espaços culturais e Política Cultural*, Instituto Goethe e MAC-USP, jun.1991.

ARENDDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Trad. Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2016.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação – formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe (coord.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BALLESTRIN, Luciana. *América Latina e o giro decolonial*. Revista Brasileira de Ciência Política, n. 11. Brasília, maio-agosto de 2013, pp. 89-117.

BALZAC, Honoré de. *Ilusões Perdidas*. Trad. Rosa F. D'Aguiar. São Paulo: Penguin/ Cia. das Letras, 2011.

BARAQUIN, Noëla et al. *Dictionnaire de philosophie*. 3ª ed. Paris: Armand Colin, 2005.

BARBOSA, Jonnefer. *Sociedades do desaparecimento*. São Paulo: n-1 edições, 2021.

BARTHES, Roland. *A câmara clara – Nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Trad. Maria João da C. Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

\_\_\_\_\_. *A arte da desaparecimento*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. *Retrotopia*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

BAZIN, André. “Ontologia da imagem fotográfica”. In: *O cinema – ensaios*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BEIGUELMAN, Giselle. *Impulso historiográfico*. Revista Select, edição 40 (2018), pp. 178-191. Disponível em: <[https://www.select.art.br/wp-content/uploads/sites/12/2018/09/impulso\\_historiografico\\_01102018.pdf](https://www.select.art.br/wp-content/uploads/sites/12/2018/09/impulso_historiografico_01102018.pdf)>. Acesso em: 23/09/2020.

\_\_\_\_\_. *Memória da amnésia: políticas do esquecimento*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

\_\_\_\_\_. *Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

BELTING, Hans. “Imagem e morte: a corporalização nas primeiras culturas”. In: *Antropologia da imagem*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: KKYM, 2014.

BÉNICHOU, Anne. *La transmission des oeuvres d'art: du monument à l'art de l'interprétation. Les ruses de Christian Boltanski*. Revue Intermédialités / Intermediality Numéro 5, Printemps 2005.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Rua de mão única – Obras Escolhidas II*. Trad. José Carlos M. Barbosa e Rubens Rodrigues T. Filho. 5. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Trad. Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006a.

\_\_\_\_\_. *A modernidade – obras escolhidas*. Ed. e Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006b.

\_\_\_\_\_. “A tarefa do tradutor”. In *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Trad. Susana K. Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011.

\_\_\_\_\_. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

\_\_\_\_\_. *Sobre o conceito de história – Edição crítica*. Org. e trad. Adalberto Muller et al. São Paulo: Alameda, 2020.

BERARDI, Franco. *Depois do futuro*. Trad. Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BISHOP, Claire. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. New York: Verso Books, 2012.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

\_\_\_\_\_. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. – São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOLTANSKI, Christian. *Entretien avec Jacques Raphanel et Bernard Piens*. In: Jacques Raphanel, *Actualités des arts plastiques*, no 23, Art et société, janvier-février 1975.

\_\_\_\_\_; OBRIST, Hans U. *Entrevistas: volume 2*. Trad. Diogo Henriques et al. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte, MG: Inhotim, 2009.

\_\_\_\_\_; GRENIER, Catherine. *La vie possible de Christian Boltanski*. Paris: Éditions du Seuil, 2010.

\_\_\_\_\_. “Christian Boltanski: arte e memória”. Entrevista concedida a Guillaume Erner. France Culture, 14 nov. 2019. Disponível em: < <https://www.franceculture.fr/emissions/linvite-des-matins/christian-boltanski-lart-et-la-memoire> >. Acesso em: 27/02/2022.

\_\_\_\_\_. *Boltanski – Faire son temps*. Dossier de presse. Paris: Centre Pompidou, nov./ 2019 – mar./ 2020.

BORGES, Jorge L. *Funés, o memorioso*. Trad. Marco Antonio Franciotti. Disponível em <http://www.gradadm.ifsc.usp.br/dados/20141/SLC0630-1/Funes,%20o%20Memorioso.pdf>. Acesso em: 23/09/2020.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: AMADO, J. et al (Orgs.) *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009a.

\_\_\_\_\_. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009b.

\_\_\_\_\_. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011a.

\_\_\_\_\_. *Radicante – por uma estética da globalização*. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011b.

BRAGA, Sabrina C.; SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Testemunho, catástrofe e historiografia: entrevista com Márcio Seligmann-Silva*. Revista de Teoria da História, Volume 19, Número 1, Junho/2018.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. Trad. Sérgio Lamarão e Arnaldo Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

\_\_\_\_\_. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Trad. Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2003.

CARERI, Francesco. *Wallscapes: o caminhar como prática estética*. Trad. Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

DÉOTTE, Jean-Louis. *Política do desaparecimento*. Trad. Sabira Alencar. Folha de São Paulo, 05 de dezembro de 1999, disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0512199909.htm>> Acesso em: 24/07/2021.

DERRIDA, Jacques. “Assinatura, acontecimento, contexto” In: *Limited Inc*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

\_\_\_\_\_. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

\_\_\_\_\_. *Schibboleth*. Trad. Jorge Pérez de Tudela. Madrid: Editora Nacional, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

\_\_\_\_\_. *Diante do Tempo – História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

\_\_\_\_\_. (Org.), *Levantes*, Trad. Jorge Bastos [et al.]. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017a.

\_\_\_\_\_. *Cascas*. Trad. André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017b.

\_\_\_\_\_. *Remontagens do tempo sofrido*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018a.

\_\_\_\_\_. *Atlas ou o gaio saber inquieto. O olho da história, III*. Trad. Márcia Arbex et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018b.

\_\_\_\_\_. *Imagens apesar de tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo Editora 34, 2020.

ECO, U. *An Ars Oblivionalis? Forget It!* In: Modern Language Association, Vol. 103, n. 3 (1988), pp. 254-261.

FABBRINI, Ricardo N. *A fruição nos novos museus*. In: Especiaria – Cadernos de Ciências Humanas, v. 11, n. 19, jan./ jun. 2008, pp. 245-268.

\_\_\_\_\_. *Arte relacional e regime estético: a cultura da atividade dos anos 1990*. Revista Científica/ FAP, Curitiba, v. 5, jan.- jun./ 2010.

\_\_\_\_\_. *Fronteiras entre arte e vida*. ArteFilosofia, Ouro Preto, n. 17, dezembro de 2014.

\_\_\_\_\_. *Imagem e enigma*. In: Viso – Cadernos de estética aplicada. Revista eletrônica de estética, v. X, n. 19, jul./ dez. 2016, pp. 241-262.

FARGE, Arlette. *O sabor do Arquivo*. Trad. Fátima Murad. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

FAVARETTO, Celso. *Por entre rastros e restos*. Cadernos Benjaminianos, Número especial. Belo Horizonte: 2013, pp. 70-76.

FERRY, Stephen. *Violentología: un manual del conflicto colombiano*. Bogotá: Icono Editorial, 2012.

FONSECA, Celso Fraga da; CELAN, Paul. *Poemas de Paul Celan (1920-1970)*. Cadernos de Literatura em Tradução. n. 4, 2001.



FOSTER, Hal. *El complejo arte-arquitetura*. Trad. José Adrián Vitier. Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2013.

\_\_\_\_\_. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

\_\_\_\_\_. *Bad New Days: art, criticism, emergency*. London/ New York: Verso, 2015.

\_\_\_\_\_. *O que vem depois da farsa?*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

\_\_\_\_\_. “A vida dos homens infames”. In: *Estratégia, Poder-Saber*. Trad. Vera Lucia A. Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

\_\_\_\_\_. *Arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

\_\_\_\_\_. *O corpo utópico, as heterotopias*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: N -1 Edições, 2013.

FREUD, Sigmund. “Uma nota sobre o bloco mágico”. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, Vol. 19. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. “Recordar, repetir e elaborar” (1914). In: *Sigmund Freud. Obras completas*. Volume 10 (1911-1913). São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

\_\_\_\_\_. FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2010b.

\_\_\_\_\_. *Obras incompletas de Sigmund Freud – O infamiliar*. Trad. Ernani Chaves e Pedro H. Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

\_\_\_\_\_. *Sobre lembranças encobridoras* (1899). Trad. André Carone. Repositório Institucional Unifesp, 2020.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

\_\_\_\_\_. *Limiar, Aura e Rememoração: Ensaio sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.

GALARD, Jean. “Pedras cadentes e suas imagens”. In: MILAN, Denise; MATOS, Olgária. *Gemas da terra: imaginação estética e hospitalidade*. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

GERZ, Jochen. *Fragments*. Strasbourg: LimeLights, Musée de la ville de Strasbourg, 1994.

GUASCH, A. M. *Os lugares da memória: a arte de arquivar e recordar*. In: Revista Valise, Porto Alegre, Vol. 3, n. 5, ano 3 (2013), pp. 237-264. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/41368>>. Acesso em: 23/09/2020.

GUERRERO, Diego. *La Plaza de Bolívar se encendió anoche con 24 mil velas, en homenaje a los diputados asesinados*, El Tiempo, 4 de julho de 2007, disponível em: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3623175>. Acesso em: 13/07/2021.

GUMPERT, L. “The Life and Death of Christian Boltanski”. In: SINGERMAN, H. *Christian Boltanski: Lessons of Darkness*. Chicago, Los Angeles, New York: Museum of Contemporary Art, 1988.

HABERMAS, Jurgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HARTOG, Francois. *El tiempo de las víctimas*. Revista de Estudios Sociales 44 (dez./ 2012).

\_\_\_\_\_. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

HIRSCH, Marianne. *The Generation of Postmemory*. Poetics Today, n. 29 (2008), pp. 103-128. Disponível em: <[http://historiaaudiovisual.weebly.com/uploads/1/7/7/4/17746215/hirsch\\_postmemory.pdf](http://historiaaudiovisual.weebly.com/uploads/1/7/7/4/17746215/hirsch_postmemory.pdf)>. Acesso em: 24/09/2020.

HUYSEN, Andreas. “Mapeando o pós-moderno”. In: HOLLANDA, H. B. (org.) *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

\_\_\_\_\_. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

\_\_\_\_\_. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

\_\_\_\_\_. *Políticas de memória no nosso tempo*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2014a.

\_\_\_\_\_. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014b.

\_\_\_\_\_. *Memories of Europe in the Art From Elsewhere*. Stedelijk Studies, n. 6, Spring, 2018.

\_\_\_\_\_. *Memórias da Europa na arte de outros lugares*. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, vol. 24; n. 42, nov. – dez., 2019.

HYLTON, Forrest. *A Revolução Colombiana*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo*. In: São Paulo, Novos Estudos CEBRAP, n. 12, junho de 1985.

\_\_\_\_\_. *A virada cultural*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2006.

\_\_\_\_\_. *Arqueologias do futuro: o desejo chamado Utopia e outras ficções científicas*. Trad. Carlos Pissardo. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2001.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan*. 5 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

KAFKA, Franz. “Diante da Lei” In: *O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

KEHL, M. R. “Tortura e sintoma social”. In TELES, E., SAFATLE, V. (Orgs.), *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. Trad. Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *A escultura no campo ampliado*. Trad. Elizabeth Carbone Baez. Revista Gávea do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, número 1, PUC-Rio, 1984; reedição: Revista Arte & Ensaios, n. 17, Pós- Graduação da Escola de Belas Artes UFRJ, 2012, pp. 128-137.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad. M. D. Magno. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.

\_\_\_\_\_. *O simbólico, o imaginário e o Real*. Trad. Maria Sara Gomes. Papéis, n. 4, abril de 1996.

LAPLANCHE, J. *Vocabulário de psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

LAUTRÉAMONT, Comte de. *Os cantos de Maldoror*. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Trad. Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVY, Tatiana S. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hiper-modernos*. Trad. Mário Vilela. São Paulo, Barcarolla, 2004.

- \_\_\_\_\_. *O Império do Efêmero*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. *A Era do Vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa, Relógio d'Água, s/d.
- LUKÁCS, György. *O Romance Histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- LYOTARD, Jean-François. *Moralidades pós-modernas*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Trad. Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. 2ª edição. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.
- MALAGÓN-KURKA, María M. *Arte como presencia indéxica: La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2010.
- MALRAUX, André. *Les voix du silence*. Paris: NRF, 1951.
- \_\_\_\_\_. *O museu imaginário*. Lisboa: Arte e Comunicação – Edições 70, 2015.
- MARINETTI, Filippo T. “Fundação e manifesto do futurismo”. In: CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. Trad. Waltensir Dutra et al. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Trad. Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- MELENDI, Maria Angélica. *Arquivos do mal – mal de arquivo*. In Suplemento Literário n. 66. Belo Horizonte: dez. 2000, p.22-30. In Revista Studium n. 11, 2003. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/download/11742/7727>>. Acesso em: 23/09/2020.
- \_\_\_\_\_. “Pequena ecologia da imagem: um glossário em construção”. In: *Rosângela Rennó: pequena ecologia da imagem*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2021.
- MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/ Projetos globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.
- MUMFORD, Lewis. *A cultura das cidades*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961.
- MUSIL, Robert. “Monuments”. In *Posthumous Papers of a Living Author, Musil*, 61-64. Hygiene, Colorado: Heridanos, 1987.
- NANCY, Jean-Luc. “O vestígio da arte”. In: *Fragments de uma Teoria da Arte*, org. S. Huchet. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich. II “Consideração Intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida”. In *Escritos sobre História*. Trad. Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005.

\_\_\_\_\_. *Obras incompletas*. Trad. Rubens R. Torres Filho. São Paulo: Editora 34, 2014.

NORA, Pierre. *Entre memória e história – a problemática dos lugares*. In: Proj. História, São Paulo (10), dez. 1993, pp. 7-28.

ORWELL, George. *1984* – Edição especial. Trad. Heloisa Jahn e Alexandre Hubner. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

PÁRRAGA, Leonardo. *Sumando ausencias y multiplicando exclusiones*. In: Esfera Pública, 13 de outubro de 2016, disponível em: <http://esferapublica.org/nfblog/sumando-ausencias-y-multiplicando-exclusion/> Acesso em: 20/07/2021.

PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

\_\_\_\_\_. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

\_\_\_\_\_. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. 2ª ed. São Paulo: n-1 edições, 2016.

PINI, Ivonne. *Fragmentos de memoria: los artistas latino-americanos piensan el pasado*. Bogotá: U. de los Andes, 2001.

PLATÃO, *Diálogos. Mênon, Banquete, Fedro*. Trad. Jorge Paleikat. 5ª ed. Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo, Globo, 1962.

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Trad. Dora Rocha Flaksman. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

PRINCENTHAL, Nancy. ‘Silence Seen’, in BASUALDO; HUYSSSEN; PRINCENTHAL. *Doris Salcedo*. London: Phaidon, 2000.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido* [recurso eletrônico]: volumes 1, 2 e 3. Trad. Fernando Py. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *A noite dos proletários: arquivos do sonho operário*. Trad. Marilda Pedreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica C. Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *O efeito de realidade e a política da ficção*. Trad. Carolina Santos. Novos Estudos Cebrap, 86, março de 2010, pp. 75-90.

\_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012a.

\_\_\_\_\_. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

\_\_\_\_\_. “A ficção documentária: Marker e a ficção da memória”. In: *A fábula cinematográfica*. Trad.: Christian P. Kasper. Campinas, SP: Papirus, 2013.

\_\_\_\_\_. *Figuras da história*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

\_\_\_\_\_. *Tempos modernos: Arte, tempo, política*. Trad. Pedro Taam. São Paulo: n-1 edições, 2021.

REBENTISCH, Juliane. *Aesthetics of Installation Art*. Berlin: Sternberg Press, 2012.

REDFIELD, Marc. *Shibboleth (Lit Z)*. New York: Fordham University Press, 2020.

RICHARD, Nelly (org.). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Editorial Cuarto Próprio, 2000.

RICŒUR, Paul. *Tempo e narrativa – Tomo III*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus, 1997.

\_\_\_\_\_. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROBIN, Régine. *A memória saturada*. Trad. Cristiane Dias e Greciely Costa. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.

RODRIGUES, Carla. *O luto entre a clínica e a política: Judith Butler para além do gênero*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A Análise e o Arquivo*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

\_\_\_\_\_. *Lacan, a despeito de tudo e de todos*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

RUBIANO, Elkin. “Las víctimas, la memoria y el duelo: el arte contemporâneo en el escenario del postacuerdo”. In: *Análisis político* n. 90, Bogotá, mai. - ago./ 2017.

SACHS, Nelly. *Poesias*. Trad. Paulo Quintela. Rio de Janeiro: Editora Opera Mundi, 1975.

SAFATLE, Vladimir. *Lacan*. São Paulo: Publifolha, 2007.

Santo Agostinho, *Confissões*, Livro XI, 14 (17). Trad. J. O. Santos e A. A. Pina. São Paulo: Abril, Coleção Os Pensadores, 1973.

SALCEDO, Doris; MEREWETHER, Charles. “An interview with Doris Salcedo” In: *Unland – Doris Salcedo*. San Francisco Museum of Modern Art, 1999.

SALCEDO, Doris. *Traces of Memory – Art and Remembrance in Colombia*. ReVista Harvard Review of Latin America. Disponível em: <<https://archive.revista.drclas.harvard.edu/book/traces-memory>>. Acesso em: 29/05/2021.

\_\_\_\_\_. In LÓPEZ, Sebastian (moderador). *Guerra e Pá: Simpósio sobre a situação social, política e artística na Colômbia* (Zurich, 29 de janeiro 2005). Documentos Daros, Daros-Latinoamerica, 2005.

SALCEDO, Doris; HERZOG, Hans-Michael. “Doris Salcedo em conversa com Hans-Michel Herzog”. In: *Cantos cuentos colombianos: arte contemporânea colombiana*. Trad. Michelle Strzoda, Carolina Alfaro et al. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHWARCZ, L.; GOMES, F. dos S. (Orgs.) *Dicionário da escravidão e liberdade – 50 textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SCHWARCZ, Lilia M. *Biografia como gênero e problema*. História Social, n. 24, primeiro semestre de 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. In: *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, vol. 20, n. 1, pp. 65-82, 2008.

\_\_\_\_\_. “Anistia e (in)justiça no Brasil: o dever de justiça e a impunidade”. In SANTOS, C. M.; TELES, E.; TELES, J. A. (Orgs.), *Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil*, 2. São Paulo: Hucitec, 2009, pp. 541-556.

\_\_\_\_\_. *O local do testemunho*. In: *Tempo e argumento*, Revista do Programa de Pós-Graduação em História. Florianópolis, v. 2, n. 1, pp. 3-20, jan. / jun. 2010.

\_\_\_\_\_. *Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência*. *Psicologia USP*, v. 27, n. 1, 2016, pp. 49-60.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Trad. Tomaz Tadeu. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

SULEIMAN, Susan Rubin. *Crises da memória e a Segunda Guerra Mundial*. Trad. Jacques Fux e Alcione C. da Silveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

TELES, E., SAFATLE, V. (Orgs.), *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.

TOMÁS DE AQUINO, Santo. *Comentário sobre “A memória e a reminiscência” de Aristóteles*. Trad. Paulo Faitanin et al. São Paulo: EDIPRO, 2016.

- VALÉRY, Paul. *O problema dos museus*. MAC Revista, N. 2. dezembro/ 1993.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. *Os assassinos da memória: um Eichmann de papel e outros ensaios sobre o revisionismo*. Trad.: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1988.
- WAJCMAN, Gérard. *El objeto del siglo*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.
- \_\_\_\_\_. “A arte, a psicanálise, o século”. In: *Lacan, o escrito, a imagem*. Trad. Yolanda Vilela. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- WIEVIORKA, Annette. *The era of the witness*. Translated of the French by Jared Stark. New York: Cornell University, 2006.
- WOOLF, Virginia. *Orlando: uma biografia*. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.
- YATES, Frances. *A arte da memória*. Trad. Flavia Bancher. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- YERUSHALMI, Y. H., LORAUX, N. [et al.] *Usos do esquecimento: conferências proferidas no colóquio de Royaumont*. Trad. Eduardo A. Rodrigues, Renata C. B de Barros. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2017.
- YOUNG, James Edward, TOMICHE, Anne. *Écrire le monument: site, mémoire, critique*. In: *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 48<sup>e</sup> année, N. 3, 1993. pp. 729-743.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Como ler Lacan*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

## 6.2. Filmografia

- À PROPOS DE DOMINIQUE BAGOUET: CHRISTIAN BOLTANSKI. Direção: Charles Picq. França: Agat Films & Cie; Festival Montpellier Danse; La Maison de la Danse: Lyon, 1995. (30 min.).
- FRAGMENTOS. Direção: Doris Salcedo e Mayte Carrasca. Colômbia: Photoholic e The Big Story Films, 2019. (24 min.).
- LES VIES POSSIBLES DE CHRISTIAN BOLTANSKI. Direção: Heinz Peter Schwerfel. Alemanha/ França: Artcore, 2010. (52 min.).



MISTÉRIOS. Direção: Christian Boltanski. Argentina: Bienal Sur e Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2017. (53 min.).

OBRAS PÚBLICAS DE DORIS SALCEDO. Estados Unidos: Museu de Arte Contemporânea de Chicago, 2015. (25 min.).