



---

Andreas Huyssen<sup>1</sup>

## Memórias da Europa na arte de outros lugares<sup>2</sup>

### *Memories of Europe in the Art From Elsewhere*

#### Resumo

As artes contemporâneas contêm e nutrem a vida social da memória europeia, tanto na Europa quanto no exterior. Mas a memória europeia não pode ser fortalecida. Deve incluir memórias da Europa, uma vez que circulam em outras partes do mundo. A palestra se concentrará em três artistas contemporâneos (Doris Salcedo, William Kentridge e Vivan Sundaram), cujo trabalho envolve memórias de violência política em formas estéticas imaginativamente apropriadas e transformadas a partir dos legados do modernismo europeu e transatlântico.

#### Palavras-chave

Arte contemporânea. Política da memória. Histórias de violência colonial e pós-colonial

#### Abstract

*The contemporary arts contain and nurture the social lives of European memory, both in Europe and abroad. But European memory cannot be fortified. It must include memories of Europe as they circulate elsewhere in the world. The lecture will focus on three contemporary artists (Doris Salcedo, William Kentridge, and Vivan Sundaram) whose work engages with memories of political violence in aesthetic forms imaginatively appropriated and transformed from the legacies of European and Transatlantic modernism.*

#### Keywords

*Contemporary art. Politics of memory. Histories of colonial and postcolonial violence*

---

1- Columbia University in New York, EUA

2- Este texto corresponde a uma conferência sobre a memória, proferida por Andreas Huyssen em Frankfurt, em setembro de 2017, na Goethe Universität Frankfurt, integrou o Ciclo de Conferências intitulado *The Social Life of Memory*. O texto foi publicado em *Stedelijk Studies*, # 6, Spring, 2018.

Texto recebido em: 10/02/2019  
Texto publicado em: 22/dez/2019

Em um momento crítico em que a UE e as democracias liberais em todos os lugares são ameaçadas por uma onda de ressurgente nacionalismo, racismo e crescentes ataques a direitos sexuais e de gênero, pode parecer frívolo concentrar-se nas artes em um ensaio sobre a vida social da memória.

Como continuo comprometido em buscar fusões bem-sucedidas de estética e política na cultura contemporânea, argumentaria que a vida social da memória deve incluir uma política afetiva transnacional, senão mundial, que possa ser incorporada nas práticas artísticas. Por que na arte e não em memoriais, museus, locais de memória? Locais de memória como a ESMA em Buenos Aires ou a Topografia do Terror em Berlim, museus como o Santiago Museo de memoria y derechos humanos ou o Memorial e Museu Nacional do 11 de Setembro em Nova York concentram-se exclusiva e inevitavelmente nas dimensões locais dos eventos que eles relembram. Obviamente, esses locais também incluem demandas éticas universalizantes, como o Nunca más. Mas a mediação da memória local e nacional e uma potencial dimensão mundial da vida social da memória são talvez melhor abordadas no trabalho dos artistas.

Neste ensaio, quero falar sobre o trabalho de três artistas além do Transatlântico do Norte, cujo trabalho da memória é resolutamente local, mas irradia afetivamente e esteticamente para e através das esferas transnacionais de recepção, não apenas por seu conteúdo temático, mas principalmente por causa das estratégias estéticas que esses artistas usam.

Numa época em que as fronteiras da cidadania Europeia são desafiadas tanto por dentro quanto por fora, essas fronteiras não podem ser equiparadas às fronteiras imaginárias da memória Europeia. Os limites da cidadania devem ser definidos legal, administrativa e politicamente. Mas a memória Europeia não pode ser definida de tal forma, não pode ser fortalecida culturalmente. Pois, o que é a memória Europeia se ela não incluir memórias do papel da Europa no mundo como um todo. Deve reconhecer reciprocamente as memórias da Europa à medida que circulam em outros lugares. E agora, cada vez mais, por dentro.

Alguns anos atrás, títulos de conferências como a Europa e seus outros eram abundantes - ainda fundamentalmente eurocêntricos em espírito, com seu pronome possessivo e o discurso globalizante do outro. Então a linguagem mudou, reconhecendo o problema implícito e voltando-se para frases como a Europa em outras culturas, um discurso que reconheceu contra estratégias de escrever de volta ao Império: a própria Europa estava sendo alterada por 'seus' outros, ou como Dipesh Chakrabarty o chamava, provincializada. Do meu ponto de vista, hoje ambas as visões são inadequadas para captar como a relação imaginária entre a Europa e partes não europeias do mundo está estruturada no trabalho de artistas contemporâneos. É particularmente o discurso transnacional e até agora globalmente existente de memórias políticas de violência, terror estatal e limpeza étnica que produziu práticas artísticas de memória nas quais o europeu e o não europeu estão indissoluvelmente unidos um ao outro. Hoje, nem o discurso do outro nem o da provincialização fazem muito sentido.

Evidentemente, o nacional nunca perdeu seu domínio na vida social da memória e em seus imaginários culturais. O pensamento identitário ainda está bem e está vivo. Theodor Adorno, há mais de meio século, já fez uma análise sucinta quando disse: O nacionalismo hoje é obsoleto e atualizado. Numa época em que experimentamos uma renacionalização ilusória da política, não apenas na Europa, é ainda mais importante levar em conta práticas artísticas que podem abrir um horizonte alternativo - práticas que podem nos ensinar a estar no mundo em de uma maneira não identitária - ser europeu e planetário ao mesmo tempo em nossas práticas de lembrança.

Eu gostaria de falar sobre três artistas contemporâneos cujo trabalho se originou fora do mundo da arte ocidental, mas se tornou excepcionalmente bem-sucedido nele, tanto nos EUA quanto na Europa: William Kentridge, Doris Salcedo e Vivan Sundaram. Todos os três são exemplares, na medida em que unem duas vertentes distintas da memória: lembranças de histórias locais de violência (África do Sul, Colômbia e Índia) e lembranças enfáticas do modernismo europeu, apropriadas e transformadas de maneira criativa. O trabalho deles nos diz muito sobre como as memórias da Europa são parte integrante da própria textura do trabalho artístico de outros lugares.

Kentridge, Salcedo e Sundaram trabalham em várias mídias e gêneros: de escultura em galeria, performance e evento público a Black box films, teatro, ópera, sem falar em pintura e desenho. A instalação e o mise-en-scène são fundamentais para o seu trabalho, profundamente enraizado nas histórias locais - apartheid sul-africano em Kentridge, violência colombiana em Salcedo, colonialismo britânico e nacionalismo hindu em Sundaram. Mas seu trabalho de memória política também é conscientemente informado por uma apropriação ao contrário, como se poderia chamar, uma apropriação transformadora dos principais momentos do modernismo europeu. Em Salcedo, é a escultura minimalista, arte de instalação e poesia hermética pós-45 alemã (Paul Celan); em Kentridge no expressionismo alemão, vanguardismo soviético, e as primeiras técnicas de animação em stop-motion; em Sundaram, é a arte da instalação e a refuncionalização crítica de um memorial colonial. Sua relação com um entendimento muito mais amplo do modernismo é tudo menos derivativo. Eles 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. Seu trabalho permanece resolutamente local, mas como artistas de sucesso da periferia imersos em tendências transnacionais, eles não podem ser tratados apenas como informantes locais. O trabalho, portanto, coloca questões importantes relacionadas à recepção transcultural e ao efeito global além das fronteiras.

Não vou falar aqui sobre seu trabalho marcante da década de 1990 que lida de maneira poderosa com a violência colombiana, a guerra civil de várias décadas envolvendo militares, esquadrões da morte, guerrilheiros das FARC e gangues de narcóticos. Suas instalações esculturais de objetos violentamente desfigurados e sutilmente trabalhados sobre móveis (fig.1) representam um tipo de arte da memória que paira entre a abstração e a atração emocional (fig 2) que perturbam profundamente os espectadores em um reconhecimento estranho.



**Figura 1:** Doris Salcedo, Casa Viuda, Instalação Guggenheim, New York, 2015.



**Figura 2:** Doris Salcedo, Unland: The Orphan's Tunic, 1995-98.



**Figura 3:** Doris Salcedo, 1550 Chairs. Instalação, Bienal de Istanbul 2003.

Nos anos mais recentes, o horizonte geográfico refletido no trabalho de Salcedo moveu-se consideravelmente para além da Colômbia, em direção à Turquia, Itália, Reino Unido e EUA. Simultaneamente, seu trabalho passou cada vez mais do espaço das galerias e museus para o espaço público e instalações urbanas específicas do local, na Colômbia e no exterior. Mas a atenção metódica aos detalhes laboriosos permaneceu. Por exemplo, o uso de cadeiras vazias, sintomático de desaparecimentos da esfera doméstica privada em seus primeiros trabalhos, é voltado para o espaço urbano público em um lindo projeto público, intitulado 6 e 7 de novembro. Ele celebra um cerco de guerrilha do Palácio da Justiça de Bogotá que foi violentamente encerrado quando o exército invadiu o prédio em novembro de 1985. No 17º aniversário do cerco, cerca de 280 cadeiras de madeira foram penduradas a partir do teto do Palácio da Justiça, uma para cada uma das vítimas. Salcedo permaneceu fiel aos relatórios forenses e sequenciou as cadeiras de acordo com as coordenadas espaciais e temporais do próprio cerco. As imagens de cadeiras penduradas na fachada do prédio do governo e projetando suas sombras para todos verem na praça central de Bogotá receberam grande atenção e desencadearam um debate público sobre um conflito que 17 anos após o evento ainda não estava resolvido.

Um ano depois, em 2003, em sua contribuição para a 8ª Bienal Internacional de Istambul, Salcedo escolheu um espaço vazio entre dois edifícios em Istambul, preenchendo-o com aproximadamente 1.550 cadeiras de madeira (fig. 3) empilhadas firmemente entre os dois edifícios emoldurando a instalação de ambos os lados. Novamente, a especificidade do local foi fundamental, uma vez que havia um edifício aqui neste antigo bairro grego e judeu, agora bastante abandonado e manchado com lotes e ruínas vazias semelhantes.

Novamente, as cadeiras vazias evocam ausência, neste caso relacionada à migração, deslocamento e expulsão violenta que ocorreram ao longo de muitos anos. Mas observe a precisão com que as cadeiras estão dispostas para sugerir uma fachada nivelada quando vista de lado e uma confusão desorganizada caótica se vista de frente. Como no trabalho inicial, o corpo humano está ausente, presente apenas no traço. A instalação durou apenas três meses após o fechamento da Bienal, diferente da outra instalação de casas desaparecidas criada na Grosse Hamburgerstrasse, em Berlim, centro de imigração judaica oriental por volta de 1900, por Christian Boltanski, uma instalação de 1989 ainda visível hoje e certamente uma das obras canônicas de uma instalação do local específico na Alemanha.



**Figura 4:** Doris Salcedo, *Shibboleth*, Tate Modern, Londres 2007.

Ao contrário de Salcedo, Boltanski deixou vazio o espaço da casa desaparecida, mas em uma pesquisa minuciosa, encontrou os nomes, profissões e datas de nascimento e morte dos inquilinos judeus e não judeus que moravam no prédio durante o Terceiro Reich, antes de ser destruído em um ataque a bomba em 1945. Esses nomes e dados foram então colocados em placas fixadas nas paredes externas dos prédios adjacentes no nível apropriado onde os apartamentos dos locatários estariam. Boltanski e Salcedo: Duas maneiras muito diferentes, porém ressonantes, de mobilizar a ausência no espaço urbano para testemunhar sua história oculta, suas memórias sociais submersas. Istambul e Berlim: A comparação aponta para a multidirecionalidade dos projetos de memória artística hoje.

A especificidade do local também caracteriza *Shibboleth*, uma obra de 2007, executada no Tate Modern em Londres. Superando a oposição inicial dos funcionários do museu, Salcedo cortou uma fenda profunda, que se alargava em alguns pontos, se bifurcava e se estreitava em outros, (fig. 4) no chão do enorme salão das turbinas, atual espaço de entrada para esse vasto museu que antes servia como usina de energia. Se Gordon Matta-Clark, na década de 1970, cortou e dividiu casas em seus experimentos arquitetônicos, Salcedo dividiu em dois um dos principais locais de arte contemporânea da Europa.



**Figura 5:** Vivan Sundaram, *Memorial* (1993).



**Figura 6:** ditto; Sundaram.

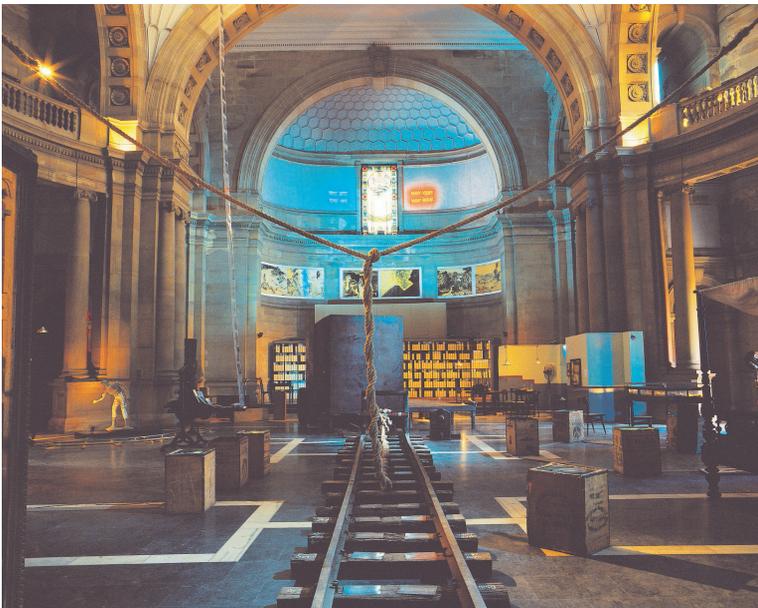
Mas o gesto foi mais do que meramente arquitetônico. O título dá uma pista. *Shibboleth* é a palavra bíblica do Livro Juízes 12 que não pode ser pronunciada corretamente por estrangeiros que tentam atravessar o rio Jordão em segurança. Reconhecidos como "outros" por sua pronúncia, eles são mortos na chegada. O tema da imigração como exclusão e negação de direitos é articulado no salão de turbinas do Tate. Ele reverbera não apenas socialmente, mas também esteticamente, como uma marca no museu, na medida em que aponta para uma estrutura de exclusão na canonização da própria arte moderna. Ela evoca uma história do modernismo europeu que até muito recentemente se recusou a reconhecer os modernismos na África, Ásia e América Latina. Inserida nas paredes de concreto da fenda e só perceptível quando você se inclina sobre a rachadura está a cerca de malha de aço, não o arame farpado dos campos nazistas ou sérvios, mas a malha de aço das fortificações de fronteira de hoje. Obviamente, paredes de concreto visam manter os bárbaros do lado de fora, seja em Israel ou na fronteira mexicano-americana. A pronúncia de uma palavra divide o mundo em amigo e inimigo, com consequências mortais. O passado bíblico e o presente contemporâneo se chocam neste trabalho que reflete em uma poderosa linguagem visual e arquitetônica as continuidades entre colonialismo, racismo e imigração. Que lugar melhor para fazer isso do que o principal museu de arte contemporânea de Londres, às margens do rio Tamisa? Hoje as fendas não estão mais lá. Eles foram preenchidos com cimento. Mas o contorno da rachadura ainda é visível em todo o salão das turbinas. É como uma cicatriz da ferida que Salcedo infligiu ao Tate Modern, uma ferida que, no entanto, é uma ferida real na própria constituição da Europa, como nos lembram os relatórios diários de migrantes que fogem da África ou do Oriente Médio.

Vivan Sundaram, um artista indiano de bricolagem e instalação, dotado das tradições do construtivismo soviético combinado com um minimalismo voltado para a política, pode ser comparado a Salcedo, pois ele também desenvolveu a arte da instalação ocidental em um contexto não ocidental, como Salcedo inscrevendo um arquivo e impulso histórico em seus projetos.

Em 1993, *Memorial* (fig. 5) foi sua primeira grande instalação, mais tarde retrabalhada e ampliada: um trabalho complexo que lida imaginativamente com a violência hindu de Gujarat contra muçulmanos em 1992, quando o atual presidente indiano Narendra Modi desempenhou um papel ignominioso. A vela de ignição para esta instalação era uma fotografia de jornal (fig. 6) de um muçulmano anônimo, morto em uma rua de Bombaim em frente a um recipiente de lixo tombado, segurando um pequeno embrulho de seus pertences na cavidade de seu corpo torturado.

Quando a vi pela primeira vez exposta em Bombaim, nos anos 90, parecia um sepulcro, em algum ponto entre o minimalismo e Arte Povera, mas estranhamente em movimento. Sundaram construiu um caminho para os visitantes através do memorial em direção a um portão de troncos marrons de latão que se assemelha a muitos memoriais indianos. A peça foi exibida pela primeira vez em uma pequena galeria no mesmo bairro onde o homem havia sido vítima da violência da multidão. O trabalho é diferente das esculturas de galeria de Salcedo, em que um

documento real, a fotografia, era central para a instalação; mas Sundaram usou estratégias semelhantes para criar uma visão alternativa dos eventos através da lembrança e do luto, usando objetos encontrados e construídos que misturavam a abstração de distanciamento com afeto imediato. Visualmente mais poderosas são as múltiplas transformações de Sundaram na imagem do jornal, que sugerem um impacto traumático no artista. Perfurado por pregos ou coberto por eles, o corpo da vítima na fotografia foi colocado ao nível do solo em pequenas vitrines para serem vistas de cima. Análoga à obra de Salcedo, a violência do presente que ela evoca é o resultado de um trauma histórico que remonta à divisão indiana de 1947, um dos principais derramamentos de sangue do século XX e ainda amplamente reprimido.



**Figura 7:** Vivan Sundaram, History Project (Museu Victoria Memorial).

No final dos anos 90, Sundaram expandiu a dimensão arquivista de seu trabalho com seu trabalho History Project. Ele pegou um monumento ao imperialismo britânico, o Museu Victoria Memorial em Calcutá (fig. 7), ainda um grande museu e atração turística, e o transformou em um contra-monumento, invertendo seus significados coloniais inerentes à posição do secular Estado Indiano pós-independência.

Tudo isso aconteceu com o apoio estatal por ocasião do 50º aniversário da independência indiana. Com uma riqueza de mídia e objetos, ele criou um arquivo aberto da história Bengali e suas lutas pela modernidade, com foco nas revoltas da classe trabalhadora e camponesa, bem como na cultura Bengali clássica moderna. Suas estratégias envolviam uma ferrovia atravessando o salão principal, um vagão com pneus de borracha, um carrinho carregado com um barco de metal, uma pilha de sacos de juta, uma cadeira de plástico vermelha como um trono falso com uma imagem ampliada da rainha Victoria (fig. 8), uma biblioteca de pastas

representando os rebeldes contra o colonialismo e a luta pela modernidade Bengali até o fim caótico do colonialismo, citações de escritores Bengalis clássicos escritas na cúpula do enorme edifício, uma prensa de impressão, além de armários e vitrines, fotografias e materiais audiovisuais. A história crítica é poderosamente inscrita neste projeto de contra-memória que, como uma exposição temporária escrita sobre um prédio público, poderia ser comparada ao trabalho de Salcedo no Palácio da Justiça de Bogotá. A diferença é clara. Os materiais de arquivo são trabalhados cuidadosamente por Salcedo, mas aparecem indiretamente no trabalho concluído. Salcedo permanece ligada à dimensão conceitual e minimalista das práticas artísticas pós-1960, enquanto Sundaram estende a dimensão conceitual-constitutivista ao arquivamento explicitamente. Suas estratégias estão mais próximas da retórica de Heiner Müller de *Überschwemmung* (inundação), do que as da redução de dispositivos dramáticos de Beckett. O resultado disso é uma narrativização muito mais forte da contra-memória em Sundaram, exigindo intenso trabalho interpretativo do espectador. Nos dois casos, porém, a arquitetura de um edifício existente fornece o suporte material para a instalação. No trabalho de Nalini Malani, uma artista feminista indiana que se concentra na violência da Divisão, há uma nova e feliz combinação da estética com a política, alimentando a vida social da memória política na Índia. *History Project* exigiu uma experiência imersiva síncrona combinada com o reconhecimento da história vivida, conforme estabelecido na narrativa diacrônica de objetos de arquivo, roteiros, sons, imagens de filmes.



**Figura 8:** Detalhe de *History Project*.



**Figura 9:** William Kentridge, *Procession*, 1999



**Figura 10:** William Kentridge, *Refusal of Time*, 2012.

Nas palavras de Mieke Bal, esses trabalhos de Salcedo e Sundaram são atos de memória que permitem e exigem a participação democrática de seus visitantes. Por mais que eles possam ou não mudar a política em um sentido mais restrito, eles certamente criam um espaço significativo para o que Amin Ash chamou de vida afetiva da política. Nas instalações de Salcedo e Sundaram, a crítica institucional, tão dominante no pós-modernismo crítico da década de 1970, se estende para além das galerias e museus em direção às instituições da própria vida política pública que, por assim dizer, são acionadas pela bricolagem e abertas para crítica.

A violência colonial e pós-colonial também são centrais no trabalho de William Kentridge. Ao mesmo tempo, existe uma estrutura de tecer o local no transnacional ou global análoga ao trabalho de Salcedo. É claro que existem diferenças significativas entre o pós-colonialismo - e, portanto, a imagem da Europa - na África ou na Ásia versus América Latina. Kentridge aborda a política do domínio colonial muito mais diretamente do que Salcedo. No centro de seu trabalho sobre mídia da memória está o jogo das sombras, como na *Shadow Procession* de 1999, (fig. 9), um filme de animação em stop-motion de três partes que evoca os tempos do apartheid e pós-apartheid na África do Sul. Mais de uma década depois, ele criou outra procissão sombria em *The Refusal of Time*, (fig. 10), uma impressionante instalação de caixa preta mostrada pela primeira vez em um antigo prédio ferroviário em ruínas na Documenta 13 em 2012. Nesse projeto, a política de memória da África do Sul se expandiu para uma investigação dos regimes modernos do tempo (Conferência Internacional do Meridiano, Washington, 1884) e do espaço (Conferência de Berlim de 1884/85). Esses regimes de tempo e espaço ainda dominam nosso mundo. Kentridge, por outro lado, inspirado na teoria da relatividade especial de Einstein de 1905, evoca a instabilidade e reversibilidade do próprio tempo. Como Einstein argumentou contra a física anterior, não há tempo absoluto universal, nem “tique-taque universalmente audível” [citado por Galison em WM, RoT, 315], apenas uma multiplicidade de vezes. Essa multiplicidade, politicamente teorizada por Ernst Bloch como não sincronidades na modernidade, é representada no RoT e tem implicações de longo alcance para a arte e a política em nossa era ainda muito moderna.

Deixe-me voltar um pouco. Em um movimento deliberadamente anti-platônico, Kentridge sempre desafiou seus espectadores a aprender com as sombras, do preto que se opõe e permeia o branco, a escuridão que vem com a luz. Todas as memórias são atormentadas pelas sombras e pela insegurança da lembrança. Elas podem ser fugazes, esquivas, sujeitas a metamorfose; elas frequentemente fazem fronteira com o invisível e o esquecido. Para serem articuladas na arte, elas precisarão de incorporação em objetos e mídias: visual, verbal, musical. Mas a sua concretização não pode ser sólida e fixa, nem pode ser limitada a um meio. Eventos memorizados não podem ser representados de maneira mimética. Eles são inerentemente assombrados pelos limites da representação. O realismo como efeito tem que fluir da construção e manipulação de objetos, como nas esculturas e instalações de Salcedo ou nas peças de sombra de Kentridge. Mas Kentridge trabalha na invisibilidade ainda mais

radicalmente que Salcedo, não apenas na invisibilidade ou desbotamento dos eventos a serem lamentados, mas na invisibilidade e instabilidade do próprio tempo.

É por isso que *The Refusal of Time* como um ato anticolonial, dirigido contra um regime europeu de tempo imposto, é central para todo o seu trabalho pois sua montagem narrativa culmina em outra procissão sombria no final.

A instalação é uma caixa preta com projeções movendo-se da esquerda para a direita em três paredes. Os espectadores que entram na caixa preta encontram pela primeira vez uma enorme máquina respirante (WK a chama de elefante) no fundo da sala. A máquina que se move ritmicamente, composta de peças móveis de madeira, se assemelha a uma bomba ou a um tear grande, e enche a caixa preta com seus ruídos e suas exalações ainda mais altas. Ela incorpora a respiração do corpo humano [e o bombeamento pneumático do tempo usado no final do século 19 em Paris para coordenar o tempo entre os relógios da cidade; ] berrando como um elefante, combina as dimensões orgânica e mecânica dos regimes de tempo e sua medição.

Várias sequências de imagens de *The Refusal of Time*, lembram-nos as primeiras técnicas de filmagem de Méliès e seus truques visuais que já estavam explícitos em alguns dos trabalhos anteriores de K A final, a reiteração é uma de suas principais técnicas criativas. Em



**Figura 11:** William Kentridge, *Refusal of Time* (Sala do mapa com uma figura parecia com um globo em uma mesa giratória).

clara referência aos curtas melodramáticos de Méliès, Peter Galison, colaborador de Kentridge, chamou o RoT de "um melodrama metafísico sobre tempo, reversibilidade e destino".<sup>1</sup>

A sequência da imagem começa com um metrônomo que é multiplicado nas três paredes da caixa preta e perde cada vez mais a batida, acelerando ou diminuindo a velocidade. O espectador se pergunta se os múltiplos metrônomos marcam em velocidades diferentes, mas depois reconhece que o filme é acelerado para alguns e desacelerado para outros. De qualquer forma, o efeito é um alto caos e metrônomos fora de controle, uma primeira instância da recusa de um tempo em progresso ordenado. É o próprio filme como um meio que revela como o tempo está fora do comum. Como meio, torna visível a relatividade do tempo.

1- William Kentridge, *The Refusal of Time* (Paris: Éditions Xavier Barral, 2012) 311.

Metrônimos e relógios de todos os tipos são projetados nas paredes, com ponteiros do relógio movendo-se caoticamente para frente ou para trás, representando o tempo no nível mais palpável e imprevisível. Depois, há vários esboços repetitivos cômicos de cena de amor, um homem em um globo como vestimenta, que o próprio Kentrige duplicou, mexendo comicadamente com a realidade (fig.11). Como no cinema antigo, a projeção reversa é usada para fazer as coisas retrocederem no tempo - livros lançados voando de volta para as mãos do lançador, a destruição de objetos sendo desfeita enquanto eles são restaurados ao seu estado saudável original (a cafeteira).

Recorrendo generosamente aos experimentos do final do século XIX e início do século XX para disciplinar, medir e controlar o tempo, o tempo é revelado não apenas em sua relatividade, mas em sua capacidade de causar estragos.

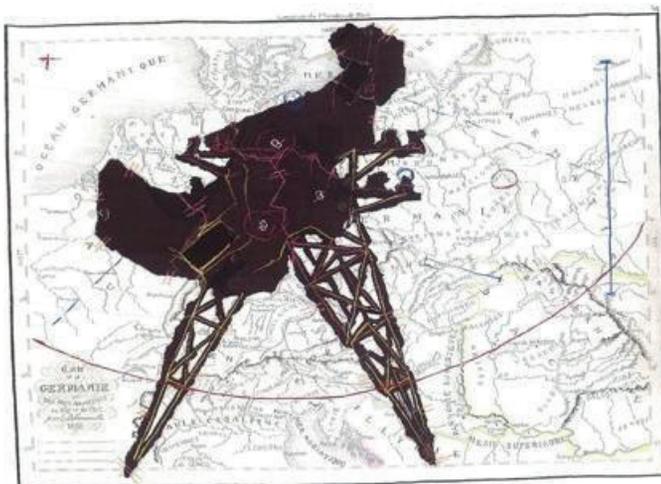
E então a política. O tempo de Greenwich e a medição do mundo são apresentados como técnicas europeias de dominação, provocando resistência ativa. Assim, em uma das sequências das projeções que cobrem três paredes da caixa preta, um coquetel primitivo de bomba é misturado em um laboratório que apresenta vários objetos conhecidos dos filmes anteriores de Kentrige. Nesta narrativa visual, atentado a bomba anarquista do Observatório Real de Greenwich em 1894 é transposto para o Dakar colonial em 1916. Mas aqui a bomba caseira explode o próprio laboratório, que funciona simultaneamente como o estúdio do artista. A revolta contra o tempo de Greenwich é codificada como uma recusa anticolonial de um regime imposto de tempo e, simultaneamente, como um projeto estético. A recusa da linearidade e a unidirecionalidade do tempo, como caracterizavam ideologias de progresso, sempre foi um princípio central da prática artística moderna, mas em Kentrige é mobilizada em relação direta ao colonialismo e à imposição de um novo regime de tempo e espaço.

Em outra sequência, Kentrige ironiza o "fardo do homem branco": o filme projetado na parede mostra ele carregando uma mulher negra nos ombros. Aparece junto com mapas africanos intercalados com manchetes de jornais como a revolta no Burundi, a revolta dos Herreros, etc., apontando para a violência e a rebelião coloniais. E então, como beneficiário da regra branca, em um gesto autocrítico, ele organiza uma sequência de cadeiras de tal maneira que uma mulher africana possa passar confortavelmente de uma para a outra enquanto ele freneticamente traz a última cadeira que ela pisou para a frente de sua marcha para que ela possa seguir em frente. Figuras femininas africanas desempenham um papel importante nesta instalação, como nos filmes anteriores de K. Um ponto alto na cena do atentado a bomba logo após a explosão é a dança exuberante de uma mulher africana em vestes brancas esvoaçantes, uma dança que prossegue em movimento reverso com pedaços de papel brancos subindo ao redor da dançarina. Esta dança exuberante em branco oferece um contraponto afirmativo à procissão das sombras no final do RoT, que culmina com confetes pretos girando para cima até cobrir a tela inteira. Embora aqui a procissão seja composta por figuras humanas reais, em vez de recortes de papel preto, como no filme de 1999, eles também carregam objetos da vida cotidiana enquanto avançam penosamente. Vários músicos que lideram a procissão tocam uma música rítmica anárquica em instrumentos de sopro - tuba, trompete, trombone acompanhados de percussão enquanto marcham para o ritmo da procissão. O uso de instrumentos

de sopro junta-se ao berro do elefante mecânico. Ritmos e sons ganham vida de acordo com a respiração humana, que nunca pode ser submetida a um regime métrico estrito. E, no entanto, essa procissão das sombras não termina na anarquia surreal aberta como a procissão das sombras de 1999, mas termina nos confetes pretos que cobrem a tela inteira até que tudo tenha sido engolido como se fosse um buraco negro.

Permitam-me concluir com um trecho da Procissão das Sombras de Kentridge, de 1999. Em uma leitura anterior deste trabalho, enfatizei a indeterminação dessa procissão que simplesmente interrompe no final. Os espectadores não sabem muito bem se seu objetivo é luto, súplica, fuga ou protesto. Era indeterminado no contexto da África do Sul pós-apartheid. Mas hoje, quando os fluxos e migrações mundiais de refugiados atingem proporções sem precedentes, quem não pensa na situação contemporânea, traduzindo assim a trilha visual em uma imagem da migração mundial? Tomados em conjunto com o *Shibboleth* de Salcedo, confrontamos uma arte que registra terremotos políticos provocados pelo homem e impõe deslocamentos do nosso tempo sem apontar o dedo e atribuir a culpa. E, no entanto, as perguntas permanecem ... assim como a necessidade de uma política cívica pós-nacional.

E então uma imagem final que demonstra as imbricações da compreensão de Kentridge da África e da Europa como entrelaçadas: (fig.12) uma figura feminina negra e sombria caminhando com pernas de pau danificadas de oeste a leste através de um mapa da Alemanha com os nomes latinos das províncias romanas inscritos em um mapa do século XIX que representa a Europa Central durante o Império Romano. Compressão radical de tempo e espaço: os contornos da parte superior do corpo da figura parecem sugerir os contornos do mapa da própria África do Sul: mapa sobre mapa, preto sobre branco, uma sobreposição imaginária com bordas/fronteiras deliberadamente cruzadas e negadas. Kentridge a chama de "Pylon Lady".



**Figura 12:** William Kentridge, Pylon Lady, 2001.

Hannah Arendt e Aimé Césaire falaram uma vez de um bumerangue e um choc en retour, enquanto refletiam sobre a relação entre o colonialismo e o Holocausto. Agora há outro bumerangue, diferente, mas ainda relacionado à história do colonialismo: quando os ex-coloniais se acumulam nas fronteiras da Europa, a Europa reage com a elevação das fronteiras, a construção de novos muros e a expansão dos centros de detenção. Mas o preto já faz parte do branco, a luz nunca sai sem sombras.

Que conclusões podem ser tiradas das justaposições anteriores? Eu poderia sugerir o seguinte: as práticas de Kentrige, Sundaram e Salcedo não são mais modernistas no sentido tradicional europeu. O modernismo clássico e o vanguardismo aparecem neste trabalho como memória, citação e bricolagem pontual. Surge uma práxis alternativa da arte memorial que pode nos parecer surpreendente no seu acoplamento consciente de estética e política. Se é de vanguarda, é um vanguardismo bastante diferente em sua imaginação temporal do da vanguarda histórica. O vanguardismo aqui não é um modelo de progresso ou utopia dependente da experiência de choque (como em Benjamin) ou do estado mais avançado e moderno do material artístico (como em Adorno) ou, nesse caso, da rejeição de realismos (como em muito do pós-estruturalismo francês: Barthes, Lyotard, Derrida, Kristeva); mas sim um desafio de pensar politicamente através de instalações sensuais espetaculares que criam efeitos tanto no cenário local quanto no global. Vanguardismo não como destruição programática das noções tradicionais de autonomia e trabalho, mas como insistência na “especificidade diferencial” (Weber & Krauss) do trabalho estético. Dada a sua inserção na crítica social e política, este trabalho é orientado em sua construção estética para interromper o automatismo da visão supostamente autônoma, do conhecimento transparente e da opinião pública.<sup>2</sup>

O trabalho de Kentrige, Sundaram e Salcedo reinscreve e marca uma fronteira entre a prática artística e tudo o que faz parte de uma cultura visual presentista de consumo rápido e esquecimento descuidado. Tanto nos jogos de sombras fugazes, quanto nas instalações esculturais densamente materiais, a lembrança do trauma histórico e da política contemporânea é esteticamente mediada de tal maneira que estruturas profundas de dominação e conflito social em nosso mundo são iluminadas para o espectador. Nesse sentido, seu trabalho é completamente político. Em suas estratégias formais e técnicas, marca a recusa de um triunfalismo tecnológico que privilegia apenas as mídias digitais e sociais. Não é mais uma filosofia da história que ancora esse tipo de vanguarda, mas, pelo contrário, uma dúvida sustentada no progresso meramente tecnológico combinada com uma crítica política de um presente fracassado que não resgatou as promessas da modernidade.

Esse vanguardismo da 'periferia' oferece um paradoxo intrigante: implode a distinção entre tradição e vanguarda, pois transforma a crítica da modernidade, que sempre fazia parte do próprio vanguardismo europeu, em um mundo globalizado pós-colonial e suas memórias da Europa. A vida social da memória não pode contar apenas com pedagogia histórica, museus e memoriais, todos inevitavelmente inscritos com dimensões de poder que podem limitar seus efeitos. Ela deve recorrer ao poder das artes para incorporar a dialética entre abstração e afeto. Somente então as instituições sociais de educação e cultura que por si só não podem se garantir, poderão ser energizadas pela dimensão afetiva da política da memória.

2- Sobre esta questão da estética média, veja a discussão incisiva em Juliane Rebentisch, *Estética da arte da instalação* (Aesthetics of Installation Art) (Berlim: Sternberg Press, 2012), especialmente o capítulo intitulado Meio e forma, 79-140.



---

**VERSÃO**

Andreas Huyssen é o Professor Villard Emérito de Literatura Alemã e Comparada da Columbia University, em Nova York. Editor fundador da *New German Critique* e diretor fundador do Instituto de Literatura e Sociedade Comparada da Columbia. Seus livros incluem *After the Great Divide: Modernism, Culture Culture, Postmodernism* (1986), *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia* (1995), *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory* (2003), o volume editado *Outros Cidades, Outros Mundos: Imaginários Urbanos em um Mundo Globalizado* (2008), *William Kentrige e Nalini Malani: O Jogo das Sombras como Meio de Memória* (2013) e *Metropolis Miniatura: Literatura na Era da Fotografia e do Cinema* (2015). Grande parte de seu trabalho foi traduzido para o português: *Memórias do Modernismo* (Editora UFRGS, 1997); *Sediados pela Memória* (Aeroplano 2000); *Culturas do presente-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória* (Contraponto 2014).