

Repensar o esquecimento: fragmento e ruína em arte contemporânea

*Rethinking Forgetfulness: Fragment and Ruin in
Contemporary Art*

*Repenser l'oubli : fragment et ruine dans l'art
contemporain*

Alice Mara Serra

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: alice.m.serra@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6484-5238>

RESUMO

Obras de arte contemporânea, como as de Anselm Kiefer, Ai Weiwei, Ibrahim Mahama, Daniel Senise, Ana Pi e Taata Imê, incitam a pensar diferencialmente memória e esquecimento através das disposições singulares de fragmentos e ruínas. A fim de evidenciar o contributo dessas obras para pensar o contemporâneo, este artigo propõe-se, primeiramente, a situar a especificidade dos respectivos temas em elaborações filosóficas contemporâneas. Apoiando-se em considerações de Bergson, Benjamin, Ricœur, Assmann, Simmel e Derrida, sublinha-se em que medida acepções vitalistas ou continuístas da memória e da lembrança cederam espaço ao problema do esquecimento, ao relevo do caráter fragmentário da experiência histórica e ao aprofundamento da noção de ruína. Será então tematizado como o contemporâneo indicia-se diferencialmente em fragmentos e ruínas nas obras de arte mencionadas.

Palavras-chave: *Fragmento; ruína; memória; experiência; esquecimento.*

ABSTRACT

Contemporary works of art, such as those by Anselm Kiefer, Ai Weiwei, Ibrahim Mahama, Daniel Senise, Ana Pi and Taata Imê, incite us to think differently about memory and

forgetting through the singular dispositions of fragments and ruins. In order to highlight the contribution of these works to thinking about the contemporary, this paper first proposes to situate the specificity of the respective themes in contemporary philosophical elaborations. Based on considerations by Bergson, Benjamin, Ricœur, Assmann, Simmel and Derrida, it emphasizes the extent to which vitalist or continuist conceptions of memory and remembering have given way to the problem of forgetfulness, to underlining the fragmentary condition of historical experience and to deepening the notion of ruin. It will then be thermalized how the contemporary is differentially signaled in fragments and ruins in the aforementioned works of art.

Keywords: *Fragment; ruin; memory; experience; forgetfulness.*

RESUMÉE

Des œuvres d'art contemporain telles que celles d'Anselm Kiefer, Ai Weiwei, Ibrahim Mahama, Daniel Senise, Ana Pi et Taata Imê nous incitent à penser différemment la mémoire et l'oubli à travers des dispositions singulières de fragments et de ruines. Afin de souligner la contribution de ces œuvres à la réflexion sur le contemporain, cet article propose d'abord de situer la spécificité des thèmes respectifs dans quelques élaborations philosophiques contemporaines. S'appuyant sur des considérations de Bergson, Benjamin, Ricœur, Assmann, Simmel et Derrida, il accentue comment les conceptions vitalistes ou continuistes de la mémoire et du souvenir ont cédé la place à la problématique de l'oubli, à la mise en évidence du caractère fragmentaire de l'expérience historique et à l'approfondissement de la notion de ruine. Il s'agira ensuite de thématiser comment le contemporain se signale différemment par les fragments et ruines dans les œuvres d'art mentionnées.

Mots-clés: *Fragment; ruine; mémoire; expérience; oubli.*

Data de submissão: 04/11/2023

Data de aprovação: 27/05/2024

I.

Henri Bergson perpassa muito rapidamente o tema do esquecimento ao mencioná-lo em sua obra clássica *Matéria e memória (Matière et mémoire)* (Bergson, 1999). O esquecimento seria ocasionado pela diminuição da faculdade de evocar lembranças, na medida em que estas se tornam mais distantes do contato com o atual. Bergson privilegia, em outra direção, a memória, especialmente o

tipo de memória que se vincula ao presente. Esse vínculo pode ocorrer ora por meio do hábito, quando a memória se manifesta de forma imediata e não reflexiva na ação que atualiza padrões prévios, ora por meio da lembrança-imagem. Neste caso, a memória, ao ser despertada por alguma situação atual, encontra ocasião de se manifestar em imagem, ou de se incorporar em alguma percepção: “Nossas percepções estão certamente impregnadas de lembranças, e inversamente uma lembrança [...] não se faz presente a não ser tomando emprestado o corpo de alguma percepção onde se insere” (Bergson, 1999, p. 70). A assim denominada “lembrança pura” não se manifesta propriamente, mas consiste no fundo virtual passível de se atualizar, o que implica certa utilidade da memória:

De meu passado, apenas torna-se imagem, e portanto sensação ao menos nascente, o que é capaz de colaborar com essa ação, de inserir-se nessa atitude, em uma palavra, de tornar-se útil; mas, tão logo se transforma em imagem, o passado deixa o estado de lembrança pura e se confunde com uma certa parte de meu presente. A lembrança atualizada em imagem difere assim profundamente dessa lembrança pura (Bergson, 1999, p. 164).

Dessa forma, para Bergson, a memória é tanto mais efetiva quanto melhor se orienta ao presente, quanto mais se vincula utilmente ao tipo de ação a se escolher ou a se evitar. Embora Bergson também aborde a memória singular que localiza acontecimentos a partir de traços distintivos específicos, tanto mais força possui o fundo de generalidade que perpassa uma série de lembranças através de algum nexo associativo. Nessa condição, contínuas entre si, percepção e memória atuam de modo mais certo na atualidade, ao propiciarem o fenômeno do reconhecimento. Um ato perceptivo então se elucidará mais apropriadamente, na medida em que aflorem seus nexos associativos com situações precedentes, sobretudo na modalidade da semelhança.

Sobre esse fundo de generalidade ou de semelhança sua memória poderá fazer valer os contrastes dos quais surgirão as diferenciações; ele distinguirá então uma paisagem de outra paisagem, um campo de outro campo; mas isto, repetimos, é o supérfluo da percepção e não o necessário (Bergson, 1999, p. 186).

Ora, em detrimento dessa alegada preponderância do presente, da percepção atual e dos critérios de utilidade e generalidade correlacionados, faz-se ainda necessário pensar memória e esquecimento. Importa pensá-los, em especial, a partir do que não se fez lembrança destacada e não se incorporou à ação, o que possibilita desdobrar de outros modos suas relações na contemporaneidade.

Como discorre Walter Benjamin em “Sobre alguns temas em Baudelaire” (*Über einige Motive bei Baudelaire*), a memória vitalista bergsoniana seria a transposição da vivência (*Erlebnis*) subjetiva, mas não diria respeito à experiência (*Erfahrung*) histórica (Benjamin, 1999, 1989). No campo temático dos atos de rememoração, o termo vivência refere-se, em geral, à dimensão subjetiva do lembrar, do esquecer, e aos modos como se vivenciam os correlatos de tais atos quando se tornam conscientes. Em outra direção, a experiência alude ao que não se deixa reduzir à subjetividade nem à sua ampliação para um sentido de intersubjetividade que ou inclui os acontecimentos, neutralizando-os, ou deles se desvia. Crítico tanto da alegação de tendência positivista de uma relação imediata com a experiência perceptiva quanto da filosofia da vida (*Lebensphilosophie*) que enfatizaria um conceito de vivência enquanto modalidade de experiência deficitária (*defiziente Erfahrungsmodalität*), Benjamin defende que toda experiência já é de algum modo linguística, bem como intrinsecamente vinculada à tradição e à história (Schmider; Werner, 2011). Nas palavras de Benjamin:

Na verdade, a experiência é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva. Forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória. Bergson não tem, por certo, qualquer intenção de especificar historicamente a memória (Benjamin, 1989, p. 105).

Mesmo que fosse possível, à luz de Bergson, identificar lembrança pura e memória involuntária (na acepção proustiana de lembranças que despertam sem serem conscientemente evocadas), o sentido mais próprio de memória por ele elaborada seria, nessa leitura, sempre ainda o que está disponível, o que pode emergir a partir de um apelo atual favorável ao seu despertar, em conexão com algum ímpeto voluntário. Dessa forma, a lembrança pura, não atual, se direcionaria a concretizar-se de modo contínuo e progressivo na duração vital. Justamente essa condição implica, para Benjamin (1999, 1989), que a memória seja, antes, um mecanismo de proteção diante da experiência, sem ancoragem histórica e como se fosse imune à possibilidade do choque.

Como Benjamin já anuncia em *Origem do drama trágico alemão* (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*) e reforça mais tarde nas *Teses – “Sobre o conceito de História”* (*Über den Begriff der Geschichte*) –, o que é da ordem da história, ou das desordens que a história instaura, é preche de irrupções, mazelas, discontinuidades, e não se domestica através de um poder subjetivo de evocação e direcionamento.

A palavra “história” está gravada no rosto da natureza com os caracteres da transitoriedade. A fisionomia alegórica da história natural, que o drama trágico coloca em cena, está realmente presente sob a forma da ruína. [...] Assim configurada, a história não se revela como processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um inevitável declínio. Com isso, a alegoria coloca-se declaradamente para lá da beleza. As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas. Daqui vem o culto barroco da ruína (Benjamin, 2011, p. 189).

A experiência do fragmentário implode o tempo sucessivo e vazio direcionado ao futuro, e em contrapartida permite que o já sido, o soterrado por alguma memória consciente ou por alguma narrativa construída como discurso oficial, encontre outros modos de se indiciar ou se despertar retroativamente. Conforme se expressará mais tarde nas *Teses*: “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (Benjamin, 1994, p. 229). Que um agora atual se choque com o outrora e a experiência histórica se reelabore: essa possibilidade vincula-se intrinsecamente ao olhar alegórico que reconhece na vida das construções o ser-outro, a ruína que se anuncia nos intervalos e entrelinhas (Lindner, 2011).

Essa condição deixa-se vislumbrar no *Angelus Novus* de Paul Klee, retomado por Benjamin nas *Teses*: com seu rosto voltado para o passado, enquanto contempla um amontoado de ruínas, não pode atar-se à sucessão que o levaria ao presente-futuro. No devir rumo ao progresso vislumbra-se, antes, a memória e a iminência de uma catástrofe.

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e a dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade [...] o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto um amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (Benjamin, 1994, p. 226).

Tendo o tempo contínuo e progressivo da modernidade se fragmentado, a experiência do contemporâneo porta e suporta em seu cerne, em deslocamentos e desvios, o ser-outro da ruína, além das assim chamadas impurezas das mediações. Dos instrumentos ópticos que alteraram as relações entre tempo e espaço na fotografia e no cinema às demais diferenciações técnicas, deslocam-se dicotomias como visão natural e visão artificial, memória coletiva e memória individual, implicando

inclusive que um desses polos possa se apresentar em lugar do outro sem nos apercebermos das inversões em jogo. Disso também se segue que tais dicotomias sejam elas mesmas tornadas artificiais, embora nunca tenha sido óbvio o seu limiar: onde um polo começa e onde o outro termina.

Conforme discorre Paul Ricœur em *A memória, a história, o esquecimento* (*La mémoire, l'histoire, l'oublié*) (Ricœur, 2018), embora os discursos sobre a memória tenham se cindido em duas tendências opostas de elaboração – uma priorizando a interioridade e a narrativa em primeira pessoa, outra enfocando a memória coletiva –, tal distinção incorre em paradoxos e artificialidade. Pois já seria intrínseco à suposta memória de si o que dela se narra desde o olhar de outrem, ao passo que a memória coletiva não teria ontologia própria, abstraída dos sentidos que adquire em suas retomadas de sentido subjetivas.¹

Também Jacques Derrida (1973, 2001) e Aleida Assmann (2016) elaboram em outros termos os entraves dessas distinções, apontando ser necessário, por um lado, pensar memória e esquecimento a partir do que suplanta a memória viva, individual, e, por outro, remontar aos âmbitos culturalmente instituídos da recordação e do esquecimento. Para Derrida (1973) isso implica pensar diferencialmente o plano das mediações: a começar pela “exterioridade” (*dehors*) da escrita (*écriture*) em relação ao vínculo subjetivo entre voz e significado ideal, seguindo-se as demais dimensões midiáticas com suas implicações técnicas. Neste caso, a memória vital, em sua falta a si, convoca um suplemento, algum suporte externo, para subsistir. Essa suplementação, todavia, tanto não imuniza a memória do esquecimento quanto a sujeita ao apagamento, à rasura, à sobreposição de rastros (Derrida, 2012).

Tais marcas ou indícios, nos quais memória e esquecimento se tocam, seriam exteriores à interiorização rememorante (*Erinnerung*) enquanto rememoração que em si se reflete através do que estaria supostamente contido na respectiva retomada do já sido. A esse conceito de “interiorização rememorante”, tradução possível da *Er-innerung* hegeliana (Hegel, 1999, p. 433), subjaz uma pretensão totalizante da memória, como se passível de preservar em seu interior a experiência decorrida e de recuperá-la como tal. É a esse sentido de experiência do passado, efetivamente mais próximo do que aparenta ser à noção de vivência, que se opõe o conceito benjaminiano de experiência, bem como a experiência extrapessoal do testemunho histórico. Conforme Aleida Assmann:

[...] a memória experiencial das testemunhas da época, caso não se deva perder no futuro, deve traduzir-se em uma memória cultural da posteridade. Dessa forma, a memória viva implica uma memória suportada em mídias que é protegida por portadores materiais como monumentos, memoriais, museus e arquivos. Enquanto os processos de recordação ocorrem espontaneamente no indivíduo e seguem regras gerais dos mecanismos psíquicos, no nível coletivo e institucional esses processos são guiados por uma política específica de recordação e esquecimento. Já que não há auto-organização da memória cultural, ela depende das mídias e de políticas, e o salto entre a memória individual e viva para a memória cultural é certamente problemático, pois traz consigo o risco da deformação, da redução e da instrumentalização da recordação (Assmann, 2016, p. 19).

Ainda que também a recordação subjetiva não se sujeite a “regras gerais dos mecanismos psíquicos” nem ocorra assim tão “espontaneamente”, seria assertivo esse apontamento de Assmann de que a dimensão midiática da memória cultural dificulta ainda mais o pretense domínio sobre a memória e o esquecimento. Dados os impasses em se concentrar no “quem” da lembrança – seja priorizando a memória individual *ou* a coletiva –, cabe retroagir o pensamento, num primeiro momento, para aquém dessa oposição. Isso impele, em princípio, como sugere Ricœur (2012, p. 23 *et seq.*), a preceder ao “quem” da lembrança o “que” – como se nos depara o que se lembra e o que se esquece.

Nesse âmbito do “que” e seu alargamento temático, importa remontar a indícios dos quais se parte, a narrativas de outrem acerca de si, a rastros de si e de outrem inscritos em diferentes suportes e sujeitos ao apagamento. Nesses nichos de sentido deparam-se desdobramentos midiáticos que atuam como arquivo e desarquivação: processos que seriam relativamente simultâneos, já que toda tentativa de arquivamento do ocorrido, de seleção e ordenação, traz consigo rasura, supressão, lacuna (Derrida, 1995-2008, 2001). Mas, retroagindo desse modo ao “que” e ao “(des)arquivo”, pode-se evitar que a memória cultural coincida com os lugares significativos, instituídos como emblemas, com os discursos ou monumentos oficiais de uma época. Além disso, evita-se que a memória individual se identifique, de modo “feliz” (Ricœur, 2018, p. 53), mas acelerado e superficial, com uma pretensa e especular narrativa de si.

Seria, antes, no residual da experiência que se encontrariam processos singulares de transgressão da memória oficial e vias de restituição daquilo que, de algum modo, jaz esquecido e, nessa condição, demanda uma atenção e um despertar *après-coup*. Esta expressão *après-coup*, traduzível

como *a posteriori*, mantém-se aqui preferencialmente em francês para remontar ao sentido literal de “após o golpe” dos eventos, igualmente aludindo a *événement* (evento) como aquilo que advém, em geral de modo imprevisto, em situações de despreparo para sua recepção.

A partir dessa ênfase na dimensão residual da experiência, os “resíduos discretos” atuam como “sismógrafos” – expressões de Assmann (2016, p. 27, 388) – apontando para intensidades e deslocamentos no interior e às margens daquilo que se torna, distanciando-se, desse modo, do que pode impor-se de modo heteronômico em certas situações sociais e políticas, no sentido de dever ser lembrado ou dever ser esquecido. No cerne do contemporâneo residiria nos “resíduos discretos” – não ainda decodificados e resistentes a chaves mestras decifradoras – a possibilidade de se remontar a frestas onde memória e esquecimento se tocam sem coincidirem, e nessa condição abrem vias de pensamento. O fragmentário, residual e indicativo torna-se, desse modo, algumas vezes fendas, em outras, arestas: num caso como no outro, a experiência do presente é fratura ou abertura no contínuo da duração, e é dependência de alguma inscrição – planos de mediação e materialidades em que imagem, espaço e disseminação de sentido entram em cena.

II.

Nessa condição, certas disposições de imagens e instalações de arte contemporâneas, ao atuarem como corpos inscritos e índices do já sido, em vez de simples objetos do pensamento, tornam-se passíveis de se tornarem seu ímpeto. Primeiramente, nesse sentido, nas trilhas de Assmann, a obra de Anselm Kiefer (Donaueschingen, Alemanha, 1945) apresentaria memória e esquecimento em uma dialética peculiar:

O que diferencia Kiefer, o artista que produz sobre memória, dos porta-vozes científicos da recordação, é a sensibilidade anamnésica dele, que se presta a conectar o que está mais distante no tempo com o que está mais próximo no espaço. Quando ele agrupa coisas que estão distantes historicamente, ele se apresenta, como Warburg o faz, como um sismógrafo de ondas mnêmicas da memória cultural por meio de perdas, do rompimento forçado das lembranças e de supressões. Assim, Kiefer conectou os restos de uma olaria abandonada em Buchen [...] com a lembrança de Assurbanipal, localizada em Nínive no século VII a.C., por meio da sensibilidade anamnésica. O artista vê o distante no próximo e o próximo na distância: nas prateleiras abandonadas e desleixadas do depósito ele descobriu a função cultural principal do arquivamento e do armazenamento; nos adobes, as placas de argila da antiga biblioteca [...] (Assmann, 2016, p. 388 *et seq.*).

Essa espécie de “sensibilidade anamnésica” se veria, pois, tanto nas elaborações dos “Atlas” de Aby Warburg – na contiguidade das disposições das imagens e seus vínculos anacrônicos como proposta de acesso outro à história da arte, em rompimento com a cadeia linear discursiva (Warburg, 2015) – quanto na obra de Kiefer. Nesta, as conexões entre o agora e o outrora (Benjamin, 1982) ocorreriam via a ruptura de encadeamentos de lembranças instituídas e a reativação deslocada do que jazia esquecido.



Figura 1. Anselm Kiefer, *Zweistromland* (Mesopotâmia, “Terra entre suas correntes”), 1985-1989. Estante dupla com livros de chumbo. Imagem publicada em Assmann (2016, p. 387) e disponível em: <https://www.mynewsdesk.com/astrup-fearnley-museet/images/anselm-kiefer-the-high-priestess-zweistromland-1985-1989-1730765>. Acesso em: 4 nov. 2023.

Em sua obra *Zweistromland* (Fig. 1), Kiefer apresentaria tal condição peculiar à memória e ao esquecimento: os livros feitos de chumbo dispõem-se como memória deslocada da antiga biblioteca, ao mesmo tempo eles atuariam como “fundo imemorial” (Ricœur, 2018, p. 449 *et seq.*). Conforme o elabora Ricœur no rastro de Heidegger (2006, p. 339), não seria do esquecimento que

resultaria o fracasso da memória em se lembrar, mas a lembrança proviria de um “fundo imemorial” ou de esquecimento. Nessa acepção, em *Zweitstromland*, os livros não são simplesmente a memória disponível, a coincidir com o que, em termos heideggerianos, estaria “diante da mão” (*vorhanden*) e passível de manuseio para uma finalidade (*zuhanden*). Mas, não dispostos a serem abertos nem folheados, os livros de Kiefer aludem à origem não diretamente acessível da primeira biblioteca. Em contrapartida, a escrita cuneiforme parcialmente preservada em Nínive, a queima das placas de argila e a sobrevivência da grafia arcaica são alegorizadas nessa obra através da permanência e durabilidade do material para o qual se deslocam e dentro do qual se cifram: o chumbo. Poderá dizer-se que nessa circunstância tem lugar uma “memória matérica” (Serra, 2018, 2020), ou nas palavras de Derrida (1995-2008, p. 26 *et seq.*) estaria em cena o “arquiviolílico” (*archiviolitique*) sob o monumento: ao mesmo tempo a memória não individuada, o arquivo do fundo de matéria e o esquecimento que torna possível a reelaboração da lembrança.

Em outras obras e instalações contemporâneas pode-se observar com renovada atenção essa quase dialética entre memória e esquecimento. “Quase dialética”, porque um polo não se reduz a ser superado, conservado e elevado (*aufgehoben*) pelo outro, nem resultam ambos em uma síntese superior. Há, antes, uma diferença e certo tensionamento entre ambos, como condição para o instaurar daquilo que acima se denominou fresta: fenda ou aresta no presente.



Figura 2. Ai Weiwei, *Reto / Straight*, 2008-2012. Vergalhões de aço, 50 x 6 m, 300 m². Fotografia (detalhe) da imagem publicada em: WEIWEI, 2018, p. 82-83.

Na obra *Reto / "Straight"* (2008-2012) (Fig. 2), o artista Ai Weiwei (Pequim, China, 1957) apresenta uma série de vergalhões empilhados sobre o chão. Eles são dispostos em regularidade, mas em ritmos diferenciais uns sobre os outros, formando em alguns trechos curvas mais acentuadas e, em outros, declives. Desse modo, do horizonte, nos pontos em que uma série toca a outra, avistam-se

fissuras, como se o chão se fendesse em algumas camadas e como se os desníveis tivessem que vir à manifestação. Os vergalhões estão enferrujados: embora tenham sido um a um realinhados no trabalho do artista, eles trazem em si inscritas marcas e desgastes do tempo. Tais vigas e pilares são fragmentos restantes de antigas construções. Mais propriamente, eles são ruínas de prédios destruídos durante o terremoto que acometeu, em 2008, a província de Sichuan, na China (Fig. 3).

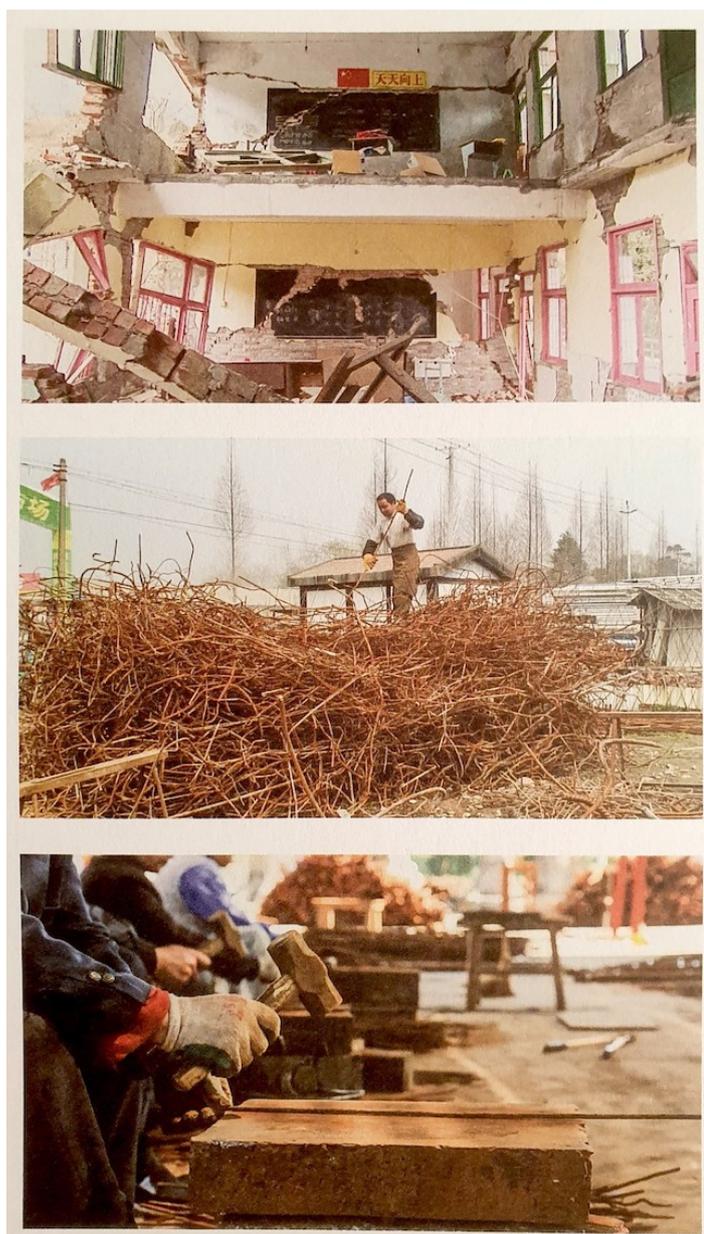


Figura 3. Ai Weiwei, registros de elaboração da obra: *Reto / Straight*, 2008-2012. Fotografia das fotos publicadas em: WEIWEI, 2018, p. 80.

Os vergalhões alinhados e empilhados sobre o chão consistem, pois, em ruínas de prédios públicos: as assim chamadas construções “tofu” (Weiwei, 2018, p. 81), alusão à baixa qualidade dos materiais empregados, especialmente em escolas construídas pelo governo. Os nomes e dados básicos das crianças mortas – pacientemente recuperados pelo artista e sua equipe em luta contra o esquecimento dessas vidas – são colocados contiguamente ao fundo dos vergalhões, como uma espécie de memória parcialmente realinhada à história (Fig. 2). “Parcialmente”, nessa espécie de contramontamento: pilares que não se erguem, mas se dispõem lado a lado no chão, por vezes sustentam uns aos outros, enquanto uma espécie de caminho se delinea pelas fissuras.

Uma condição análoga, como se a dialética entre esquecimento e memória se fendesse antes de se perpetuar, apresenta-se no trabalho do artista contemporâneo Ibrahim Mahama (Tamale, Gana, 1987). Na obra “Parliament of Ghosts” (2019, reelaborado na Bienal de Arte de São Paulo, 2023) (Fig. 4.), o artista traz à mostra restos de antigas ferrovias coloniais de seu país de origem: Gana. Através dessas ferrovias da antiga *Railway Company* transportavam-se produtos coloniais até que escoassem do continente africano pelo mar em direção à Inglaterra. Ao lado do trecho de trilhos abandonados são dispostos vasos de cerâmica, provenientes de uma parte de Gana onde essa atividade manual conservou-se parcialmente. Muitos desses vasos apresentam-se em fragmentos, assim como o pedaço do trilho é fragmento de um caminho – que ligava, cortando o território, a colônia à metrópole. Ao lado, em arquibancadas feitas de tijolos à vista (Fig. 5), indicia-se o que teria restado de um “Parlamento de fantasmas”.



Figura 4. Ibrahim Mahama, "Parliament of Ghosts", 2019, reelaborado na Bienal de Arte de São Paulo, 2023. Trilhos abandonados da *Railway Company* e fragmentos de vaso de cerâmica do norte de Gana. Foto da obra (detalhe) na Bienal de Arte de São Paulo, 2023: Alice Serra.



Figura 5. Ibrahim Mahama, “Parliament of Ghosts”, 2019, reelaborado na Bienal de Arte, São Paulo, 2023. Detalhe da foto disponível em: https://static.frieze.com/files/styles/hero_image/public/article/main/Ibrahim-Mahama-2023-main.jpg?VersionId=jTCoWhjdvg83RJYRsW2oOGO4oqAnhd2M&itok=wersbKxb. Acesso em: 4 nov. 2023.

Entre fragmentos coloniais e indícios de uma democracia que não se concretizou, a instalação “Parliament of Ghosts”, no modo como se organizou a exposição na Bienal de São Paulo (2023) apresenta-se em contiguidade com uma obra de Ana Pi (Belo Horizonte, Brasil, 1986) e Taata Kwa Nkisi Mutá Imê (Salvador, Brasil, 1956), intitulada *Antena la Mbambe. Mimenekenu Ê Lá Tempo!* Nesta obra são expostas ruínas de vasos de cerâmica, dentre diversos outros resíduos e materiais, sobre a terra vermelha e ocre (Fig. 6): como se retornadas de algum modo à sua proveniência, mas não integradas nela. Nessa circunstância a terra é contígua à ruína que dela restou e para onde retorna após um longo processo de elaboração – queima, produção cultural-colonial, usurpação, fratura. O vínculo entre terra e ruína aparece como sem síntese de pertencimento, como não passível de se solucionar via uma conciliação da memória com a natureza ou com o passado. Ocorre ali, todavia, um encontro, um contato ou um choque, para dizer com Benjamin, como se o arcaico só fosse memória na e sob a ruína que dele se tornou.



Figura 6. Ana Pi, Taata Kwa Nkisi Mutá Imê, *Antena la Mbambe. Mimenekenu Ê Lá Tempo!*, Bienal de Arte, São Paulo, 2023. Foto (detalhe) na Bienal de Arte de São Paulo, 2023: Alice Serra.

A ruína deixa de ser, nesse gesto, moderna, no sentido em que formulara Georg Simmel (1993, 2019), como ruína que encontraria no retorno à natureza um apaziguamento das forças que, anteriormente, teriam se elevado ao alto, na construção. Enquanto a arquitetura, para Simmel, realizaria de modo ascendente o equilíbrio entre as forças do espírito e da natureza, com o primeiro domando a segunda, a ruína faria o movimento inverso, descendente, em que a natureza recupera sua potência diante das formas do espírito. Nessa condição, a ruína conduziria a “um novo todo” (Simmel, 2019, p. 60) em que se se apaziguariam novamente as forças outrora em atrito. Desse modo, a ruína em Simmel seria mais propriamente uma presentificação do ocorrido, um monumento que resultou do passado, e não o “testemunho de uma ruptura moderna” (*Zeugnis eines modernen Umbruchs*) (Raulet, 1996, p. 182). Em outra direção, nessa que podemos denominar “ruína contemporânea”, como se apresenta, em especial, no trabalho de Ibrahim Mahama, a ruína teste-

munha os efeitos remanescentes de um processo imperialista que não resultou nem na conquista de uma nova totalidade nem no reequilíbrio das forças em jogo: não poderia resultar nisso, pois nunca houve, neste caso, totalidade, e as forças em ação nunca estiveram equilibradas. Por sua vez, enquanto testemunho dessa impossibilidade e, ao mesmo tempo, de outros possíveis caminhos, as ruínas na obra *Antena la Mbambe. Mimenekenu Ê Lá Tempo!* indiciam que a terra ocre-vermelha ainda resiste – até quando? – e se prestaria a sepulcro arqueológico e a matéria passível de se laborar, uma vez mais, em cerâmica: nem subjugação da natureza pelo espírito, nem o inverso, mas um modo outro de elaborar memória e esquecimento.

Por sua vez, o artista Daniel Senise (Rio de Janeiro, Brasil, 1955), apresenta em suas obras expostas no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (“Biógrafo”, MAC, São Paulo, 2023) o que se poderia designar como contiguidade entre memória e esquecimento. Nas palavras de Paulo Herkenhoff: “Uma tela de Daniel Senise nos diz que é impossível esquecer”. É como se uma superfície atravessada por rastros esparsos compusesse um “vocabulário [que] se articula numa região ambigualmente de memória e de esquecimento” (Herkenhoff, 1993).

O pintor fabrica suas tintas com resíduos de materiais encontrados nos meios por onde ele habita e circula: a casa, o ateliê, os lugares onde expõe suas obras, os arredores dos museus que visita. Além disso, as próprias telas se expõem aos resíduos que nelas se acumulam ao longo do tempo. Conforme pontua Pérez-Barreiro:

Em um nível quase acidental, os quadros de Senise frequentemente incorporam elementos extraídos de seu ateliê em cujo piso ele coloca a superfície das telas a fim de que acumulem sujeira, pó e resíduos, os quais então passam a fazer parte do padrão geral e da elaboração da obra (Pérez-Barreiro, 1998, p. 28).

Especialmente na série “Biógrafo”, como se vê em *Biógrafo LXXXVI* (2018) (Fig. 7), há um intervalo lacunar no meio da figuração: como se a bio-grafia – através da memória dos materiais empregados e também das espacialidades e formas outrora percebidas – trouxesse consigo, em seu cerne, um certo apagamento, um “fundo de esquecimento”, como diz Ricœur (2018) inspirando-se em Heidegger (2006). Na série “Biógrafo”, se o fundo aparece como vazio, este justamente apenas aparece assim. O pó de carvão, usado como material, retira-se do centro, assim como se retiram as árvores por detrás da janela, das quais ele seria memória. Contudo, o fundo lacunar de esquecimento só é lido assim através da limitrofia com as inscrições em torno. É ao lado do centro

subtraído à figuração, para dizer com Deleuze (2002), ou às margens dele, para dizer com Derrida (2013), que alguma alusão a lugares e a circunstâncias se faz: deslocada em relação à sua origem suposta.²

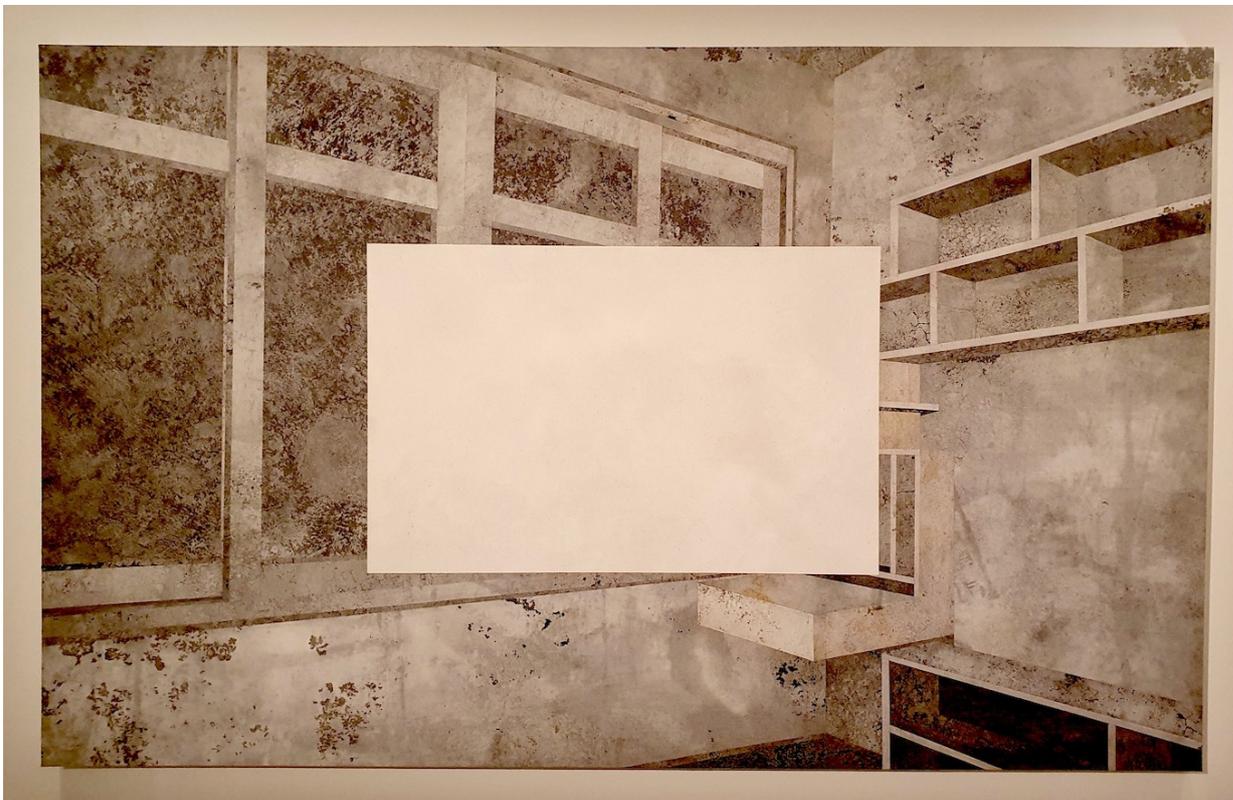


Figura 7. Daniel Senise, *Biógrafo LXXXVI*, 2018. Monotipia de piso de cimento em tecido e médium acrílico, e pó de carvão sobre placa de alumínio. MAC, São Paulo, 2023. Foto: Alice Serra.

Outros trabalhos do artista aludem a lugares, especialmente a museus – do Louvre, a Neue Nationalgalerie de Berlin, o Guggenheim etc. –, nessa condição em que ora se apagam partes centrais, ora detalhes: como se os espaços referidos nos títulos e passíveis de serem lembrados através dos indícios das imagens não se assinalassem senão como se o lacunar fosse condição da lembrança, e como se, ao mesmo tempo, fossem as alusões mnêmicas que inscrevessem o esquecimento.

.....

Este ensaio buscou inicialmente repensar as relações entre memória e esquecimento, partindo de algumas elaborações do pensamento contemporâneo. Se o esquecimento foi, em geral, preterido como âmbito secundário e falho em prol da lembrança vinculada ao presente (Bergson), todavia, para reabilitá-lo enquanto tema de relevância filosófica e cultural (Ricœur, Assmann, Derrida) fez-se pertinente considerar alguns aspectos. O primeiro deles refere-se à experiência histórica (Benjamin) e ao plano de mediações da “memória matérica” em relação com o “fundo imemorial”. Importou sublinhar em que sentidos, em disposições fragmentárias, vem à cena uma dialética interrompida entre lembrar e esquecer. Considerações de Simmel, Benjamin e Derrida permitiram tematizar como, em tais disposições, dificulta-se o acesso a uma totalidade precedente, mas ao mesmo tempo se afirma algo outro na concreção da ruína.

Nesse contexto temático, pinturas e instalações de arte contemporânea – de autorias de Anselm Kiefer, Ai Weiwei, Ibrahim Mahama, Daniel Senie, Ana Pi et Taata Imê – possibilitaram repensar memória e esquecimento por via das disposições de fragmentos e ruínas: pelas frestas e arestas de suas respectivas obras, nos pontos de contato entre o já sido e o que advém, a experiência contemporânea indicia-se diferencialmente. Ela nem se revela iconicamente nem representa alguma vivência mais primordial. Mas um pensar outro estaria em curso nessas obras.

Nas obras descritas, cada uma a seu modo, invertem-se ou deslocam-se alguns dos sentidos mais clássicos das noções de fragmento e ruína, e acerca da hierarquia entre memória e esquecimento. Pois o fragmentário não se deixa restituir a uma totalidade precedente, a um contexto outrora havido, mas tornado, em sua plenitude, inacessível à lembrança. Além disso, o fragmento adquire, em alguns casos, a condição de ruína. Em sua concretude e singularidade, como dizia Benjamin (2022, 2011), ruínas são como alegorias no reino das coisas: elas não apenas dizem outramente a condição das coisas no presente, sem descrevê-las enquanto tais, mas ainda antes do dizer, inscrevem-nas diferencialmente.

A ruína se apresenta ao olhar alegórico no cerne do contemporâneo. Em seu inacabamento, o contemporâneo conclama o outrora como suplemento de si. Mas o outrora se inscreve junto ao atual apenas parcialmente e este, desse modo, indicia o vir a ser. Como o fragmento, é impossível

ao atual reintegrar-se a uma totalidade havida, e reconstruir-se na linearidade do tempo progressivo; como a ruína que sucede ao monumento, a memória do *continuum* lhe escapa. Mas algo devém e advém como se, em parte, imemorial fosse, e como se a abstração de um fundo subjetivo fosse antecipadamente contradita pelo que já se transpôs em alguma matéria ou suporte.

Dessas concreções – do espaçamento, do ser-outro, da ruína – provém o ímpeto para o pensamento, e não o contrário. Em reverência e a despeito do veredicto de Hegel (1999b) acerca da impossibilidade de assim se proceder no conceito, nisso ocorre que, com uma das asas viradas para o passado, outra para o futuro, e com o rosto voltado a tais concreções – ruínas de um presente assim deslocado – o pensamento se curva.

Nos fragmentos e ruínas do presente disseminam-se restos de ideogramas perdidos no tempo, também a precariedade de certos materiais e relações de poder e domínio que a modernidade elegeu como sua expressão. Além disso, em um ou outro de seus indícios anteveem-se arranjos e auspícios do que, antes de se deixar denominar futuro, dispõe-se e advém diferencialmente. Em imprevisibilidade relativa, em parcial transcendência e com certa indeterminação e abertura, é, pois, da história o que advém.

A experiência do contemporâneo assim indicia e se indicia: ora aponta para vias de pensamento possíveis para o tempo presente, ora, em seu potencial disruptivo, interrompe a continuidade de tempo e espaço, como se a espera resistisse à expectativa de futuro. Nessa circunstância, o tempo se apresenta ao mesmo tempo distendido e contraído, no cerne de linhas que se transpassam e de pontos que, por vezes, se refletem em profundidade na espessura do instante.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Aurélio (Santo Agostinho). **Confissões**. Tradução e notas Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Manuel B. C. Freitas. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2004.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução e coordenação Paulo Soethe. São Paulo: Editora da Unicamp, 2016.

BENJAMIN, Walter. **Das Passagen-Werk**. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Zwei Bände. Frankfurt: Suhrkamp, 1982.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. *In*: BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico do capitalismo**. Tradução José C. M Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas, 3).

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução Sergio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232. (Obras Escolhidas, 1).

BENJAMIN, Walter. Über einige Motive bei Baudelaire. *In*: BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften I-1**. Hrsg. Von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp, 1999.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Ursprung des deutschen Trauerspiels**. Frankfurt: Suhrkamp, 2022.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**. Logique de la sensation. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução Miriam Chnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DERRIDA, Jacques. **Mal d'archive**. Une impression freudienne. Paris: Galilée, 1995-2008.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Tradução Cláudia M. Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. Rastro e arquivo, imagem e arte. Diálogo. *In*: DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver**: escritos sobre as artes do visível (1979-2004). Organização G. Michaud, J. Masó, J. Bassas. Tradução Marcelo J. Moraes. Florianópolis: Editora UFSC, 2012. p. 91-144.

DERRIDA, Jacques. Les dessous de la peinture, de l'écriture et du dessin : support, substance, sujet, suppôt et supplice (Conférence prononcée par Derrida à la Fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence, 2002). *In*: DERRIDA, Jacques. **Penser à ne pas voir**. Écrits sur les arts du visible (1979-2004). Édition de G. Michaud, J. Masó, J. Bassas. Paris: Éditions de la différence, 2013. p. 242-255.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Laurent L. Schaffter. São Paulo: Vértice: Revista dos Tribunais, 1990.

HEGEL, Georg W. F. Phänomenologie des Geistes. *In*: HEGEL, Georg W. F. **Hauptwerke in sechs Bänden**. Bd. II. Hamburg: Felix Meiner, 1999a.

HEGEL, Georg W. F. **Cursos de Estética I**. Tradução Marco A. Werle. São Paulo: Edusp, 1999b.

HEIDEGGER, Martin. **Sein und Zeit**. Tübingen: Niemayer, 2006.

HERKENHOFF, Paulo. **Sudário e Esquecimento**. Texto publicado na exposição de Saniel Senise na Galeria Camargo Vilaça, em São Paulo, 1993. Disponível em: <https://www.danielsenise.com/texto/sudario-e-esquecimento/>. Acesso em: 19 maio 2024.

LINDNER, Burkhardt. Allegorie. *In*: WIZISLA, Erdmut; OPITZ, Michael (Hrsg.). **Benjamins Begriffe**. 11. Auf. Frankfurt: Suhrkamp, 2011. p. 50-94.

MAHAMA, Ibrahim. Parliament of Ghosts. *In*: LIMA, Diane; KILOMBA, Grada; MENEZES, Hélio; BORJA-VILLEL, Manuel (org.). **35ª Bienal de São Paulo: Coreografias do impossível**. Catálogo de exposição. (Vários autores). São Paulo: Bienal de São Paulo, 2023. p. 154-155.

MESQUITA, Ivo. Território dos sentidos. *In*: MESQUITA, Ivo (org.). **Daniel Senise: Ela que não está**. São Paulo: Cosac Naify, 1998. p. 9-16.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. Construções sobre a pintura. *In*: MESQUITA, Ivo (org.). **Daniel Senise: Ela que não está**. São Paulo: Cosac Naify, 1998. p. 27-31.

RAULET, Gérard. Die Ruinen im ästhetischen Diskurs der Moderne. *In*: BOLZ, Norbert; VAN REIJEN, Willem. **Ruinen des Denkens**. Denken in Ruinen. Frankfurt: Suhrkamp, 1996. p. 179-214.

RICCEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François *et al.* Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

SCHMIDER, Christine; WERNER, Michael. Das Baudelaire-Buch. *In*: LINDNER, Burkhardt (Hrsg.). **Benjamin Handbuch: Leben, Werk, Wirkung**. Stuttgart: Metzler, 2011. p. 567-584.

SERRA, Alice M. Image et structuration minimale chez Derrida, Deleuze et Didi-Huberman. **La Part de l'Oeil**, v. 32, p. 83-95, 2018.

SERRA, Alice M. From Displacements of Form to Auratic Trace: Notes on Didi-Huberman's Thinking on Images. **Viso: Cadernos de Estética Aplicada**, v. 14, p. 248-272, 2020.

SIMMEL, Georg. Die Ruine. *In*: SIMMEL, Georg. **Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908**. Bd. II. Hrsg. von Alessandro Cavalli und Volkhard Krech. Frankfurt: Suhrkamp, 1993. p. 124-130.

SIMMEL, Georg. A ruína. *In*: FORTUNA, Carlos (org.). **Simmel: a ruína**. Tradução António S. Ribeiro. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019. p. 55-65.

WARBURG, Aby. Introdução à Mnemosyne. *In*: WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande: Abi Warburg – Escritos, esboços e conferências**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 363-375.

WEIWEI, Ai. Reto. *In*: DANTAS, Marcelo (org.). **Raiz Weiwei**. São Paulo: Ubu, 2018. p. 78-83.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 Ricœur (2018, I, cap. 3) alinha como pensadores paradigmáticos da memória subjetiva – propriamente “tradição do olhar interior” – e da memória coletiva – “tradição do olhar exterior” – respectivamente Santo Agostinho (2004) e Maurice Halbwachs (1990).

2 Sobre possíveis aproximações entre o trabalho de Senise e Kiefer (além de outros artistas), cf. Mesquita (1998).