

Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência

Márcio Seligmann-Silva*

Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Departamento de Teoria Literária. Campinas, SP, Brasil

Resumo: Este ensaio apresenta uma reflexão sobre o fenômeno dos “antimonumentos” que surgiram no final do século XX como uma forma de lidar, pelo viés das artes, com a violência de Estado, como nos casos do nazismo e das ditaduras latino-americanas. Este texto faz inicialmente uma retomada da *mnemotécnica*, ou seja, da antiga “arte da memória”, que tem como seu pai mítico Simônides de Ceos, para em seguida apresentar a cena moderna da “arte da memória” sob a rubrica dos antimonumentos. O trabalho apresenta e discute obras de, entre outros artistas, Jochen Gerz, Horst Hoheisel, Andreas Knitz, Marcelo Brodsky e Fulvia Molina.

Palavras-chave: Antimonumentos, arte da memória, mnemotécnica, Simônides de Ceos, arte e violência.

Existe uma vasta e interessante história da teoria da memória, que vem sendo reatualizada nos últimos anos, em função da revolução cibernética e da construção do universo da Internet. É como se um novo continente tivesse sido descoberto. Não apenas imperativos tecnológicos determinam nossa nova visão de ser humano e revolucionam nossa memória. Devemos destacar, também, questões de ordem política e histórica. O século XX foi uma era de extremos. Se, pela primeira vez em muitos séculos, pôde surgir mais de uma geração de homens que não foram à guerra e nunca pegaram uma arma de fogo, por outro lado, nunca se exterminaram tantas vidas em uma escala tal, em contextos nacionalistas e de “limpeza étnica”, como nesse período. Além disso – e como consequência dessas catástrofes – o fim das ideologias e interpretações universais para a “história da humanidade” fez a articulação de nossa autoimagem abandonar qualquer esperança em relação a uma utopia “coletivista” e migrar cada vez mais para os limites estreitos de nosso corpo. A teoria sociológica clássica foi substituída por uma reflexão de base antropológica, psicanalítica e biológica. Mais do que nunca, o universal é visto agora como resultado do individual: não se trata apenas da “virada linguística” no conhecimento, porém de uma crise muito mais profunda que corrói os seus fundamentos como um todo e o lança sobre um patamar em que a questão da memória é incontornável. No que segue, partindo de alguns pressupostos da tradição da arte da memória, por mim formulados mais detalhadamente em outro trabalho (Silva, 2006), apresento os antimonumentos, uma nova modalidade de lidar com o novo papel da memória.

A arte da memória

A arte da memória tem como figura originária (histórica e mítica) Simônides de Ceos (556-468 a.C.). Três

anedotas cercam a figura desse poeta e mostram em que medida a arte da memória deve muito ao seu cultivo ligado ao louvor aos grandes feitos (e aqui deveríamos pensar evidentemente no conceito de “fama”), ao culto dos mortos (lembramos a noção de “piedade”) e, por fim, paradoxalmente, ao desejo de poder selecionar o que queremos lembrar e, portanto, também de poder determinar de quais dados preferiríamos nos esquecer.

A primeira dessas anedotas é a mais conhecida e constitui um lugar-comum em qualquer estudo sobre a arte da memória. Refiro-me à história do banquete oferecido em homenagem ao pugilista Skopas, que acabara de obter um prêmio. Durante a recepção, recordo rapidamente, Simônides – que fizera um encômio em sua homenagem no curso do qual louvara também a Castor e Pólux – foi chamado à porta por duas pessoas que queriam falar-lhe. Ao chegar à soleira do salão, Simônides não encontrou ninguém; mas logo compreendeu o que estava acontecendo, pois, entretanto, o salão havia desabado matando todos os convivas. Os dióscuros, percebemos logo, recompensaram-no pelo encômio salvando-lhe a vida. O teto da sala de recepções caíra com uma violência tal sobre os convivas, que eles ficaram totalmente desfigurados e irreconhecíveis. Simônides, o único sobrevivente, pôde nomear cada um dos cadáveres graças à sua arte da memória. E, na medida em que se recordava exatamente do *local* onde cada conviva ocupara, todos puderam ser identificados e enterados com honras fúnebres.

A segunda anedota trata também de um enterro e da sobrevivência do pai da mnemotécnica: durante uma de suas viagens, ele teria encontrado um cadáver e imediatamente providenciado o seu enterro. Na noite seguinte a esse evento, o espírito do cadáver surgiu em um sonho de Simônides para preveni-lo de que o barco no qual ele deveria partir afundaria. Simônides desistiu de continuar sua viagem e a embarcação, de fato, naufragou, matando todos os seus passageiros (Assmann, 2012, p. 35ss.).

Se na última anedota, o passado e os mortos assumem uma forma espectral (e o seu culto, uma maneira de

* Endereço para correspondência: m.seligmann@uol.com.br

apaziguar essas almas), na terceira historietta que gostaria de recordar aqui, esse traço espectral ressurgiu em sua face assustadora e não mais salvacionista. Cícero narra que o general e político ateniense Temístocles (*circa* 524-459 a.C.) - responsável pela derrota dos persas na Batalha de Salamina e, portanto, a quem Atenas devia o seu poderio sobre o Mediterrâneo - quando já estava idoso, fora submetido por intrigas a um tribunal que o condenou ao ostracismo. Durante o seu exílio, Simônides teria oferecido ensinar-lhe a arte da memória. Temístocles - conhecido justamente por sua memória prodigiosa - recusou a oferta, dizendo que ele necessitava de outra arte: a *ars oblivionalis*. Isso porque o general sofria de “memória demais” e não carecia de uma *ars memoriae* (Weinrich, 1997). Apesar de sabermos que não pode existir rigorosamente falando uma *ars oblivionalis*, não é menos verdade que a Antiguidade também nos tenha legado muitos exemplos, belamente analisados por Harald Weinrich, de como o esquecimento pode ser atingido: o autor lembra passagens da *Odisseia*, como a em que Ulisses é apanhado pelos encantos de Circe e de Calipso (que o fazem esquecer momentaneamente da volta a Ítaca) ou como a em que sua tripulação, na ilha dos Lotófagos, sucumbe ao esquecimento após comer a flor-de-lótus, e recorda ainda de Ovídio, ao tratar do *Amor Lethaeus*, entre outras passagens tópicas da história do esquecimento. Na terceira anedota aparece, assim, a imagem de um passado que não é mero conjunto de fatos que podem ser guardados, mas que constituem, ao mesmo tempo, uma peça fundamental na nossa vida e na nossa identidade. Com relação a esse passado, fica mais evidente em que medida a memória não é apenas um “bem”, mas encerra ainda uma carga espectral que gostaríamos muitas vezes de esquecer, ou enterrar, da maneira como fazemos com nossos mortos. Esse passado que não quer passar é também um íntimo conhecido nosso, moradores da era dos extremos.

A arte da memória foi descrita na Antiguidade por vários mestres de retórica. As descrições que chegaram até nós são as de Cícero, de Quintiliano e, sobretudo, a do autor do tratado *Ad Herennium*. Em *De inventione*, Cícero vê a memória como uma das cinco partes da retórica (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronunciatio*) (Yates, 2008). A arte da memória servia tanto como uma técnica para decorar longos discursos como também para desenvolver a capacidade de memorização do orador (essencial, por exemplo, na cena de um tribunal, em que os argumentos do eventual oponente deveriam ser cuidadosamente registrados). Na Antiguidade, não só inexistia a impressão de livros, como tampouco havia papel tal como nós o conhecemos hoje; daí a importância da memória para o orador. Também em Cícero, é patente o valor atribuído à visão dentro da técnica de memorização. O princípio central da mnemotécnica antiga consistia na memorização dos fatos através da sua redução a certas imagens que deveriam permitir a posterior tradução em palavras: a realidade (*res*) e o discurso final (*verba*) seriam mediatizados pelas imagens (*imagines agens*). Essas imagens, por sua vez, deveriam ser estocadas na memória, em certos locais (*loci*)

imaginários ou inspirados em arquiteturas de prédios reais. O importante era que o orador tivesse domínio sobre esses espaços da memória, de modo a percorrê-los no ato de sua fala, quando cada imagem seria então retraduzida em uma palavra ou em uma ideia.

Antimonumentos

O termo “monumento” vem do latim *monere* que significa advertir, exortar, lembrar. Na Antiguidade, a tradição de construção de monumentos esteve ligada mais à comemoração (de vitórias bélicas) do que à ideia de advertir. Foi depois da Segunda Guerra Mundial e, sobretudo no contexto do processo de memorialização de Auschwitz, que se desenvolveu uma estética do que se tornou conhecido como antimonumento, que, de certa maneira, funde a tradição do monumento com a da comemoração fúnebre. Desse modo, o sentido heroico do monumento é totalmente modificado e deslocado para um local de lembrança (na chave da admoestação) da violência e de homenagem aos mortos. Os antimonumentos, na medida em que se voltam aos mortos, injetam uma nova visão da história na cena da comemoração pública e, ao mesmo tempo, restituem práticas antiquíssimas de comemoração e rituais de culto aos mortos.

Pode-se considerar que a relação de cada população com seus mortos constitui o núcleo simbólico de sua cultura. Se Freud insistia na relação entre morte e o nascimento da cultura, podemos dizer com ele que o simbólico se estrutura em diálogo com a ideia de morte. Na própria etimologia do termo grego “*sema*”, podemos vislumbrar a proximidade entre signo e morte: originalmente esse termo significa “túmulo” e só posteriormente recebe o sentido de “signo”. Já o conceito de “*mnema*”, desde suas origens remotas, indica traços ou vestígios de um passado *esquecido*. Ou seja, memória e dificuldade de leitura dos seus traços são ideias arcaicas dentro do imaginário grego. Por outro lado, *mnema* passa a significar não só o elemento material de uma lembrança, mas também o próprio *canto fúnebre* para finalmente se aproximar cada vez mais da noção de *sema* como túmulo, conforme ocorre, por exemplo, em Eurípides. *Sema* significa mais o próprio local, a elevação que indica o túmulo, e *mnema* é a qualidade que faz do *sema* um memorial ou um objeto de glória (*kléos*), remetendo à imbricação existente no universo grego entre morte, signo e vida eterna. *Mnemosyne*, a mãe das musas (e, logo, da cultura), só pode ser pensada, portanto, no seu aspecto de face dupla: uma voltada para o passado, outra para o futuro (Simondon, 1982).

Também o deus Jano, tradicionalmente representado como o porteiro celestial, é caracterizado por possuir dois rostos. Na interpretação de Hannah Arendt (1982, p. 64), Jano, o deus do recomeço, atua em polaridade com Minerva, a deusa da recordação. Para a autora, Jano e Minerva são as divindades que mais se identificavam com a cultura e a religião romanas. A ampliação do Império Romano e a preservação não só da unidade política, como também da identidade religiosa e cultural, refletem-se na

própria religião. Na base etimológica desse termo encontra-se a ideia de *re-ligare*, que pode ser interpretada como “ligar ao passado”. O novo território conquistado (representado pela divindade Jano, o recomeço) vinculava-se sempre à fundação original de Roma, ao mito de Remo e Rômulo e a todo o peso das antigas tradições. Minerva traduz a ligação de cada ato do presente ao sagrado início da história. O recomeço sempre arrasta consigo o passado e reinterpreta a história a partir do presente. O futuro proclama a memória do passado, pois a outra face de Jano está sempre voltada para olhar e relembrar, com Minerva, a história que se projeta¹.

Michele Simondon apresentou em detalhes os diversos significados de *mnema* na sua relação com a morte, a glória, o monumento belo (que compensa a morte) e a gratidão (*cáris*). Ela recorda, entre outros pontos essenciais, que para o poeta Simônides, a poesia e a memória no espírito dos homens (*mnastis*) era mais duradoura que a pedra da sepultura. Essa ideia é fundamental na estética-ética dos antimonumentos. Eles abandonam a retórica da “memória escrita em pedra para sempre” e optam por matérias e rituais mais efêmeros, apostando justamente na força das palavras e dos gestos, mais do que no poder das representações bélicas (gerais sobre seus cavalos, tanques e canhões) ou triunfais (arcos do triunfo, altar da nação etc.).

O antimonumento desenvolve-se, portanto, com a psicanálise, em uma era de catástrofes e de teorização do trauma. Ele corresponde a um desejo de recordar de modo ativo o passado (doloroso), mas leva em conta também as dificuldades do “trabalho de luto”. Mais ainda, o antimonumento, que normalmente nasce do desejo de lembrar situações-limite, leva em si um duplo mandamento: ele quer recordar, mas sabe que é impossível uma memória total do fato e quanto é dolorosa essa recordação. Essa consciência do ser precário da recordação se manifesta na precariedade tanto dos antimonumentos como dos testemunhos dessas catástrofes. Estamos falando de obras que trazem em si um misto de memória e de esquecimento, de trabalho de recordação e resistência. São obras esburacadas, mas sem vergonha de revelar seus limites que implicam uma nova arte da memória, um novo entrelaçamento entre palavras e imagens na era pós-heróica. Referindo-se à sua obra testemunhal sobre os campos de concentração nazistas, Elie Wiesel escreveu: “Eu não contei algo do meu passado para que vocês o conheçam, mas sim para que saibam que vocês nunca o conhecerão” (Adorno, 1976, p. 26, tradução minha).

Essa impossibilidade da memória e sua resistência ficou expressada de modo quase lapidar na famosa frase de Adorno, de seu ensaio “Crítica cultural e sociedade”, escrito em 1949: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento do por que hoje se tornou impossível escrever poemas”² (Adorno,

1976, citado por Seligmann-Silva, 2003, p. XX, tradução minha). Podemos pensar tanto o testemunho como o antimonumento como práticas dessa escritura rasurada *avant la lettre*. Essa rasura é expressada de muitas maneiras e não só no “ser esburacado” das manifestações simbólicas. Devemos lembrar que existe algo como uma tendência à *literalidade* nas tentativas de inscrição da memória do trauma. Ernst Simmel, autor de *Kriegsneurosen und psychisches Trauma* (1918), descreveu o trauma de guerra com uma fórmula que deixa clara a relação entre técnica, trauma, violência e o registro de imagens: “A luz do flash do terror cunha/estampa uma impressão/cópia fotograficamente exata”³ (1918, citado por Assmann, 1999, pp. 157 e 247, tradução minha). Essa literalidade, no entanto, impede o fluxo da simbolização. O testemunho e o antimonumento procuram quebrar essa literalidade e abrir um espaço para a simbolização.

Jochen Gerz é, sem dúvida, um dos artistas mais interessantes na atualidade, quando se trata de pensar sobre a nossa cultura da memória. Sua arte lida, há anos, com a história recente da Europa e, pelo fato de ser ele alemão, nascido em Berlim em 1940, a centralidade do passado nazista em sua temática não deve causar surpresa. Outra característica que faz desse artista um exemplo particularmente representativo da cena artística atual é a sua relação com a literatura e com a filosofia. Gerz (1995) não apenas estudou essas disciplinas, mas incorporou ao seu trabalho textos e muitas vezes o próprio gesto da escritura. Ele escreve com textos e imagens: “Para escrever eu necessito de imagens, assim como mostrou-se que, para que eu tivesse minhas imagens, preciso de textos. Não posso imaginar um sem o outro” (p. 125). Muitas vezes são imagens fotográficas e o dispositivo fotográfico também é central na arte da memória, na medida em que a fotografia é pensada, como o próprio Gerz afirma, como uma *escritura visual* (Mesnard, 2000, p. 80), um conjunto de traços deixados pela luminosidade do “real”, cuja apresentação - e não representação - norteia sua obra⁴.

Nesse aspecto, sua arte desdobra-se normalmente no contexto de projetos que envolvem discussões com seus estudantes e com a comunidade, pesquisas, coleta de informações, de tal modo que muitas vezes a obra “em si” ou o resultado final é o menos importante. Gerz é um crítico, não apenas da temporalidade aparentemente eterna das obras de arte tradicionais – auráticas – e do elemento consolador que a identificação com essa pseudoimortalidade traz, mas também é um opositor da instituição museológica tradicional.

Lembro, nesse sentido, que uma de suas obras, *Exit/Materialien zum Dachau-Projekt* (*Exit/Materiais para o*

1 Agradeço a Ariani Bueno Sudatti por lembrar-me dessa importante passagem de Hannah Arendt.

2 No original: “Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben” (Adorno, 1976, p. 26).

3 No original: “Das Blitzlicht des Schreckens prägt einen photographisch genauen Abdruck” (Simmel, 1918).

4 Nesse sentido, é sempre bom recordar a teoria e as obras fotográficas de Moholy-Nagy, sobretudo de seus fotogramas que representam uma soma do dispositivo fotográfico como escritura luminosa: objetos deixados sobre o papel fotográfico eram expostos à luz. A fotografia não é nada mais que a marca do corpo deixada no papel.

Projeto Dachau, 1972), é baseada nas fotos que fez em museus: fotos não de obras de arte, mas de placas como “exit”, “silêncio”, “proibido fumar” etc. Gerz (1995) se revolta contra a instituição museológica que nos faz responder de modo mecânico ao ritual do culto das obras: nas suas palavras, no museu somos “vítimas do passado” (p. 34). No sentido oposto ao da musealização como embalsamamento do passado, Gerz pratica uma arte que quer encenar os processos de embalsamamento desse passado: ele visa reatualizar esses processos de recalque e enterramento do passado – encriptamento, diríamos com o psicanalista Nicolas Abraham – particularmente dos eventos que não podem ser acomodados na falsa continuidade do histórico. Daí a necessidade de se romper (seguindo as vanguardas “clássicas”) com as paredes do museu tradicional, historicista, e partir para o domínio do espaço público. Daí também a necessidade de *desaparecimento* e *invisibilidade* estarem no centro da sua poética. Ao invés do paradigma romântico do Pigmaleão, ou seja, do artista como alguém que deveria dar vida à sua obra, Gerz, ao encenar o desaparecimento, não está apenas reafirmando a arte como algo além de toda ilusão, mas tornando-a eminentemente política.

A política da memória, no sentido mais nobre dessa expressão, pode ser lida, por exemplo, no seu famoso antimonumento contra o fascismo, feito junto com sua esposa, Esther Shalev-Gerz em Harburg. Esse monumento era basicamente um “obelisco” de 12 metros de altura, quadrado, com um metro de cada lado, recoberto de chumbo. Cinzeiros estavam presos à obra e os espectadores eram convidados a escrever seus nomes sobre ela, em uma forma de coletivização do trabalho do artista e de comprometimento com o tema. Quando a superfície ficava totalmente cheia de inscrições, o monumento era enterrado na profundidade de dois metros e uma nova superfície lisa ficava acessível para as assinaturas. Por fim, em 1993, os dois últimos metros foram finalmente soterrados e o antimonumento sumiu. Hoje, ele existe como uma coluna embaixo da terra: as assinaturas, palavras antifascistas, mas também nazistas – até os tiros que a obra recebeu – tudo se encontra enterrado.

Essa obra é, agora, como o nosso passado: sempre ausente e, de certa forma, também *enterrado* na nossa memória. A discussão sobre esse trabalho perdura até hoje, qual potente catalisador de reflexões sobre os dispositivos mnemônicos. A superfície do chumbo é particularmente interessante no nosso contexto: não apenas porque esse é o metal saturnino – e Saturno é o planeta que rege os melancólicos, em termos freudianos, aqueles que *incorporaram* um passado que não pode ser enlutado (Freud, 1917/1975a) – mas também porque encena a própria memória como tablete de cera. Gerz ficou fascinado com o fato de que não podemos apagar completamente as inscrições no chumbo. Podemos apenas rasurá-las ou escrever por cima delas.

Assim, não existe a possibilidade do apagamento inocente, anônimo. A coluna funciona como uma espécie de bloco mágico freudiano (Freud, 1925/1975b), defeituoso, sem o dispositivo de apagamento das marcas na superfície e no qual as camadas do palimpsesto acabam por anular

toda possibilidade de inscrição e leitura, ao menos no sentido tradicional dessas atividades, ou seja, dentro da nossa visão alfabética de escritura como uma sucessão lógica de fonemas e lexemas. A escritura torna-se puro traçamento e espaçamento: como as inscrições no nosso próprio inconsciente.

Esse elemento meta ou pré-semântico da escritura no “obelisco” não deixa de mimetizar também a nossa (im) possibilidade de dar um sentido para o passado fascista. Essa *mimesis*, no entanto, não se reduz, na obra de Gerz, a um movimento reflexo: antes, ao encenar o movimento de encriptamento do passado, ele permite uma reflexão sobre esse processo. Em vez de uma figurabilidade, que tornaria o passado legível – como ocorre, por exemplo, em algumas obras de ficção sobre a Shoah (Seligmann-Silva & Nestrovski, 2000) – Gerz apela para uma superliteralidade que violenta nossos hábitos e nossa inércia, que nos leva a não olhar para nosso passado encapsulado, assim como não olhamos para os enormes monumentos do século XIX nos centros de nossas cidades, os quais Freud, com razão, comparou aos sintomas de um histórico⁵. De resto, Gerz chamou sua obra contra o fascismo de *Mahnmal* (termo derivado de admoestação) e não de *Denkmal* (monumento). Enquanto, para ele, este último estaria ligado a uma comemoração de um passado positivo, o *Mahnmal* volta-se para uma herança pesada, negativa (Gerz, 1995, p. 147), assim como suas obras e a arte da memória contemporânea – são negativos da nossa *cultura da amnésia* e constituem jogos onde é possível virar ao avesso o *Unheimlich* (o estranho/sinistro), revelando seu outro lado, a outra face da sua moeda, o familiar (nosso passado) que está dentro de nós e nos é estranho (Freud, 1919/1970)⁶.

Outra obra de Gerz que pode ser posta ao lado do antimonumento, trata-se do seu trabalho *2146 Steine, Mahnmal gegen Rassismus* (*2146 Pedras, Memorial contra o racismo*), de 1993, realizado em Saarbrücken. A obra resultou de um trabalho com os alunos da escola de artes da cidade e começou de modo inusitado, como uma atividade

5 Gerz, assim como, de um modo geral, os artistas que lidam com as catástrofes do século XX, sabem que a história não pode ser mais facilmente decantada em “imagens artísticas”. Existe a possibilidade de simplesmente mimetizar as “imagens traumáticas”, de repetir mecanicamente essas imagens que se fixaram na nossa “memória coletiva”. A questão é conseguir sair desse registro de mera repetição (que vemos, por exemplo, na arte dos anos 1960 de um Andy Warhol). A traduzibilidade entre fatos, imagens e palavras, que antes era pressuposta pela arte da memória clássica, deixa de ser aceita como algo automático. Cabe ao artista buscar uma solução para dar conta desse passado que não se deixa capturar nas imagens, gêneros e práticas artísticas herdadas. Assim como o literato que se volta para as catástrofes deve buscar o “tom correto” para lidar com esse passado, cada artista busca um dispositivo que abra acesso para o seu “trabalho de memória” (que envolve sempre uma “desmemória”, uma descristalização das criptas). No caso de Gerz, ele costuma *encenar a própria mecânica do recalque*; outros artistas optam pela *memória fotográfica*, outros ainda, pela *poética do acúmulo* de ruínas, de traços e documentos do passado, ou mesmo de “restos” dos mortos, sendo que o museu de Auschwitz com suas pilhas de malas, sapatos e cabelos é paradigmático nesse sentido.

6 Cf. as suas palavras: “Eu não estou do lado dos construtores de monumentos e dos fabricantes de ícones. É quase um insulto me dizer que faço monumentos. Eu faço *tudo* que pode ser feito para que não se faça isso. São dispositivos tudo, menos isso” (Mesnard, 2000, p. 89).

noturna, na qual eles retiravam as pedras de pavimentação ao lado do castelo onde se encontra atualmente o parlamento estadual. As pedras eram substituídas na calada da noite por outras similares. Após a inscrição do nome de um dos 2146 cemitérios judaicos da Alemanha embaixo de cada pedra, ela era devolvida ao seu lugar. Um dos pontos curiosos nesse projeto é que ele envolveu o levantamento - inédito - de todos os cemitérios judaicos da Alemanha, cadastramento realizado com a consulta a todas as organizações judaicas locais do país. Sem contar, é claro, com a própria ideia de realizar uma obra que novamente “des-obra” nosso processo de enterramento do passado. O antimonumento existe apenas devido às discussões que existiram e persistem em torno dele - como nosso passado “desaparecido” também só existe no presente. Conforme Gerz (1995) afirmou em uma entrevista: “A memória não pode ter nenhum lugar fora de nós. O trabalho trata apenas disso” (p. 157). Ele recorda, ainda, ao falar dessa obra que *Steinpflaster*, pedra de pavimentação, tem um duplo sentido em alemão: *Pflaster* significa tanto “pavimento”, como também “curativo”, *Wundpflaster*, curativo de uma ferida: palavra esta que remete justamente à etimologia grega do termo “trauma”. A obra reabre a cicatriz do passado, mas também a possibilidade de sua aproximação e libertação da cripta que o condenava a morar na área enfeitada e proibida do tabu, e desse local em que estava a recordação comandava nossas reações mecânicas, nosso *Agieren* (*acting-out*).

No nosso contexto, poderíamos recordar ainda duas outras obras de Gerz: o seu *Questionário de Bremen*, de 1995, e *Le monument vivant de Biron*, de 1996. Em ambas, interveio, novamente, o questionário: em Bremen, Gerz propôs a cerca de 50 mil habitantes três perguntas: “O que para você é tão importante a ponto de querer vê-lo realizado no espaço público?”, “Você acha que com os meios da arte contemporânea isso pode ser realizado?” e “Você gostaria de estar pessoalmente implicado na realização desse trabalho?” (Mesnard, 2000, p. 84). O resultado desse questionário e da discussão que se seguiu não foi a construção de nenhuma das desejadas obras: Gerz inscreveu o nome de todos os autores da obra - a saber: da discussão - em uma placa que foi posta em um “canto” que ele implantou em uma ponte de Bremen. Olhando essa obra cada um poderia recordar-se de seu projeto.

Já em Biron, uma pequena cidade francesa marcada pelas duas guerras mundiais, Gerz recebeu a encomenda de fazer uma obra para substituir o antigo obelisco aos mortos da cidade, que estava quebrado. Contudo, ao invés de substituí-lo, o artista novamente realizou um questionário envolvendo toda população no qual perguntava o que seria tão importante para os habitantes de Biron a ponto de valer arriscar as suas próprias vidas. As respostas foram posteriormente gravadas de modo fragmentário e anônimo (em um espaço equivalente a sete linhas para cada uma), em plaquetas que foram fixadas no obelisco e no seu pedestal. A ideia era que esse “monumento” continuasse em perpétuo devir. Gerz não apenas integrou o

monumento antigo na cidade, mas o próprio processo de recordação. “Nós apenas nos recordamos daquilo de que nós nos esquecemos” (Gerz, 1996, p. 9), afirmou o artista. Nas suas obras, essa arte da memória dá continuidade à antiga mnemotécnica, ao entrelaçar o culto dos mortos, a escritura verbal e visual e o procedimento de fazer “listas” de nomes. Segundo ele, “no final das contas, tudo que fica são listas, *listings*” (Gerz, 1995, p. 154).

Gostaria ainda de tratar da arte da memória de outros artistas contemporâneos como Naomi Tereza Salmon, Christian Boltanski, Cindy Sherman, Horst Hoheisel, Andreas Knitz, Rosângela Rennó, Marcelo Brodsky, Micha Ullman, Anselm Kiefer e Daniel Libeskind. Cada um deles desenvolveu uma poética própria, onde a memória desempenha um papel de polo aglutinador e as artes fazem jus ao fato de serem filhas de Mnemosyne. Nas obras desses autores, de que não posso tratar aqui por uma questão de espaço, algumas das principais características da arte da memória contemporânea vêm à tona.

Encontramos, por exemplo, o procedimento de literalização do passado e do seu processo de transformação em cripta/arquivo/palimpsesto/camadas “geológicas” (ver *Asservate Exhibits* de Salmon, 1995; *Zermahlene Geschichte* em Weimar de Hoheisel e Knitz, 1999; *Aschrottbrunnen*, 1998, e *Denk-Stein-Sammlung*, 1988-1995, de Hoheisel em Kassel e as obras de Kiefer com chumbo e palha), o uso da fotografia como meio de expressão (em Gerz, Salmon, Rosângela Rennó, Boltanski, Sherman, Brodsky), uma poética muito mais próxima da tradição do sublime e do abjeto que do belo (sobretudo em Sherman, que também emprega o procedimento de tornar suas imagens chocantes e dá atributos aos seus personagens, como na pintura tradicional herdeira da arte da memória antiga), o uso de palavras e de colagens (como na obra de N. Ramos III, no *The Missing House* de Boltanski, 1989, e nos trabalhos de Kiefer, que dialogam com a poesia de Paul Celan).

As exposições que aconteceram em São Paulo no segundo semestre de 2003, dos artistas Horst Hoheisel, Andreas Knitz (ambos de Kassel), Marcelo Brodsky (de Buenos Aires) e Fulvia Molina (de São Paulo), deixam claro em que medida uma nova arte da memória finca pé na cena internacional e local. Nas duas exposições, a “Pássaro Livre/ Vogelfrei” (apresentada no Octógono da Pinacoteca) e a “MemoriAntonia” (exposta no Centro Cultural Maria Antônia da USP), observamos metamorfoses do tempo e de histórias catastróficas de um passado recente decantar-se em imagens que pedem para ser vistas e em vozes que querem ser escutadas. Nas duas exposições, os artistas conseguiram estabelecer também canais comunicantes entre temporalidades e espaços que um tratamento historiográfico tradicional apenas com muita dificuldade conseguiria reunir.

Observemos, primeiro, a instalação do Octógono. No centro desse espaço panóptico, Horst Hoheisel e Andréas Knitz construíram em escala 1:1 uma cópia do portal do Presídio Tiradentes (portal este que permanece

preservado, a poucos metros da Pinacoteca, como única lembrança daquele prédio que foi demolido em 1973). O portal, no entanto, não foi construído em pedra, mas sim na forma de uma gaiola. A ruína do presídio é citada pelos artistas e metamorfoseada em prisão. O portal, local de *passagem*, por onde inúmeros prisioneiros entraram e eventualmente saíram, foi transformado em uma alegoria para representar todo o prédio, *pars pro toto*. Durante a exposição, esse portal-prisão serviu de abrigo para 12 pombos que, depois de iniciada a mostra, a cada fim de semana, foram sendo libertados.

Vogelfrei é um título ambíguo e impossível de ser traduzido, de passar de uma língua para outra, de circular de um local cultural para outro. Em alemão, de fato temos os termos “pássaro-livre” embutidos no vocábulo (*Vogel-frei*) e, na exposição, podíamos assistir de modo concreto à libertação dos pássaros. Mas o termo significa em alemão, antes de mais nada, “proscrito”: alguém que foi decretado “vogelfrei”, que teve sua própria cabeça posta a prêmio, ele é considerado *fora da lei*. O Presídio Tiradentes, que os artistas resolveram retirar do esquecimento em que se encontrava, ruína “invisível” na Avenida Tiradentes, e que poucos reconheciam na sua historicidade, é justamente aquele que abrigou durante os anos mais duros da ditadura militar centenas de presos políticos. Pessoas que, da noite para o dia, foram transformadas em “foras da lei”: porque um governo “de exceção” havia-se instalado e se arvorava no direito de perseguir de modo brutal todos seus inimigos.

A obra em questão (que como a arte de um Duchamp é composta por um conjunto de imagens em tensão com seu título-tema) faz lembrar que a lei depende de modo essencial de sua relação com as instituições penitenciárias. A lei tem como uma de suas portas a entrada da prisão: pois ela está subordinada à possibilidade do Estado de exceção. O Estado de exceção é justamente uma criação legal que, paradoxalmente, autoriza que o poder político estabelecido suspenda *in toto* a Lei das leis, ou seja, a própria Constituição de um país. Assim, o chamado “poder soberano” é uma autoridade dentro e, ao mesmo tempo, *fora da lei*, por isso não passível de ser encarcerada, mas sim de criar leis, encarcerar e sacrificar o *outro*, decidindo não apenas sobre a ordem que subsiste em caso extremo de emergência, mas também sobre as ações que devem ser tomadas para superar a situação política instaurada. A figura da lei que bane, proscrive, nunca foi tão reatualizada como ao longo da história do século XX. Esse portal em forma de prisão lembra, não por acaso, outro proscrito que nasceu da pena de um dos escritores que melhor compreendeu essa verdade política da instituição jurídica: refiro-me ao Kafka autor do romance *O Processo* e da pequena narrativa “Vor dem Gesetz”, “Diante da lei” (1994).

Esta narrativa, de apenas duas páginas, concentra tudo o que a lei possui de misteriosamente perverso: ela conta a história de um homem do campo que quer “entrar na lei”. Mas ocorre que “diante da lei está um porteiro”. O homem passa toda sua vida querendo ali adentrar e o porteiro não lhe cede passagem. No final, quando o homem já moribundo pergunta por que, em todos aqueles anos de espera, ninguém mais apareceu



“Vogelfrei”, Horst Hoheisel and Andreas Knitz

para entrar na lei, o porteiro lhe responde: “Aqui ninguém mais poderia receber a permissão para entrar, pois esta entrada estava destinada apenas a você. Agora eu vou embora e fecho-a”.

A lei já traz em si a capacidade de gerar a “exceção”, ela não pode depender de exemplos, de fatos, de pessoas, e esta autonomia é a garantia de sua capacidade de proscrever, de banir. No caso radical da ditadura brasileira – quando até “decretos secretos” nós tínhamos – o Presídio Tiradentes representou de modo simbólico a barbárie instituída pelo poder. O prédio havia sido construído em 1850, para servir como depósito de escravos. Pouco mais de um século depois, prestou-se para aprisionar os perseguidos políticos, bem como para se praticar a tortura em prisioneiros comuns, como lemos em relatos de presos políticos que por lá passaram⁷. As prisões políticas daquele período eram divididas entre as instituições de interrogatório (OBAN, DOI/CODI, CENIMAR, DEOPS etc.) e as de reclusão, como era o caso do Presídio Tiradentes (Gorender, 1987, p. 220). Ali chegaram a conviver mais de 400 prisioneiros políticos nas piores condições carcerárias imagináveis (ou inimagináveis), com direito apenas ao “banho de sol” de duas horas por semana, em celas superlotadas, imundas, úmidas, trancadas todo o tempo.

Alípio Freire, que ali também permaneceu aprisionado, já que perseguido pelo regime militar, soltou o primeiro dos pombos da gaiola do Octógono. Pensar este ato como literalizando o *Vogelfrei*, proscricção, desloca-o para um campo bem longe do aparente gesto estereotipado de paz. Nesse dia também, Alípio levou os ali presentes por uma viagem ao passado tenebroso das perseguições e “desaparecimentos”: nas paredes do Octógono, foram afixadas pequenas fotos policiais com os retratos de muitos dos perseguidos políticos que passaram pelo presídio. Alípio recordou os nomes e alguns momentos característicos das histórias desses combatentes. Nesse ato de memória, a “transparência” da pedra do portal da Avenida Tiradentes (ou seja, a invisibilidade desse monumento) tornou-se opaca. A história ganhou novamente densidade e peso. Essa obra de Hoheisel e Knitz (1999) nos faz abrir os olhos para um passado que resistimos a olhar.

As obras desses artistas, ao lado das do fotógrafo e artista Marcelo Brodsky e da artista Fulvia Molina, expostas no Centro Cultural Maria Antônia, desdobraram essa poética – ética – da memória. Na sala com as obras de Hoheisel, víamos duas escrivaninhas com abajures e duas cadeiras de escritório. Entre elas, uma tela e um banner. Na primeira, os abajures estavam voltados para a parede, formando dois círculos focando sobre dois exemplares da *Estética* de Hegel perfurados cada um por um tiro. Em um monitor, víamos a cena da “execução” dos livros. Uma lupa sobre o orifício de um dos livros permitia ler o termo “sehen”, “ver”. Já na outra escrivaninha um livro também perfurado por bala encontrava-se na gaveta aberta: Norbert Haase, *Das Reichskriegsgericht und der Widerstand gegen die Nationalsozialistische Herrschaft (O tribunal marcial superior e a resistência contra o domínio nazista)* e uma

folha de papel continha a frase “Deutscher Widerstand”, “resistência alemã”⁸.

As duas obras retratam a violência contra livros, em uma referência explícita ao contexto da exposição, ao prédio da Maria Antônia, com a memória das lutas de *resistência* contra o regime militar brasileiro, bem como às perseguições nazistas aos intelectuais e à queima de livros. O deslocamento pela cultura alemã e suas referências históricas e culturais geram tanto um desnorteamento como uma resistência também, ao expor livros perfurados com balas. Além disso, pode desencadear um diálogo entre diferentes memórias da barbárie. Na tela entre as escrivaninhas, via-se a projeção de uma cena manipulada no computador da área central de Berlim, com o Portal de Brandemburgo que, aos poucos, vai desaparecendo. Trata-se de uma concretização midiática da proposta que Hoheisel fizera durante o concurso em 1993/94 para um memorial que lembra o assassinato dos judeus europeus no Holocausto e que foi construído ao lado do Portal de Brandemburgo. Como lemos no banner, Hoheisel propôs a explosão do portal (símbolo da unidade nacional alemã: outro *portal da lei*, portanto, que representa a *constituição* da nação) seguido pela dispersão do pó no terreno previsto para o memorial. Ele propôs, na verdade, um antimonumento: uma *ação de literalização* dos assassinatos e do desaparecimento dos cadáveres judeus nos fornos crematórios.

Na sala com as obras de Brodsky, podíamos ver uma documentação fotográfica e em vídeo que ele fez da sua intervenção na *Coluna com o portador de tocha* na beira do Maschsee, em Hannover. Brodsky, em uma ocasião, quando acabara a montagem de sua conhecida exposição “Buena memoria”, no famoso Sprengel Museum de Hannover, percebeu que distando apenas 50 metros do museu, encontrava-se aquela coluna conhecida como o *Fackelträger am Maschsee (Portador de tocha no lago Masch)* de autoria do escultor Hermann Scheuerstuhl, que, como o mais conhecido artista Arno Breker, atuou durante o governo nazista. Sobre uma coluna de 15 metros, um jovem atleta segura uma tocha na sua mão esquerda e a direita faz um gesto que lembra uma saudação nazista. A obra foi feita em 1936, como um marco comemorativo das Olimpíadas de Berlim, do mesmo ano. Brodsky decidiu então realizar uma intervenção no monumento fascista que ele denominou de “Imagens contra a ignorância”: ou seja, *contra* a indiferença da população de Hannover em relação àquele marco histórico e a favor do não esquecimento do seu significado.

Também nessa intervenção, a poética do antimonumento se explicita. Como o artista Christo já o mostrou, uma estratégia eficaz para abrir nossos olhos em direção a um passado que se encontra “encriptado” em enormes “monumentos invisíveis” é justamente encobri-los novamente. Brodsky cobriu a águia do Terceiro Reich que estava na base da coluna com uma persiana. Quando fechada, essa persiana como que citava a obra *Quadro preto sobre fundo branco* de Kasimir Malevitch, que se encontra no Sprengel. Em sua base, se lia:

7 Cf. o texto fundamental de Jacob Gorender (1987, pp. 215-25), bem como o volume muito bem documentado de Alípio Freire, Izaias Almada e J. A. de Granville Ponce (s.d).

8 Esta obra de Hoheisel (1998) encontra-se no *Gedenkstätte Deutscher Widerstand* em Berlim e foi emprestada para essa exposição.

“Nie wieder, nunca más”. Em outras duas faces da coluna ele afixou dois enormes banners com fotos suas de duas placas-memoriais: uma delas em Berlim, com o dizer “Orte des Schreckens, die wir niemals vergessen dürfen” (“Locais do terror dos quais nós nunca devemos nos esquecer”) seguido da lista de campos de extermínio e de concentração nazistas. A memória é tratada aqui como uma lei: “não esqueceréis”.

Já a outra placa, é de formato idêntico e se encontra em Buenos Aires, exibindo os dizeres: “Lugares de memoria que no debemos olvidar jamás”, seguido da lista dos “campos” argentinos onde prisioneiros políticos foram torturados, presos ou “desaparecidos”. O trabalho de memória de Brodsky – apoiado pelo Museu Sprengel e pela prefeitura – foi tão efetivo que não apenas levantou um debate sobre este e outros monumentos alemães da era nazista, como também despertou o ímpeto destrutivo daqueles que querem cultivar a memória *positiva* daquele passado. Assim, a instalação de Brodsky foi atacada duas vezes ao longo do período de dois meses e meio em que ficou montada. Segundo a polícia, a possível participação de neonazistas nos ataques “não deveria ser descartada”.

Ainda na mesma sala com as obras de Brodsky, podiam-se ver trabalhos fotográficos de outra mostra sua, a exposição “Buena memoria”, que estava representada com fotos de seus colegas do Colégio Nacional de Buenos Aires. Essas fotos apresentam jovens de sua turma, alguns dos quais seriam vítimas, depois, da política de “desaparecimento” perpetrada pela ditadura, assim como o ocorrido com seu próprio irmão. Ocorre que estas fotos apresentadas são, na verdade, fotografias de fotografias: sobre aquelas em preto e branco, dos anos 1970, vemos refletidos, no vidro protetor, rostos em cores de jovens argentinos que, nos anos 1990, contemplavam as fotos-documento e que se misturavam com as faces do passado. Novamente, ele trabalha não apenas com o dispositivo fotográfico e mnemônico da cópia e da repetição, da inscrição do passado em camadas sobre o papel fotográfico, mas também com o fenômeno topográfico da “telescopagem”: o engavetamento de diferentes temporalidades em um mesmo espaço.

Assim como a memória só existe no presente, o artista trabalha com a multiplicidade de tempos e gerações envolvidos no seu trabalho. Da exposição de Brodsky, “Nexo”, víamos ainda as fotos de livros que haviam sido enterrados durante a ditadura Argentina na casa de Nélide Valdez e Oscar Elissamburu, em Mar del Plata. Estas obras desenterradas aparecem sobre a terra e desgastadas pela umidade. Entre elas, o volume *Condenados de la tierra*, de Franz Fanon, faz lembrar de outros lugares de memória, das lutas anticolonialistas, mas também, com seu nome, leva a pensar nestes livros que foram condenados a ficar sob a terra, em um esquecimento imposto. Esses livros ficaram em uma tumba, enquanto o sepultamento foi negado aos mais de 30 mil desaparecidos durante o regime militar argentino.

A sala maior da exposição estava ocupada com a memória do prédio da Maria Antônia da Faculdade de Filosofia da USP referente à época da resistência contra a ditadura. Estavam reunidos ali pedaços do prédio anexo que funcionou durante muitos anos – após a transferência da Faculdade para o campus no Butantã – como administração do sistema carcerário paulista: janelas, uma latrina com tampa e a pátina de uma densa camada de pó, excremento e penas de pombo, fotografias de Brodsky destes mesmos escombros, quando estavam ainda no prédio anexo, antes de terem sido “salvos” pelos artistas Hoheisel e Knitz.

Esses fragmentos mencionados lançavam os visitantes em um campo de ruínas, onde aqueles cacos solicitavam um sentido impossível de lhes ser atribuído. A operação que se levava a cabo naquela sala era justamente a recuperação de um passado “amputado”, legado pela ditadura em forma de torso. Os artistas se propuseram fazê-lo reviver, juntar-lhe os cacos: dar uma face e uma voz a um passado traumático, difícil de representar, mas que clama por um espaço e solicita um diálogo.

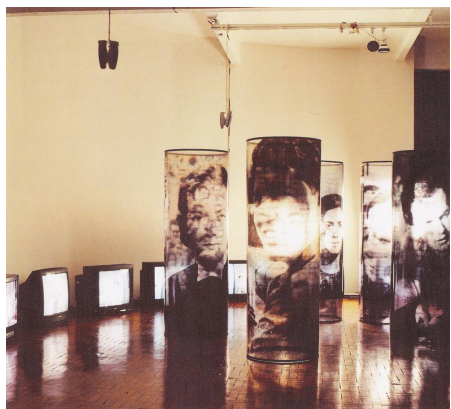
Molina construiu cilindros de dimensões humanas com as fotos dos estudantes assassinados durante as lutas em 1968. Ela também realizou uma série de entrevistas com os participantes do movimento estudantil dos anos 1960 (sendo que ela mesma integrava o movimento). Em meio a sua pesquisa, descobriu uma lista com mais de 300 assinaturas de participantes de uma assembleia de 1966. Esse documento também foi exposto em uma vitrine horizontal e reproduzido e sobreposto às fotos dos cilindros: construindo hieróglifos da memória, mistos de imagem e texto. Próximo dos cilindros uma série de vídeos apresentavam as entrevistas das lutas contra a ditadura e, a poucos passos dos monitores, um fone de ouvido permitia aos visitantes escutar cada uma das falas. Ao entrar na sala vazia, o visitante encontrava-a totalmente escura, apenas com um monitor ligado ao fundo, transmitindo *live*, o trabalho de renovação do prédio anexo. Na medida em que ele se deslocava pelas vitrines - que também continham material jornalístico sobre a história da repressão aos alunos da Maria Antônia - as luzes iam se acendendo e iluminavam apenas o local mais próximo ao visitante: uma verdadeira metáfora do trabalho de arqueologia da memória, como sempre, calcado no local e no solo do presente.

Como aprendemos com a teoria da memória de Walter Benjamin, nossa relação com o passado pode ser comparada a um trabalho de recolher os destroços da história (que seria para ele uma única catástrofe), as ruínas, em parte soterradas, que guardam o esquecido. Aquele que recorda choca-se com o segredo que o esquecido encerrava. “Talvez o que . . . faça [o esquecido] tão carregado e prenhe” - afirmou ele em *Infância em Berlim* - “não seja outra coisa que o vestígio de hábitos perdidos, nos quais já não poderíamos nos encontrar. Talvez seja a mistura com a poeira de nossas moradas demolidas o segredo que o faz sobreviver” (Benjamin, 1987, p. 105). As obras dos artistas que aqui apresentamos levam-nos pelos caminhos da arqueologia da memória em cujas paisagens reconhecemos, misturadas, ora mais claras, ora mais embaçadas pelo tempo, imagens que nos espantam na mesma medida em que clamam por justiça. Cabe a nós saber dar continuidade a este trabalho de expor a céu aberto o que o esquecimento e a injustiça cuidaram de ocultar e tornar “invisível”.

9 Cf. os dois catálogos de Brodsky (2000, 2001), por meio dos quais leitor pode se informar sobre suas múltiplas produções entre as quais suas obras em torno das ruínas da AMIA (a Asociación Mutua Israelita Argentina da rua Pasteur em Buenos Aires, que sofreu o atentado terrorista em 18 de julho de 1994, deixando 84 mortos), bem como seu engajamento na construção do “Parque de la memoria” em Buenos Aires.



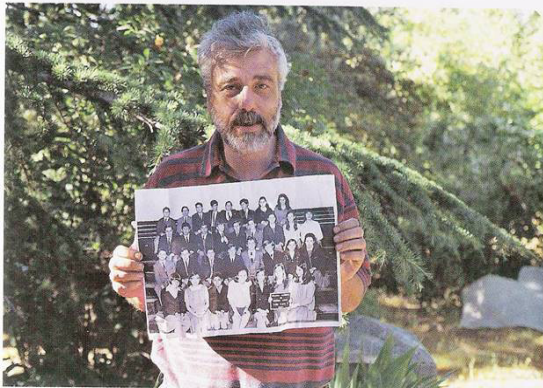
Pássaro Livre – Vogel frei Horst Hoheisel, Andreas Knitz, Pinacoteca, SP, 2003



MemoriAntonia (Sao Paulo 2003) Fulvia Molina, Marcelo Brodsky, Horst Hoheisel, Andreas Knitz



Fotografía como meio de topografia do terror34. Marcelo Brodsky, Buena Memória, 1997.



Erik es feliz. Hace sus grabados y serigrafías en su taller de Madrid, y le enseña a su hijo Manu los secretos del buen vivir y la saga de su linaje noruego. Gastrónomo, vinero y gran anfitrión, siempre tiene la casa llena de amigos. Cuando viene de visita a la Argentina, todo el mundo lo espera con los brazos abiertos.

Erik is happy. He does his woodcuts and silkscreens in his workshop in Madrid, and teaches his son Manu the secrets of the good life and the saga of his Norwegian ancestors. A gourmet, wine lover, and great host, he always has a house full of friends. When he visits Argentina everyone receives him with open arms.

Marcelo
Dirijo una agencia de imágenes. De los últimos veinte años, viví siete en Barcelona, cinco en Buenos Aires, seis en Madrid; los dos últimos regresé a Buenos Aires. Mi mujer es brasileña, de Goiás. Nuestros dos hijos tienen doble nacionalidad: son españoles y brasileños. Vivimos en la Argentina, donde está nuestra casa.



I direct an image agency. I spent seven of the last twenty years in Barcelona, five in Buenos Aires, and six in Madrid. I have been in Buenos Aires for two years. My wife is Brazilian, from Goiás. Our two children have dual nationality: they are Spanish and Brazilian. Our home is in Argentina.



Foto: Marcos López

Fotografía como um furo e deriva no tempo35. Marcelo Brodsky, Buena Memória, 1997. Catálogo.



Marcelo Brodsky, “Lo condenados de la tierra”

Marcelo Brodsky fala sobre essa obra:

Los cuatro libros encontrados en la casa de Nélide Valdez y Oscar Elissamaburu en Mar del Plata, estuvieron ocultos durante 20 años y aún logran distinguirse algunos de sus títulos, emblemáticos de los imaginarios izquierdistas y revolucionarios en América Latina: “La revolución teórica de Marx”; “La sociedad industrial Contemporánea”, “Los condenados de la tierra”.

Counter-monuments: Resistance and recollection work

Abstract: The essay presents a reflection upon the “antimonuments” phenomena that emerged in the end of the 20th century as a way to deal with authority violence through art, as in the case of Nazism and the Latin American dictatorships. The text begins with an explanation of the mnemotechnic, which means the old “art of memory” that had Simonides of Ceos as its mythic father. Then, the text goes on presenting the contemporary “art of memory” under the sign of “antimonuments”. The work also shows and discusses the works of Jochen Gerz, Horst Hoheisel, Andreas Knitz, Marcelo Brodsky and Fulvia Molina, among other artists.

Keywords: antimonuments, art of memory, mnemotechnics, Simonides of Ceos, art and violence.

Contre-monuments: travaux de mémoire et de résistance

Résumé: L’essai présente une réflexion sur le phénomène des «contremonuments» qui ont été construits à la fin du 20^{ème} siècle comme une façon de considérer, à travers l’art, la violence d’État, par exemple les cas du nazisme et des dictatures en Amérique Latine. Le texte commence par une récapitulation de l’ancienne mnémotechnique, à savoir, l’art de la mémoire ancienne, qui possède comme père mythique Simonide de Céos. Dans un deuxième pas, il présente la scène actuelle de l’art de la mémoire sous la rubrique des contremonuments. Le travail présente et analyse d’œuvres, d’entre autres artistes, de Jochem Gerz, Horst Hoheisel, Andreas Knitz, Marcelo Brodsky et Fulvia Molina.

Mots-clefs: contremonuments, art de la mémoire, mnémotechnique, Simonide de Céos, art et violence.

Antimonumentos: trabalho de memória y de resistencia

Resumen: Este ensayo presenta una reflexión sobre el fenómeno de los “antimonumentos”, que surgieron a finales del siglo XX como una forma de abordar, a través de las artes, la violencia del Estado, como en los casos del nazismo y de las dictaduras latinoamericanas. Inicialmente, este texto retoma la *mnemotécnica*, es decir, el antiguo “arte de la memoria”, que tiene a Simónides de Ceos como su padre mítico, y luego presenta la escena moderna del “arte de la memoria”, bajo la rúbrica de los antimonumentos. En este trabajo se presenta y se discute obras de artistas como Jochen Gerz, Horst Hoheisel, Andreas Knitz, Marcelo Brodsky y Fulvia Molina, entre otros.

Palabras clave: antimonumentos, arte de la memoria, mnemotécnica, Simónides de Ceos, arte y violencia.

Referências

- Adorno, T. (1976). *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*. Frankfurt, Alemanha: Suhrkamp.
- Arendt, H. (1982). *Entre o passado e o futuro*. São Paulo, SP: Perspectiva.
- Assmann, A. (1999). *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Munique, Alemanha: C. H. Beck.
- Assmann, A. (2012). *Espaços da recordação*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- Benjamin, W. (1987). *Obras escolhidas II: rua de mão única* (R. R. Torres Filho & J. Barbosa, trads.). São Paulo, SP: Brasiliense.
- Brodsky, M. (2000). *Buena memoria: un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*. Roma, Itália: Roma Assoc. Cult. Ponte della Memoria.
- Brodsky, M. (2001). *Nexo: un ensayo fotográfico*. Buenos Aires, Argentina: La marca.
- Freire, A., Alamada, I., & Ponce, J. A. G. (n.d.). *Tiradentes, um presídio da ditadura: memórias de presos políticos*. São Paulo, SP: Scipione.
- Freud, S. (1970). Das Unheimlich. In S. Freud, *Freud-Studienausgabe* (Vol. 4, pp. 241-274). Frankfurt, Alemanha: Fischer Verlag. (Trabalho original publicado em 1919)
- Freud, S. (1975a). Trauer und melancholie. In S. Freud, *Freud-Studienausgabe* (Vol. 3, pp. 193-212). Frankfurt, Alemanha: Fischer Verlag. (Trabalho original publicado em 1917)
- Freud, S. (1975b). Notiz über den Wunderblock. In S. Freud, *Freud-Studienausgabe* (Vol. 3, pp. 363-369). Frankfurt, Alemanha: Fischer Verlag. (Trabalho original publicado em 1925)
- Gerz, J. (1995). *Gegenwart der Kunst: interviews (1970-1995)*. Ratisbona, Alemanha: Lindinger + Schmid Verlag.
- Gerz, J. (1996). *Le Monument vivant de biron: la question secrète*. Arles, França: Actes du Sud.
- Gorender, J. (1987). *Combate pelas trevas. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo, SP: Ática.
- Hoheisel, H. (1998). *Aschrottbrunnen*. Frankfurt, Alemanha: Fritz Bauer Institut.
- Hoheisel, H., & Knitz, A. (1999). *Zermahlene Geschichte. Kunst als Umweg*. Weimar, Alemanha: Thüringisches Hauptstaatsarchiv.
- Kafka, F. (1994). Vor dem Gesetz. In F. Kafka, *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten* (pp. 211-212). Frankfurt, Alemanha: Fischer Verlag.
- Mesnard, P. (2000). *Consciences de la Shoah: critique des discours et des representations*. Paris: Kimé.
- Salmon, N. T. (1995). *Asservate. Exhibits. Auschwitz, Buchenwald, Yad Vashem*. Frankfurt, Alemanha: Schirn Kunsthalle/Cantz Verlag.
- Seligmann-Silva, M., & Nestrovski, A. (Orgs.). (2000). *Catástrofe e representação*. São Paulo, SP: Escuta.
- Seligmann-Silva, M. (2003). *Adorno*. São Paulo, SP: PubliFolha.
- Simondon, M. (1982). *La mémoire et l'oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du Ve siècle avant J.-C.: Psychologie archaïque, mythes et doctrines*. Paris, França: Les Belles Lettres.
- Weinrich, H. (1997). *Lethe: Kunst und Kritik des Vergessens*. Munique, Alemanha: C. H. Beck.
- Yates, F. A. (2008). *Art of memor.* (F. Bancher, trad.). Campinas, SP: Editora da Unicamp. (Trabalho original publicado em 1974)

Recebido: 12/05/2014

Revisado: 15/07/2014

Aceito: 07/08/2014