

Desmaterializar o tempo: *Triumphs and laments*, de William Kentridge

Biagio D'Angelo^(*) y Tiago Macini^(**)

Resumen: Con la obra site-specific *Triumphs and Laments* (2016), el artista sudafricano William Kentridge deconstruye el concepto de temporalidad en el que es posible reconocer imágenes de una historia familiar que también está siendo re-interpretada. Kentridge, quizá inconscientemente, está proponiendo para la historia del arte y la cultura ese proceso metodológico que Aby Warburg denominó *Nachleben der Antike*, convirtiendo el pasado en una forma rítmica de sucesiones y ciclos. Los materiales utilizados por Kentridge y destinados a su desmaterialización constituyen también complejos intersticios que desestabilizan la relación entre el tiempo y la obra de arte, la pervivencia de los mitos y el surgimiento de nuevos acontecimientos.

Palabras clave: Kentridge - Tiempo - Desmaterialización - Supervivencia - Warburg

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 138]

^(*) Professor Adjunto III-Programa de Pós-graduação em Artes Visuais-Instituto de Arte - Universidade de Brasília. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9333-4461>

^(**) Doutorando em Teoria e História da Arte - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais-Instituto de Arte - Universidade de Brasília.

Invocação a Proust, ou seja, da ambivalência do Tempo

...Quando nada subsiste de um passado antigo, depois da morte dos seres, depois da destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis porém mais vivazes, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o aroma e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, chamando-se, ouvindo, esperando sobre as ruínas de tudo o mais, levando sem se submeterem, sobre suas góticas quase impalpáveis, o imenso edifício das recordações (Proust, 2016, p. 65)

Nenhum artista explorou tão amplamente o tempo, suas consequências e suas “exigências”, quanto Marcel Proust no livro *Em busca do tempo perdido* [*À la recherche du temps perdu*] (1913). A própria ambiguidade do título, inclusive, registraria essa disposição⁽¹⁾. Numa primeira acepção, a procura proustiana pelo tempo perdido seria o esforço consciente de « que algo – que havia sido esquecido – deve agora voltar à memória, ser lembrado », como escreve Agamben.

A exigência concerne especificamente não ao ser lembrado, mas ao permanecer inesquecível. Ela se refere a tudo aquilo que, tanto na vida coletiva como na individual, é a todo instante esquecido, à massa exterminada de tudo que nelas é perdido. Não obstante o esforço dos historiadores, dos escribas e dos arquivistas de toda espécie, a quantidade daquilo que – na história das sociedades como naquela dos indivíduos – é irremediavelmente perdido é infinitamente maior do que aquilo que pode ser recolhido nos arquivos da memória (Agamben, 2016, p. 53).

Essa situação descrita por Agamben inverteria o fundamento dos valores semiológicos relacionados à memória e à sua condição de elemento primordial para a reconstituição do tempo. Nesse caso, o tempo das obras de arte pertenceria ao que foi, supostamente, esquecido – por isso, sua relação com os limites de um território calcado no embate com o “não saber”.

Mas esse caos informe do esquecido não é inerte nem ineficaz – ao contrário, ele age em nós com não menos força que a massa das recordações conscientes, mesmo se de modo diferente. Há uma força e uma operação do esquecido, que não podem ser medidas em termos de memória consciente nem acumuladas como saber, mas cuja insistência determina o nível de todo saber e de todo conhecimento. Aquilo que o perdido exige não é ser lembrado e comemorado, mas permanecer em nós e conosco enquanto esquecido, enquanto perdido – e unicamente por isso, inesquecível (*Ibidem*, p. 54).

A exigência de “permanecer inesquecível” – ou a inevitabilidade da similitude enquanto paradigma da “relação entre o que é [...] e a sua possibilidade” –, portanto, adviria de “uma força e uma operação do esquecido”. Ao afirmar que “a ligação do homem com a arte devia [...] ser compreendida em primeiro lugar como um dado da realidade, em sua unitária e arraigada coexistência de finalidades religioso-culturais e artístico-práticas”, Warburg (2018, p. 41-42) traria para o centro da história da arte o impacto dessa exigência. A cunhagem de seu conceito-chave *Nachleben* seria um bom exemplo disso.

Numa segunda acepção, a procura do tempo coincidiria com o desejo inconsciente de encontrar o tempo em seu descaminho, sua obscuridade, sua condição patológica enquanto manifestação de “tudo aquilo que, tanto na vida coletiva como na individual, é a todo instante esquecido, à massa exterminada de tudo que nelas é perdido”. Um dos trechos mais conhecidos do livro proustiano, o exemplo da lembrança que aparece graças

ao gosto do pedacinho da *madeleine* da tia Léonie, revela outra ambivalência do tempo: o abandono das coisas pela memória e a força de elas voltarem à consciência:

Talvez porque, dessas lembranças abandonadas há tanto fora da memória, nada sobrevivesse, tudo se houvesse desagregado; as formas – e também a da pequena conchinha de confeitaria, tão gordamente sensual sob as suas estrias severas e devotas – tinham sido abolidas, ou adormentadas, haviam perdido a força de expansão que lhes teria permitido alcançar a consciência (Proust, 2016, p. 65).

Triunfos e lamentações sobre o Tempo perdido

Quando convidado a desenvolver um projeto artístico concebido especificamente para os aterros do Lungotevere, em Roma, com um trabalho *site-specific*, intitulado *Triumphs and Laments*, em 2016, o artista sul-africano William Kentridge produz uma obra que insiste na duplicidade ambivalente do tempo. “Não é que os eventos e a história desapareçam, mas são transpostos em uma série de sinais discretos. O mundo é desfeito para ser feito de novo”, escreveu Kentridge em seu ensaio *Six Lessons on Drawings (Seis aulas de desenho)*, 2016, p. 80). A arte, parece admitir Kentridge, é uma forma de conhecimento em si mesma. Ela não é uma simples integração do mundo real, nem pode ser considerada apenas nos termos racionais das disciplinas acadêmicas clássicas. O perímetro do estúdio é o local crucial para a produção de significado: é aqui que o pensamento linear dá lugar ao olho, à mão, ao papel e ao carvão, os meios materiais que dão impulso vital à criatividade. O ato de desenhar, de sujar as mãos, tem o poder de nos apresentar às questões mais complexas de nosso tempo. Kentridge se preocupa com a maneira como damos estrutura e significado à fluidez da experiência: nós nos esforçamos para vislumbrar uma silhueta familiar na forma mutável das nuvens e montamos pedaços de papel para provocar o reconhecimento imediato do espectador. Essa forte necessidade de significado - de observar uma coleção de fragmentos e atribuir valor a eles, de pegar os fragmentos e compor uma imagem - está presente não apenas em nossa observação das sombras das coisas, mas em tudo o que vemos, até mesmo em nossa leitura da realidade geográfica e política. Para nos ilustrar os mecanismos - muitas vezes ilusórios - pelos quais reconstruímos o significado do mundo, Kentridge se serve da linguagem e as ferramentas da lógica como se fossem o papel e o carvão com os quais se dá corpo a uma ideia.

Dar corpo a uma ideia e ilustrar os mecanismos ilusórios da reconstrução do mundo por meio de uma reflexão estética sobre a presença tenaz e, por vezes, imperscrutável do tempo, são os pilares de *Triumphs and Laments*. Trata-se de um friso de 550 metros de comprimento composto por oitenta figuras de até dez metros de altura, por meio do qual William Kentridge desejava traçar um caminho mitológico *sui generis* no qual a cidade de Roma pudesse explorar e reconhecer sua própria identidade marcada por luz e sombra: da loba do Capitólio a Marcello Mastroianni beijando Anita Ekberg, ao assassinato de Remo

pelas mãos de Rômulo, à efígie de Garibaldi, de São Pedro ao gueto judeu, aos estágios trágicos dos assassinatos de políticos como Aldo Moro ou de escritores e pensadores como Pier Paolo Pasolini⁽²⁾. As figuras escolhidas representam as reinterpretações do artista de uma seleção iconográfica de figuras e eventos históricos que marcaram a história milenar de Roma, desde as eras clássicas e míticas até os eventos modernos do passado mais recente e, como bem sintetiza Isabella Pezzini, “pertencem à enciclopédia histórico-artística da capital” (2020, p. 91). Kentridge teria portanto “o objetivo de construir uma espécie de mitologia da romanidade que é, ao mesmo tempo, altamente pessoal e política. Cada figura que compõe o friso, de fato, não representa apenas uma elaboração triunfal da história de Roma, mas é a transposição de uma imagem histórica precisa dela, redesenhada e, em alguns casos, reformulada pelo próprio artista. O tema da dialética entre história e discurso é, portanto, central aqui em mais de um aspecto” (Idem, p. 93).

A característica de *Triumphs and Laments* é sua efemeridade. Claudio Strinati define sugestivamente o friso do artista sul-africano como um “epopeia figurativa” no qual “a disposição das figuras conta uma história memorável imbuída de um espírito clássico”. Para o historiador da arte italiano, Kentridge seria um narrador delicado, e a sua obra “não tem outro tema que não seja a grandeza moral e física que emana das imagens destinadas a se fixar na memória e na meditação” (Strinati apud website).

Hoje, à distância de alguns nos, a obra desapareceu. Nesse trabalho grandioso de que somente temos imagens fotográficas, Kentridge desconstrói o conceito de temporalidade, um arco temporal que une o passado e o presente, em que é possível reconhecer imagens de uma história familiar, que está sendo também reinterpretada. Kentridge, talvez inconscientemente, está propondo para a história da arte e da cultura aquele processo metodológico que Aby Warburg denominou *Nachleben der Antike*, fazendo que o passado se torne uma forma rítmica de sucessões e ciclos. Os materiais usados por Kentridge e destinados à sua desmaterialidade constituem também complexos interstícios que destabilizam a relação do tempo com a obra de arte, a sobrevivência dos mitos e o surgimento de novos acontecimentos. Com efeito, o tempo será responsável e protagonista do desenvolvimento da obra. Os desenhos da procissão de figuras presentes no friso serão paulatinamente “reabsorvidos pelos fungos e microorganismos dos quais foram extraídos, em um processo que é uma metáfora do desbotamento da memória e da perda da memória. Fundamental é a ideia de que, nesse meio tempo, o espectador contribua para o funcionamento da obra caminhando, correndo, pedalando ao lado dela, colocando-a em movimento e integrando-a ao seu cotidiano, percebendo as evidências da vida da cidade que até mesmo as paredes carregam, uma vez que foram colocadas em condições de significar” (Pezzini, 2020, p. 91-92). O próprio artista descreve a passagem do tempo revisitando o local da instalação: “Agora as imagens parecem estar saindo da pedra, e eu gosto desse meio-desaparecimento: acho que está de acordo com o tema da perda de memória” (Crinò 2019).

Também é curioso escrever sobre essa obra. Nos restam apenas fotografias. O tempo se incumbiu da tarefa do desaparecimento dos grupos e das figuras que, desde o começo da realização da obra, lutavam com a sujeira acumulada nas paredes e sua limpeza seletiva. O que as fotografias nos mostram é uma sucessão de imagens que emergem

como sombras da História e que, porém, estarão destinadas a serem reabsorvidas pelo novo e inevitável depósito de poluição e sujeira. A obra de Kentridge possui não apenas o caráter efêmero característico de muitas instalações *site-specific*, mas também ela se inclui, temporariamente, nas inscrições da estratificação histórica da cidade de Roma e, como outros vestígios, está destinada a perder-se irremediavelmente. Kentridge, porém, insiste na importância dos vestígios, dos espaços em branco, da ruína que o tempo causou, da mistura de história, idéias e materiais de onde um significado tenta emergir: “quero insistir nos interstícios, nos *non sequiturs*, como se fossem precisamente esses interstícios, as incompletudes, que criam o espaço a partir do qual a obra pode emergir. Nem caos nem clareza, mas um lugar onde o dizer se torna a pré-condição bruta para a descoberta de novas palavras” (Kentridge 2016, p. 62).

Podemos só conjecturar quantos transeuntes, distraídos ou não, observaram aquelas paredes de proteção do Lungotevere. Na obra de Kentridge a história não se desenrola cronologicamente, mas “procede por assonância, ignorando a ordem cronológica dos eventos. Os episódios cuidadosamente escolhidos resumem, por meio de triunfos e lamentações, vitórias e derrotas, uma história que remonta à fundação de Roma, mas está imbuída do olhar contemporâneo de um artista consciente, como poucos, da violência da história” (Jamurri, *website*). Para Kentridge, cada triunfo da história corresponderia e se acompanharia sempre de um lamento pela derrota do outro. E nessa obra os lamentos superariam em muito os triunfos. Na narrativa da obra, “a glória e a vergonha são mostradas juntas, ao mesmo tempo”, falando sobre “o coração do desastre que lateja em cada momento de triunfo”, porque “no triunfo de alguém sempre se esconde o desastre de outra pessoa” (Kentridge, *apud website*).

O tempo se encarrega de equilibrar, quase democraticamente, também a aparente vitória do triunfador. O tempo também cancela o esforço titânico que é a obra do artista. A ação do tempo é implacável. O cancelamento torna-se o resultado da obra de arte, pois o tempo, acumulador de poeiras, microorganismos, e outros materiais invisíveis e imponderáveis, “fornece o material do qual se extrai o trabalho da memória. O tempo, continuando seu próprio trabalho, apagará novamente o do artista. Mas esses não são processos de equilíbrio zero” (Pezzini, 2020, p. 93).

Com efeito, em suas *Seis aulas de desenho*, Kentridge aponta sobre a maneira pela qual “o tempo se adensa e adquire materialidade”, “transforma”, ‘paira’, apaga o material e o desenho “de modo imperfeito”, e assim conclui:

Precariedade, incerteza, instabilidade residem nos materiais, nas técnicas relacionadas e na própria tecnologia. O apagamento imperfeito não é artificial, não é um efeito adicional. É o que o processo criativo, a atividade física, nos propõe: desenhar, apagar, filmar, caminhar (2016, p. 83).

Para Kentridge criar coincide com uma montagem e remontagem da história. Sobre esse conceito se debruçou longamente Georges Didi-Huberman: “A montagem é uma exposição de anacronismos naquilo mesmo que ela procede como uma explosão da cronologia. A montagem talha as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas

habitualmente separadas. Ela cria, portanto, um abalo e um movimento” (2016, p. 6). A montagem oferece, assim, doravante um material que “foi destacado de seu espaço normal, porque não para de correr, de migrar de uma temporalidade para a outra. É por isso que a montagem decorre fundamentalmente desse saber das sobrevivências e dos sintomas dos quais Aby Warburg afirmava que ele se parece com algo como uma ‘história de fantasmas para gente grande’ (*Gespensstergeschichte für ganz Erwachsene*)” (Idem, pp. 6 e 7)

Intermezzo warburgiano. Saber e não saber o Tempo

Uma das origens da complexidade do processo artístico está na transfiguração imagética dos objetos da memória. Tal condição elabora uma visualidade baseada na operação de contrastes entre o que foi propriamente visto pelo artista – as formas em seu valor positivo de realidade – e o que foi, de alguma maneira, também esquecido – as lembranças em sua performance de uma ausência a ser recuperada, ou melhor, em sua negatividade persistente.

Em 1892, Aby Warburg daria os primeiros passos na direção de perseguir essa dimensão semiológica paradoxal criada pelo desenvolvimento errante do processo artístico. Na sua tese de doutorado *O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli* [*Sandro Botticellis “Geburt der Venus” und “Frühling”*], o historiador da arte alemão identificaria a irrupção controversa do estilo “antiquizante” no âmago da pintura do Primeiro Renascimento italiano dominada pelo estilo “*alla francese*”.

Em sua conferência autobiográfica *De Arsenal a Laboratório* [*Vom Arsenal zum Laboratorium*] (1927), Warburg comentou sobre o seu encontro com essa aparição estética na obra de Sandro Botticelli.

A descoberta de que as duas figuras da perseguição (Zéfiro e Flora), na Primavera de Botticelli, eram trazidas diretamente dos Fastos de Ovídio [...] foi para mim decisiva para a escolha do tema de meu trabalho de doutorado, o qual teve como argumento a intensidade do movimento externo sob o signo da Antiguidade. [...] Eu devia tentar compreender se entre os contemporâneos de Botticelli existiam documentos, ou mesmo poesias, que pudessem indicar-me quem tinha sido o mediador desse duto modelo para um grupo da perseguição. Tratava-se, então, de uma abordagem que privilegiava a análise da obra de arte individual. [...] Consegui descobrir que Poliziano, estudioso e poeta, tinha sido o mediador da passagem de Ovídio. Em particular – coisa decisiva para mim –, descobri que esse duto modelo humanista tinha sido quem transmitira a movimentação antiquizante à representação dramática. (Warburg, 2018, p. 40-41)

Essa revelação seria decisiva para a história da arte. O reconhecimento da propagação, por meio do “douto modelo humanista”, de uma “movimentação antiquizante à representação

dramática” em *A primavera* perturbaria a transmissão de saberes até então estabelecida pela disciplina e alojaria, no cerne de seu conhecimento, o que Georges Didi-Huberman descreveu como um “imbróglío de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados” (2013a, p. 23).

As “duas figuras da perseguição (Zéfiro e Flora)” em Botticelli, conforme a arqueologia de sua gênese proposta por Warburg na tese de 1892⁽³⁾, desmantelariam, assim, a proposta do “método formalista” de Alois Riegl e Heinrich Wölfflin baseada na ideia de uma “função estilística geral [para a arte] que pode ser variadamente atualizada”, como propõe Edgar Wind em seu artigo ‘O conceito de *Kulturwissenschaft em Warburg* e o seu significado para a Estética’ (Wind *apud* Warburg, 2018, p. 257). Na condição espectral de seres indômitos, a presença subversiva dessas criaturas mitológicas inconvenientes à estética do *Quattrocento* retalhariam a estabilidade da dimensão temporal na obra de arte, impossibilitando, de acordo com a concepção warburguiana, uma ordem histórica fundamentada em sistemas homogêneos e lineares de tempo.

Com ele [Warburg], a história da arte se inquieta sem cessar, a história da arte se perturba, o que é um modo de dizer, se nos lembrarmos da lição benjaminiana, que ela toca numa origem. A história da arte segundo Warburg é justamente o contrário de um começo absoluto, de uma tabula rasa: é, antes, um turbilhão no rio da disciplina, um turbilhão – um momento-agitador – depois do qual o curso das coisas se haverá desviado profundamente, ou até transtornado (Didi-Huberman, 2013b, p. 26).

O “turbilhão” trazido à história da arte pela tese *O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli* faria emergir, desse modo, a inviabilidade de uma história baseada em nascimentos, mortes e renascimentos. O “rio da disciplina” seria traspassado por formas de sobrevivências – os fantasmas warburguianos – que, manifestadas como aparições, sofreriam a intervenção das impurezas do tempo. Nesse sentido, Warburg carregaria uma mensagem perturbadora – um “momento-agitador” – para a doutrina: a construção de seu “saber” estaria impregnada invariavelmente por um “não saber”. Nas palavras de Didi-Huberman, o resultado dessa revolução teórica é que, “com Warburg, a ideia de arte e a ideia de história passaram por uma reviravolta decisiva. Depois dele, já não estamos diante da imagem e diante do tempo, como antes” (2013b, p. 26).

A imagem e o tempo, até aquele momento, eram considerados separadamente pela história da arte. Além disso, o desenvolvimento de cada um deles era imaginado num fluxo linear e estável – o arranjo lógico em escolas, tradições e movimentos seria um exemplo disso –, configurando a tessitura de um conhecimento direcionado ao próprio fechamento – ou seja, a busca por “uma função estilística geral” como em Riegl e Wölfflin. Com Warburg, os dois conceitos foram forçados sobre um território muito mais instável. Ao “considerar a obra de arte como produto estilístico de um entrelace com a dinâmica da vida” (Warburg, 2018, p. 41), ele levaria a imagem e o tempo aos limites semiológicos entre o “saber” e o “não saber”.

Sob o ponto de vista warburguiano, portanto, qualquer interpretação teórica sobre a obra de arte falharia se não levasse em consideração o seu caráter de “aparição”. A ideia de “aparição” como “manifestação, aparecimento súbito e sobrenatural de um ser, espectro, fantasma” colocaria a o trabalho artístico a meio caminho entre o conhecido e o desconhecido. A manifestação desses fantasmas indicaria na arte, então, um percurso vacilante entre a formulação de um “saber” e a ameaça desestruturante de um “não saber”. Em resumo, qualquer História da Arte enfrentaria o surgimento patológico do desconhecido quando se buscava a apreensão de um conhecimento.

Assim, nos sobreviria a seguinte pergunta: qual a forma dessa intervenção irremissível do “não saber” na história da arte?

Primeiramente, é imperioso entender que essa influência não estaria restrita aos objetos artísticos. Ela afetaria todo e qualquer processo técnico humano. Na obra *As palavras e as coisas*, Michel Foucault identificou nos séculos XVII e XVIII a passagem de uma mentalidade técnica ligada à similitude para um pensamento sobre a diferença. “A atividade do espírito [...] já não consistirá, portanto, em aproximar as coisas [...], mas em discernir [...]. Nesse sentido, o discernimento impõe à comparação a procura primitiva e fundamental da diferença” (2016, p. 82). Porém, esse movimento epistemológico, ao invés de encerrar a incidência patológica de uma imaginação inventiva que estava em vigor nos séculos anteriores, apenas a dissimularia sobre o discurso lógico do entendimento científico.

Foucault reconheceu uma consequência adversa desse novo arranjo epistêmico. Embora a necessidade da diferença imponha ao conhecimento e à linguagem um distanciamento necessário à sua performance, eles “estão estreitamente entrecruzados. [...] E essa dependência da língua relativamente ao saber libera todo um campo histórico que não existira nas épocas precedentes (*Idem*, p. 120 e 121)”. Desse modo, as palavras, as coisas e as imagens – a “rede de signos que, de um extremo ao outro, percorre o mundo” (*Idem*, p. 119) – estariam contaminadas inexoravelmente pela similitude que desejariam apagar e, para a atividade genuína do espírito técnico, restaria ocultar a contradição entre um racionalismo nascente e um irracionalismo ainda sobrevivente.

Segundo Foucault, conseqüentemente, “[...] para o conhecimento, a similitude é uma moldura indispensável. Porque uma realidade ou relação de ordem não pode ser restabelecida entre duas coisas a não ser que a sua semelhança permita compará-las” (*Idem*, p. 98). Ou seja, qualquer obra de arte, a manifestação imagética das memórias não seria possibilitada pelo exercício técnico entre a sua diferença com o presenciado, mas pela dimensão semiológica de sua similitude que, ainda assim, sobreviveria no imbróglio entre as palavras, as coisas e as imagens sobre aquela o que restou de sua permanência.

Nesse contexto, podemos concluir que a similitude – “uma moldura indispensável” –, reposicionada epistemologicamente como um “não saber”, atingiria morfológicamente a História da Arte em duas camadas. Uma delas corresponderia ao exercício técnico de se tentar criar uma ordem entre as obras de arte, inviabilizando “uma função estilística geral que pode ser variadamente atualizada” pela “aparição” de elementos que escapariam à lógica vigente – “a descoberta [warburguiana] de que as duas figuras da perseguição (Zéfiro e Flora), na *Primavera* de Botticelli, eram trazidas diretamente dos *Fastos* de Ovídio”. Daí a história da arte com Warburg “se inquieta sem cessar”. E, por isso, podemos dizer que ela trataria de um outro “gênero de tempo”.

A outra representaria a relação do artista com a sua intenção. Em outras palavras, a própria tessitura da imagem seria alcançada pela influência incontrolável de um *pathos* originador de uma abertura semiológica e suas diversas plasticidades e ritmos.

Em ambos os casos, a similitude – ou a intervenção de um “não saber” irremissível nas técnicas relacionadas à História da Arte – seria representante de uma influência ainda mais profunda: as memórias ou a sua superação como a manifestação de formas inconscientes. A descoberta de Zéfiro e Flora em estilo “antiquizante” por Warburg carregaria o sentido de uma representação sobre algo que se perdeu, mas se faz inesquecível – nesse caso, os liames que levaram a arte antiga à reaparecer, de maneira dissimulada, em pleno Renascimento italiano.

Mas, afinal, qual a força dessa substância semiológica originada pelo que foi perdido ou pelo que, de algum modo, se transformou em um “não saber” persistente?

Kentridge e Warburg: questões de Tempo

Tal qual o surgimento repentino de Zéfiro e Flora em *A primavera* de Botticelli, revelado por Warburg, a recordação inesperada desestruturaria a questão temporal também na obra de Kentridge pela incursão de formas históricas e mitológicas, culturais e naturais que, como diria Proust antes mencionado, “tinham sido abolidas, ou adormentadas, haviam perdido a força de expansão que lhes teria permitido alcançar a consciência” (Proust, 2016, p. 65). A exigência do inesquecível, então, faria irromper na obra de Kentridge um tempo perdido por seu aspecto multifacetado. A procissão de figuras de triunfos e lamentos, tão anacrônica, conforme a proposta do artista sul-africano, não pode ser mais o espaço para a “ordem do tempo” de Anaximandro⁽⁴⁾ – e seu fluxo lógico entre o passado, o presente e o futuro –, mas um lugar de obscuridade a partir do qual o brilho luminoso de evidências soterradas pelo tempo tentaria não se entregar ao seu impiedoso destino – a morte – e sobreviveria pelo tempo perdido da substância inesquecível de sua presença – onde, sobre as ruínas da história, se levanta visivelmente, para depois desaparecer, o imenso edifício das recordações”. Na exposição “Quartos com vista. Aby Warburg, Florença e o laboratório das imagens”, que se realizou na *Galeria Uffizi* entre 19 de setembro e 10 de dezembro de 2023, há uma singular aproximação entre Warburg e Kentridge. Com efeito, na quarta sala, onde o desenho se torna uma expressão privilegiada da transformação do antigo *Pathosformeln* desde a Renascença até os dias atuais, os curadores escolheram abordar a coexistência de desenhos de Michelangelo, Rafael, Leonardo e Dürer com um esboço de trabalho proveniente, justamente, de propostas iconográficas que parecem ser uma continuação ideal de *Triumphs and Laments*, de Kentridge: Pasolini, 2 novembro 1975 (2015); *Women Weeping for a Lampedusa Shipwreck* (2014) e *Son Weeping for His Mother* (2015), que lembra, em contraponto, a última cena icônica do filme *Rome cidade aberta*, de Roberto Rossellini. Essa sugestão privilegia uma espécie de continuação cronológica (mas seria melhor dizer, uma espécie de intervalo anacrônico) entre as revelações inquietantes de Warburg e as intuições estéticas de Kentridge.

Para Warburg, a “aparición” de Zéfiro e Flora, além de portarem os contornos estéticos de um estilo muito antigo em desuso, seria a manifestação de fantasmas de um passado que não cessou e, ressurgido, despedaçaria a “ordem do tempo”.

Esse anacronismo das formas implicaria, consequentemente, numa outra relação entre a imagem e o tempo pela qual o “saber” na História da Arte estaria profundamente afetado pelo “não saber”, estabelecendo seus fundamentos nesse território semiológico intermediário. Em outras palavras, o conhecimento na disciplina estaria atado, por princípio, à sua própria negação e seu desenvolvimento ocorreria pela abertura de sentido nas imagens, transformando as soluções lógicas em enigmas patológicos.

Toda a estrutura histórica proposta por Warburg, dessa maneira, seria montada dentro de uma “exigência de permanecer inesquecível”, como diria Agamben em seu texto *O tempo que resta*. Discorrendo sobre a complexidade dessa intervenção na estrutura do tangível, arrevesando a definição proposta por Leibniz para a relação entre as instâncias topológicas da possibilidade e da realidade, o filósofo italiano declara:

Apesar da minha admiração incondicional por Leibniz, acredito que essa formulação não seja correta e que, para definir o que seja verdadeiramente uma exigência, precisamos invertê-la e escrever, ao contrário: *orne existens exigit possibilitatem suam*, “todo existente exige a própria possibilidade, exige tornar-se possível”. A exigência é uma relação entre o que é – ou foi – e a sua possibilidade – e esta não precede, mas segue a realidade. Suponho que Benjamin tivesse em mente alguma coisa do gênero, quando falava a propósito da vida do idiota, de uma exigência de permanecer inesquecível (2016, p. 53).

Nesse contexto, a potência semiológica – e delirante, em seu anacronismo – de *Triumphs and Laments* consiste no reconhecimento que tudo o que está narrado pelas imagens em via de desaparecimento é e foi “irremediavelmente perdido”. Em vista disso, a criação de abstrações – por exemplo, o arranjo das obras de arte em diferentes classificações para seu ilusório ordenamento lógico – respeitaria a exigência “entre o que é – ou foi – e a sua possibilidade”, impondo a similitude como vestígio de um real, entretanto, ressignificado – “e esta não precede, mas segue a realidade”.

Nesse sentido, a teoria warburguiana tocava uma origem, como defendido por Didi-Huberman, quando percebeu a “aparición” de formas “que não podem ser medidas em termos de memória consciente nem acumuladas como saber, mas cuja insistência determina o nível de todo saber e de todo conhecimento”.

Se o tempo de Warburg pode ser resumido como a exigência semiológica de um tempo perdido sempre presente, a descoberta que traz Kentridge com *Triumphs and Laments*, perturbaria decisivamente o fluxo temporal da arte, já que “aquilo que o perdido exige não é ser lembrado e comemorado, mas permanecer em nós e conosco enquanto esquecido, enquanto perdido”.

Notas

1. De acordo com duas das acepções do verbete no dicionário da língua francesa de Paul Robert (2006, p. 215), o adjetivo perdu [perdido] pode qualificar um objeto “*dont on n'a plus la possession, la disposition, la jouissance*” [do qual não temos mais a posse, a disposição, o gozo] ou “*égaré, qui a perdu son chemin, qui est comme fou*” [que perdeu seu caminho, que enlouqueceu]. Dessa maneira, o termo temps perdu [tempo perdido], presente no título da obra de Marcel Proust, pode ser interpretado com mais de um significado o que daria origem à sua indeterminação semântica. In: Robert, Paul. *Dictionnaire de langue française*. Paris: Poche, 2006.
2. Um auxílio essencial para a reconstrução das várias fases da enunciação da obra e para sua compreensão é o guia iconográfico produzido por Lila Yawn (2016-2017), “The Figures / Le Figure” em *Triumphs & Laments* de William Kentridge, principalmente por pesquisadores e estudantes voluntários da John Cabot University em Roma. Trata-se realmente de um guia inestimável pois ele responde às perguntas de significados mais frequentes levantadas pela obra, por exemplo: A que figura se remete? Qual momento histórico? Qual palimpsesto visual subjaz à figura escolhida por Kentridge? Documentos do friso « Triumphs and Laments » podem ser visualizados em: <https://www.kentridge.studio/william-kentridge-projects/triumphs-and-laments> (último acesso em 13 de fevereiro de 2025).
3. De acordo com Cássio Fernandes, Warburg “trataria das pinturas mitológicas de Sandro Botticelli na perspectiva da leitura, por parte do humanismo florentino do ambiente de Lorenzo de Medici, da tradição homérica pela via da transmutação latina realizada por Ovídio”. Fernandes, Cássio. « Sobre uma conferência autobiográfica de Aby Warburg », in: Warburg, 2018, p. 19.
4. “As coisas se transformam uma na outra segundo a necessidade e reconhecem o valor uma da outra segundo a ordem do tempo” (Anaximandro apud Rovelli, 2018, p. 21). Desde então, podemos dizer que os fenômenos naturais seriam compreendidos em conformidade com a “ordem do tempo”.

Referências bibliográficas

- Agamben, Giorgio. *O tempo que resta: Um comentário à Carta aos Romanos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- Crinò, Lara, Kentridge ascolta la Sibilla, “*La Repubblica*”, 7 settembre 2019, p. 30.
- Didi-Huberman, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013a.
- Didi-Huberman, Georges. *A imagem sobrevivente*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b.
- Didi-Huberman, Georges. “Remontar, remontagem (do tempo)”. Tradução de Milene Migliano. *Revisão de Cícero de Oliveira*. Edições Chão da Feira, Cadernos de Leituras n. 47, 2016, pp. 1-7
- Foucault, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- Iamurri, Laura. “Triumphs and Laments. Un progetto di Kentridge per Roma. Camminar guardando, 39”. In: *L'indice dei libri del mese, 4 de outubro de 2016*: <https://www.lindiceonline.com/arti/arte/kentridge-triumphs-laments/> (último acesso 13 de fevereiro de 2025).

- Kentridge, William, *Sei lezioni di disegno*, trad.it. di Nicoletta Poo, Cremona, Johan&Levi, 2016.
- Kentridge, William. *Triumph and Laments*. *Tevereterno*. In: <https://www.tevereterno.org/progetti/triumphs-and-laments/> (último acceso 13 de fevereiro de 2025).
- Pezzini, Isabella. *Far parlare i muri: giochi di enunciazione* in “Triumphs and Laments” di William Kentridge. In: *E|C Rivista on-line dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*. Serie Speciale – Anno XIV, n. 29, 2020, pp. 91-103.
- Proust, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- Rovelli, Carlo. *A ordem do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.
- Srinati Claudio, in *Triumph and Laments*. *Tevereterno*. In: <https://www.tevereterno.org/progetti/triumphs-and-laments/> (último acceso 13 de fevereiro de 2025).
- Warburg, Aby. *A presença do antigo*. Org. Cássio Fernandes. Campinas: Editora Unicamp, 2018.
- Yawn, Lila (Org), “The Figures / Le Figure”, in *William Kentridge's Triumphs & Laments*, 2016-2017

Abstract: With the site-specific work *Triumphs and Laments* (2016), South African artist William Kentridge deconstructs the concept of temporality in which it is possible to recognize images of a familiar history that is also being reinterpreted. Kentridge, perhaps unconsciously, is proposing for the history of art and culture that methodological process that Aby Warburg called *Nachleben der Antike*, turning the past into a rhythmic form of successions and cycles. The materials used by Kentridge and intended for his dematerialization also constitute complex interstices that destabilize the relationship between time and the work of art, the survival of myths and the emergence of new events.

Keywords: Kentridge - Time - Dematerialization - Afterlives – Warburg

Resumo: Com a obra site-specific *Triumphs and Laments* (2016), o artista sul-africano William Kentridge desconstrói o conceito de temporalidade no qual é possível reconhecer imagens de uma história familiar que também está sendo reinterpretada. Kentridge, talvez inconscientemente, está propondo para a história da arte e da cultura aquele processo metodológico que Aby Warburg chamou de *Nachleben der Antike*, transformando o passado em uma forma rítmica de sucessões e ciclos. Os materiais usados por Kentridge e destinados à desmaterialização também constituem interstícios complexos que desestabilizam a relação entre o tempo e a obra de arte, a sobrevivência dos mitos e o surgimento de novos eventos.

Palavras chave: Kentridge - Tempo – Desmaterialização – Afterlives - Warburg

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]