

A PRODUÇÃO ARTÍSTICA ATRAVÉS DAS MEMÓRIAS POLÍTICAS: UMA ELABORAÇÃO DE NOVAS MEMÓRIAS

Gabriela Zilli
Mestranda do PPGA em Memória Social e Patrimônio Cultural/ICH//UFPeI
gbazilli@gmail.com

Carlos Alberto Ávila Santos
Professor do Centro de Artes/ UFPeI
betosant@terra.com.br

RESUMO

O presente texto reflete sobre a criação artística e a elaboração de novas memórias, a partir de lembranças vinculadas à diferentes conflitos políticos nas obras de Wolfgang Mattheuer, Doris Salcedo, William Kentridge, Guillermo Kuitca. O século XX foi palco de duas Grandes Guerras, conflitos civis, ditaduras militares, regimes discriminatórios e autoritários, que restringiram ou interromperam os direitos civis das populações. A queda do muro de Berlim, a reunificação geopolítica do mundo ocidental, o fim das ditaduras políticas na América Latina e da repressão social em outras partes do mundo (como o Apartheid), alavancaram os estudos sobre a memória, a partir dos anos de 1990. No contexto artístico, há uma abrangência cada vez mais crescente da temática da memória nas obras, que objetivam por meio da linguagem visual o reconhecimento desses acontecimentos e a busca por justiça.

Palavras-chave: Arte; Memória; Conflitos

INTRODUÇÃO

O século passado foi palco de duas Grandes Guerras, diversos conflitos civis, ditaduras militares, regimes discriminatórios e autoritários. Uma série de situações restringiu ou interrompeu os direitos civis da população por décadas, caracterizando o que é denominado pelo filósofo Giorgio Agamben (2004) de Estado de exceção¹. A partir da década de 1990, com a queda do muro de Berlim e a reunificação geopolítica do mundo ocidental, com o fim das ditaduras políticas na América Latina e de diversos

1

O conceito de estado de exceção para Agamben, consiste não apenas no ato político de suspensão dos direitos constitucionais em função de uma necessidade de autoconservação, adotado pelo poder executivo em momentos de crise política ou guerra; mas em uma visão mais ampla do ponto de vista social e filosófico, significando “uma suspensão não apenas da administração da justiça, mas do direito enquanto tal”, constituindo um vazio jurídico, uma zona de anomia. (Agamben, 2004. p. 72)

outros conflitos de repressão social em outras partes do mundo (como o Apartheid), intensificaram-se as discussões acerca da memória desses períodos. Os estudos sobre memória foram impulsionados, inicialmente, pelo interesse nas memórias relacionadas à Segunda Guerra Mundial, expandindo-se posteriormente através de diversos movimentos de reivindicações memoriais na América Latina, na África e no Oriente Médio.

As artes visuais, do mesmo modo, passaram a relacionar-se profundamente com essa temática, por meio das memórias dos artistas que vivenciaram, de forma direta ou indireta, essa época. Passado o período de repressão onde a arte produzida - inúmeras vezes censuradas - era meio de protesto, de guerrilha, de subversão ao poder totalitário. Observa-se nas produções das décadas de 1980 e 1990, até os dias atuais, o aumento de obras que refletem questões sobre a memória e as identidades locais.

Através da análise de obras de artistas de diferentes países que passaram por conflitos políticos, observou-se uma recorrência, uma linha que une as produções poéticas, que remetem a sentimentos como melancolia, solidão, isolamento, deslocamentos, angústias, conflitos morais. De maneira explícita ou mais sutil e, por vezes, até de forma não intencionada, essas obras são produtos da memória desse período vivido ou herdado pelos artistas.

A produção artística específica de períodos pós Estado de exceção encontra-se no centro do desenvolvimento dessa pesquisa, que objetiva a compreensão da obra arte como um veículo de elaboração de novas memórias. A prática memorial como inspiração do fazer artístico é evidenciada nas mais diversas formas de expressão, concedendo à obra final seu caráter simbólico, como suporte de rememoração. Ao mesmo tempo em que resgata lembranças vividas pelo espectador, a arte proporciona elementos capazes de construir memórias independentemente de o sujeito ter vivenciado ou não a experiência retratada pelo artista.

A compreensão do processo mnêmico e sua importância para a formação das identidades sociais abarcam o entendimento da dupla relação existente entre arte e memória: a memória como subsídio para a produção artística; a arte como espaço de elaboração de memórias. Do ponto de vista da produção artística, torna-se difícil abordar questões relacionadas o significado da arte, sem mencionar a memória e seu valor simbólico, pois ambas estão intrinsecamente ligadas.

A memória enquanto ferramenta do fazer artístico

A partir do século XX, o interesse destinado aos estudos da memória pela psicanálise e pelas neurociências, tem se ampliado à outras áreas do conhecimento, como: as Ciências Humanas e Sociais. Do ponto de vista antropológico, a memória é classificada, segundo Joel Candau (2014), em protomemória, memória de alto nível e metamemória. A protomemória está ligada à memória individual procedural e às práticas cotidianas adquiridas ao longo da vida através da transmissão social, são costumes introjetados que se expressam sem o uso direto da racionalidade - como andar de bicicleta ou tocar um instrumento. A memória de alto nível é a memória propriamente dita: as lembranças e recordações, o conhecimento obtido da aprendizagem, as crenças, sensações e sentimentos. A metamemória, por sua vez, é a “representação que cada indivíduo faz de sua própria memória” (CANDAU, 2014, p. 23) e é fundamental à construção da identidade individual ou compartilhada.

Como matéria na concepção de uma obra de arte, a memória sempre estará presente: seja a memória relacionada à técnica, ao modo de fazer, a um conhecimento específico – uma protomemória -; seja a memória enquanto temática, enquanto elemento simbólico – uma memória de alto nível; ou a memória interpretada e expressa pelo artista – uma metamemória.

Em seu processo de criação, o objeto artístico passa pelo sistema de musealização, onde seu valor é atribuído, tanto pela sua característica retentora de informações simbólicas, quanto pelo seu potencial histórico. Assim sendo, pode-se encontrar nestes objetos uma memória por eles representada, simbólica e objetivada pelo artista (a exemplo das pinturas clássicas de narrativas e fatos históricos, como as obras do pintor brasileiro Victor Meirelles, 1832-1903); e outra memória vinculada à sua própria existência histórica, relativa à obra enquanto objeto material (pode-se citar como exemplo a Mona Lisa, de Leonardo Da Vinci, ou ainda O Grito, de Edvard Munch. Munidas de uma memória representativa de um determinado período histórico, de um artista renomado e/ou de uma técnica ou estilo específico de arte.

Do ponto de vista simbólico, a qualidade de arte atribuída a essas criações está relacionada a dois fatores: o objetivo do artista – a mensagem que ele pretende passar, e o grupo (ou indivíduo) ao qual a obra é destinada.

Dessa forma, a interpretação de uma obra de arte, bem como o seu processo de criação, depende da relação com a memória para que exista. A expressão artística, enquanto forma comunicativa, como na linguagem, depende de códigos que necessitam ser transmitidos e interpretados. Esses códigos se baseiam em valores e parâmetros estabelecidos socialmente e perpetuados através da memória.

A arte enquanto espaço de elaboração de memórias

Em sua forma individual, a memória corresponde ao conjunto de funções psíquicas, que permitem ao indivíduo conservar certas informações e, atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas (LE GOFF, 1990. p. 423). A memória aqui é compreendida não apenas como lembranças de fatos passados, estanques, mas como uma produção do presente. Ou seja, a mensagem transmitida é recebida e reinterpretada em um momento posterior a criação da obra, podendo adquirir significados diversos, conforme a época e o público.

Nesse processo de interpretação, pode-se dizer que a obra de arte torna-se suporte de elaboração de memórias. Tanto em sua forma física, quanto em seu caráter simbólico. O objeto artístico é capaz de proporcionar a construção de novas memórias, através das suas representações. Na maioria das vezes, o espectador contempla a obra através de uma vivência comum ou análoga à do artista. Além da rememoração de acontecimentos marcantes da vida social e particular de cada um, a arte também proporciona a elaboração de memórias diversas, a partir das experiências retratadas. É possível reconhecer e criar memórias a respeito de lugares, de fatos históricos, de ambientes e pessoas, sem jamais ter conhecido ou vivenciado a experiência inspiradora do fato artístico.

É desse espaço proporcionado pela arte, que muitos artistas se utilizam para reclamar uma memória que foi calada, que foi proibida ou suprimida, e através de suas construções no presente, restitui as identidades sociais desconstruídas nos períodos de Estado de exceção. Na maioria dos casos, percebe-se a transposição de sentimentos relativos a vivências de períodos de repressão, guerra e violência por parte dos artistas, que exploram em sua arte o reconhecimento dos fatos, a busca por sentido de justiça. Ao

mesmo tempo, denunciam o uso de manipulações da memória em prol de uma história oficial dos acontecimentos.

A memória nas obras de Wolfgang Mattheuer, Doris Salcedo, William Kentridge e Guillermo Kuitca

A utilização da linguagem artística tornou-se importante meio de expressão de valores simbólicos, políticos e culturais, que acompanhou (e acompanha até hoje) períodos históricos marcados por hiatos memoriais e esquecimentos, como forma de manipulação social. Por longos anos, após as grandes guerras e regimes ditatoriais, as políticas de silêncio impostas à sociedade objetivavam a continuidade política e o perdão dos culpados, a partir do esquecimento.

Atualmente vivemos um período de rememorações e reivindicações de justiça por parte das vítimas dos governos discriminatórios e ditatoriais em diferentes partes do mundo, a exemplo do que ocorre nos países latino-americanos. As memórias das vítimas de uma experiência traumática não são meras lembranças passadas, de acontecimentos que ficaram para trás. Na arte, se apresentam como importantes manifestações - mesmo que por vezes inconscientes ou veladas - da presença viva da memória que permanece. Em vez de negar essas memórias, o artista busca uma reconciliação com o passado. Uma forma de luto consciente, segundo Paul Ricoeur (2007), fundamental no processo de reconhecimento e reivindicação memorial, para reconstruir a identidade suprimida das vítimas através de uma “justa memória”².

O que vemos nas obras de artistas, como: Wolfgang Mattheuer (1927-2004), Doris Salcedo (1958), William Kentridge (1955), Guillermo Kuitca (1961), que cresceram e viveram em países que sofrem ainda hoje com os estigmas de violência e repressão política, é o reflexo e uma crítica aos processos de reconhecimento memoriais. Além do julgamento dos culpados e, do reconhecimento do fato ocorrido, ainda é necessário um tempo, para que história e a sociedade assimilem memórias reivindicadas.

2

A justa memória de Paul Ricoeur (2007) não implica num dever imperativo de memória, assim como não busca sua ausência no esquecimento. Encontra-se no meio-termo entre o excesso e a escassez. A justa memória encontra-se na compreensão do valor igualitário das lembranças e esquecimentos no processo de formação da memória.

As obras “Detrás das sete montanhas”, de 1973 e “Detrás das 7 x 7 montanhas”, de 1993, do artista Wolfgang Mattheuer, da Alemanha Oriental, evidencia a realidade na República Democrática Alemã e, a situação política posterior à queda do muro de Berlim. Distanciadas no tempo em 20 anos, as duas telas possuem as mesmas características. O artista se utilizou da mesma temática, para aproximar dois períodos históricos e poder compará-los.

Na pintura “Detrás das sete montanhas” (Figura 1), pintada sob o regime soviético, a partir de um poema escrito pelo próprio artista³, observa-se a alegoria da Liberdade sobrevoando com balões coloridos a paisagem, distante da terra e da realidade. Numa mescla entre o lúdico e o ilusório, a alegoria parece querer fugir, subindo cada vez mais alto. Abaixo, apenas uma estrada leva à montanha distante no horizonte. Na amplidão do cenário, os únicos elementos que fazem referência à presença humana são alguns carros na estrada, e poucas casas perdidas na paisagem.

Na outra tela, “Detrás das 7 x 7 montanhas” (Figura 2), de 1993, produzida após a queda do muro de Berlim, observamos uma cena parecida: diversas alegorias da Liberdade flutuando com balões coloridos. Desta vez, o cenário é uma cidade moderna – com edifícios, antenas e outdoors - atravessada por rodovias de pista dupla. A cidade se transformou em uma região montanhosa, com vista para o mar.

Mattheuer não tenta camuflar a realidade política, econômica e social da época. São nítidos os sentimentos de desilusão e da falta de esperança, retratados na primeira tela através da alegoria e da vastidão quase agrária da paisagem. Assim como também é evidente na segunda obra, o contraste da abertura política e da modernização da cidade. Porém, a imagem alegórica da Liberdade permanece. A queda do muro, as alterações políticas e o novo panorama econômico, tornam o artista cético frente às condições de vida no Ocidente. A liberdade reivindicada durante a ditadura soviética - tida agora como vencedora – continua a flutuar mais próxima. Mas, ainda distante. A desconfiança do pintor continua: As pessoas são livres nas suas casas, nas torres de escritórios e em seus carros? É a liberdade, que é prometida, atrás das sete montanhas? Não mais uma ilusão?

3

“Hinter den Bergen spielt die Freiheit. /Hinfahren sollte man. /Sehen müßte man’s/ mit eigenen Augen, /das Schöne;/ die Freiheit spielt mit bunten Luftballons./ Und andere fahren hin/ mit Panzern und Kanonen - -/ um nachzu schauen./ Und die Freiheit/ spielt nicht mehr am Himmel:/ dort schiebt der Wind die Wolken.” Wolfgang Mattheuer 09/09/1968. (tradução: “Atrás das montanhas brinca a liberdade. Lá você precisa ir. Uma beleza que você deve ver com seus próprios olhos; A liberdade brinca com balões coloridos. Outros vão com seus tanques e canhões - para procurá-la. E a liberdade não mais brinca no céu; onde o vento empurra as nuvens.”)

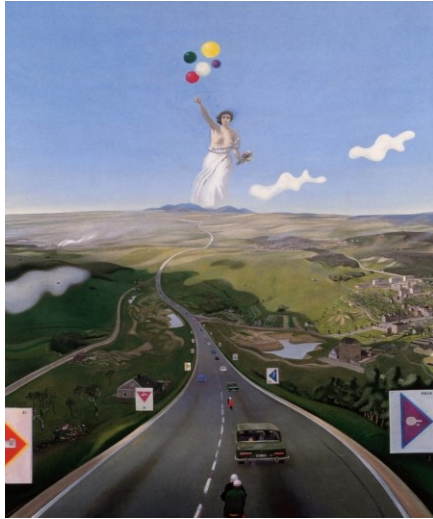


Figura 1: Wolfgang Mattheuer

Detrás das sete montanhas, 1973
Museu de Belas Artes de Leipzig

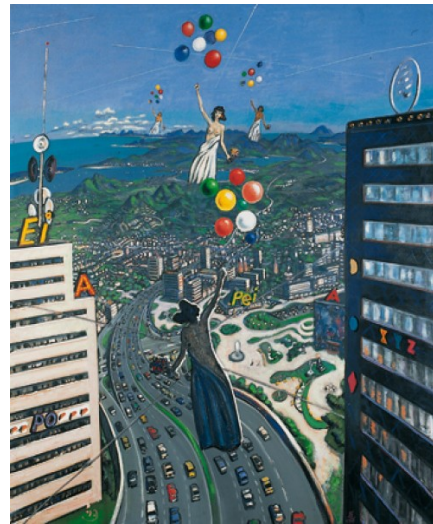


Figura 2 : Wolfgang Mattheuer

Detrás das 7 x 7 montanhas, 1993
Coleção privada. Frankfurt

A mensagem de Mattheuer é clara, não restam dúvidas sobre o sentimento marcado em sua obra. Sendo um dos expoentes da Escola de Leipzig⁴, ele mantém-se atrelado às tradições pictóricas, e expressa através de sua técnica as memórias de sua época, da sociedade em que vive, seu posicionamento político. Essas telas são testemunhos da experiência vivida no período de tensão da Guerra Fria. Os elementos repetidos e fixados pelas alegorias são códigos visuais, que permitem uma construção identitária, através da elaboração de novas memórias por parte do espectador.

Nos países latino-americanos, como a Argentina, o Brasil e o Chile, as ditaduras militares levaram parte da população ao exílio, frente ao grande número de prisões, torturas e desaparecimentos. As influências dessas memórias expressas nas produções artísticas são evidentes, mesmo quando negadas pelos próprios artistas. É o caso de Guillermo Kuitca, artista argentino, que começou a produzir suas obras na década de 1980, em plena ditadura militar. Mesmo evitando a arte política, buscou influências no espaço teatral e focou na resistência da pintura enquanto técnica, são notórias as memórias daqueles anos.

Sua série “*Nadie olvida Nada*“, de 1982, são pinturas em acrílico sobre madeira. Cada qual exibindo representações de camas, e silhuetas de pequenas figuras humanas.

4

Principal escola superior de arte da RDA (República Democrática Alemã), de tradição pictórica baseada no realismo socialista.

Sem uma perspectiva e sob um fundo vazio de cores primárias, as figuras parecem flutuar. A representação da cama (Figura 3) pode ser percebida como um lugar privado, de intimidade da família e da casa. Em algumas pinturas, os lençóis encontram-se semi-arrumados, como que a espera de um corpo ausente. A referência ao governo ditatorial aparece aqui de forma sutil, na supressão dos direitos civis, dos direitos privados, as pessoas perdem a liberdade, são arrancadas de suas famílias, de suas casas.

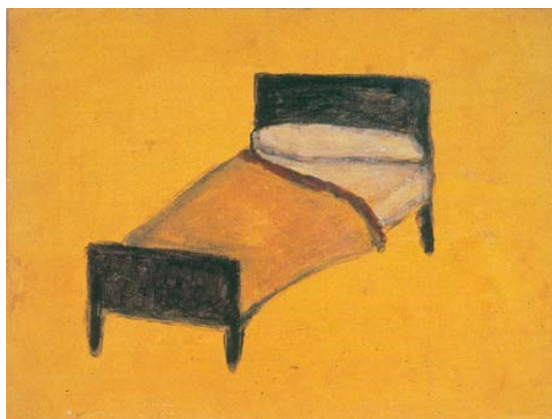


Figura 3 : Guillermo Kuitca

Da série *Nadie olvida nada*, 1982.
Coleção do artista

As figuras humanas aparecem, predominantemente, de costas (Figura 4). A ausência ou ocultação dos rostos remete ao esvaziamento da individualidade, característica própria dos governos totalitários. A memória do momento histórico - a ditadura, a Guerra das Malvinas – está presente nessas representações.

Outra referência clara à repressão imposta é o próprio título “Ninguém Esquece Nada“, um ato explícito de resistência ao esquecimento. O Ninguém (*Nadie*) aparece aqui como representante do coletivo, as silhuetas sem rosto aludem àqueles que perderam sua individualidade pelo abuso do poder do Estado. O “Nada” é evidenciado pela ausência, pelos vazios da tela, representando os mortos e desaparecidos durante os diferentes conflitos do regime ditatorial.



Figura 4 : Guillermo Kuitca

Da série *Nadie olvida nada*, 1982.
Coleção do artista

Em meio de todas essas influências, dessas memórias intensas decorrentes do período de ditadura, Kuitca se detém em explorar a pintura em sua forma pura, relegando à uma segunda instância, a temática representada. Essa atitude parece surgir como uma forma de preservação de sua própria intimidade de pintor. Mesmo que Kuitca não tenha sofrido diretamente as violências das repressões políticas, os acontecimentos são vivenciados através de sua inserção na coletividade, em seu sentido identitário, "ou seja, [nos] acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual [...] se sente pertencer." (POLLAK, 1992. p.201)

A colombiana Doris Salcedo expressa em seus trabalhos - instalações e esculturas de grandes dimensões - memórias que sintetizam a dor e o sentimento de perda. A temática recorrente em sua obra remete à sua história pessoal: membros da família da artista desapareceram em decorrência de perseguições políticas em seu país. Dessa forma, Doris criou um espaço para o luto pessoal, que compartilha através de suas obras.

Shibboleth (2007) é um de seus trabalhos mais conhecidos (Figura 5). É uma grande rachadura de 167 metros de comprimento, produzida no piso da Turbine Hall, da Tate Modern em Londres. A palavra *shibboleth* não possui um significado único e preciso, possui variantes em hebraico e aramaico. A história que envolve esse vocábulo

nos remete ao Antigo Testamento. Segundo as lendas bíblicas, a palavra foi usada para distinguir duas tribos semitas, os gileaditas e os efraimitas, que se confrontavam. O termo era usado para identificar os indivíduos de cada tribo, através de sua pronúncia. Os soldados sentinelas gileaditas exigiam que todos os que passassem pelo rio Jordão pronunciassem "shibboleth". Os efraimitas, cujo dialeto não possui o fonema "x", só conseguiam pronunciar o verbete utilizando o fonema "si", eram assim reconhecidos e executados. Esse recurso da linguagem para diferenciar grupos étnicos é difundido mundialmente, e teve na contemporaneidade seu significado ampliado, podendo indicar também o reconhecimento de um hábito ou uma característica específica.

Nesse sentido, a palavra *shibboleth* adquiriu na obra de Salcedo o significado de segregação. A grande fenda que se estendia por todo o comprimento da sala, se alargava e dividia. Segundo a artista, representa "as fronteiras, a experiência de imigrantes, a experiência de preconceito, a experiência do ódio racial. É a experiência de um indivíduo do Terceiro Mundo, que entra no coração da Europa." (SALCEDO, 2007, em entrevista ao jornal *The Guardian*). A vivência de segregação proposta por Doris Salcedo é universal. É a experiência de segregação vivida por cada um, e reinterpretada através da ativação de lembranças individuais, independentemente de se ter vivido em uma Colômbia dominada por guerrilheiros, ou no centro de Paris.

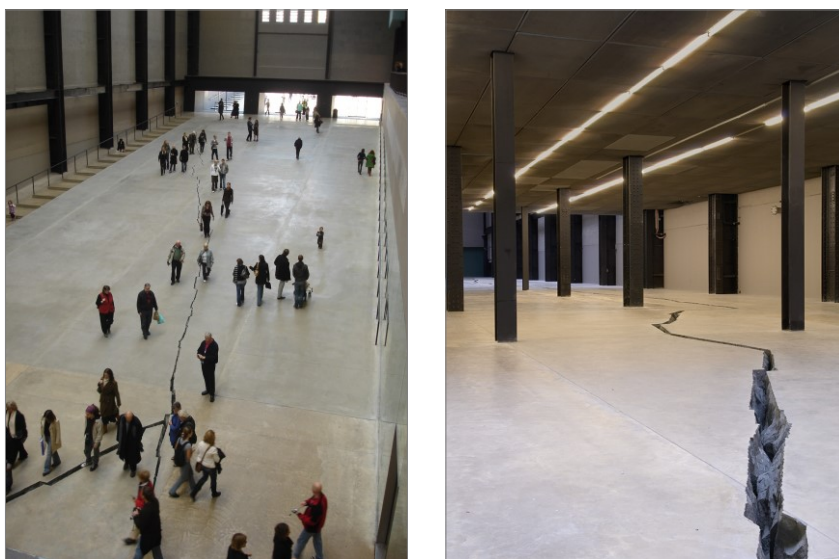


Figura 5 : Doris Salcedo

Shibboleth, 2007
Exposição Tate Modern

Essa memória de segregação ganhou espaço na obra de William Kentridge, artista sul-africano, nascido sob o regime do Apartheid - de segregação racial imposta pela elite branca, na África do Sul - vigente até os anos de 1990. A memória representada nas obras de Kentridge busca uma reconciliação com o passado, e remete muito mais aos conflitos morais, sobre a responsabilidade e deveres de uma justa memória (RICOEUR, 2007), do que a representação dos conflitos e violências praticadas em si.

Kentridge tornou-se famoso por seus desenhos, gravuras e filmes de animação quadro-a-quadro, com caráter expressionista. Sua estética perpassa os conceitos de memória, de história, de perda e renovação, através das animações feitas sobre um mesmo desenho, que vai se apagando, rasurando ou se sobrepondo, como procedimento que busca manter o vestígio, uma marca do que existiu.

Em sua animação “Felix no exílio”, de 1994 (Figura 6), criado um pouco antes das primeiras eleições gerais da África do Sul, os conflitos sociais e as memórias do Apartheid aparecem sob a forma de um conflito moral do personagem Felix. Nesse vídeo, Kentridge revisa a memória nacional, a partir dos sacrifícios feitos para a constituição da nação da África do Sul, como a conhecemos atualmente.

O vídeo - de aproximadamente 9 minutos de duração - mescla passado e futuro em desenhos feitos sobre fotos reais do massacre de Sharpeville (Figura 7). Uma topógrafa negra faz medições em um terreno, para possível reintegração de posse, em um momento pós-Apartheid. Um artista intelectual, Felix, encontra-se só em seu quarto. Ao mesmo tempo, como numa visão do passado, através do olhar dos instrumentos da topógrafa, a terra fica repleta de cadáveres que são cobertos por folhas de jornais, e que aos poucos são incorporados à paisagem. O contato de Felix com o mundo se dá através da história dessa topógrafa, por quem ele nutre sentimentos que vão, de um aconchego maternal a uma atração erótica, representados nos seus desenhos espalhados pelo quarto. A topógrafa também morre. Acaba tendo o mesmo fim dos outros cadáveres, se metamorfoseia e se incorpora à paisagem, que absorve e apaga os vestígios de sua existência.

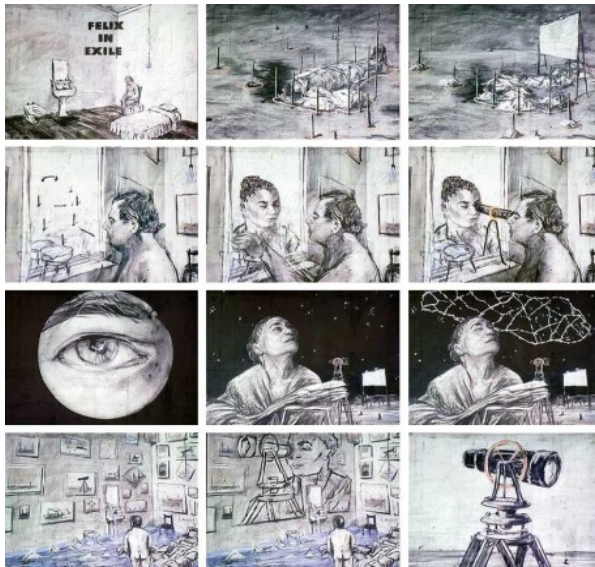


Figura 6 : William Kentridge.

Felix in Exile, 1994.
Fotografias do vídeo
Filme de animação 35 milímetros
8:43 min

O conflito vivido pelo personagem Félix alude às vivências do artista. O filme, de certa forma, faz uma crítica ao Estado e à população, pela opção do esquecimento do passado como prática da criação de uma nova identidade sul-africana. Como nos demais exemplos, a memória aparece na obra de Kentridge para reivindicar a restituição dessas memórias que vêm sendo apagadas e suprimidas.



Figura 7 : William Kentridge.

Felix in Exile, 1994.
Carvão e pastel sobre papel
(Desenho para filme de animação)

As reivindicações proporcionadas pelas produções artísticas buscam presentificar memórias e reconstruir identidades. As memórias expressas e interpretadas não dizem respeito apenas ao sujeito que vivenciou as experiências destacadas pelos artistas. Essas construções memoriais vão além da participação direta no fato ocorrido. Elas perpassam gerações e se mantêm latentes, apresentando-se também aos indivíduos que sofreram os reflexos (sociais, políticos, econômicos ou culturais) desses períodos. E, as demais pessoas que assimilaram essas vivências através de experiências particulares, reorganizando e reinterpretando os fatos em novas memórias.

CONCLUSÃO

Através da análise de obras de artistas que viveram períodos de repressão política e Estado de exceção, em diferentes contextos, buscou-se compreender a atuação da memória no processo de criação e de produção artística. A importância na restituição das identidades sociais silenciadas. O estudo abarca ainda o entendimento da arte como um espaço de elaboração de memórias; como um meio de rememoração capaz de resgatar lembranças e de elaborar novas memórias, a partir da interação com o espectador.

Para tanto, a compreensão do processo das construções mnêmicas e o entendimento da dupla relação existente entre arte e memória, tornou-se fundamental: a memória como subsídio inspirador do fazer artístico, e a arte como espaço articulador da construção de novas memórias.

A memória é tida aqui, como peça chave da resistência das identidades suprimidas nos períodos de repressão política e extinção dos direitos civis das populações. As obras são o veículo perpetuador e disseminador dessa memória, devido ao potencial comunicativo e sua capacidade de construir novas memórias no presente, a partir da interpretação do público.

No processo de elaboração mnêmica, a mensagem transmitida pelo artista através da obra de arte, é reinterpretada em um momento posterior a sua criação, podendo adquirir significados diversos, conforme o público, a época e o lugar. Dessa forma, o objeto artístico somente adquire sentido em sua interação com o espectador. Tanto em sua característica retentora de uma memória simbólica objetivada pelo artista, quanto em seu caráter e função social. A criação artística propicia, a partir da construção de novas

memórias, a restituição das identidades suprimidas.

De uma maneira geral, os autores utilizam-se da arte como suporte comunicativo, para reclamar o reconhecimento dos fatos ocorridos e, principalmente, o seu não-esquecimento.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Estado de Exceção. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004

ARGAN. Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 711 p.

ASSMANN, Aleida. Espaços da recordação. São Paulo : Editora da Unicamp, 2011, p. 317-366

CANDAU, Joel. Memória e Identidade. São Paulo: Contexto, 2014

GOMBRICH, E. H. História da Arte. Rio de Janeiro : Ed. LTC, 2012

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. Rio de Janeiro : Vertice, 1990

HEIDEN, Roberto. O Museu como Lugar para a Memória da Arte Contemporânea. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural. UFPel. Pelotas, 2008

HUYSSSEN, Andreas. Culturas do Passado Presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto/Museu de Arte do Rio, 2014

LE GOFF, Jacques. História e Memória. Campinas : Edunicamp, 1990

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. Estudos Históricos. Rio de Janeiro : vol.5, n.10, 1992

RICOEUR, Paul. A Memória, a História e o Esquecimento. Campinas: Edunicamp, 2007