

Marisa Costa Freitas

Mestrado em Estudos de Arte. Especialização em Teoria e Crítica da Arte.

Evidências do Tempo
no *Corpus* de Christian Boltanski

Dissertação de Mestrado em Estudos de Arte, apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Orientador: Prof. Doutor Helder Manuel de Jesus Gomes

Porto, 2023

Dedicado à luta impossível contra o esquecimento
e para aqueles que *fazem história* todos os dias.

Agradecimentos

À minha mãe e irmã, pelo amor incondicional e por todo o apoio que me deram.

Aos meus amigos, pela vossa singularidade e pela partilha do presente.

Ao Prof. Doutor Helder Manuel de Jesus Gomes, meu orientador, atento e paciente, sempre disponível para me ajudar.

Ao Prof. Doutor Rui Miguel Almeida Maia, obrigado pelas suas aulas, fontes de inspiração.

À Prof.^a Doutora Maria do Carmo Raminhas Mendes, que na face inicial no meu percurso académico, mostrou-me o caminho.

Resumo

COSTA, Marisa. 2023. *Evidências do Tempo no Corpus de Christian Boltanski*. 106f. Dissertação: Mestrado em Estudos de Arte – Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, 2023.

Para esta dissertação propõe-se a análise ao *corpus* de obras do artista francês Christian Boltanski (1944-2021), nomeadamente as obras *Réserve des Suisses Morts* (1991), *Personnes* (2010) e *Animitas* (2014), a partir da relação destas com os conceitos de testemunho, memória e tempo.

Conhecido pela sua prática artística de expor ausências e restituir o timbre das vozes inaudíveis, o trabalho Boltanski é marcado pela proposta de novas formas de testemunhar e de outras maneiras de articular historicamente o passado. O artista debruça-se sobre o real histórico e a contínua ameaça pela indiferença e pelo esquecimento, seja em função da memória do Holocausto e de outros genocídios, como do desaparecimento da pequena memória.

Os conceitos explorados, bem como as questões que lhes são referentes, surgem no âmago da produção artística, servindo de mote a um discurso de revisitação ao passado, que convida o espectador, por uma viagem de tempos entrelaçados e de evidências humanas e emocionais, a tornar-se testemunho da tragédia humana.

Para a exploração dos conceitos operatórios, atenderemos, entre outros, ao pensamento teórico de Georges Didi-Huberman, Hans Belting, Jacques Rancière, Roland Barthes, Susan Sontag, W. G. Sebald e no cruzamento do *corpus* de obras de Christian Boltanski com a obra apresentada na Documenta 13 por Susan Philipsz, *Study for Strings*. Tal articulação é reforçada pelas preocupações e pelo *modus operandi* partilhados entre ambos os artistas, demasiado evidentes para serem ignorados. O grito urgente, oriundo da ausência, é trazido até nós para ressoar e, obrigatoriamente, ser visto e refletido.

Palavras-chave: tempo; memória; mitologia; testemunho; Christian Boltanski.

Abstract

COSTA, Marisa. 2023. *Evidence of Time in the Corpus of Christian Boltanski*. 106f. Dissertation: Master's in Art Studies – Faculty of Fine Arts, University of Porto, 2023.

This dissertation proposes an analysis of the *corpus* of work of the french artist Christian Boltanski (1944-2021), namely, the works *Réserve des Suisses Morts* (1991), *Personnes* (2010) and *Animitas* (2014), with the starting point of the relationships between these and the concepts of testimony, memory, and time.

Known for his artistic practice of exposing absence and restoring the tone of the inaudible voices, Boltanski's work is characterized by the proposal of new ways of witnessing and of other ways of historically articulating the past. The artist focuses on the historical reality and the continued threat of indifference and oblivion, whether in function of the memory of the holocaust and other genocides, or of the vanishing of the little memory.

The explored concepts, as well as their respective questions, come up at the core of artistic production, serving as motto for a speech of revisiting the past, which invites the spectator, through a voyage of interlaced times and human and emotional evidence, to become a witness of the human tragedy.

To explore the operational concepts, we will look to, between others, the theoretical thoughts of Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière, Roland Barthes, Hans Belting, Susan Sontag, W. G. Sebald and to the crossing of the *corpus* of work of Christian Boltanski with the work presented at Documenta 13 by Susan Philipsz, *Study for Strings*. This articulation is reinforced by the concerns and by the *modus operandi* that are shared by both artists, both being too evident to be ignored. The urgent scream, originating in absence, is brought to us to resonate and to, necessarily, be seen and reflected upon.

Keywords: time; memory; mythology; testimony; Christian Boltanski.

Índice de Figuras

Figura 1: Grande hazaña! con muertos! (1810 - 1815). Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828).	41
Figura 2: O Vale da Sombra da Morte (1855). Roger Fenton (1819-1869).	43
Figura 3: O Vale da Sombra da Morte (1855). Roger Fenton (1819-1869).	43
Figura 4: Study for Strings (2012). Susan Philipsz (n. 1965).	52
Figura 5: Os Emigrantes (2002). W. G. Sebald (1944-2001).	73
Figura 6: Personnes (2010). Christian Boltanski (1944-2021).....	92
Figura 7: Animitas (2014). Christian Boltanski (1944-2021).	94
Figura 8: Réserve des suisses morts (1991). Christian Boltanski (1944-2021).	97

Índice

Introdução	17
Metodologia	19
Estado da Arte	21
1. Criação da imagem pela morte: porque cria o ser humano imagens a partir da morte?	25
2. Presença fotográfica	31
3. O testemunho	37
4. O inimaginável.....	45
4.1. O caso de <i>Study for Strings</i>	50
5. Christian Boltanski e a sua relação com a memória e o tempo	57
6. Construção de mitologias	63
6.1. Noção de relíquia	69
7. Tempo coexistente e entrelaçado.....	71
8. Pensatividade.....	79
9. Arte da memória	83
9.1. Os anónimos da história	89
9.2. O arquivo.....	95
10. Considerações finais	99
Bibliografia	103
Webgrafia	106

Introdução

A modos de introdução, cumpre apresentar sucintamente o cenário no qual o projeto de dissertação desenvolvido se insere. Antes de mais, destaco que este trabalho de dissertação, inserido no contexto do Mestrado de Estudos de Arte, ao abrigo da especialização em Teoria e Crítica da Arte, da Faculdade de Belas Artes (FBAUP), da Universidade do Porto, sob orientação do Professor Doutor Helder Manuel de Jesus Gomes, teve como foco o estudo dos conceitos de testemunho, tempo, ficção e autoficção através da análise do *corpus* de obras selecionado do artista Christian Boltanski.

Numa primeira fase, este trabalho de pesquisa apresentou-se sob a forma de sintomas, na exploração do conceito de imagem intolerável e no fascínio pela criação imagética a partir de encontros com a morte. O corpo do trabalho ganha extensão através da análise e diálogo com diversos autores que nos oferecem ferramentas para reflexão e discussão de questões como o inimaginável e o indizível; a polémica questão de quem tem o direito de representar o mais extremo da destruição e de quem tem o direito de olhar para tais representações e imagens; a irremediável urgência de testemunhar; e o recurso à ficção para a construção de narrativas que visam o entendimento do real enquanto objeto de pensamento, expondo temas considerados impensáveis, no que toca ao acontecimento, e irrepresentáveis no domínio da arte.

Através da análise das concepções de memória, testemunho, tempo e ficção, são exploradas a produção artística do artista selecionado e qual a relação no seu impacto.

Inserido no domínio das artes visuais como um dos artistas que trabalha a memória a partir das suas aberturas e descontinuidades, e herdeiro de uma era de catástrofes, o *corpus* de obras do artista francês Christian Boltanski, nomeadamente as obras *Réserve des Suisses Morts* (1991), *Personnes* (2010) e *Animitas* (2014), revela-se especialmente pertinente pela sua deslocação à simulação da memória, precariedade dos vestígios, lacunas, espaços vazios, enfatizando os corpos perdidos e ausentes.

Numa estreita relação entre memória e os lugares onde opera, as obras escolhidas desestabilizam a noção de testemunho, postulando uma revisão aos processos históricos ao mesmo tempo que propõe outras formas de arquivar e narrar a história, das pequenas às grandes narrativas. Face aos etnocídios, genocídios, sangrentas ditaduras, campos de extermínio e violentas estruturas políticas, o artista volta-se para o passado como um arquivo que não finda em acumular-se, reconhecendo a necessidade da sua remontagem e reconfiguração. Na procura por tornar visível o que até agora permanecia oculto ou até mesmo desaparecido, é revelado que o passado nem sempre se apresenta na forma de presenças ou vestígios de fácil acesso.

Se numa primeira parte do trabalho, a análise dos escritos de Susan Sontag, Georges Didi-Huberman e da obra de Susan Philipsz introduzem-nos à problemática do inimaginável e à dificuldade concomitante em transmitir acontecimentos e representações horrorosas, numa segunda metade, Jacques Rancière e W. G. Sebald defendem a transformação da percepção da temporalidade.

Para recuperar a incompletude do passado, Boltanski constrói dispositivos de memória, como o arquivo e o testemunho. Aproximando-se de procedimentos análogos ao historiador, o artista seleciona, monta e reorganiza narrativas, evocando, numa relação nostálgica, diferentes formas de expressão resultantes da articulação com o passado, servindo este de âncora temporal para as suas mitologias.

Metodologia

Para a elaboração da presente dissertação foi efetuada pesquisa bibliográfica em várias bibliotecas, em especial nas bibliotecas da Faculdade de Belas Artes, da Faculdade de Letras, na Biblioteca da Fundação de Serralves e na Biblioteca da Fundação Cupertino de Miranda. Para o estudo também foram adquiridas obras em livrarias nacionais e internacionais.

O *corpus* de obras do artista escolhido não foi analisado presencialmente, tendo sido o estudo feito através de levantamento teórico e bibliográfico.

Para citações e indicações bibliográficas foram seguidas as normas de citação *APA 6th-full name*, com auxílio da plataforma *EndNote 20*, disponibilizada pela Universidade do Porto.

Quando se pretendeu adotar concepções presentes nas obras consultadas, optou-se pela transcrição dos respetivos excertos, na procura de evitar más interpretações e oferecer ferramentas para o leitor fazer o seu próprio juízo acerca da matéria.

No que concerne às citações em língua estrangeira, para uma maior coesão e para que o presente trabalho possa ser lido por todos aqueles que conhecem a língua portuguesa, foi decidido traduzir devidamente as citações de língua estrangeira, anexando em nota de rodapé a transcrição do texto original.

Relativamente ao Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, o mesmo foi utilizado nos textos criados, com exceção nas citações originalmente redigidas em língua portuguesa sob as normas do Antigo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Relativamente à estrutura do trabalho, o mesmo encontra-se dividido em introdução e objetivos da dissertação, apresentação da metodologia adotada, exposição do Estado da Arte, nove capítulos e um apêndice bibliográfico, com a indicação das obras e publicações consultadas para a elaboração do presente trabalho.

Na primeira metade, o primeiro capítulo desloca o leitor numa viagem a um passado longínquo, numa procura pelo entendimento da origem da criação da imagem associada aos ritos da morte. Este subdivide-se num subcapítulo onde são abordadas questões no âmago da essência da imagem, oferecendo ferramentas para o estudo do *corpus* de obras de Christian Boltanski. Não se limitando o artista ao registo fotográfico, mas servindo-se deste, este subcapítulo reflete como o entendimento do impacto social das produções artísticas de Boltanski passa por perceber a nossa relação com a fotografia enquanto *spectator*, termo operativo nos escritos de Roland Barthes. No segundo capítulo, são analisadas imagens fotográficas, pictóricas e escultóricas que nascem da captura de instantes da guerra, promovendo a reflexão das noções de choque e trauma que nascem do nosso olhar sobre essas imagens, assim como da importância, ou não importância, da autenticidade dessas mesmas imagens. O capítulo terceiro lança o olhar sobre a *imagem-dilaceramento*, através da análise ao duplo regime da imagem terrífica. Este desdobra-se num subcapítulo dedicado à instalação de Susan Philipsz, *Study for Strings*, um complemento à temática do indizível e do inimaginável.

Já no segundo momento do trabalho, numa sequência introdutória à produção artística de Christian Boltanski, o quarto capítulo expõe a herança da era de catástrofes do nosso artista e o quinto capítulo convida à reflexão e associação do seu *corpus* de obras com as noções de memória, genocídio, mortalidade, descontinuidade e ficção. Este último subdivide-se num subcapítulo dedicado à noção de relíquia explorada nos trabalhos do artista. Num diálogo com os escritos de Rancière e Sebald, o sexto capítulo tece a importância do papel da ficção na elaboração de narrativas que visam o estudo do real. Aplicando as ferramentas adquiridas na primeira parte do trabalho, em especial as do primeiro subcapítulo (1.1), o sétimo capítulo estende-se ao campo da pensatividade, mostrando como o processo ocorre no domínio das mitologias. No oitavo capítulo, juntamente com os seus dois subcapítulos, passamos pela arte da memória no processo de ressignificação do trauma, pela celebração dos mortos condenados ao desaparecimento e pela postulação de um regime de indiferenciação fundado na ideia de igualdade que contempla a singularidade. Sob a forma de nota final, o nono capítulo articula os dois momentos do trabalho.

Estado da Arte

Nas últimas décadas, a centralidade da memória tem suscitado debates sobre as narrativas do passado e a reivindicação da legitimidade de determinadas interpretações sobre estas. Numa interrogação à memória e à amnésia da sociedade, deparamo-nos com uma série de artistas contemporâneos interessados em reaver o passado na sua incompletude, através de dispositivos de memória como o arquivo e o testemunho, análogos aos procedimentos próprios do historiador que seleciona e organiza todo o saber sobre o passado.

A principal questão que se coloca é, portanto: como se manifesta esse sintoma na produção artística contemporânea? Proceder à análise das concepções de tempo, memória, testemunho e ficção, que operam em conjunto com o artista selecionado, foi o método encontrado para esboçar algumas linhas de interpretação. A principal, a verificável no artista selecionado, é que a produção artística contemporânea reage ao quadro da saturação da memória propondo outras maneiras e processos de articular historicamente o passado, testando outras conexões históricas e rejeitando o presente perpétuo das imagens.

A escolha do artista Christian Boltanski para o estudo do papel da arte contemporânea na luta contra o esquecimento, na celebração dos mortos e para o entendimento do recurso à ficção para a restituição dos mortos condenados ao desaparecimento não é aleatório. Ao pensar a memória a partir de aberturas e descontinuidade, Boltanski desloca o problema da simulação da memória para a precariedade dos vestígios, lacunas, espaços vazios, assim como para os corpos perdidos e ausentes. A tematização da memória desperta para o esquecimento natural através do emprego de dispositivos de recordação que nos relembram que o passado também pode ser produzido, evidenciando a dimensão do poder do arquivo e reafirmando a resistência do testemunho.

Na segunda parte do trabalho entenderemos que os trabalhos de memória têm uma estreita relação com os lugares onde são realizados e com os ritos locais, operando em conformidade com o sentido que determinada sociedade atribuí à memória e ao esquecimento. As obras escolhidas desestabilizam a noção de testemunho, assim como a sua

representação, postulando uma revisão aos processos históricos, ao mesmo tempo que propõe outras formas de arquivar e narrar a história, das pequenas às grandes narrativas. Face aos etnocídios, genocídios, sangrentas ditaduras, campos de extermínio e violentas estruturas políticas, observamos que o artista se volta para o passado como um arquivo que não finda em acumular-se, reconhecendo a necessidade da sua remontagem e reconfiguração. Na procura por tornar visível o que até agora permanecia oculto ou até mesmo desaparecido, é revelado que o passado nem sempre se apresenta na forma de presenças ou vestígios de fácil acesso.

Contudo, se o retorno ao passado invoca um sintoma de perda de uma certa capacidade de imaginar e inventar o futuro, qual o papel da ficção no meio disto? Apesar da impossibilidade de exercer controlo absoluto sobre a memória, até porque as lembranças emergem quando não são conscientemente desejadas e desaparecem contra a nossa vontade, fragmentadas e contaminadas por processos de esquecimento, seria impossível a existência da memória senão nesta mesma condição. Na reprodução do passado, toda a memória é produzida aquando da recordação, ou seja, no ato de voltar à consciência. Este aspeto revela-se fundamental para o entendimento da relação entre a ficção e o real na construção de uma topografia da memória que permite o estudo do objeto do real sem o subordinar nem destruir. Essa reflexão é conduzida por Jacques Rancière, sendo que é à luz do seu pensamento que é analisado o uso que Boltanski faz da fotografia na relação com a memória e a ficção.

Para melhor compreender o que Christian Boltanski denomina de “pequena memória”, analisamos obras em que o artista reconstrói arquivos e pilhas de roupas que podiam pertencer a qualquer um de nós, na tentativa aflitiva de conter aquilo que, segundo o artista, conduz à verdadeira morte: o esquecimento.

A questão do irrepresentável, pensada no final do trabalho, conduz à reflexão do modo como Boltanski constrói estruturas de simbolização do real.

O carácter ambíguo do *corpus* de obras do artista reside no facto de estas não se constituírem como testemunhos pessoais, isto é, do próprio artista, mas de inúmeras barbáries cometidas ao longo da história, procurando restituir a dignidade dos sujeitos, específicos e anónimos, impossibilitados de narrarem as suas próprias histórias, sendo estas,

na maioria dos casos, histórias de violência. Dado cada material apropriado ou intervencionado configurar-se num gesto de linguagem do artista, a fronteira entre ficção e realidade deixa de existir nas suas obras.

Por fim, a propósito do material teórico que sustenta esta pesquisa, optou-se por dar preferência à descrição, análise e interpretação do objeto artístico, de modo a mobilizar as referências teóricas e conceituais, revelando-se estas verdadeiros pilares para as temáticas abordadas no trabalho. Neste sentido, as referências são heterogêneas e convocadas de acordo com a discussão suscitada pela obra ou tema em questão. De modo que, Régis Debray, Hans Belting e Roland Barthes assumem predominância na discussão em torno do fascínio pela criação imagética a partir da morte; Susan Sontag e Georges Didi-Huberman na problemática do inimaginável e na dificuldade concomitante em transmitir acontecimentos e representações horrorosas; Jacques Rancière e W. G. Sebald no tópico do anonimato, da pequena memória e da ficção em Boltanski, e assim sucessivamente.

1. Criação da imagem pela morte: porque cria o ser humano imagens a partir da morte?

A analogia entre imagem e morte, aparentemente tão vetusta como a própria actividade imaginífera, vai mergulhando no olvido. (Belting, 2004, 181)

Ao longo de milhares de anos, é possível ver-se um constante retorno ao simbolismo da morte, uma força simbólica entre imagem e morte.

As pinturas de caverna em Lascaux: um homem virado para trás, com cabeça de pássaro, um bisonte ferido, cavalos a fugir sob flechas (15.000 anos a.C.). Os ossos de uma mãe e criança pintados com ocre vermelho (100.000 anos a.C., Qafzeh, em Israel). Os túmulos de Mênfis e os hipogeus (criptas) do Alto-Egipto onde os respetivos sarcófagos eram pintados com grandes olhos (2.000 anos a.C.). As máscaras funerárias em ouro, nos túmulos em Micenas (1.500 anos a.C.). Os frescos das necrópoles etruscas (800 anos a.C.). Os baixos-relevos das sepulturas romanas. As estátuas tumulares em Blanche de Champagne.

Régis Debray (1994) diz-nos que as sepulturas dos grandes foram os nossos primeiros museus e os próprios defuntos os nossos primeiros colecionadores, uma vez que os mais valiosos tesouros não eram para a contemplação dos vivos. Logo que a cripta era fechada, ficava interdita ao acesso e, no cerne destes rituais, as sepulturas tornavam-se os primeiros museus das civilizações sem museus. Já quanto aos nossos museus, pode-se dizer que são os próprios túmulos das civilizações.

Quer sob a forma de registar os episódios da vida, exaltação, adorno, moeda que possibilitaria a passagem entre os dois mundos, ou sob a forma de materializar a ausência e criação de memória, a imagem ajudava tanto vivos, como mortos, a prosseguirem.

As estátuas funerárias trazem ao exterior, de forma bem visível, a figura nelas esculpida:

O eidôlon arcaico designa a alma do morto que se evola do cadáver sob forma de sombra inapreensível, seu duplo, cuja natureza ténue, mas ainda corporal, facilita a figuração plástica. A imagem é sombra e a sombra é o nome comum do duplo. (Debray, 1994, 23)

O autor conta-nos como os ritos funerários dos Reis de França (1422) ilustravam não só as virtudes simbólicas como as vantagens da imagem como substituto vivo do morto. O corpo do rei, que deveria ficar exposto na câmara ardente durante quarenta dias, era substituído por uma efígie exata do soberano. A imagem, sob a forma de manequim de cera, surgia vestida e com todos os seus adornos, incluindo as insígnias do poder, e comparecia durante quarenta dias às refeições e às cerimónias da Corte. Enquanto a efígie estivesse exposta, o novo Rei devia de permanecer invisível. Entre os dois corpos do Rei, o perecível e o eterno, é o segundo que se mostra, havendo mais na cópia do que no original.

A contradição entre presença e ausência, ainda hoje patente nas imagens (Belting, 2004), tem as suas raízes na experiência da morte dos outros.

Que papel terá desempenhado a morte na decisão de exibir imagens inventadas pelo homem? A questão suscitada pela “corporização de um morto, que perdeu o seu corpo” (Belting, 2004, 181), parece agora estar longe, quando hoje, as imagens convidam os vivos à fuga da corporalidade. Face a isto, o autor diz-nos que parece haver uma preocupante perda de sentido, mais importante do que a questão da própria invenção. No entanto, apesar do dilema, uma não se pode compreender sem a outra.

A remota visão da imagem como recipiente da corporalização, que substitui os corpos perdidos dos mortos e que é chamada à vida por intermédio de um ato de animação, é interrompida pela visão de hoje, desconfiada do ato de animação, parecendo este favorecer uma identidade mágica entre a imagem e o figurado. Recordações dos mortos desprovidas de imagens parecem substituir a corporalização dos mortos na imagem, esta que parece agora, já com outro sentido, entender-se como uma corporização da consciência dos vivos.

Face à imagem, agora interna, ergue-se a questão metafísica levantada uma vez por Maurice Blanchot, “sobre o que sentimos acerca da morte.” (Belting, 2004, 182). É ao representar o que está ausente que a imagem encontra o seu verdadeiro sentido, diz-nos o autor, fazendo aparecer o que não está na imagem, mas que só na imagem pode aparecer. Assim, é na tentativa de fazer reviver o morto ausente e de suportar a ausência insuportável da morte que está a imagem.

Por outro lado, Blanchot diz-nos que “o cadáver é a sua própria imagem” porque, no momento da morte, o cadáver transforma-se numa espécie de imagem rígida: já não é um corpo, mas a imagem *de* um corpo. Mas será o corpo, interroga-se o autor, no momento em que a vida lhe é retirada, ainda corpo? Ou será, a partir desse momento, somente matéria morta? Independentemente de destinos ou acontecimentos, o corpo continua a pertencer à vida, apesar de a alma, no fim da vida, abandonar o corpo, assim como a imagem que o representa pertence à morte.

Os homens sentiam-se desamparados perante experiência de que a vida, ao morrer, se transforma na sua própria imagem.... Perderam o morto, que tinha participado na vida da comunidade, em troca de uma simples imagem. (Belting, 2004, 183)

Como forma de lidar com a incompreensível morte, o homem recorre à criação de outra imagem, procurando, à sua maneira, tornar o incompreensível compreensível e confrontando a imagem do morto, muda e rígida, com a sua própria imagem. O enigma da morte tornara-se também o enigma da imagem: uma ausência paradoxal, tanto a partir da *presença do cadáver*, como da *presença da imagem*. O enigma do ser e da aparência.

O homem cedera à imagem o poder de não só compensar ou substituir, mas também o poder de “ser” e de se apresentar em nome e no lugar do corpo.

A arte é compreensão e defesa contra a morte. O espaço foi encarado como fundamento inalterável da nossa existência. Nesse sentido pôs-se a arte ao serviço da representação dos mortos. (Belting, 2004)

As imagens dos antepassados serviam de “uma espécie de memória fixada”, procurando subtrair à morte a destruição inerente, fruto da passagem do tempo. Havia a intenção de, na substituição, *transformar e duplicar* o corpo, de transferir a alma do representado para a representação. Um cadáver já não é um ser vivo, mas também não é uma coisa: é uma presença / ausência e a imagem física, o duplo desdobrado, protege-nos do espetáculo da decomposição do morto e da putrefação. Nós opomos à decomposição da morte a *recomposição pela imagem*.

Por outras palavras, pode-se dizer que representar é tornar o presente ausente. Não somente para evocar, mas substituir. Como se a imagem viesse em nosso auxílio, para suprir uma falta, para moderar um desgosto. Protegemo-nos quer da morte do outro como da nossa própria morte.

“Ó morte disforme e horrível de ver...” (Debray, 1994) A perturbadora visão de um indivíduo se transformar num estado de gelatina sem identidade; O verdadeiro estado do espelho antrópico: contemplar o duplo e, naquela imagem visível tão próxima, ver outra coisa diferente do visível. Uma coisa que traumatiza e que logo leva o homem a convocar uma espécie de contra-medida, um ato de proteção, de preservação: fazer uma imagem do que não pode ser nomeado, para não se ver esse não-sei-o-quê e para, no alter ego, no espelho, não se ver a si mesmo como quase nada. Uma ritualização do abismo através de um desdobramento espetacular. A fabricação da imagem de um torna-se na libertação do outro.

Mas a imagem, toda a imagem, acaba por eventualmente se tornar, de alguma forma numa manha indireta: num reflexo em que a sombra engana a presa. O que serve para afastar a angústia torna-se angustiante e o duplo no espelho, tanto provoca o pânico, como apazigua e apraz. O duplo, figura imaginária, que, como alma ou sombra, tranquiliza ou persegue o sujeito como o seu outro, faz com que ele seja, ao mesmo tempo, ele próprio e que nunca se

pareça consigo, como uma morte sutil e sempre conjurada (Baudrillard, 1991). Que poder tão estranho e ao mesmo tempo tão íntimo.

2. Presença fotográfica

As fotografias são um meio de tornar *real* realidades e questões que aqueles que estão a uma distância segura prefeririam ignorar. A fotografia tem a capacidade de mostrar *isto é* assim ou *isto foi* assim. *É isto que a guerra faz!* A guerra dilacera, rasga. A guerra despedaça, esventra. A guerra calcina. A guerra mutila. A guerra destrói. (Sontag, 2015)

Em *A câmara clara* (1980), Roland Barthes, parece apontar as origens da Fotografia ao Teatro e não à Pintura. Nascida das artes do palco, a Fotografia parece-lhe próxima através do circuito singular da Morte, existindo uma estreita relação entre o teatro e o culto dos mortos:

Os primeiros atores distinguem-se da comunidade ao desempenhar o papel de mortos; caracterizar-se era apresentar-se como um corpo simultaneamente vivo e morto; busto embranquecido do teatro totémico, homem de rosto pintado do teatro chinês, maquilhagem com base na pasta de arroz do Katha Kali indiano, máscara do Nô japonês. (Barthes, 1980, 40)

A conceção forçosa por tornar a Fotografia viva, revela-se ser, na verdade, uma máscara da necessidade incessante e furiosa de “tornar vivo”, onde se esconde o receio da morte. A Foto é como um quadro vivo, em que através da figuração do rosto imóvel e pintado, vemos os mortos.

Qual a razão de determinada fotografia existir e outra não? Certas fotos acontecem de interessar mais do que outras. A esse acontecer de atração, Barthes denomina de aventura. “Uma determina foto acontece-me, uma outra não.” (Barthes, 1980)

Não existe foto sem aventura, esse é o seu princípio. De um modo inverso também existem fotos que “não dizem nada”, o que significa que as olhamos sem lhes reconhecer a

existência. O paradoxo de procurar apontar a essência da Fotografia e o reconhecimento da sua contingência, singularidade e aventura.

[...] eu só me interessava pela Fotografia por “sentimento”; queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto reparo, olho e penso. (Barthes, 1980, 30)

A dualidade e co-presença de certos dois elementos parece ser fundamental para criar o interesse particular que sentia quando via certas fotos: o primeiro encontra-se relacionado com uma área, é reconhecível pela função do saber, da cultura, e pode ser mais ou menos estilizado e mais ou menos conseguido pelo fotógrafo. É uma espécie de interesse humano, é o *studium*. Aqui enquadra-se o nosso gosto por alguém, o nosso investimento pela história do lugar e época. O segundo elemento quebra o primeiro (o *studium*). Quando o autor se depara com ele, porque não o procura, descreve-o, como algo que salta da cena, como uma seta que o trespassa. Deixa uma ferida, contudo, é um ponto sensível. A este segundo elemento que vem perturbar o *studium*, Barthes nomeia de *punctum*. O *punctum* de uma Fotografia é, portanto algo que fere, que mortifica.

Pode-se dizer que as fotos que têm alguma existência perante os nossos olhos, ou seja, que despertam em nós um interesse geral, mas que nos agradam ou desagradam sem nos tocar, estão desprovidas de *punctum*, e são unicamente investidas de *studium*. O *studium* mobiliza um “meio-desejo”, um “meio-querer”, um interesse vago e irresponsável, é um gosto inconsciente. Capaz de informar, representar, surpreender, dar significação e provocar desejo, mas incapaz de ir ao encontro o nosso prazer e da nossa dor.

Não é possível estabelecer uma regra de ligação entre o *studium* e o *punctum*, trata-se de uma co-presença, de uma dualidade. Quando o *studium* não é atravessado, perturbado por um pormenor (*punctum*), que atrai, a foto torna-se difundida. A isso, o autor chama de fotografia unária. A fotografia unária transforma a “realidade” sem a desdobrar. Tem tudo para ser banal, sendo a “unidade” de composição a retórica vulgar (o assunto é simples, livre

de acessórios inúteis e procura a unidade). Nessas imagens não há *punctum* (mas o espaço habitual unário pode conter exceções). Exemplo dessas imagens, são as fotos de reportagem. Recebemo-las, interrompem a nossa leitura, podemos interessamo-nos por elas. São homogêneas. Contudo, no espaço das exceções da imagem unária, é possível que um pormenor prenda a nossa atenção, a partir daí, a sua presença modifica a nossa leitura: como que uma nova imagem. Este pormenor, aquilo que fere e prende o nosso olhar é o *punctum*.

O punctum não tem aceção moral ou de bom gosto; o punctum pode ser bem educado ou mal educado. (Barthes, 1980, p.54)

O *punctum* possui uma força de expansão. Por um lado, acrescenta algo à fotografia, por outro, permanecendo um pormenor, um objeto parcial, preenche toda a fotografia.

Quando um pormenor que poderia “ferir” o espectador não o faz, é porque possivelmente foi colocado lá pela mão intencional do fotógrafo. Nessa situação, os olhos estão perante um artifício da captação da imagem que efeito algum tem. Não nos interessa, por isso, o “pormenor” intencional e artificial, mas sim, aquele que se encontra no campo da coisa fotografada, como um suplemento *simultaneamente inevitável e gracioso*. Este último, o que nos interessa, diz-nos não só que o fotógrafo esteve lá (na captura da fotografia), como também atesta que o objeto parcial (o pormenor) foi fotografado ao mesmo tempo que o objeto total (a fotografia).

O pormenor apodera-se da leitura, e é assim, através de qualquer coisa que a marca, que a foto deixa de ser uma qualquer. Essa qualquer coisa provoca um estremecer, um *satori*¹. A leitura do *punctum*, curta, mas tensa, faz revelar na foto o irrevelável, faz revelar a sua essência. A sua leitura não requer o saber, nem a cultura, mas um olhar que se abstém e vai além disso.

¹ Termo japonês budista. Descreve um estado de consciência atingido por uma súbita iluminação dos sentidos. Significa ver a “verdadeira natureza do outro”. Uma experiência que não pode ser transportada em palavras.

Apesar da sua nitidez, por vezes ele revela-se já tarde, quando a foto já está longe do nosso olhar e voltamos a pensar nela. O ato de recordação, o esforço de descrição, reforça o ponto que nos comoveu, o *punctum*, podendo até ser mais nítido já enquanto memória, do que quando a foto foi visualizada a primeira vez. Ou então, aquilo que julgávamos ter detetado como *punctum*, não o é, e quanto mais a foto cresce dentro de nós, melhor compreendemos e vemos qual o seu verdadeiro *punctum*. Por muito imediato que seja, o *punctum* pode dotar-se de uma certa latência:

«A condição prévia da imagem é a vista», dizia Janoušek a Kafka. E Kafka sorria e respondia: «As pessoas fotografam coisas para as afastar do espírito. As minhas histórias são um modo de fechar os olhos.» (Barthes, 1980, 64)

A fotografia deve então ser silenciosa dado que a subjetividade absoluta somente atingida no estado do silêncio, porque a imagem só nos toca e fala connosco no silêncio. Só assim, a nada dizer e fechar os olhos, é que o pormenor consegue “subir” sozinho à consciência afetiva.

“Um homem labiríntico nunca procura a verdade, mas apenas Ariadne”, diz Nietzsche. (Barthes, 1980) Todas as fotografias do mundo formam um labirinto. Ao recuar no passado, o autor encontra a Foto do Jardim do Inverno, uma fotografia que regressa até à infância da mãe, e lhe permite voltar a encontrar, já após a sua morte, tal como ela era, e compreende que a Foto do Jardim do Inverno é a sua Ariadne e que daí em diante precisava de interrogar a evidência da Fotografia, não do ponto de vista do prazer, mas em relação ao amor e à morte.

Toda a fotografia é de certa forma co-natural ao seu referente. O “referente fotográfico” é a coisa necessariamente *real* que foi colocada diante da objetiva e sem a qual não haveria fotografia. Enquanto na pintura se pode simular a realidade sem a ter visto na totalidade, na Fotografia não se pode negar que uma coisa esteve lá. Existe um duplo posicionamento de realidade e de passado. E uma vez que esse constrangimento só existe na

Fotografia, Barthes considera-o como a sua essência, o seu noema. A este, o autor atribui o nome de *Isto-foi*, aquilo que esteve lá e que se estende entre o infinito e o sujeito. Esteve lá, contudo, imediatamente separado, esteve presente, todavia já diferenciado.

Voltando à pintura, nenhum retrato pintado, admitindo que parecesse “verdadeiro”, pode impor a existência real do seu referente. Por sua vez, diz o nosso autor, o que constitui a natureza da Fotografia é a pose.

ao contemplar uma foto, incluo fatalmente no meu olhar o pensamento desse instante, por muito breve que tenha sido, no qual uma coisa real ficou imóvel diante do olho. (Barthes, 1980, 88)

É a imobilidade da foto presente no momento passado e essa paragem que constitui a pose.

A presença de um determinado momento passado, na Fotografia, não é metafórica. Caso que foge à regra são as fotografias de cadáveres. Nesse caso, a fotografia torna-se horrível porque certifica que o cadáver está vivo, enquanto cadáver, sendo uma imagem viva de uma coisa morta. E porque a imobilidade da foto resulta da confusão entre os conceitos Real e Vivo, ao atestar que o objeto foi real, isso leva-nos a torná-lo vivo, quando atribuímos ao Real um valor superior, como que eterno. Mas ao deslocarmos esse real para o passado, temos a indicação de que já está morto, sendo esse *isto-foi* a característica inimitável da Fotografia, o seu noema.

A foto é a literal emanção do referente. Isto porque, o noema *isto-foi*, só foi possível a partir do dia em que determinada circunstância científica (“a descoberta da sensibilidade à luz dos sais de prata” (Barthes, 1980)), permitiu captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto diferentemente iluminado: um daguerreótipo. A partir desse dia, tornou-se possível imortalizar um corpo, uma figura, pela mediação de um metal precioso, a prata. Face a estas imagens, somos tocados pelos seus raios, pela sua

luminescência, (embora impalpável), que tocou realmente a superfície e que o nosso olhar vai tocar, como que se partilhássemos uma pele com aquele ou aquela que foi fotografado.

A Fotografia confirma o que realmente existiu, mas será que traz de volta o passado ou devolve o que foi abolido pelo tempo e pela distância? A Fotografia tem algo a ver com a ressurreição, causando espanto porque dá a certeza, não de uma imaginação, de uma reconstituição, mas porque dá a certeza do real no estado passado (simultaneamente o passado e o real). Uma concomitância que é dada a alimentar ao espírito. Mais do que qualquer outra arte, a Fotografia estabelece uma presença imediata no mundo – uma co-presença. Tornamo-nos, enquanto observadores e contempladores, como ponto de referência para toda a fotografia.

3. O testemunho

Será que as fotografias, que documentam mais o massacre de não-combatentes do que o confronto de exércitos, estimulam o repúdio pela guerra?

A maior parte das imagens bélicas são genéricas, as guerras nelas retratadas são genéricas e as vítimas captadas anónimas. Revelam-se de tal modo genéricas que vivem da necessidade de serem explicadas ou falsificadas por legendas. Altere-se a legenda da fotografia e as vítimas capturadas podem ser utilizadas e reutilizadas.

Fotografias de corpos mutilados podem ser usadas para alimentar a condenação da guerra e tornar presente, por instantes, um fragmento de realidade para aqueles que não têm qualquer experiência no universo bélico. No entanto, para aqueles que consideram a guerra como um evento inevitável, as fotografias de guerra podem já não constituir qualquer prova que leve ao repúdio pela guerra.

As imagens que captam ou retratam atrocidades podem dar azo a respostas contraditórias: sensibilizar para a paz, um grito de vingança, uma lembrança constante de que existem realidades atrozes que vão além das nossas, juntamente com uma consciencialização para as coisas horríveis que acontecem e o questionar “*quais as fotografias, quais as crueldades, quais as mortes que não nos são mostradas?*”.

É preciso uma ampla reserva de estoicismo para folhear este grande jornal de referência todas as manhãs, dada a probabilidade de depararmos com fotografias capazes de nos fazer chorar. (Sontag, 2015, 20)

Se uma imagem estiver suficientemente carregada de horror, a maior parte das pessoas tomaria consciência da insanidade da guerra?

Dentro do conforto das nossas casas, somos todos espectadores do sofrimento dos outros, das calamidades dos outros. A informação contínua sobre o que está a acontecer noutra lugar sob o nome de programas noticiosos preenchem as nossas salas de estar com sons e imagens das guerras².

Desde a invenção da máquina fotográfica em 1839, a fotografia tem feito companhia à morte. A imagem produzida com a câmara torna-se assim um vestígio de algo que é colocado diante da lente e cujo registo superava qualquer pintura como memória do passado desaparecido e dos entes queridos falecidos. Tirar fotografias adquiriu um grau de imediação e de autoridade maior do que qualquer relato verbal na expressão do horror da morte produzida em massa. Se há um ano em que o poder da fotografia, não só para registar, mas também para definir as realidades mais abomináveis, superou quaisquer narrativas mais complexas, foi seguramente o ano de 1945, com as imagens captadas em abril e em princípios de maio em Bergen-Belsen, Buchenwald e Dachau nos primeiros dias depois da libertação dos campos da morte, e também as fotografias tiradas por testemunhas japonesas nos dias que se seguiram à incineração das populações de Hiroshima e Nagasaki em princípios de agosto.

Até à Primeira Guerra Mundial, o combate propriamente dito estava fora do alcance das objetivas. No que diz respeito às fotografias de guerra publicadas entre 1914 e 1918, estas apresentavam de um modo geral a ideia de terror e de devastação: corpos espalhados e aldeias esventradas por onde a guerra passara. A guerra civil espanhola (1936-1939) foi a primeira guerra a ser “coberta” por um conjunto de fotógrafos profissionais, tanto nos locais de alistamento, como de bombardeamento. E a guerra que a América travou com o Vietname foi a primeira guerra a ser testemunhada dia após dia por câmaras de televisão, introduzindo a morte e a destruição bélica no ambiente doméstico. Esta nova informação do que está a

² Referência à série de fotomontagem “Bringing War Home” (1967-72) de Martha Rosler (n.1943), onde são exploradas as realidades opostas de quem vivia as atrocidades e de quem recebia a informação dessas mesmas atrocidades. Em entrevista ao Museu de Arte Contemporânea de Nova Iorque: “As famílias juntavam-se, nas horas de lazer e de refeição, para assistir a pedaços de guerra, transmitidos pelos canais de notícias, a partir do conforto das suas casas.” [tradução livre]. Nas suas composições as imagens de guerra, morte, dor e desespero eram confrontadas com as imagens publicitárias, retiradas da revista americana “*Life Magazine*”, que ilustravam os prazeres da vida, nos modernos e bonitos apartamentos modernos, “no país que enviava os seus soldados para queimarem com napalm as terras vietnamitas”. (Rancière, 2010)

acontecer no mundo exterior, que começa a chegar a casa das pessoas através de um pequeno ecrã, contribui, ainda nos dias de hoje, para um entendimento da guerra, por parte das pessoas que não têm experiência dentro desse mundo. A guerra torna-se assim *real* ao ser fotografada e filmada, para aqueles que a seguem enquanto notícia.

A iconografia do sofrimento tem uma longa genealogia. No entanto, aquele que é mais frequentemente reconhecido como digno de representação, é aquele que se considera fruto da ira, seja divina ou humana. Vejamos o exemplo do esplendor da vitória, a Coluna de Trajano:

Com 38 metros de altura, talhada em mármore e dotada de um friso em espiral esculpido com 155 cenas, a grandiosa Coluna de Trajano é um diário de guerra que paira sobre Roma, a história de um triunfo sobre os dácios.

A Coluna é uma das mais singulares esculturas monumentais que sobreviveu à queda de Roma. Durante séculos, os classicistas olhavam para os baixos-relevos como uma história visual das guerras: Trajano figurava como herói e Decébalos, o rei dácio, como o seu adversário. Repleta de cenas dramáticas como prisioneiros dácios torturados pelas furiosas viúvas dos soldados romanos, a fascinante Coluna mostra-se veículo de propaganda às barbáries cometidas, simbolizando a força da maquinaria imperial.

O desejo obcecado por imagens que trazem até nós representações de corpos sofredores é tão forte como o desejo por imagens de corpos nus. Durante muitos séculos, na arte cristã, as representações do Inferno ofereciam estes dois prazeres. A discussão da moralidade associada à representação de tais crueldades é colocada de lado. Surgem apenas o confronto e a provocação: *Podemos olhar para isto? Existe satisfação em se ser capaz de olhar para tais imagens?*

O horrível convida-nos ou a ser espectadores ou covardes, incapazes de olhar. Os que têm a coragem para o olhar desempenham um papel autorizado por muitas e gloriosas representações do sofrimento.

O mais notável olhar sobre os horrores da guerra é o de Goya, em princípios do século XIX. *Los Desastres de la Guerra*, uma sequência numerada de 83 gravuras feitas entre 1810

e 1820, representam as atrocidades cometidas pelos soldados napoleônicos que invadiram Espanha em 1808. As imagens de Goya têm a capacidade de posicionar o observador perto do horror: a guerra não se apresenta como um espetáculo, mas sim pela sua natureza devastadora.

A crueldade macabra d' *Os Desastres da Guerra* tem por finalidade despertar, chocar e ferir o espectador. A arte de Goya parece ser um ponto de viragem na história dos sentimentos morais e da dor: o artista introduz no mundo da arte um novo padrão de sensibilidade ao sofrimento. O relato das atrocidades apresenta-se como um assalto à sensibilidade de quem as vê. A voz do artista parece assediar o espectador: *és capaz de olhar para isto?*

Enquanto a imagem é um convite a olhar, a legenda insiste na dificuldade de o fazer. No caso de Goya, as legendas apresentavam-se enquanto garantias de veracidade: "*yo lo vi*", "*esto es lo verdadero*". Ora, a não ser que tenha havido alguma manipulação, como é possível no caso da fotografia, ou falsa representação, aquilo que se apresenta ao nosso olhar é verdade.

Um horror inventado pode ser avassalador. (Sontag, 2015, 46)

A linguagem comum estabelece a diferença entre imagens feitas à mão, como as de Goya, e as fotografias, através da convenção de que os artistas “fazem” desenhos e pinturas, ao passo de que os fotógrafos “tiram” fotografias. Mas, a imagem fotográfica não consegue ser simplesmente cópia de uma coisa que aconteceu, pois foi escolhida por alguém. Fotografar é enquadrar e enquadrar é excluir.



Figura 1: *Grande hazaña! con muertos!* (1810 - 1815). Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828). Gravura em água-forte sobre papel pergaminho. 156 x 208 mm. Museo del Prado.

É possível fazer com que uma fotografia não seja fiel ou falsifique uma representação. No caso de uma pintura ou de uma escultura, estes são considerados uma falsificação quando se descobre não serem do artista a que tinham sido atribuídos. Uma representação é considerada uma falsificação quando se descobre que engana quem vê, quanto à cena que alega representar. As criações do artista multidisciplinar francês, Christian Boltanski, revelam-se exceção, uma vez que a experiência que proporcionam, bem como a sua própria produção, contestam estas noções ao romperem com a fronteira entre real e ficcional.

Sontag (2015) diz-nos que existe choque e vergonha ao olhar para a imagem de um horror verdadeiro. Eu subtraio a vergonha à equação e acrescento-lhe a culpa. Talvez, as

únicas pessoas que têm o direito a ver imagens de sofrimento verdadeiro, principalmente aquelas de ordem extrema, sejam as pessoas que têm o poder da agência para o aliviarem ou aqueles que possam aprender, com essas imagens, alguma coisa. No entanto, não podemos deixar de fora o pensamento de Rancière (2010), de que aquele que olha as imagens intoleráveis das atrocidades tem de se sentir culpado por olhar a *imagem*. Só dessa forma ganharia consciência e seria sensibilizado da sua não ação em relação ao problema. Para Rancière, imagens de um horror, são imagens de ação, imagens da verdadeira realidade. São imagens que formulam a voz da culpabilidade do espectador e que denunciam o consumidor passivo de mercadorias que são imagens e imagens que são mercadorias.

A guerra era e ainda é a notícia mais irresistível e pitoresca:

Com instruções da Secretaria de Guerra para não fotografar os mortos, os mutilados ou os doentes, e impedido de fotografar a maior parte de outros temas [...] Fenton lançou-se à tarefa de mostrar a guerra como um digno grupo excursionista só para homens. [...] Fenton podia fotografar os oficiais britânicos a conferenciar ao ar livre, os soldados rasos a cuidar dos canhões (Sontag, 2015, 52)

A única fotografia que, em quatro meses de estadia de Roger Fenton (1819-1869) na Crimeia, vai além desta documentação encenada e evoca o desastre sofrido e as vidas perdidas é *O Vale da Sombra da Morte* (1855).



Figura 2: *O Vale da Sombra da Morte* (1855). Roger Fenton (1819-1869).
Impressão sobre papel salgado. 27.6 x 34.9 mm.
The J. Paul Getty Museum



Figura 3: *O Vale da Sombra da Morte* (1855). Roger Fenton (1819-1869).
Impressão sobre papel salgado. 27.6 x 34.9 mm.
The J. Paul Getty Museum

Esta imagem não precisava de ser encenada³, pois tudo o que mostra é uma vasta estrada marcada pelos sulcos dos carros, pedras e balas de canhão, numa paisagem árida que se parece perder no infinito. Um verdadeiro retrato da ausência, da morte sem os mortos.

Não era caso para surpresa se se viesse a apurar que muitas das primeiras imagens canónicas da fotografia de guerra tinham sido encenadas, ou que os temas tinham sido manipulados, como foram exemplo as imagens resultantes da estadia de Fenton na Crimeia. As imagens que em particular nos abala saber que foram encenadas são as que parecem registar um clímax, sobretudo de amor e de morte.

Na fotografia de atrocidades, as pessoas querem o peso do testemunho sem a “mancha do artístico”, para não ser olhado como insincero ou mero artifício.

As imagens de acontecimentos abomináveis parecem mais autênticas quando não parecem ter sido “devidamente” iluminadas e enquadradas. Ao não se identificarem como obras artísticas, essas imagens são consideradas menos manipuladoras e menos superficiais. As imagens “menos trabalhadas” não só são bem recebidas como são consideradas possuidoras de autenticidade.

Reconforta-nos imaginar que a fotografia não é uma total invenção do fotógrafo à caça de imagens e, encenada ou não, a fotografia mantém o encanto da época e a autenticidade. Com o tempo, muitas imagens encenadas recuperam o valor da prova histórica, embora de um modo imperfeito. O facto de as atrocidades praticadas pelos soldados franceses em Espanha não terem acontecido exatamente como são mostradas em nada desvaloriza o testemunho que a série d’Os Desastres da Guerra constitui. As imagens de Goya são uma síntese: afirmam como as coisas aconteceram.

³ SONTAG, Susan. 2015. Cit., p. 56: “[...] Fenton tirou duas fotografias com o tripé na mesma posição: na primeira versão da famosa fotografia [figura 2] a que daria o título de *O Vale da Sombra da Morte* [...] as balas de canhão acumulam-se no terreno à esquerda da estrada, mas antes de tirar a segunda fotografia [figura 3] – a que é sempre reproduzida – mandou espalhar as balas no meio da estrada.”

4. O inimaginável

Captar uma morte que está a ocorrer e embalsamá-la para todo o sempre é algo que apenas uma câmara pode fazer (Sontag, 2015, 61)

Ficar com o olhar preso nestas imagens que embalsamam para todo o sempre a morte levanta a questão da indecência do nosso próprio papel enquanto espectadores. Mas, não só indecente, como inquietante, é ainda a possibilidade de observar pessoas que sabem ter sido condenadas a morrer.

Olhemos para o livro intitulado *The Killing Fields*. Entre 1975 e 1979, cerca de dezassete mil homens, mulheres, crianças e bebés, foram detidos e torturados numa prisão secreta localizada no antigo liceu de Tuol Sleng (atual museu de Tuol Sleng), em Phnom Pen, campo da morte de todos aqueles que eram acusados de serem intelectuais ou contrarrevolucionários. As atrocidades que tiveram lugar neste campo foram documentadas e arquivadas pelos membros do regime genocida dos Khmers Vermelhos, que obrigavam cada uma das vítimas a posar para uma fotografia momentos antes de serem executadas com um golpe na cabeça e um corte na garganta. Da documentação fotográfica resultaram cerca de seis mil fotografias, das quais uma seleção constitui o livro que torna possível, décadas depois, olhar para os rostos que olharam para câmara e que, agora, olham para nós. Estes homens, mulheres e crianças cambojanas, de todas as idades, fotografados a uma distância de poucos metros, normalmente num enquadramento de meio-corpo, estarão para sempre a fitar a morte, para sempre a ser assassinados, para sempre injustiçados (Sontag, 2015). Isto, enquanto o observador permanece na posição do laçao que persegue estas imagens, quer seja atrás da câmara ou através do olhar que lança à fotografia capturada. Sabe-se o nome do fotógrafo da prisão, Nhem Ein, mas aqueles que ele fotografou, com os números marcados nas camisas e de expressões perturbadas, permanecerão para sempre um aglomerado de vítimas anónimas.

A escala da atrocidade da guerra destrói o que identifica as pessoas como indivíduos e até como seres humanos. As representações mais cruas da guerra e de corpos atingidos pela calamidade são as que parecem mais longínquas e, por isso, com menos probabilidades de serem conhecidas. Mas mesmo quando temos acesso à sua identificação, as vítimas fotografadas continuam a ser desconhecidas para nós.

A câmara consegue trazer para um plano mais próximo do observador o sofrimento do morto. Há imagens que conseguem ter uma terrível nitidez, sendo possível distinguir as feições dos que foram chacinados. Simultaneamente admiramos e desaprovamos estas imagens pelo sofrimento e pela sua terrível nitidez que parece fornecer informação indecente de se olhar.

A palavra “inimaginável” é trágica: ela designa a dor intrínseca ao acontecimento e a dificuldade concomitante em ser transmitido. Para quem o real parece “impossível”, este manifesta-se sob a forma de pedaços, vestígios e objetos parciais, revelando-se a natureza das imagens essencialmente lacunar.

A radicalidade do crime nazi obriga-nos a repensar o direito e a antropologia, bem como a repensar a narrativa da história, a memória e a escrita em geral.

Havia algo para ver, várias formas. Havia algo a ver, para ouvir, para sentir, e para deduzir daquilo que víamos ou daquilo que não víamos (os comboios que ininterruptamente chegavam cheios e voltavam a partir vazios). (Didi-Huberman, 2012, 85)

Em *Imagens Apesar de Tudo* (2012), Georges Didi-Huberman mostra-nos como a própria existência e a forma dos testemunhos contradizem poderosamente o dogma do inimaginável. É precisamente enquanto experiência trágica que o dogma inimaginável apela à contradição, ao ato de imaginar *apesar de tudo*. É justamente porque os nazis pretendiam que o seu crime fosse inimaginável que os *Sonderkommando* de Auschwitz, decidiram arrancar, *apesar de tudo*, os quatro pedaços peliculares como prova do inferno vivido no

verão de 1944. É porque a palavra das testemunhas desafia a nossa capacidade de imaginar o que elas nos contam que, *apesar de tudo*, devemos tentar fazê-lo, para dar forma a essa palavra do testemunho. Produzir uma imagem representa um poder afirmativo, um ato de resistência por parte dos fotógrafos clandestinos de Birkenau, ao passo que o ato de rejeitar hoje qualquer imagem se transforma na impotência do puro esvaziamento, num sintoma de resistência psíquica, face ao terrível que nos olha a partir destas fotografias.

As imagens não são toda a verdade, elas são, portanto, inadequadas: *veritas est adaequatio rei et intellectus*⁴. Os objetos não nos dizem tudo e as imagens mentem, mas nem todas, nem acerca de tudo e nem o tempo todo. Cada vez mais hoje, revela-se verdade que o *terrível* – a guerra, os massacres de civis, os amontoados de cadáveres -, se tornou ele próprio *uma mercadoria* pelo meio de imagens. Podemos duvidar das imagens, isto é, apelar a um olhar mais exigente, a um olhar mais crítico, que não se deixe levar pela ilusão. A Shoah constitui um horror excepcional, o horror extremo do século, o que nos faz questionar: *uma imagem tem verdadeiramente o poder de nos dar a ver o horror?*

O trabalho de Didi-Huberman (2012) permite olhar a *imagem-dilaceramento*. O autor diz-nos que o seu objetivo não era de todo hipostasiar uma nova definição das imagens tomadas como um todo, mas observar a sua plasticidade dialética, o que este designou como o *duplo regime* do seu funcionamento: visível, detalhe e pano, semelhança e dissemelhança, antropomorfismo e abstração, forma e informe, venustidade e crueldade. Elas não são nem a ilusão pura, nem toda a verdade, mas o batimento dialético que agita em conjunto *o véu e o seu dilaceramento*.

A análise da imagem terrífica leva-nos a pensar a imagem sob o seu duplo regime, obrigando-nos a distinguir, no imenso *corpus* das imagens dos campos de concentração, o que está por revelar e o que dilacera. Este duplo regime traz à luz não só o grito e a violência que a imagem é capaz de originar, como também a revela enquanto refuta do nada, evidenciando a necessidade de reconhecer o momento em que a imagem em que ela se torna,

⁴ [Tradução livre]: A verdade consiste na correspondência entre o intelecto e a coisa existente. Uma coisa é dita “verdadeira” quando a sua aparência produz uma correta compreensão do que ela mesma é e dita como “falsa” quando o inverso se verifica. (SOARES, 2007, 53)

reciprocamente, o olhar do nada sobre nós. É esta dupla versão do imaginário que retém a imagem na sua regra consensual, onde ninguém vê verdadeiramente, e o que excede a imagem para a sua exceção dilacerante, onde cada um se sente olhado. A imagem-dilaceramento deixa entrever um fragmento do real, perturba as fronteiras entre territórios e, por conseguinte, os limites. (Didi-Huberman, 2012)

Ao olhar para as quatro fotografias de Birkenau como imagens-dilaceramento e não como imagens-véu, como a exceção e não como a regra, podemos ver nelas um horror nu, um horror que nos deixa inconsolados, não ao exhibir as marcas do inimaginável, do sublime e do desumano, mas ao revelar a humana banalidade ao serviço do mal: são exemplo os gestos dos homens obrigados a manipular os cadáveres assassinados diante dos seus olhos. É nesses gestos que reside o horror.

Os gestos humanos fotografados em agosto de 1944 pelo *Sonderkommando*, os gestos do seu próprio trabalho, do seu desumano trabalho ao serviço da morte, não formam *toda* imagem do extermínio. Não porque a Shoah seja inimaginável, ou incapturável, mas porque a imagem se caracteriza, de facto, por não ser um *todo*, mas sim um fragmento. E não é por a imagem nos dar uma *centelha* - como dizia Walter Benjamin -, e não a *substância*, que precisamos de a excluir dos nossos meios para abordar a terrível história.

“quando se entra no olhar das pessoas, entra-se no grão da fotografia». Ficamos, portanto, decepcionados porque uma fotografia permanece uma imagem, um pedaço de película limitado pelo seu próprio material. Mas, se apesar de tudo olharmos um pouco mais atentamente, então «estes grãos são interessantes [...], o que quer dizer que a fotografia pode perturbar a nossa percepção do real, da história e da existência»” (Didi-Huberman, 2012, 111)

As imagens não nos dão tudo a ver, mas isso não significa que o horror que chega até nós, não seja capaz de nos paralisar, de nos anestésiar. Um acontecimento que se torna

conhecido através da fotografia é muito mais real, do que aquele que não tem cobertura alguma.

Aqui, o duplo regime das imagens, este fluxo e refluxo da verdade, manifesta-se quando a sua superfície de desconhecimento é atingida por uma turbulência, pelo conhecimento. Nesse cruzamento, encontramos uma prova de verdade, uma espécie de revelação, uma epifania negativa que nos atinge de um modo claro, profundo e instantâneo.

É por revelarem qualquer coisa de original que as fotografias podem causar impacto. (...) O primeiro contacto com o inventário fotográfico do horror absoluto é uma espécie de revelação, o protótipo da revelação moderna: uma epifania negativa.
(Sontag, 2012, 28)⁵

As fotografias introduzem o momento do ver, como que *aberturas do saber*, revelando-se decisivas para quem quer saber e, nomeadamente, para quem quer saber como. A interminável aproximação ao acontecimento e não a sua apreensão à certeza revelada culmina num saber *sem fim*. Levanta-se um véu imenso que nos perturba de cada vez que um testemunho é ouvido por aquilo que diz através do seu próprio silêncio: é nos fragmentos lacunares que o saber se entrega à imaginação. Quando desaparecem as imagens, desaparecem também as palavras e os sentimentos e, por conseguinte, a sua própria transmissão.

⁵ SONTAG, Susan. 2012. *Ensaio sobre a Fotografia*. Lisboa: Quetzal Editores. P.28.

4.1. O caso de *Study for Strings*

Study for Strings, da artista Susan Philipsz⁶, é uma interpretação contemporânea da obra orquestral de 1943 de Pavel Haas⁷, que compôs a partitura, durante o tempo em que esteve preso, no campo de concentração de Theresienstadt⁸, onde atualmente se localiza Terezín (República-Checa). O trabalho executado nesse campo, foi filmado pelos nazis, de forma a integrar o filme de propaganda de Theresienstadt, em 1944. Imediatamente após a conclusão das filmagens, o compositor Haas, e outros membros que constituíam a orquestra dos prisioneiros, foram deportados para Auschwitz, onde muitos deles foram gaseados logo após a sua chegada. Embora as partituras originais se tenham perdido, já após a guerra, o maestro Karel Ančerl (República-Checa, 1908–1973), que sobreviveu ao inferno do Holocausto e às máquinas da morte nazis, conseguiu remontar as partes orquestrais.

Para o seu projeto de 2012, Susan Philipsz isolou as partes da partitura correspondentes à viola e ao violoncelo. Regravada em múltiplos canais, a peça sonora, que integrou a Documenta 13 de Kassel Hauptbahnhof, resulta da desconstrução, nota a nota, da composição original, mas agora repleta de um silêncio *carregado*. Os importantes momentos de ausência deste testemunho do desaparecimento, chamam a atenção para a ausência dos outros instrumentos, conseqüente daqueles que não conseguiram escapar ao destino inimaginavelmente forjado.

No final da Segunda Guerra Mundial, a cidade de Kassel havia sofrido fortes bombardeamentos por parte das Forças Aliadas, sendo destruídos grande parte dos edifícios

⁶ Susan Philipsz é uma artista escocesa, nascida a 1965. Formada inicialmente em escultura, a artista trabalha, predominantemente, com o som. Em 2010, Philipsz é a primeira artista de obras sonoras a ganhar o prêmio Turner, pelas suas instalações “Lowlands” e “Long gone”. Os seus projetos exploram temas de saudade e perda, bem como a capacidade do som de evocar emoções e memórias. Atualmente, a artista reside em Berlim.

⁷ Pavel Haas (1899-1944), foi um compositor checo, proveniente de uma família judia. No dia 2 de dezembro de 1941, Haas foi transportado de Brno para Theresienstadt, onde continuou a compor, em conjunto com outros prisioneiros de Theresienstadt. A 16 de outubro de 1944, Haas foi deportado para Auschwitz, onde provavelmente morreu nas câmaras de gás.

⁸ Theresienstadt, hoje conhecido como Terezín, é uma cidade da República-Checa, que foi ocupada, em 1938, pela Alemanha nazi, servindo de campo de concentração e, em 1942, de prisão. De 150 000 judeus que passaram por Theresienstadt, só 17.247 conseguiram sobreviver.

da cidade. Numa tentativa de reintroduzir a arte moderna ao público alemão, que já não presenciava uma exposição de arte moderna desde 1937, em 1955, Arnold Bode⁹, organiza a documenta “*European Art of the Twentieth Century*”, oferecendo à audiência toda uma variedade artística de géneros e de representação artística contemporânea. A documenta foi de tal forma um sucesso, que a exposição se tornou um marco da arte moderna e contemporânea, ocorrendo a cada cinco anos em Kassel, com novas edições, e durante cem dias.

Para a Documenta 13¹⁰, Susan Philipsz optou pelas plataformas da estação de comboio, a partir da qual muitos partiram para nunca voltar, para reproduzir a peça orquestral *Study for Strings*. Usando a composição reconstruída, pós-guerra, como ponto de partida, a artista isola as partes de viola e violoncelo, dispondo-os, como se os respetivos músicos estivessem a tocar as suas partes, uma nota de cada vez. O processo envolvia cada músico identificar a primeira nota da sua parte correspondente, e depois tocar essa nota cada vez que esta surgia na composição, mantendo o ritmo da composição original, mas deixando espaço para o silêncio entre as notas. O músico repetia este processo, desta vez, com a nota seguinte, até todas as suas notas terem sido gravadas em 12 canais diferentes. O mesmo processo foi aplicado aos dois músicos, de viola e violoncelo, de forma que os 24 canais pudessem reproduzir em simultâneo, todas as notas, sendo possível, em teoria, ouvir as notas na sua ordem correta, tal como surgiriam na composição original.

⁹ Nascido em Kassel, Arnold Bode (1900-1977), formou-se inicialmente como artista, sendo bastante ativo na organização de exposições internacionais de arte na década de 1920. Após a Segunda Guerra Mundial, com a destruição da cidade e de grande parte do seu trabalho artístico, Bode restabelece-se como visionário artístico, procurando combater os estragos culturais, agora numa Alemanha pós-guerra. Atualmente, Arnold Bode, é conhecido como sendo o fundador da Documenta de Kassel e pela sua forte presença e impacto nas primeiras quatro edições (1955-1964).

¹⁰ Realizada entre 9 de junho e 16 de setembro de 2012, a décima terceira edição da Documenta, teve a curadoria de Carolyn Christov-Bakargiev. A Documenta não tinha um tema específico ou conceito, mas, teve como base, dois elementos que foram distribuídos pelos artistas comissionados: uma garrafa de Klein (conhecida no ramo da matemática como um exemplo de uma superfície não orientável) e uma frase “The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted and lasting for along time”.



Figura 4: *Study for Strings* (2012). Susan Philipsz (n. 1965).
Instalação. Trabalho de som em oito canais.
Kassel Hauptbahnhof, Documenta 13, 2012.

O processo de fragmentação da peça, acabou por estender a sua duração, passado dos originais 8 minutos e 55 segundos, para treze minutos. A extensão da peça e a sua repetição, de duas vezes a cada hora, marcavam o ritmo e faziam ecoar os horários praticados pelos comboios que saiam da estação, revelando-se o tempo um elemento crucial na obra de Susan Philipsz. A partir de oito colunas, dispostas ao longo das várias plataformas, as notas sobreviventes ao inferno, misturam-se com os sons do presente, e superam-no. No entanto, a obra *Study for Strings* não é somente composta pelas notas gravadas, sendo o silêncio gravado entre as notas, parte integrante da reprodução da peça. O silêncio, essa ausência gravada, é talvez a parte mais importante da peça, e o mais próximo do que temos do testemunho da ausência dos restantes membros que originalmente compoñham a orquestra.

Os nazis acreditavam profundamente de que uma das melhores probabilidades de sucesso da sua iniciativa resultava do facto de ninguém no exterior do seu círculo, ser capaz de acreditar na realidade do inferno de Auschwitz. Pensar o intolerável inferno parecia assim tarefa inimaginável. O esforço por detrás da tarefa de silenciar e de abafar informação era de tal forma, que não havia palavras ou imagens que fizessem o mundo acreditar ou pensar a sua existência. Exemplo disso são os quatro pedaços peliculares arrancados ao inferno de Auschwitz no verão de 1944. (Didi-Huberman 2012)

O esquecimento do extermínio também fazia parte do extermínio. E aí entra a “Solução final” e a sua última etapa: fazer desaparecer todos os utensílios do desaparecimento, fazer desaparecer os arquivos e fazer desaparecer a memória do desaparecimento.

Uma vez mais, um modo de querer tornar Auschwitz inimaginável. Após a Liberação, era possível estar nos próprios lugares aos quais haviam sido arrancadas, alguns meses antes, as quatro imagens – sem ver mais do que ruínas, sítios devastados, espécies de «não lugares». (Didi-Huberman 2012, 36)

No entanto, no momento dessa destruição sistemática, muitos prisioneiros conseguiram salvar, esconder e desviar todas as imagens e outros documentos que podiam, para, apesar de tudo, poder haver a possibilidade de um testemunho, uma representação que refutasse a ideia de um Auschwitz indizível e inimaginável.

A urgência de testemunhar surge no aflito momento em que a testemunha sabe que não vai sobreviver. Muitos deles confiavam os seus segredos à terra. Escritos comoventes, quase elegíveis, foram descobertos através das inúmeras escavações feitas nos arredores de Auschwitz aquando da Liberação. Eram espécies de garrafas deitadas à terra, exceto, que nem sempre havia garrafas para preservar as suas mensagens, e quando assim era, uma marmitta em ferro esmaltado encarregava-se de fazer o trabalho. Será que Pavel Haas e os

seus companheiros de orquestra conseguiram deixar para trás alguma mensagem ou testemunho antes de enfrentarem a morte em massa por gaseamento?

Em agosto de 1944, um dos elementos integrante da equipa dos *Sonderkommando* conseguiu, apesar de tudo e apesar de todos os riscos, arrancar quatro imagens, quatro fragmentos de verdade ao inferno de Auschwitz. Uma procura urgente de testemunhar, de resistir, de sobreviver, e de dar a conhecer ao mundo, os horrores das máquinas de morte nazis. Um ato contra a rejeição da incrédula realidade que o mundo exterior tinha para com o universo concentracionário. Um gesto de luta contra o receio do desaparecimento próximo da testemunha e da irrepresentabilidade do testemunho.

Apesar do rolo fotográfico ter conseguido sair do campo central e ter conseguido chegar à Resistência polaca da Cracóvia, para que estes pedaços pavorosos pudessem “ser enviados para mais longe”, as quatro imagens, que pouco depois se tornaram conhecidas e frequentemente produzidas, pareciam não ter a merecida atenção. As inúmeras ampliações e manipulações a que as fotografias foram sujeitas, de modo a se tornarem apresentáveis, para que o olhar do público não as olhasse com desconfiança, contribuiu para essa “desatenção”, e conseqüentemente para uma desvalorização, não só do ato sobrevivente, mas também do acontecimento. A falta de fôlego das imagens, o movimento, a ofuscação solar e a turvação, eram elementos fundamentais para a compreensão da urgência por detrás do ato de arrancar estas imagens ao inferno de Auschwitz, e a vontade aberrante de transformar os únicos fragmentos de verdade, retirando-lhes o contexto, apenas contribuíra para a vontade nazi de abafar a realidade, que só quem conhecia, sabia que existia.

Lembrança de um passado que não pode ser desfeito, a peça sonora de Philipsz, faz ecoar os rostos daqueles que partiram, confinados no interior de uma carruagem superlotada, da estação de Kassel com destino a Theresienstadt. As notas individuais pouco audíveis no início da plataforma ferroviária, atraem o visitante curioso cada vez mais para o fim, de forma a conseguir ouvir melhor. As notas silenciosas criam distância entre as que podem ser ouvidas, e obrigam o visitante a andar. Os espaços silenciosos, deixados entre as notas que compõem a produção da peça *Study for Strings*, vão assim para além do silêncio, são aquilo

que nos resta desta partitura, como que testemunhos da ausência: uma certidão de desaparecimento dos músicos que estiveram lá e que não conseguiram sobreviver.

Exposta num local com uma força simbólica e traumática tão forte, através da composição musical, Susan Philipsz convida o espectador a quebrar a barreira temporal, permitindo com que o passado histórico daquele local e associado àquela composição orquestral, possam levar [o espectador] não só a um exercício de memória, mas também a um exercício de reflexão, do que outrora fora uma realidade irrepresentável e inimaginável. À semelhança que o filósofo Didi-Huberman (2012), nos convida a imaginar o inferno de Auschwitz, a artista Susan Philipsz, convida-nos a ouvi-lo e Christian Boltanski, como veremos mais à frente, faz de nós testemunhos da tragédia humana.

5. Christian Boltanski e a sua relação com a memória e o tempo

O que me agrada nas memórias antigas é essa mistura de clareza e confusão. Mas, como toda a gente sabe, as memórias antigas são quase inventadas - a maior parte das minhas memórias de infância foram-me contadas. Penso que as memórias muito antigas correspondem sempre a um sentimento: são visões e estão desligadas de qualquer contexto. Os sonhos também são assim. (Boltanski, 2009, 11)¹¹

Christian Boltanski é conhecido como o memorialista dos anónimos incontáveis: os suíços mortos, as diversas crianças da escola, os membros do clube do Rato Mickey, os antigos donos de incalculáveis quantidades de roupa descartada. Ele é o preservador e conservador daquilo que se pode chamar de pequenas histórias e pequenas memórias, de todas as histórias de vidas individuais que se encontram fora da esfera do conhecimento público e que, a não ser sob condições especiais, nunca seriam registadas para memória futura. As suas obras e instalações apresentam frequentemente conjuntos enigmáticos de rostos, por vezes iluminados individualmente por pequenos grampos de luzes, como se de velas votivas se tratassem, expelem um silêncio quase sacerdotal. Parecendo tomar a forma de memoriais de substituição, substituem o que não sabemos sobre as vítimas dos massacres em massa do século passado, em particular da Shoah. Boltanski faz um uso muito camuflado e indireto da sua infância na sua arte, surgindo as mitologias que este constrói como uma espécie de autoficção.

Nascido em 1944, na cidade de Paris, filho de pai judeu, médico de profissão, e de mãe cristã, romancista, Christian-Liberté Boltanski cresceu num seio familiar conectado às

¹¹ [Tradução livre do original] BOLTANSKI, Christian; GRENIER, Catherine. *The Possible Life of Christian Boltanski*. 2009. Boston: MFA Publications. Cit. p. 11: “What I love about early memories is that mixture of clarity and confusion. But, as everybody knows, early memories are almost always invented – most of my childhood memories were told to me. I think very early memories always correspond to a feeling: they’re visions, and detached from any context. That’s also what dreams are like.”

raízes judaicas do lado paterno, o que viria a influenciar o seu trabalho, em especial o impacto psicológico e social de se pertencer a uma família judaica no período pós-guerra.

Os quatro filhos do casal, que durante o longo período da guerra não saíram do apartamento, raramente saíram depois de esta terminar. Inclusive, Christian teve muito pouco contacto com a escolaridade. O artista habitou na casa em que nascera até ter quase trinta anos e mudou-se após ter conhecido a artista Annette Messenger, com quem esteve casado até ao final dos seus dias.

Em jovem, Boltanski decidira que se queria tornar pintor, mas, como o próprio artista admite, não se mostrou muito promissor. Eventualmente, a sua mãe abre uma galeria, para Christian se familiarizar com o mundo da arte. Pouco a pouco, o artista começa a encontrar a sua voz: a fazer curtas-metragens, a construir cenários, a fazer coleções de pequenos objetos de barro e, mais tarde, a montar esses objetos em memoriais. Por fim, ocorreu-lhe que o que queria retratar e mostrar eram rostos, tantos rostos quanto possível, e começou a retirá-los de fontes já existentes, como revistas e arquivos, ou a fotografá-los ele próprio.

Lembro-me muito bem de sempre ter sentido vergonha em ser Judeu. [...] Era algo a esconder, algo perigoso e não era muito bom. Não gostava nada quando a minha mãe me levava ao bairro judeu. Tínhamos alguns amigos muito Judeus e visitá-los fazia-me sentir sempre extremamente desconfortável. (Boltanski, 2009, 12)¹²

Quando rebentou a guerra, os pais de Boltanski rapidamente compreenderam que a situação para os judeus iria piorar cada vez mais e decidiram divorciar-se deliberadamente. Uma noite, fingiram ter uma discussão horrível; bateram com as portas e o pai escondeu-se debaixo do soalho, entre os dois andares da casa, onde ficou durante um ano e meio.

¹² [Tradução livre do original] BOLTANSKI, Christian; GRENIER, Catherine. The Possible Life of Christian Boltanski. 2009. Boston: MFA Publications. Cit. p. 12: “I also definitely remember always feeling ashamed of being Jewish. It was something to hide, something dangerous, and really not very good. I didn’t like it at all when my mother took me to the Jewish quarter. We had some very Jewish friends, and visiting them always made me extremely uncomfortable.”

A vida era vista como algo extremamente perigoso, e vivida num estado constante de alerta. Apesar da família judaica ser proprietária de um grande apartamento na *rue de Grenelle*, todas as noites, reuniam-se todos no mesmo quarto e dormiam todos juntos, os pais na cama e os filhos no chão dentro de sacos-cama posicionados em torno da cama dos pais. Todos tinham de estar o mais próximo possível uns dos outros; era perigoso estar-se separado.

Tendo passado toda a sua infância a ouvir as histórias dos amigos dos seus pais que tinham saído da clandestinidade ou regressado dos campos de concentração, Boltanski é fruto de um ambiente de medo pela vida e de uma atmosfera de perigo geral. A sua ansiedade e temor provinham não só do trauma da guerra, mas também da poliomielite da sua mãe que, para se deslocar, invés de se ter servido de bengalas, preferia usar os filhos como apoios e da provável loucura que compelia o seu pai a viver desligado do mundo real, sem desejos, sem ambições, sem nada; talvez porque a sua própria fê se tinha virado contra ele e o mundo que ele conheceu até então, tinha-se desmoronado completamente.

Há mais histórias desse tempo, como a do gato: havia uma lei governamental que proibia os judeus de terem animais de estimação. Um dia o gato da minha família fez chichi na casa do vizinho, um vizinho muito simpático, que os meus pais conheciam há anos. Este vizinho veio ter connosco e disse: "Se não matares esse gato esta noite, denuncio-te à polícia e serás levado". E eles tiveram de matar o gato. Esta história marcou muito porque demonstra que se dermos poder a alguém, essa pessoa vai usá-lo; se dermos ao nosso vizinho o poder de nos matar, ele mata-nos. Isso não os torna más pessoas; é apenas parte da natureza humana. E assim o mundo dos meus pais desmoronou-se. (Boltanski, 2009, 20)¹³

¹³ [Tradução livre do original] BOLTANSKI, Christian; GRENIER, Catherine. *The Possible Life of Christian Boltanski*. 2009. Boston: MFA Publications. Cit. p. 20: "There are more stories from back then, like the one about the cat: there was a Vichy government law that forbade Jews from having pets. One day, my family's cat peed over at our neighbor's, a perfectly nice neighbor, whom my parents had known for years. This neighbor came over and said, "If you don't kill that cat tonight, I'm denouncing you to the police and you'll be taken away." And they had to kill the cat. This story has always stuck with me because I think that if you give someone

A infância e adolescência de Boltanski são vividas de forma isolada e confinadas a um mundo muito hostil. No entanto, isso não o impedia de se sentir e de se identificar, simultaneamente, como se fosse o sal da terra. Para ele, os judeus e os artistas tinham isso em comum: ambos eram rejeitados pela sociedade, mas, a seus olhos, escolhidos de Deus.

A guerra e a condicionante de ser judeu revelaram-se, naturalmente, aspetos muito importantes na vida do artista. O Holocausto, foi sem dúvida o principal acontecimento que condicionou e marcou a vida de Boltanski: *fui mais filho da Shoah do que filho do judaísmo*. (Boltanski, 2009, 22)

Quando tinha doze ou treze anos, passava o dia inteiro a observar as pessoas na rua e, como sabia que tinham morrido seis milhões nos campos, contava-as e pensava: "Todos mortos". Para tentar perceber o que eram seis milhões. Agora estou velho, intelectualizei as coisas, houveram novos genocídios - mas continuo a ser muito afetado pela memória dessa guerra. (Boltanski, 2009, 23)¹⁴

O maior desenvolvimento do artista, que se estendeu até ao final dos seus dias, teve início em 1969 com o livro intitulado "Pesquisa e apresentação de tudo o que resta da minha infância", 1944-1950. O livro tem por base duas linhas condutoras: primeiro, de que a infância do artista tinha acabado e, segundo, tudo aquilo que este iria produzir ao longo da sua vida em termos de arte. Foi nesse ano, em 1969, que Boltanski começa a moldar as bolinhas e terra, os pequenos objetos feitos à mão, a construir os objetos colocados em latas, a moldar objetos em plasticina (*Plasticine Attempts to Reconstruct Objects*), culminando,

power, they use it; if you give your neighbor the power to kill you, he'll kill you. That doesn't make them mean; it's just part of human nature. And so my parent's world collapsed."

¹⁴ [Tradução livre do original] BOLTANSKI, Christian; GRENIER, Catherine. *The Possible Life of Christian Boltanski*. 2009. Boston: MFA Publications. Cit. p. 23: "When I was twelve or thirteen, I spent the whole day watching people in the street, and since I knew that six million had died in the camps, I would count them and think, "All dead." To try to understand what six million was. Now I'm old, I've intellectualized things, there've been new genocides – but I'm still very affected by the memory of that war."

décadas mais tarde, em grandiosos monumentos como *Réserve des Suisses Morts* (1991), *Personnes* (2010) e *Animitas* (2014).

Christian Boltanski partilha uma ligação profunda com o século XX, em especial, ao período do pós-guerra. Através da exploração de ideais como o comunismo, o nazismo e o cristianismo, o artista fala-nos do terror da guerra e do seu impacto para aqueles em quem ela toca direta ou indiretamente. Mesmo quando as formas que o artista trabalha mudam, as suas preocupações existencialistas e os motes que as acompanham, como a condição humana e as marcas dos gestos da desumanidade, mantêm-se presentes.

A ideia por detrás das *Plasticine Attempts to Reconstruct Objects* era reimaginar objetos desaparecidos da memória e refazê-los, salvar coisas do passado que não podem ser salvas e que já não existem, exceto na nossa memória. No entanto, apesar das tentativas, o resultado era inevitavelmente falso; eram falsas memórias que procurava recriar da sua infância. Assim, as inúmeras cópias dos objetos faziam corresponder à ideia de que nunca se pode esgotar a memória de uma coisa, mas também de que nunca se pode reproduzi-la completamente. As bolinhas de terra são o início de tudo o que a elas se segue: a exploração da ideia da fragilidade e da repetição com recurso a objetos aparentemente inúteis e frágeis.

6. Construção de mitologias

Penso que é um acontecimento tão excepcional, tão incompreensível, que quando o conhecemos, não podemos continuar a seguir o mesmo caminho. Temos a sensação de que não há ordem, que os homens são malévolos... Ou nos torna muito mais tolerantes ou nos faz odiar o mundo. De certa forma, nunca ultrapassei a Shoah. (Boltanski, 2009, 22)¹⁵

Pode determinada fotografia salvar a memória do tempo passado?

Ao longo da sua carreira, Boltanski tem procurado o aprofundamento da sua narrativa, através do olhar demorado sobre a vida e as suas questões primordiais, explorando a fronteira de presença e ausência, através da combinação da memória individual e coletiva numa reflexão profunda sobre ritos e códigos sociais.

Em retrospectiva, creio ser possível afirmar que o projeto máximo do artista é a construção de uma mitologia, na qual as obras são símbolos e onde o artista se dilui, desaparecendo enquanto entidade autoral para se tornar parte do todo. Algures, entre o real e o ficcional, é permitido que aqueles que visitam as exposições e as obras do artista sejam capazes de reproduzir fragmentos pertencentes a uma qualquer narrativa coletiva. A proximidade com os objetos expostos, com todos os rostos e com as memórias *que julgamos não serem nossas*, fazem despertar em nós um lado incisivo e misterioso perante estas obras que lidam sobretudo com a morte e com a nossa relação com a morte.

¹⁵ [Tradução livre do original] BOLTANSKI, Christian; GRENIER, Catherine. The Possible Life of Christian Boltanski. 2009. Boston: MFA Publications. Cit. p. 22: “I think it’s such an exceptional event, so incomprehensible, that once you know about it, you cannot go on the same way you had before. You have the sense that there’s no order, that men are evil... It either makes you much more tolerant or it makes you hate the world. In a way, I never got over *Shoah*.”

Através das suas poderosas instalações, Boltanski conduz-nos a um movimento de estranhamento dos rituais e da cultura que, simultaneamente, constrói e esconde as estruturas de preservação do outro, da memória e da identidade.

Boltanski não se abstém de tirar partido dos vários artificios da linguagem e da arte que tem à sua disposição, explorando a possibilidade de romper os limites entre ficção e realidade. Chegou inclusive a afirmar¹⁶ que a realidade factual para si não importa. É nessa relação com a verdade que o seu trabalho ganha força: na tensão entre a história – a sua e a do mundo – e o exagero ou deturpação que nos transportam para o campo do ficcional, responsável pela criação de mitos. É através de ligações meticulosamente estabelecidas entre pequenas estórias e objetos encontrados que as suas produções artísticas, nomeadamente *Réserve des Suisses Morts* (1991), *Personnes* (2010) e *Animitas* (2014), nos fazem mergulhar em memórias que, não sendo nossas, podendo ou não ser reais, são-nos inexplicavelmente próximas.

O tema da morte, do tempo que transforma e desforma entidades, encontra-se tão presente na obra de Boltanski que as suas instalações parecem altares à memória, verdadeiros alertas para a finitude da vida humana. As fotografias, assim como os objetos e as roupas com as quais nos deparamos nas intervenções do artista, remetem sempre para uma ausência. O conjunto obtido nas criações de colossais dimensões ganha força através dos pormenores e dos fragmentos.

O estudo de um fragmento, aparentemente sem interesse, aproxima-se da ideia de Walter Benjamin de uma interpretação da história que testemunha a memória dos oprimidos, uma interpretação da história que não celebra as grandes vitórias, mas sim achados que invocam fragmentos de tempo descontínuo.

¹⁶ Afirmação proferida por Boltanski, em entrevista a Umbigo Magazine, a respeito da exposição *Faire son temps (Life in the Making)*, no Centro Pompidou, 2019. CORREIA, Francisco. 2020. "A obra-total de Christian Boltanski, no Centre Pompidou." Umbigo Magazine.

Na carta de Theodor Adorno de 1935¹⁷, onde este se refere à filosofia de Benjamin, pode-se ler que a relação entre o sujeito e o objeto se torna mais intensa quando as coisas perdem a sua utilidade e se convertem em objeto de desejo ou medo, de prazer ou desprazer. Segundo a interpretação de Adorno, esses mesmos objetos são capazes de possuir uma relação especial com a nossa experiência, em concreto, com o nosso passado, adquirindo com este último, um valor de recordação especialmente relevante para a interpretação e pensamento do tempo e história, sob um olhar fragmentário.

O tempo tem um poder metamórfico de transformar, no constante, entidades, espaços e instituições, independentemente do seu desejo. Na linha necessária da evolução, o que é orgânico, para existir e prevalecer, precisa de se ir transformando, adaptando. Já no universo das coisas, estas precisam de ser substituídas umas pelas outras, pois é no ato da substituição que se definem e adquirem o seu ser, exigindo, nesse processo, a interferência do ser humano.

Este interesse pelo passado e pela memória, pelo tempo e pelo seu fluxo, é evidente não só nas obras *Réserve des Suisses Morts* (1991), *Personnes* (2010) e *Animitas* (2014), de Christian Boltanski, como também na obra apresentada na Documenta 13 por Susan Philipsz, *Study for Strings* (2012).

Conseguimos salvaguardar aquilo que o tempo destrói?

A infância e do passado de Boltanski são explorados através da porosidade entre realidade e imaginário, e entre memória e representação. É nessa linha ténue do que *é real ou não real* que as suas mitologias ganham força: a envolvência de sujeito e objeto é tão profunda que a veracidade do representado torna-se secundário; importa o que despertam na nossa memória e que narrativas conseguimos contruir a partir da obra. Os fragmentos não precisam de ser reais, pois as criações de Boltanski não estão preocupadas com reconstruções fiáveis de acontecimentos ou de tempos distantes. As suas peças dialogam connosco através

¹⁷ BENJAMIN, Walter. 2012. *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*. Chicago: The University of Chicago Press.

do tempo, que serve de suporte à carga simbólica, numa reflexão à história do passado, através do seu cruzamento com o presente e futuro.

Christian Boltanski recupera objetos sem valor simbólico aparente, objetos indiferentes e desloca-os para o campo da arte. *Réserve des Suisses Morts* é exemplo desta deslocação e da capacidade da arte enquanto mecanismo propulsor para revelar o que passou despercebido, de o evocar e realçar. Aliando o objeto escolhido para integrar a obra ao estilo do artista, numa linguagem metafórica, este revela e partilha a sua visão com o mundo.

Como observável no *corpus* de obras do artista, é no ato de recuperar fragmentos aparentemente sem interesse e na sua deslocação para o campo da arte, que a sua obra evoca e dialoga, indiretamente, com o extermínio dos judeus.

Há muito que Boltanski começou a trabalhar com roupa, índice da memória e das histórias das pessoas anónimas que a vestiram. Nas suas palavras, "todas as pessoas são dignas de um monumento". A acumulação de toneladas de peças de roupa invoca à memória a fuga iminente, uma captura inevitável, um amontoar de desperdícios e pertences anónimos; um desaparecimento sem data e sem nome. *Personnes*, é o exemplo de uma poderosa experiência física e psicológica, que invoca emoções e sensações intensas que exploram a natureza e o significado da existência humana. Uma exploração social, religiosa e humana, que explora a desumanização do corpo, o acaso, o destino e os vestígios da morte.

As referências temporais e históricas em Boltanski surgem interrompidas, fragmentadas. Os seus mitos não dão a entender a História como uma sequência de acontecimentos, que seguem um progresso linear, mas fazem uma interpretação da História descontínua. A problemática do desaparecimento e do anonimato encontra-se tão presente nos dias de hoje como num passado longínquo. Os *mementos mori* do artista existem assim fora do tempo linear, mas num tempo que nunca desaparece, embora permaneça esquecido até ser encontrado, este é desperto pela nossa memória e por eventos que com ele se relacionam intimamente: as imagens bélicas são genéricas e as vítimas nelas capturadas anónimas.

No deserto do Atacama, na costa chilena, Boltanski plantou, com ajuda da comunidade indígena 850 pequenos sinos. *Animitas*, título de uma série composta por quatro obras, deriva do nome atribuído pelos chilenos aos altares religiosos erguidos ao longo das estradas nos lugares onde tenha ocorrido um acidente. Num gesto que evoca a presença dos mortos, pequenos sinos são pendurados em hastes longas que se movem e se fazem ecoar ao ritmo do vento. “Cada sino é dedicado a um ente querido” – diz Boltanski em entrevista à revista DASartes¹⁸.

É possível atribuir uma morfologia à relação entre forma e história, trabalhada nas obras do autor ao longo do seu percurso artístico. O objeto encontrado pelo autor para a integração da obra – quer pela sua textura, cor, forma e semelhança com outro objeto, singularidade – tem-se revelado característica fundamental nas suas produções. O tempo, que não é real e que se desenrola em torno do signo que é a obra do artista, é o tempo da nossa memória. As fotografias de obituário dos suíços que compõem os arquivos não ficarão perdidas na indiferença e no esquecimento.

Um suíço é uma pessoa normal, não existindo nenhuma razão para que ele não morra, o que torna esse facto aterrador. O *suíço* somos todos nós. Ao permitir que estas fotografias de pessoas aleatórias, que não sabemos se ainda pertencem ao mundo dos vivos, ou não, vivam no tempo infinito e fragmentário da arte, Boltanski expõe os desencantamentos que se encontram por detrás da preservação da identidade do outro e da sua memória. Sendo a *morte* uma das grandes questões da humanidade e tema comum de reflexão entre teóricos e artistas em *Réserve des Suisses Morts*, Boltanski constitui aquilo a que chama de pequena memória: aquela que nos diferencia uns dos outros, aquilo que cada um de nós acumulou e que constitui o que somos.

“Hoje em dia, morremos duas vezes: primeiro, no momento da nossa morte, e depois, quando já ninguém nos reconhece numa fotografia”. Compilo frequentemente listas de nomes (suíços mortos, trabalhadores de uma fábrica no norte de Inglaterra no

¹⁸ BOLTANSKI, Christian. 2020. *Christian Boltanski. DASartes Artes Visuais Em Revista.*

século XIX, artistas que participaram na Bienal de Veneza...) porque tenho a impressão de que dizer ou escrever o nome de uma pessoa lhe dá vida por alguns momentos; se a nomearmos, reconhecemos a sua existência individual. (Boltanski, 1996)¹⁹

Todos os artistas empreendem um processo deste género, mas poucos estão dispostos ou são capazes de o articular. Boltanski aborda um tema semelhante quando fala do seu trabalho mais recente. Concentra-se nas circunstâncias físicas - foi-lhe dado um espaço para preencher com determinadas dimensões; teve acesso a uma quantidade de um determinado material; estava num país onde os costumes locais impunham determinadas exigências - e mostra como as obras se desenvolveram naturalmente a partir da mão que lhe foi dada. Por vezes, pode omitir o quociente intelectual e fazer parecer que qualquer pessoa poderia ter feito as suas peças, dada a combinação certa de ingredientes ditada pelo acaso - um tropo que é simultaneamente benevolmente enganador e estranhamente inspirador. (Boltanski, 2009)

¹⁹ [Tradução livre] BOLTANSKI, Christian. 1996. *Reserve of the Dead Swiss, 1991*. MACBA Museu de Arte Contemporânea de Barcelona.

6.1. Noção de relíquia

Boltanski sempre se preocupou com a reflexão sobre a noção de relíquia, sobre o que constitui uma. Ao longo do seu percurso artístico, através de objetos que invocam vestígios do passado, das noções da luta contra a morte, de preservar tudo e de salvar a mais ínfima memória, com uma arte cuja matéria assume a forma de narrativa da vida pessoal do outro e desafia a memória histórica coletiva, parece persistir a sensação de relíquia aquando da sua contemplação.

A discussão da vida e da morte leva-nos à relíquia. Não é o objeto que tem valor, mas o facto de ter sido escolhido para a exposição. O local onde o objeto é exposto altera totalmente o seu valor. O artista que o produziu ou que interagiu com ela também é relevante. A alteração de valor dá-se diretamente quando os objetos entram diretamente em contacto com entidades ou locais considerados sagrados.

Se pegarmos numa imagem sagrada que comprámos em Lourdes, essa imagem sagrada não foi tocada por Bernadette Soubirou, mas foi comprada em Lourdes, o que faz dela mais uma relíquia. (Boltanski, 2015, 22)²⁰

A relíquia é a mistura entre sujeito e objeto, pessoa e coisa. O poder das relíquias provém da transmissão de parte da personalidade de alguém ou de uma entidade à relíquia. É aquilo a que os antropólogos chamam de subjetividade distribuída. A modernidade tem tendência a criar uma separação rígida entre coisas e pessoas. Essa separação é ficcionada. A arte proporciona um espaço para neutralizar a oposição entre as coisas e as pessoas. Numa obra de arte, há algo do artista.

²⁰ ESQUERRE, Arnaud; BOLTANSKI, Christian; MANIGLIER, Patrice; OBRIST, Hans Ulrich. 2015. “*The Degree Zero of the Object of Value.*” *Take Me (I'm Yours) Exhibition*. Monnaie de Paris.

As obras de Boltanski introduzem no espaço galerístico pilhas de roupa velha e abandonada, rostos suíços retirados de obituários, ao passo que instalam no exterior monumentos a inúmeras vidas que moldam o nosso olhar sobre esses mesmos sítios. Para os seus trabalhos, o artista escolhe ativamente objetos e fragmentos que lhe prendem a atenção, objetos esquecidos e em alguns casos de ninguém, mas que ao serem transportados para o interior museológico ganham uma nova vida e possibilitam a construção de novas narrativas intemporais. O artista francês transforma meros objetos em relíquias, que mais tarde são classificados e dispostos por detrás de vitrinas ou expostos sobre bases em museus, sem contexto acerca da sua proveniência e [re]transformados em objetos, agora com um nome e com um local de exposição associados. Boltanski reinterpreta assim a história de lugares e objetos anónimos. As suas obras adquirem o seu sentido histórico ao se redefinirem no tempo e ao proporem uma experiência direta com a reconstrução da memória, que, para o artista, só pode ser a memória individual.

7. Tempo coexistente e entrelaçado

*Na Antiguidade, a nova possibilidade de transmitir, através da escrita, uma memória para o futuro, transformou de forma definitiva a noção de tempo e História. Desde então somos continuamente informados pelas narrativas dos nossos antepassados. Mas que narrativas são essas que determinam a nossa memória histórica? O que deixam de fora e qual a sua verdade?*²¹ (Nicolau, 2018)

A função da narrativa não visa fazer acreditar a realidade objetiva dos acontecimentos narrados, muito pelo contrário, propõe libertar o narrador, ou o contador de histórias, da preocupação de ter de a assegurar.

Acontece precisamente que a ficção, com as suas situações, acontecimentos e personagens, possui o seu próprio real bem distinto do outro. Podia-se, sem contradição, inventar e dizer que não se inventava.

O significado do realismo não está no abdicar dos direitos da imaginação diante da realidade. Está na perda de referentes que permitam separar o real do outro e, desde logo, tratar também a sua indistinção como um jogo. Inventar dizendo que não se inventa deixa então de ser um artifício convencionado e torna-se uma contradição performativa.

Pode-se dizer que Christian Boltanski é o homem da *mimesis*. Não porque reproduz ou transpõe situações ou acontecimentos reais, indo ao encontro da palavra *mimesis*, mas porque, como verdadeiro criador e não inventor, aquilo que constrói, se não existe, poderia vir a existir.

A quimera é o real que põe os espíritos e os corpos em movimento e que se opõe às invenções e às racionalizações da verossimilhança. Este real é o objetivo em si mesmo. A sua imaginação é a construção de uma série de imagens, de cenas sensíveis pelas quais as

²¹ NICOLAU, Ricardo. 2018. *Christian Boltanski Transmissão*. Christian Boltanski Transmissão, Museu de Serralves.

personagens e os cenários se extraem do universo da verossimilhança. Mas este poder de imaginação só pertence àqueles que renunciam ao distanciamento e à superioridade face à narrativa e se submetem ao mundo com esta partilhado de “sentir com” ou mesmo de “sofrer com”. E, porque a quimera tem a capacidade de se poder fazer simpatizar e dar a reconhecer nela o real da ilusão a que um indivíduo sacrifica a sua vida, é importante ter sempre em mente que essa quimera permanece quimera, miragem real de uma vida, cujo propósito é dar a conhecer a silhueta que a originou ou que nela está representada.

A criação de uma quimera pode se traçar em duas linhas. Por um lado, o criador consegue imaginar porque já conheceu ou encontrou previamente o céu que gerou a quimera. Por outro, quando o criador não pode imaginar, ou simpatizar por nunca ter cruzado caminhos com esta, só lhe resta inventar. Pois a única figura sob a qual ele pode inventar é, justamente, a partir dos seres da invenção – seres em quem a ideia não adquiriu um corpo de quimera, mas permaneceu no estado de ideia morta que se manipula e que manipula. A ideia morta, por sua vez, é constituída por duas grandes figuras: as palavras ou imagens que são somente fórmulas infinitamente manipuláveis e a planificação de acontecimentos capazes de produzir estupefação e medo naqueles que são suas testemunhas – no sentido em que o criador manipula indivíduos e cenários a fim de produzir medo, a fim de conduzir a determinada ação.

A quimera é a própria verdade da experiência. (Rancière, 2019, 89)

Há qualquer coisa que ultrapassa em muito os sentimentos do artista aquando da criação da quimera: a porosidade existente entre o necessário e o verossímil. O verossímil inventado parece então tornar-se o contrário do necessário, o qual, por sua vez, por falta de capacidade, não inventa, pois revela-se ser a essência da vida comum e dos sonhos, mas, torna-se inimaginável, vigorando uma linha que separa a imaginação da invenção.

Como se reconhece a ficção?

Em *Os Emigrantes* (2002), cada conto narrado por W. G. Sebald fornece ocasião para desenterrar o passado das personagens que com ele interagem quer em viagens ao passado, como em acontecimentos que lá moram. O autor ilustra a sua narrativa com numerosas fotografias de recordações, postais, recortes de jornais, que autenticam as suas longas descrições ou documentos de arquivo, como que constantes provas que atestam ao leitor a realidade do que é narrado.



Figura 5: *Os Emigrantes* (2002). W. G. Sebald (1944-2001).

Imagem relativa ao Capítulo “Dr. Henry Selwyn”.

Retirado do livro: *Os Emigrantes* (2002).

A narração de Sebald fixa-se na minúcia dos pormenores e nos devaneios que se perdem no espaço e no tempo.

Tudo começa com uma data, que é posicionada juntamente com o local onde ocorre a viagem. Uma data é sempre um indicador de realidade, resta-nos apenas saber de que realidade. Contudo, essa precisão não pretende fazer crer os leitores que as narrativas contadas tiveram existência real ou de situar a história na realidade vivida, pelo contrário, pretende separá-la desta, e fixar no curso do tempo um ponto a partir do qual uma específica sequência temporal se autonomiza. Denote-se que o real que é preciso marcar é o da ficção.

O estatuto ambíguo dos episódios narrados e das imagens que os atestam, indicam precisamente um deslocamento do sentido da ficção:

Não há razões para opor o que um cérebro inventou àquilo que realmente existiu. Pois o mundo ele mesmo, de que experimentamos quotidianamente a realidade, não é mais do que o recobrimento do mundo natural do que o cérebro produziu. Vivemos sobre «a linha de fratura entre o mundo da natureza [...] e este mundo que é gerado pelas nossas células nervosas». (Rancière, 2019, 100)

Segundo Rancière (2019), a viagem pelo mundo da ficção define-se então como uma construção de um tecido, apto a ligar invenções. Nessa linha, a mesma noção poderá não se aplicar de modo tão linear às criações, em especial, aquelas que surgem da silhueta do trabalho de morte dos algozes nazis. Seguindo-se ainda a polémica questão de se existe o direito de representar o mais extremo da destruição, se se podem inventar história a esse propósito, ou sequer produzir imagens. Em resposta, Sebald mostra-nos, através das suas criações que partem da escrita imaginativa, que a verdadeira questão não é a de saber o que se tem ou não direito de representar, uma vez que os sofrimentos provocados pelo trabalho de destruição excedem as nossas faculdades de representação.

O trabalho da ficção, tanto em Sebald como em Boltanski, é pensado a partir do esquecimento. Não se trata de simplesmente guardar uma memória, trata-se de construir uma

memória que se insere numa topografia – em especial nos escritos de Sebald. Esta topografia da memória, que é igualmente topografia da ficção, é definida por Sebald como o encontro de duas placas tectónicas.

A natureza que percorre não é um refúgio para sonhadores solitários distantes da maldade humana. Ela é o lugar que transporta o testemunho do trabalho humano de construção/destruição, mas é também a potência que [...] se aplica sem cessar na destruição deste trabalho que a destrói. (Rancière, 2019, 101)

No caso das mitologias de Boltanski, estas não tendem para nenhum fim, não existem com o propósito de construir ou destruir nada, apenas se dilatam infinitamente através do espectro do tempo e do espaço, para um tempo de coexistência e tomando a forma da liberdade espacial. Em cada peça, encontramos o processo de construção e destruição de cada testemunho e a sua relação com as várias passagens do tempo. Tal é possível através do tecer de um ponto a um outro lugar e a um outro tempo, ligando o testemunho que esse lugar, objeto ou indivíduo apresenta com uma multitude de formas que tecem os laços entre presença e ausência. As instalações funcionam assim como ponto de partida para uma multiplicação de digressões infinitas a lugares, tempos e histórias, simultaneamente diferentes, mas comparáveis, onde a através de encontros com o imaginário e com o real, com narrativas sérias ou fantasiosas, documentos históricos ou coleções de objetos, o espectador pode testemunhar vidas infames, existências destinadas a passarem sem deixar rasto, muitas vezes representadas sob a forma da própria ausência, muitas vezes laço que faz ligação a mitos e a tempos perdidos.

A ficção desenrola-se assim, não como um encadeamento de tempos, mas como uma relação entre tempos e lugares. Cada imagem, cada testemunho é simultaneamente várias coisas, construindo-se a ficção como uma relação entre as várias formas da realidade. Um território de coexistência que conduz a um mundo sensível comum a vivos e mortos, às existências ilustres e às vidas anónimas, tecido de tal modo que ninguém ousa contestar a

legitimidade da sua existência. Contudo, não nos devemos enganar quanto ao sentido do episódio ou da obra, uma vez que existe a possibilidade de ou a viagem nunca ter tido lugar ou os fragmentos com os quais nos deparamos não corresponderem à realidade. Existem um pouco por todo o lado, territórios marcados pelas violências da história e pelas destruições do progresso, e é aí que o trabalho de colecionadores como o Boltanski se torna relevante: ao criar vida a partir do que está morto, ao criar objetos com o usado, história a partir de acontecimentos e memórias pequenas e aparentemente insignificantes e ao tornar visível os traços quase apagados, resgatando o trabalho da destruição. O trabalho da ficção torna possível inventar uma outra imagem do tempo: um tempo de coexistência e de entre-expressividade de momentos, oposto ao tempo da destruição.

Em suma, a fim de salvar tudo o que pode da experiência comum e de alargar o espaço da coexistência dos lugares e dos tempos, a ficção traça um percurso que permite ao espectador deslocar-se de lugar em lugar e de momento em momento, transformando esse mesmo percurso num devaneio, nascendo a história a partir da ligação de uns traços apagados com outros traços apagados, permitindo um outro modo de saber que se liga com a realidade sem a subordinar nem destruir.

O grande feito de se ser capaz de criar uma ficção realista resulta na conseqüente destruição do encanto, presente na condição básica de qualquer ficção. Superior à realidade, esta ficção potencia a entrada numa outra temporalidade e permite-nos experienciar o *tempo do vazio*, um modo de ser inédito do tempo que se dilata como um mundo de sensações e paixões desconhecidas e cujo ritmo do tecido temporal já não é definido por fins projetados, por ações que procuram realizar, mas antes por corpos que se deslocam e permitem a infinita multiplicidade de sensações ínfimas e de emoções que tomam forma a partir das vidas subtraídas. A partir do momento em que é estabelecida uma ordem ficcional, tudo o que esta envolve torna-se num único tecido e as malhas deste num símbolo dos acontecimentos que se entrelaçam uns nos outros, não sendo o conteúdo do tempo que é objeto de subversão, mas sim a sua própria forma.

Ao tempo da coexistência caracterizado por momentos que se penetram uns nos outros e que se estende a círculos mais largos e ao tempo partilhado que já não reconhece

hierarquias entre aqueles que o ocupam, Rancière (2019) designa, unicamente, de: *momento qualquer*. Este momento qualquer vai assumir uma grande importância para o entendimento da construção da ficção e, conseqüentemente, para uma melhor compreensão das mitologias do nosso artista, Christian Boltanski.

O *momento qualquer* é o momento da oscilação entre o nada e o tudo, entre o acontecimento e o não-acontecimento, a palavra e o mutismo, o sentido e o não-sentido; é o momento do encontro entre os que vivem no tempo dos acontecimentos partilhados e aqueles que vivem fora do tempo, onde nada é partilhado e nada mais pode vir a acontecer, é um momento de revelação, onde o tecido dos acontecimentos sensíveis se transforma numa nova mensagem. Possibilita a construção de um mundo comum e inclui essa própria separação.

É a inclusão violenta numa forma de comunidade sensível daquilo mesmo que a faz explodir, a inclusão numa linguagem do que escapa a essa linguagem. (Rancière, 2019, 123)

Enquanto momento decisivo da oscilação que se dá na fronteira entre o nada e o tudo, ele tem a capacidade de transformar esse nada num tudo, no sentido em que é através dessa fronteira que as vidas se resvalam para o nada, para aí se elevarem a uma totalidade feita de tempo e de injustiças. A essa deslocação, Walter Benjamin diz-nos que a sua significação política provém da necessidade de separar a tradição dos oprimidos do tempo dos vencedores. O *corpus* de obras selecionado, do artista Christian Boltanski, mantém-se na borda do tempo, inserido na fronteira do tudo e do nada, misturando a partilha de fragmentos dos humanos do presente e dos humanos do passado, operando na rutura que contraria as vitórias da História: entrelaçando pequenos factos, aparentemente inúteis, – provas de que estamos a lidar com a vivência comum – que se fazem acompanhar de signos que fazem sentido no determinado contexto, não deixando de mostrar a vida sofrida daqueles a quem aquelas histórias aludem. Ele arranca verossimilhanças às vidas do seu presente e às

necessidades do tempo globalizado, para dar voz a um espectro de tempo que se multiplica em coexistência, da injustiça e da dor.

8. Pensatividade

Vulgarmente supomos que uma imagem é apenas objeto de pensamento. Sendo assim, uma imagem pensativa é uma imagem que contém pensamento não pensado [...] (Rancière, 2010, 157)

Este *pensamento*, diz-nos Rancière (2010), é um pensamento não suscetível de ser atribuído à intenção daquele que produz a imagem, o objeto artístico, mas que causa um efeito naquele que a contempla, sem que este a ligue a um objeto determinado. O autor vai então considerar que esta *pensatividade* ocorre dentro de um estado indeterminado entre o ativo e o passivo. Esta indeterminação coloca em causa o afastamento entre duas ideias da imagem: a imagem como duplo de uma coisa e a imagem concebida como operação de uma arte.

Para Walter Benjamin, as fotografias serviam de peças probatórias no processo histórico, sendo elementos de uma nova arte política da montagem. As fotografias presentes na obra de Boltanski são, por norma, habitadas por seres anónimos, dotados de uma certa distância e de um certo mistério. Segundo Rancière (2010), estes modos de exposição tendem a fazer da fotografia o vetor de uma identificação renovada entre a imagem como operação da arte e a imagem como produção de uma representação. Por outro lado, uma nova forma de oposição entre fotografia e arte fazia da reprodução fotográfica a emancipação singular e insubstituível de uma coisa, vindo a fotografia então dar forma a uma ideia da imagem como realidade única resistente à arte e ao pensamento. Ora, a pensatividade da imagem encontrava-se assim capaz de afetar. Exemplo disto pode ser encontrado em *A Câmara Clara*, de Roland Barthes (1980), onde este opõe a força da pensatividade do *punctum* ao aspeto informativo representado pelo *studium*. Para fazer da fotografia um transporte da qualidade sensível única da coisa ou do ser fotografado para o sujeito que olha, Barthes diz-nos que quando o sujeito olha para a fotografia, deve repudiar todo e qualquer saber, toda e qualquer referência àquilo que na imagem possa ser objeto de um

conhecimento, para deixar que se produza o afeto do transporte. Para se deixar ser afetado, o sujeito tem de se deixar conduzir pela loucura desencadeada pelo olhar, pela submissão a um processo tátil da qualidade sensível do assunto fotografado. A teoria do *punctum* parece pretender afirmar a singularidade resistente na imagem, identificando a produção e o efeito da imagem fotográfica com a maneira como a morte ou os mortos nos tocam.

Como efígies, o amontoar de pilhas de roupa velha e abandonada, as imagens dos suíços mortos retiradas dos obituários e os sinos que ecoam ao ritmo do vento, asseguram a presença sensível dos mortos, a presença dos antepassados entre os vivos. As imagens produzidas representam o *punctum* da morte, afetando-nos diretamente numa alusão à ideia do corpo daquele que esteve, mas que já não está e fixando as peças e os cenários construídos à captura do vivo pelo desaparecimento e pela morte.

A pensatividade pode ser definida então como um nó entre várias indeterminações: o artista e nós, espectadores, o intencional e o não-intencional, o que é sabido e o não sabido, o expresso e o não expresso, o presente e o passado, resultando assim a pensatividade da tensão existente entre os vários modos de representação.

A imagem pensativa é a imagem de uma suspensão da actividade. (Rancière, 2010, 175)

O pensamento da obra, quer visual ou verbal, realiza-se, diz-nos Rancière (2010), sob a forma da história, sob a forma da composição de uma ação, destinando-se a imagem a intensificar a potência de uma ação. Observe-se a obra *Animitas*, em que Boltanski, se serve de figuras poéticas para colocar uma expressão no lugar da outra. Desta forma, a *imagem* possibilita a representação direta de um pensamento ou sentimento e a figura poética, no ato de substituir uma expressão por outra, aumenta-lhe a potência. Neste caso, os sinos que se fazem soar ao ritmo do vento fazem ecoar a música das almas. No entanto, a figura só é capaz de desempenhar um papel porque existe uma relação de conformidade entre o termo

“próprio” e o termo “figurado”, entre a vastidão de sinos plantados em hastes e as vidas que jazem algures naquele solo.

A rotura estética moderna, muitas vezes descrita como a passagem do regime da representação para um regime de presença ou de apresentação (Rancière, 2010), deu lugar a duas grandes concepções da modernidade artística: o modelo da autonomia da arte, no qual a ideia artística se traduz em formas materiais; e o modelo do sublime, no qual, inversamente, a presença sensível manifesta a ausência de toda e qualquer relação comensurável entre ideia e materialidade sensível. O autor demonstra ainda um terceiro modo de pensar a rotura estética, um modo em que esta não é a supressão da imagem na presença direta, mas a sua emancipação em relação à lógica unificadora da ação, um modo que não é a rotura da relação do inteligível com o sensível, mas sim um novo estatuto da figura: indo além da sua aceção clássica, de se assumir como presença sensível e ser operação de deslocação que coloca uma expressão no lugar da outra, conjuga agora dois regimes de expressão sem os homogeneizar.

Esta função da pensatividade pode ser observada em *Réserve des suisses morts*, onde nas reservas de Boltanski, para além de sermos presenteados com vestígios incompletos de uma existência identitária, somos levados por uma revelação – e aqui entramos no domínio da deslocação do novo estatuto da figura – a uma suspensão lógica narrativa, em benefício de uma lógica expressiva indeterminada, que vem prolongar o que parecia chegar ao fim: é-nos revelado o nosso próprio fim, o esquecimento.

A pensatividade da imagem é então a presença latente de um regime de expressão dentro de outro. O colecionismo, a fotografia, a escultura e as instalações *site-specific* misturam os seus respetivos poderes e trocam entre si as singularidades que lhes são características. No processo de se entrecruzarem, os regimes de expressão criam combinações singulares de trocas, de fusões e de afastamentos. E, conseqüentemente, estas combinações criam formas de pensatividade da imagem que refutam a oposição entre *studium* e *punctum*, entre a operatividade da arte e a imediaticidade da imagem.

Esta relação entre duas operações que coloca a forma demasiado pura ou o acontecimento demasiado carregado de realidade fora de si é constituída, por um lado, pela forma da relação que é determinada pelo artista e, por outro, pelo olhar do espectador que

fixa a medida da relação, sendo somente o seu olhar que dá realidade ao equilíbrio entre as metamorfoses da matéria e a encenação da história. (Rancière, 2010) Neste sentido, em as *História(s) do Cinema*, Jean-Luc Godard cria uma superfície na qual todas as imagens podem deslizar umas sobre as outras. Segundo Godard, a pensatividade das imagens é definida por intermédio de dois traços essenciais. Por um lado, cada imagem ganha do aspeto de uma forma, de um gesto suspenso. Por outro, cada um destes gestos retém o poder não só de condensar uma história num quadro, mas também de desencadear uma outra história. Cada um desses instantâneos pode ser *desligado* do seu suporte particular, deslizar sobre um outro ou acoplar-se a um outro: a fotografia com as imagens de documentários ou de atualidades. A fraternidade das metáforas, como Godard lhe chama, é assim a possibilidade de vir associar uma imagem retirada de um obituário suíço ou uma pilha de roupa com a forma de um corpo supliciado nos campos nazis captado pela objetiva fotográfica; é a possibilidade de “dar a ver” e de escrever de múltiplas maneiras a história do século em virtude do duplo poder de cada imagem: *o de condensar uma multiplicidade de gestos significativos de um tempo e o de se associar a todas as imagens dotadas do mesmo poder*. Para retomarmos a Boltanski, o artista parece familiarizado com este pensamento, pois é dentro destas mesmas linhas que as suas mitologias operam: na possibilidade que cada *medium* oferece de misturar os seus efeitos com os efeitos dos outros, de criar novas figuras, de despertar novas possibilidades sensíveis e de criar metamorfoses com possibilidades inéditas.

9. Arte da memória

Estamos longe de um trauma ser mantido eternamente presente e vivo, eis que nos deparamos com a memória, e com a sua uma consciência das aporias do memorial e da sua fragilidade, que nos faz recordar da necessidade do silêncio.

Christian Boltanski propõe uma nova arte da memória quando aborda novas formas de transmissão do passado, reconhecendo o gesto de recordar como um elemento fundamental para o ato de preservar e de armazenar. De maneira análoga ao historiador que se debruça sobre arquivos e testemunhos para os selecionar, organizar e proceder à montagem do seu passado, Boltanski também recorre a procedimentos análogos movidos pela busca da reconstrução das condições de visibilidade e de legibilidade da história, sob a proposta de remontar o passado a partir dos seus vestígios, colocando à mistura a sua interpretação e história pessoal, expondo falhas e ausências e restituindo o timbre das vozes inaudíveis.

Digo que a lei cruel da arte é que os seres morram e que nós próprios morramos ao esgotar todos os sofrimentos, para que viceje a relva, não do esquecimento, mas da vida eterna, a relva espessa das obras fecundas sobre a qual as gerações virão alegremente, sem se preocupar com os que dormem sobre a terra, compor o seu “almoço sobre a relva”. (Proust, 2016, 341)²²

O passado não é para Walter Benjamin um objeto suscetível de apreensão e de restituição na totalidade, por meio da memória. Para o autor, o passado não é figurado como um tempo imutável, mas como um complexo de tempos apreendidos por meio da descontinuidade e dos sobressaltos da memória. Para Benjamin, o passado adquire

²² PROUST, Marcel. 2016. Em busca do tempo perdido [recurso eletrônico]: volume 7. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. p.341

legibilidade em virtude da montagem de tempos que ocorre a partir do “agora” do historiador, sendo, por essa razão, difícil a tarefa de fixar uma imagem do passado. A imagem dialética, carregada de tempos heterogêneos e contraditórios, consegue assim instaurar, nos seus intervalos, um espaço crítico que permite a legibilidade da história. (Benjamin, 2020, p188)²³

A memória pressupõe a evocação de uma ausência, pois não se pode recordar alguma coisa que esteja presente, e evoca qualquer coisa que precisou de ser esquecida para mais tarde se assumir sob a forma de uma recordação, pois só desaparecendo, mesmo que temporariamente, pode ser resgatada.

Christian Boltanski é, sem dúvida, o artista da memória incansável, mas, sobretudo, da memória que irrompe o consciente. A rutura do contínuo temporal, que acontece numa relação ambivalente com o tempo e a morte, torna-se possível através da identificação de uma sensação passada que foi lançada ao esquecimento para mais tarde dele ser retirada por meio de uma interrupção do tempo. Desse intervalo, a infância surge abruptamente na forma de pedaços de recordação, esquecidos no fundo da memória, restos de um tempo perdido e impossível de restituir na sua totalidade. Apesar de se tratar de uma tentativa impossível, Boltanski nunca desistiu da tarefa de salvaguardar tanto o que restava da sua infância, como os trajos e os traumas da humanidade.

Como reconstituir as nossas primeiras recordações, aquelas que nos transportam aos pedaços da nossa infância mais profunda? As recordações pouco precisas, envolvidas numa teia complexa de afetos e significados, por vezes, difíceis de discernir se são nossos, resultantes da imaginação ou de histórias contadas por outrem.

Foi o desejo de reconstruir os restos dispersos da infância, com oscilações entre o pessoal e o impessoal, o real e a ficção, que motivou o artista para a *Pesquisa e apresentação de tudo o que resta da minha infância, 1944-1950* (1969). O livro de artista, composto por apenas nove páginas, reúne fotografias do artista do tempo de criança e objetos que lhe pertenciam. Os pedaços da existência do artista, que nada dizem da sua vida íntima,

²³ BENJAMIN, Walter. 2020. *Sobre o conceito de história: edição crítica* [recurso eletrônico]. São Paulo: Alameda. P.188.

personalidade, contexto social, histórico e económico, revelam que a recuperação da vida parece constituir-se como uma tarefa impossível: os documentos e objetos pessoais revelam-se frágeis e nenhuma existência é transposta nesse cenário lacunar. Boltanski tenta constituir-se como um museu, mostrando-se como uma espécie de gabinete de objetos perdidos. Mas a procura pelo plano parece acabar no vazio e na ausência de lugar. Ao querer guardar tudo e confinar todos os seus pertences de infância naquele livro de artista, como se de uma vitrina se tratasse, o artista acaba por ocupar simultaneamente todos os lugares e nenhum. Ao tentar preservar fragmentos de todos os instantes vividos, de todos os objetos que teve, o seu desejo do artista de preservar converte-se nesse mesmo momento na paralisação do tempo e, conseqüentemente, vida. Isto porque o próprio nos diz que a partir do momento em que preservámos algo, estamos a apelar à sua destruição.²⁴

Os elementos que Boltanski reúne desse período são provenientes do seu quotidiano, referentes a lembranças de infância sem grande importância evidente, mas nos quais, por trás da sua inocência aparente, se esconde um mar de significados. Para Sigmund Freud, a lembrança não adquire um valor para a memória em função do seu próprio conteúdo, mas na relação que mantém com o conteúdo reprimido.²⁵ O autor defende que não existem recordações puras nem originais, mas que toda ela é submetida a um processo de revisão por parte de quem recorda, associando-se deste modo impressões autênticas do passado a outras vividas posteriormente. Para o nosso artista francês, as lembranças mais longínquas parecem corresponder a afetos e emoções relacionados com objetos, pessoas, situações e lugares. Recorde-se que, embora o Boltanski tenha nascido no final da guerra, o seu maior trauma e o maior evento da sua vida circunscreve-se ao massacre da Shoah. Boltanski era muito jovem para reter memória do período da perseguição nazi, contudo, à imagem de outras crianças que foram forçadas a crescer com o fantasma da perda, deparou-se desde cedo com a fragilidade inata à natureza do ser humano e com a força maior que é a preservação da vida e de todos os seus momentos.

²⁴ BOLTANSKI, Christian. 2020. *Faire son temps*. Dossier de presse. Paris: Centre Pompidou. p. 8.

²⁵ FREUD, Sigmund. 1899. *Sobre lembranças encobridoras*. Repositório Institucional UNIFESP. p. 8.

Boltanski serve-se do meio artístico para transformar o seu trauma de infância em linguagem, não só para ele próprio, mas para todos aqueles que se revejam nele. O artista recorre assim a catástrofes e genocídios, do passado e da sua contemporaneidade, para recodificar e ressignificar o trauma através de um diálogo assente na repetição de elementos. Ao remontar objetos e imagens, uns fruto do seu passado, outros do acaso e da seleção, o artista não pretende recuperar o passado histórico com rigor ou verossimilhança, mas sim despertar sentimentos e memórias através de fragmentos que se fazem ecoar para aqueles que lhes consigam reconhecer algo de familiar.

O que parece ser um jogo de distância e proximidade nas obras do artista, especialmente promovido pelas de grande escala em espaço, altura e repetição, tem a capacidade de aproximar e sensibilizar e afastar o espectador, pela universalidade das situações apresentadas. Em outras palavras, são os rostos singulares e os sinos das almas que nos aproximam e o estatuto de relíquia conferido à obra que nos distancia.

Em *Personnes*, a colossal obra invocadora dos vestígios dos mortos anónimos (o título da obra, *Personnes*, é um jogo de palavras: traduzido em francês significa “pessoas”, mas é pronunciado da mesma forma que a palavra “ninguém”), é possível observar o choque de dois tipos de materiais, física e metaforicamente, opostos: por um lado, a frieza despersonalizada presente na garra mecânica vermelha que, posicionada sobre o maior volume de roupa, levanta uma pequena quantidade de roupa para a deixar cair novamente, e frágil, presente na tonelada de roupa descartada. Este contraste entre a resiliência do metal e a fragilidade dos tecidos traduz a capacidade do tempo de tornar em poeira e de desgastar o material até à sua degradação, à imagem dos cadáveres em massa que se dissolveram no tempo.

Sob um ângulo impessoal, a obra de Boltanski fala da espécie humana confrontada com a história, proporcionando ao espectador momentos para reconhecer e reencontrar a memória pessoal, apelando ao interior de cada um. Para isso, o artista serve-se de objetos que possam ser reconhecidos por todos e deflagrar emoções e sentidos do passado coletivo e individual, como é o caso das fotografias retiradas dos obituários e das peças de roupa descartadas. No caso das *Animitas*, enquanto *site-specific*, estas têm a característica de serem

pensadas para determinado sítio, neste caso, todas elas ocupam locais estratégicos que testemunharam o leito da morte de milhares.

A memória assume um papel predominante nas suas obras, sendo que objetos, recolhidos e construídos, fotografias e nomes tornam-se dispositivos que evocam a sua dimensão imaterial. Não esqueçamos que as histórias e os testemunhos são o mais importante a reter. Neste sentido, Boltanski preocupa-se por criar condições para que essas histórias passem no teste do tempo e sobrevivam. Não importa se são transmitidas, reinterpretadas ou se algum dia se perde rasto da sua origem. O artista admite o esquecimento como elemento ativo nas suas próprias mitologias, expondo as lacunas e as discontinuidades inerentes ao ato da recordação.

À semelhança de *Emigrantes* (2002), de Sebald, a rutura com o tempo linear e cronológico, presente na obra de Boltanski, que cria outros recortes no tempo contribuindo para a inserção do espectador num espaço de cruzamento entre o objeto no espaço expositivo com outros lugares e memórias que ecoam. Isto faz lembrar a conceção de Foucault de heterotopia²⁶: através da construção das mitologias, Boltanski cria arquivos destinados a encerrar tempos, épocas e lugares, em espaços próprios, como é o caso dos seus cenários e da *Animitas* (2014), mas definitivamente fora do tempo que conhecemos tradicionalmente.

As lembranças são descontínuas e inexatas, tornando-se difícil a tarefa de perceber com clareza se foram de facto vividas ou narradas, está-lhes na sua natureza, especialmente quando a lembrança é formada a partir de um complexo proveniente do testemunho de

²⁶ FOUCAULT, Michel. 1986. *De Outros Espaços*. De Outros Espaços, Cercle d'Études Architecturales in 1967. "O auge funcional de uma dada heterotopia só é alcançado aquando de uma certa rutura do homem com a sua tradição temporal. Assim, e ainda com o exemplo do cemitério, verificamos que esta é uma heterotopia particularmente significativa; repare-se: é uma heterotopia que para o indivíduo tem o seu início na peculiar heterocronia que é a perda da vida, e na entrada dessa quási-eternidade cujo permanente fado é a dissolução, o desaparecimento até. [...] De modo geral, na nossa sociedade as heterocronias e heterotopias são distribuídas e estruturadas de uma forma relativamente complexa. Em primeiro lugar, surgem as heterotopias acumulativas do tempo, como os museus e as bibliotecas. Estes tornaram-se heterotopias em que o tempo não para de se acumular e empilhar-se sobre si próprio. No século dezassete, porém, um museu e uma biblioteca traduziam uma expressiva escolha pessoal. Por contraste, a ideia de conseguir acumular tudo, de criar uma espécie de arquivo geral, o fechar num só lugar todos os tempos, épocas, formas e gostos, a ideia de construir um lugar de todos os tempos fora do tempo e inacessível ao desgaste que acarreta, o projeto de organizar desta forma uma espécie de acumulação perpétua e indefinida de tempo num lugar imóvel, enfim, todo este conceito pertence à nossa modernidade" p.5.

experiências traumáticas. Por vezes é a ficção que inventa o passado, outras vezes é a história que constrói o mito. No trabalho de Boltanski, a ficção assume-se como parte constituinte da memória, não com o intuito de questionar a historicidade das narrativas do passado, mas para vislumbrar as lacunas do tecido da verdade que nos foi apresentado nos escritos antepassados.

O suposto valor documental das suas obras e a atestação de qualquer verdade factual são continuamente colocados em questão. Estes artifícios empregados por Boltanski alinham-se à interpretação de Jacques Rancière quanto à noção de ficção que não consiste na invenção de histórias, mas no estabelecimento de relações novas entre novos elementos visíveis e dizíveis, na construção de espaços nos quais as palavras e as formas visíveis se entrelaçam.

As suas obras têm a capacidade de proporcionar encontros com a temporalidade, levando o espectador a recordar a partir do momento em que se depara com a passagem do tempo. Nesse sentido, no processo de criticar as estratégias das políticas da arte no cenário do contemporâneo, Rancière (2010) conclui que o real não é nem um paradigma a ser transgredido, como a modernidade reivindicara, nem é respeitado à maneira do regime representativo da arte. De acordo com o autor, aquilo que consideramos de “real”, na verdade, não existe de forma autónoma e independente, existindo apenas configurações daquilo que é dado como nosso real, como o objeto das nossas perceções, pensamentos e intervenções, sendo o real sempre objeto de uma ficção. Se, por um lado, a história não pode ser confundida com a memória, por outro, não podemos negar que ambas operam segundo regimes de temporalidade igualmente heterogêneos e anacrónicos. Neste sentido, Boltanski parece explorar o papel da memória no processo de montagem de imagens e tempos ao brincar com signos desse real. O reconhecimento da dimensão da ficção na memória reforça a ideia de que o esquecimento e o que foi deixado à mercê da poeira do tempo são elementos constituintes da lembrança e da recordação do passado. Na relação entre a palavra e a imagem, o passado e o presente, o singular e o comum, o artista encontra material para a construção das suas mitologias.

9.1. Os anónimos da história

Os trabalhos de Christian Boltanski questionam a singularidade de cada um e, simultaneamente, a sua fragilidade extrema. Lembrem-nos que cada um de nós é único, mas, ao mesmo tempo, de tal modo frágeis que facilmente podemos ser esquecidos. Enquanto celebração das vidas não biografáveis e das pequenas memórias, a sua obra preocupa-se por instaurar um espaço para a imagem das vidas anónimas – para as imagens em falta, para os nomes desaparecidos da narrativa da história, para as lacunas e ausências – na memória coletiva.

Recorde-se que apesar de Boltanski se afirmar como um artista “pós-*Shoah*” não significa, numa leitura literal, que o artista superou o trauma vivido direta e indiretamente, pelo contrário. Boltanski afirma que esse foi o evento que o marcou para toda a sua vida. A sua identificação enquanto um artista “pós-*Shoah*” é indicativa de que o artista assume um compromisso para com a morte do outro, ainda que fora do seu tempo, ainda que impossível de representar, traduzindo-se este compromisso na exploração do genocídio e na procura por fragmentos que a ele possam aludir.

Da mesma forma que determinada linhagem familiar parece garantir identidade e estatuto social, resultando a singularidade dos “eus” numa produção social, a vulnerabilidade e o anonimato parecem funcionar de forma análoga. A existência do anonimato deve-se ao facto de a história fazer distinção entre grandes e pequenas histórias, vidas célebres e vulgares, ditando quem é merecedor de ocupar os panteões da memória e o resto. É precisamente neste espaço insignificante, de aniquilamento das pequenas histórias e memórias, que Christian Boltanski opera.

O ato de nomear implica introduzir algo no sistema de signos e significados, conferindo determinado grau de existência a um nome. É pertinente observar que, e Agamben providencia-nos esse entendimento, dizer “*Shoah*” não significa o mesmo que dizer “Holocausto”. Vejamos:

“Holocausto” é a transcrição doura do latino holocaustum, que, por sua vez, traduz o termo grego holókaustos (um adjetivo que significa literalmente “todo queimado”; o substantivo grego correspondente é holokaústoma). A história semântica do termo é essencialmente cristã, pois os padres da Igreja serviram-se dele a fim de traduzirem – na verdade sem muito rigor e coerência – a complexa doutrina sacrificial da Bíblia. [...] A formação de um eufemismo, ao implicar a substituição da expressão própria por algo de que, realmente, não se quer ouvir falar, com uma expressão atenuada ou alterada, sempre traz consigo ambiguidades. Neste caso, porém, a ambiguidade vai muito mais além. Inclusive os judeus recorrem a um eufemismo para indicar o extermínio. Trata-se do termo shoá, que significa ‘devastação, catástrofe’ e, na Bíblia, implica muitas vezes a ideia de uma punição divina”. (Agamben, 2008, 38-40)²⁷

É característico do anonimato, este não só ser desprovido de nome, como também de imagem, aspetos que lhe confeririam visibilidade. Nesse sentido, Boltanski procura restituir o nome e a imagem de quem está ausente e de quem permaneceu anónimo na narrativa da história. Através de nomes, fotografias, cenários e objetos, o artista remete à ausência do sujeito, lembrando vestígios de um esquecimento.

Salvar a pequena memória, para Boltanski, significa reencontrar a singularidade de cada um e de cada vestígio, recorrendo à prática artística como meio de estabelecer novas formas de visibilidade. Ao dar a olhar quem é visível e invisível no espaço comum, o artista sensibiliza-nos e recorda-nos para o nosso próprio esquecimento. Através da sua prática, o artista não pretende inscrever os anónimos na narrativa da história e no campo da representação - até porque as suas obras são de natureza autoficcional - mas sim salvaguardar o espaço para aqueles que “fazem história” todos os dias.

À semelhança das quatro imagens arrancadas ao Inferno de Auschwitz no verão de 1944, o testemunho é aquilo que por acaso sobreviveu nos arquivos da história ou que

²⁷ AGAMBEN, Giorgio. 2008. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo Editorial p. 38-40

alguém se esqueceu de apagar. O verdadeiro desaparecimento é aquele da massa anónima. Aquele que se deixa subitamente após uma vida “normal.”

Numa tentativa de nomear o invisível, em *Personnes*, Boltanski expõe o problema do espaço da imagem das vidas anónimas até na duplicidade de sentido do título. Relembremos que, neste o jogo de palavras, a palavra “*personnes*” tanto pode designar “pessoas” como “ninguém”. Para além da garra mecânica que interage com a pilha de roupa, vemos ainda outras espalhadas pelo chão do local expositivo, organizadas por secções que convidam o espectador a caminhar por entre elas. Pela sua capacidade material de denunciar o vazio e a ausência, a roupa é um poderoso tipo de memória. Através da forma vincada nos tecidos e do cheiro ainda presente, as roupas, que parecem aqui ter sido *abandonadas*, transportam-nos para as histórias das pessoas que outrora as envergaram. Em *Personnes*, as roupas remetem assim para corpos ausentes, para a presença constante da morte, a despersonalização e desumanização a que os indivíduos são submetidos, para os campos da morte e as valas comuns. A pequena memória que Boltanski nos fala é aquela que se destina a combater o desaparecimento total do rasto da existência dita comum, do esquecimento profundo, não se restringindo a considerar que determinadas memórias são menos duradouras que outras, mas constituindo um gesto de abertura para a visibilidade das desigualdades.

Em suma, na questão da pequena memória, o anonimato está associado a um regime de diferenciação que dita o que merece ser recordado e o que merece ser esquecido, assim como o que é visível e dizível no plano de partilha sensível. Ao resgatar a potência de vozes sem fonte subjetiva de enunciação e ouvi-las, cada uma na sua singularidade, a obra de Boltanski, postula um regime de indiferenciação fundado numa ideia de igualdade que contempla a singularidade.



Figura 6: *Personnes* (2010). Christian Boltanski (1944-2021).

Instalação. Vários materiais. Várias medidas.

Monumenta 2010, Grand Palais.

No ato de celebrar os mortos condenados ao completo desaparecimento, Boltanski explora o culto à memória. Ao contrário dos monumentos tradicionais construídos a partir de materiais nobres, os monumentos de Boltanski possuem a mesma fragilidade que a existência humana, assemelhando-se visualmente com pequenos altares religiosos.

Animitas faz referência ao costume chileno de espontaneamente erguer monumentos à beira de estradas. Construído primeiramente no Deserto do Atacama²⁸, lugar onde se encontram os restos mortais das vítimas da ditadura de Augusto Pinochet, *Animitas* evoca os mortos que não vemos, aqueles cuja morte precoce e violenta impediu colocar o corpo no seu devido lugar de descanso, ao passo que nos lembra que o invisível nem sempre é sinónimo de ausência absoluta. A obra é constituída por longas hastes plantadas no solo com mais de 200 pequenos sinos japoneses, cada um ligado a cada haste. Os sinos tocam ao ritmo do vento, deixando sair aquilo que Boltanski descreveu como a “música das almas”.

É possível formular a ideia de que Boltanski reestrutura a arte da memória com a finalidade de conferir dignidade aos mortos, num trabalho de luto atrasado ou antecipado, nunca atual, a partir da transmissão de vestígios da ausência, sempre numa luta pela sobrevivência apesar do dilaceramento do tempo, dos genocídios, das ditaduras e das valas comuns.

Analisar as obras de Boltanski tendo como base o critério da veracidade é senão um grande equívoco, pois, no seu processo criativo, o artista recorre à memória não como um instrumento para a exploração do passado, mas como um meio, não deixando de escavar, de se aproximar dele, pois é no meio da vivência e do solo que residem os fragmentos e as memórias a serem resgatadas.

²⁸ Posteriormente, a obra foi instalada em outros três pontos: no norte do Quebec, no Mar Morto e no Japão, na ilha de Teshima.

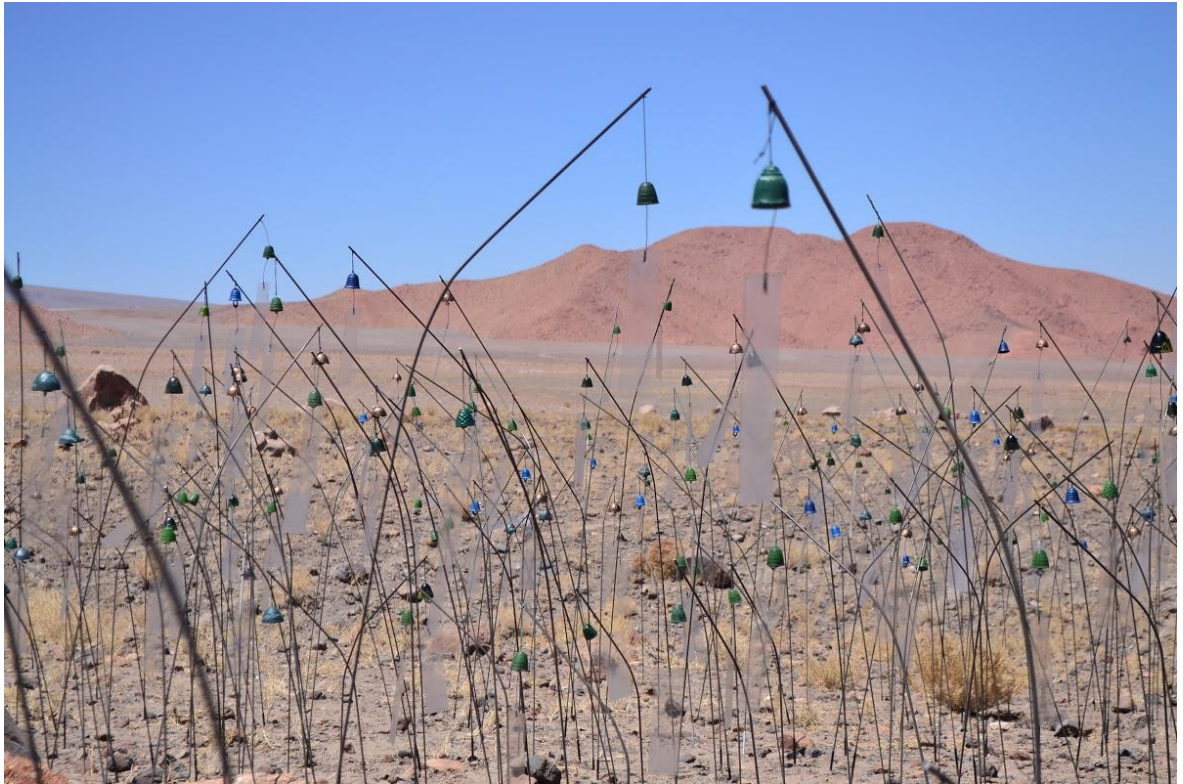


Figura 7: *Animitas* (2014). Christian Boltanski (1944-2021).

Instalação. Sinos, acrílico e aço. Váris medidas.

Deserto do Atacama, Chile.

9.2.O arquivo

Arquivamos para lembrar ou para esquecer? Existiriam arquivos se a memória não fosse constituída pelo esquecimento?

O poder do arquivo é maior no momento em que este está ausente, pois é quando se dá a procura pelo ausente que o acontecimento irrompe e o sujeito se manifesta.²⁹

O arquivo denota um grito de sobrevivência no limite entre a lembrança e o esquecimento, entre a vida e a morte. Uma morada de ambiguidades que simultaneamente reúne fragmentos de verdade que ligam o passado ao presente, funcionando como uma representação do real, que se converte numa miragem reservada a quem nela mergulha, reunindo o essencial e o inútil, o necessário e o supérfluo. Uma expressão fragmentada e contraditória do real, habitada simultaneamente pelo excesso e permanentemente pela falta.

A ambiguidade dos arquivos de Boltanski parece estender-se à imprecisão dos acontecimentos e factos a que se referem, colocando nas mãos do espectador a tarefa de procurar a narrativa e o acontecimento que sustentam o conteúdo apresentado. Uma busca pela identificação num trilho entre a memória individual e coletiva.

O ato compulsivo de tudo colecionar e arquivar pode ser interpretado como um ato de relutância em aceitar a morte como fim definitivo. Nesta perspectiva, é possível observar como Christian Boltanski reúne traços do passado a fim de tornar presentes as histórias extraviadas ou suprimidas.

A ideia da figura do artista como arquivista que acompanha a ideia de artista como curador, faz-se ressoar no processo criativo de Boltanski, que passa por se confrontar com questões relacionadas com a seleção de documentos que integrarão as suas obras e com qual a sua relação com outros elementos expostos.

Ao esconderem mais do que revelam, e por a sua capacidade de preservação ir além do materialismo, sendo sobretudo testemunhos da nossa história e existência, que guardam

²⁹ ROUDINESCO, Elisabeth. Lacan, *a despeito de tudo e de todos*. 2011. Rio de Janeiro: Zahar. p. 56.

a marca da nossa presença em determinado espaço e tempo, os arquivos exercem um enorme poder de atração sobre nós. Tendo em conta que a própria narrativa da história é fragmentada e inacabada, os arquivos de Boltanski apresentam-se, de igual modo, como sistemas de armazenamento de lacunas e histórias incompletas, despertando o espectador para o exercício de forjar memórias e de criar articulações com o passado.

Boltanski não procura agir como um historiador que procura incessantemente pelo real arquivista, até porque, como o seu trabalho exemplifica, o real é habitado pela permanente falta, assim como o arquivo. Assim, uma das preocupações do artista passa por reelaborar o conceito de arquivo da atualidade: pensar uma memória que cobre a dimensão ontológica e histórica, simultaneamente.

Sob o signo da representação, repetição e reestruturação daquilo que restou após um século de catástrofes, Boltanski recorre à montagem de sintomas visuais, propondo a revisão dos modelos de exposição das artes visuais e dos processos de articulação com o passado. Esses sintomas visuais, restos que resistiram ao esquecimento, convidam o passado à memória, apesar de não o deixarem trespassar na sua totalidade. Apresentando-se de igual forma tão descontínua como a memória e a própria história, dentro da temática dos arquivos, destacam-se as “reservas”: dispositivos que distanciam e aproximam aquilo que parece permanecer irrepresentável na arte.

A Réserve des suisses morts é uma instalação construída a partir do empilhamento de caixas metálicas oxidadas que imitam contentores de arquivo em estado degradado, de modo a formar um corredor estreito, iluminado por candeeiros de escritório. A cada caixa foi atribuída uma fotografia, de um homem ou de uma mulher, recolhida pelo próprio artista a partir de obituários de jornais suíços. Através da utilização de elementos repetitivos, quase idênticos, Boltanski conduz-nos para um arquivo quase infinito de mortos. Evocando as burocracias mundanas da mortalidade, o contraste entre o institucional e o pessoal, entre a memória e o esquecimento, Boltanski salienta o terror da morte mundana e da lembrança desvanecida de quando não resta mais nada, apenas o destino comum da humanidade, esse desaparecimento, essa imersão dos anónimos no nada.

Perante a instalação, somos confrontados com uma coleção de rostos e de pequenos altares representativos do que parece ter restado da existência de cada um. Num gesto que parece querer *nomear*, Boltanski reconhece a existência individual de cada fotografia compilada. Como que diante de um tumulto, naquele silêncio sepulcral, o objeto visual evoca a perda, a ausência, a aniquilação dos corpos, índice do desaparecimento. Ficamos então perante uma imagem impossível de ver, uma imagem semblante do nosso destino futuro: o desaparecimento do volume. Inquieta-nos a possibilidade de olhar para o fundo da *reserva* e a incerteza do volume de vazio que lá encontraremos, se a abrirmos.³⁰

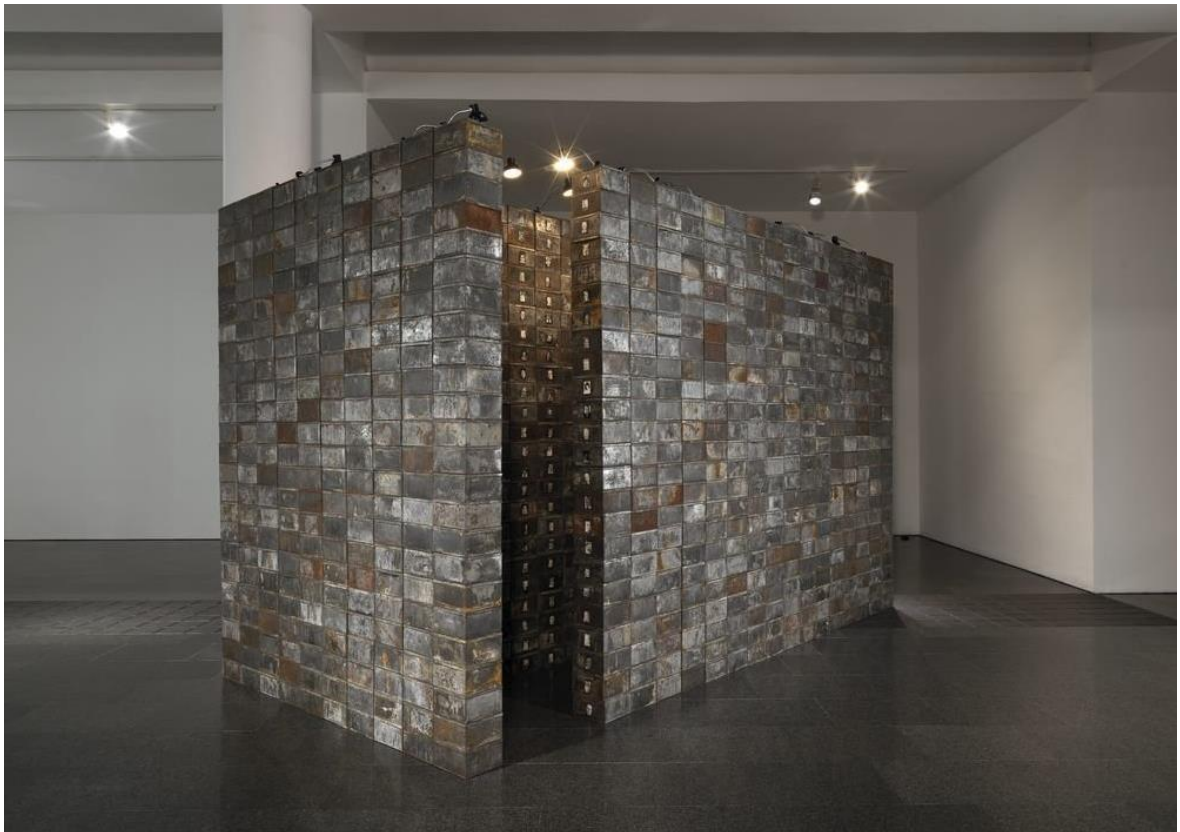


Figura 8: *Réserve des suisses morts* (1991). Christian Boltanski (1944-2021).
Instalação. Caixas de lata, impressão de gelatina em prata, cartão, candeeiros. 288 x 46 x 238 cm.
MACBA Collection.

³⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. 1998. *O que vemos, o que nos olha*. [recurso eletrônico] São Paulo: Editora34.

A instalação de Boltanski apresenta ao corpo o seu destino, o seu desaparecimento e seguinte esquecimento. Nesta, e noutras instalações, o artista extrai o duplo potencial da imagem e dos objetos: indica-nos para presenças e remete-nos para episódios da história, no entanto, sem as representar. A imagem tanto é singularidade como é elemento de ligação a experiências traumáticas. Quando mencionado que Boltanski não representa presenças, note-se que o irrepresentável, aqui, não significa a recusa da figuração, ou seja, a rutura com a imitação do real, mas sim a constatação da impossibilidade de figurar o real, dado, neste contexto, ser este que impõe limitações na prática representacional. Contudo, não deixa de ser observável, paradoxalmente, a tentativa do artista expor o irrepresentável.

Réserve des suisses morts explora a memória ao evocar rostos e restos anónimos por meio de imagens fantasmagóricas, refletindo acerca do que é passível de armazenamento e proteção contra o desgaste do tempo e do que não é. Num encontro que parece exceder a nossa capacidade de representação, somos recordados: *apesar de tudo*, existimos.

10. Considerações finais

Embora a referência ao Holocausto raramente seja explícita, é inegável que tal catástrofe assombra fantasmagoricamente todas as obras de Boltanski, sem exceção.

Tal como W. G. Sebald, Christian Boltanski consegue voltar a juntar os cacos da história e tirar dos escombros os mortos que, através das suas pequenas histórias e memórias, revelam o lado obscuro da evolução da humanidade. Num trabalho que sublinha a banalização do esquecimento e nos confronta com o nosso próprio destino. Os indivíduos que aparecem na forma de pilhas de trapos abandonados, fotografias de arquivo ou pequenos monumentos erguidos à margem da estrada aludem, maioritariamente, a experiências incommunicáveis correlatas de um tempo em que a regra passa pelo choque e o trauma incorporado no quotidiano. Revelando-se, assim, a incommunicabilidade, as experiências intransmissíveis e as memórias traumáticas. Conceitos ligados ao fim da narrativa tradicional.

Verificamos, através dos escritos de Didi-Huberman e Sebald, que a condição de indizível, que cerca a experiência traumática, incentivou novas formas de narrar. Deste modo, o silêncio cede lugar à precariedade subjetiva criada pelo evento traumático que passa a ser incorporada na estrutura narrativa.

o testemunho é o encontro entre duas impossibilidades de testemunhar, que a língua, para testemunhar, deve ceder lugar a uma não língua, mostrar a impossibilidade de testemunhar. A língua do testemunho é uma língua que não significa mais, mas que, nesse seu ato de não-significar, avança no sem-língua até recolher outra insignificância, a da testemunha integral, de quem, por definição, não pode testemunhar. Portanto, para testemunhar, não basta levar a língua até ao próprio não-sentido, até à pura indecidibilidade das letras [...]; importa que o som sem sentido seja, por sua vez, voz de algo ou alguém que, por razões bem distintas, não pode testemunhar. Assim, a impossibilidade de testemunhar, a “lacuna” que constitui

a língua humana, desaba sobre si mesma para dar lugar a uma outra impossibilidade de testemunhar – a daquilo que não tem língua. (Agamben, 2008, 48)

Narrar, contar e testemunhar aquilo que se encontra no domínio do “sem-língua” pressupõe a existência de uma narrativa que não só assume o seu fracasso como se denuncie como algo incompleto, tendo como principal função a reconfiguração da nossa percepção mimética. Foram catástrofes do nível da Shoah que resultaram na crise do sistema representacional e, por conseguinte, contribuíram para uma nova conceção de narrativa e de história. Esta nova linhagem de narrativas, que traz consigo a lacuna deixada pelo abandono da convenção tradicional – cujo *continuum* da sequencialidade histórica e da narrativa encobria os mortos com os seus destroços e prosseguia – internaliza o seu próprio fracasso, mostrando-se insuficiente perante uma realidade de extremos.

E porque uma testemunha, na maioria das vezes, testemunha sobre a impossibilidade de testemunhar, isso leva-nos à incapacidade de representar e à abertura de linhas de fuga para fora da representação tradicional, como observado em *Réserve des suisses morts*.

É possível observar que o debate em torno do irrepresentável na arte contemporânea parece oscilar entre o dogma do intocável, que inscreve os acontecimentos no terreno do impensável e do inumano, como o caso das quatro imagens capturadas no Holocausto, e o desvelamento do não dito e do invisível por meio de uma imagem ou testemunho que nos poderia dar a conhecer a história. No entanto, como Georges Didi-Huberman aponta, tanto a história como o real só são de possível apreensão através de fragmentos, restos e rastros que nos escapam quando pensamos tê-los encontrado, o que resulta na natureza lacunar dos arquivos e na parcial representação do ocorrido pela testemunha.

O trabalho de Christian Boltanski mostra-nos que não existe forma ou modo de representação adequado para temas considerados impensáveis no que toca ao acontecimento, e irrepresentáveis no domínio da arte. Seguindo a mesma linha de pensamento de Rancière, as suas obras visam a co-presença de temporalidades heterogêneas, a inclusão da participação de outros atores na escrita da narrativa da história e a compreensão da ficção

como o estabelecimento de outra relação com o real, reforçando o vínculo entre episódios ordinários e grandes acontecimentos e ainda entre a apresentação de factos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre o real e o ficcional. Lembremos que quando Boltanski propõe a noção de memória pequena, este pressupõe o entendimento de que para o real ser objeto de pensamento é necessário, por vezes, ser ficcionado.

A estrutura aberta das obras do artista move o espectador a um processo de reconhecimento e de identificação da ordem da memória, propenso a encontros com o que ficou incompreendido e que fazem retornar o choque e o trauma, capazes de ferirem e abalarem profundamente o íntimo de cada ser. Nesse sentido, o reconhecimento das lembranças mais profundas, provenientes tanto da infância do próprio indivíduo como de catástrofes históricas, parece atuar como o retorno de um real traumático jamais reparável. Assim sendo, a exposição do irrepresentável na obra do artista manifesta-se sob a forma constante da presença da morte e da luta interminável contra o desaparecimento.

O recurso à repetição do que restou, ainda que na forma do silêncio e da ausência, desloca o significado da obra a um sistema de relações paradoxais em que a *ausência* tanto remete para a existência dos corpos que já partiram, como nos leva para um tempo diferente e, por vezes, distante do *agora*. Somos convidados a imaginar as narrativas que se escondem por detrás de marcas e ruínas que nos remetem para um outro tempo. Recorde-se que esta deslocação é possível graças à pensatividade desenvolvida e estudada por Jacques Rancière e Roland Barthes, inerente à imagem e, neste caso, às obras do artista, onde, através de um nó entre várias indeterminações, o artista e nós, espectadores, o intencional e o não-intencional, o que é sabido e o não sabido, o expresso e o não expresso, o presente e o passado, somos transportados no domínio da representação e, conseqüentemente, no sistema de relações paradoxais. Do mesmo modo que quando olhamos para uma fotografia deixamo-nos afetar por esta numa loucura desencadeada pelo olhar face à qualidade sensível do assunto fotografado, de forma análoga, a rutura do contínuo temporal que acontece numa relação ambivalente com o tempo e a morte, nas obras de Boltanski, leva-nos a encontros complexos com o trauma e o esquecimento.

O artista debruça o seu olhar sobre o real histórico e a contínua ameaça pela indiferença e pelo esquecimento, seja em função da memória do Holocausto e de outros genocídios, como do desaparecimento da pequena memória. No entanto, apesar da procura pela materialização do imaterial presente nas suas obras e da evocação de memórias com recurso à montagem de objetos e imagens, o esquecimento revela-se impossível de conter. Por outras palavras, ao expor os limites da memória, o artista mostra-nos que o próprio ato de recordar o passado é também uma forma de reescrever a história a partir dos sujeitos invisíveis e dos acontecimentos tidos como ilegíveis, numa proposta que visa mudar os referenciais do que é visível e enunciável, tornar visível o invisível, propor novos modos de leitura e visibilidade, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir ruturas no tecido sensível das perceções e na dinâmica dos afetos. (Rancière, 2010)

Podemos concluir que o trabalho realizado por Christian Boltanski consiste precisamente em oferecer as condições estéticas necessárias para que determinadas imagens e enunciados se tornem visíveis. Quando articulados arquivos e testemunhos e confrontado o que restou como aquilo que sabemos ter-se perdido, a sua obra, e o próprio artista, reagem tanto ao excesso como à falta de memória, não só das narrativas da história como da contemporaneidade. Note-se que arte da memória de Boltanski não se limita à recuperação do passado. O seu interesse reside naquilo que o arquivo invoca, ou seja, histórias e trajetórias, que, no ato de serem transmitidas, se materializam em outros arquivos e, conseqüentemente, são convertidas em novas memórias. Deste modo, para sempre marcado pelo *incompreensível e excepcional* que foi a Shoah, é ao arquivar a sua própria vida e de outros que Boltanski expressa um irreprímível desejo de testemunhar.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. 2008. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo Editorial. p. 38-48
- BARTHES, Roland. 1980. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70.
- BARTHES, Roland. 2018. *Mitologias*. Lisboa: Edições 70.
- BARTHES, Roland. 2018. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70.
- BAUDRILLARD, Jean. 1991. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'Água.
- BELTING, Hans. 2004. *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM + EAUM.
- BENJAMIN, Walter. 2012. *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*. Chicago: The University of Chicago Press.
- BENJAMIN, Walter. 2020. *Sobre o conceito de história: edição crítica* [recurso eletrónico]. São Paulo: Alameda. p.188.
- BOLTANSKI, Christian. 1996. *Reserve of the Dead Swiss, 1991*. MACBA Museu de Arte Contemporânea de Barcelona.
- BOLTANSKI, Christian; GRENIER, Catherine. 2009. *The Possible Life of Christian Boltanski*. Boston: Museum of Fine Arts.
- BOLTANSKI, Christian. 2020. *Christian Boltanski*. DASartes: Artes Visuais Em Revista.
- BOLTANSKI, Christian. 2020. *Faire son temps*. Dossier de presse. Paris: Centre Pompidou. p. 8.
- CAMACHO, Sandra. 2017. *Resonance and Wonder: Susan Philipsz's 'Study for Strings'*. Journal on Stereo & Immersive Media, 1(2).
- CORREIA, Francisco. 2020. "A obra-total de Christian Boltanski, no Centre Pompidou." Umbigo Magazine.

- DEBRAY, Régis. 1994. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 1998. *O que vemos, o que nos olha*. [recurso eletrônico] São Paulo: Editora 34.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2012. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2015. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- ECO, Umberto. 2017. *O signo*. Lisboa: Editorial Presença.
- ESQUERRE, Arnaud; BOLTANSKI, Christian; MANIGLIER, Patrice; OBRIST, Hans Ulrich. 2015. “*The Degree Zero of the Object of Value.*” *Take Me (I'm Yours) Exhibition*. Monnaie de Paris.
- FERNANDES, Rafaela Alves. 2019. *Potências da memória: arquivo e testemunho na arte contemporânea*. XIV EHA - Encontro de História da Arte — UNICAMP.
- FOUCAULT, Michel. 1986. *De Outros Espaços*. De Outros Espaços, Cercle d'Études Architecturales in 1967.
- FREUD, Sigmund. 1899. *Sobre lembranças encobridoras*. Repositório Institucional UNIFESP. p. 8.
- FRIED, Michael. 1967. *Art and Objecthood*. Artforum.
- GUERRA, Claudia Bucceroni; JUNIOR, Jairo André Marques. 2014. *Testemunho e sintoma: a legibilidade e dialética de Walter Benjamin em 4 fotogramas de Auschwitz*. Paper presented at the XVII Colóquio Habermas e VIII Colóquio Filosofia da Informação: Patologias da razão e direitos sociais na pandemia, Rio de Janeiro.
- KOSUTH, Joseph. 1991. *Art after philosophy and after* (with an introduction by Gabriele Guecio foreword by Jean-François Lyotard Ed.). Londres: The MIT Press.

- LEITE, Thiago Soares. 2007. *Tomás de Aquino e o conceito de adaequatio*. [recurso eletrônico] (Pós-graduação), Universidade Católica do Rio Grande do Sul. p.53
- LONDON, Barbara; NESET, Anne Hilde. 2013. *Soundings*. In New York The Museum of Modern Art (Ed.), *A Contemporary Score: The Museum of Modern Art*.
- NICOLAU, Ricardo. 2018. *Christian Boltanski Transmissão*. Christian Boltanski Transmissão, Museu de Serralves.
- PROUST, Marcel. 2016. *Em busca do tempo perdido* [recurso eletrônico]: volume 7. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. p. 341.
- RANCIÈRE, Jacques. 2010. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- RANCIÈRE, Jacques. 2019. *As margens da ficção*. Lisboa: KKYM.
- RANGEL, Tatiane França. 2019. *Didi-Huberman e a escrita: ensaiar o ver entre a imagem e o conceito*. *Letrônica*, v.12, n.3.
- RIPOLL, Leila. 2013. *Lendo o tempo e memória em Christian Boltanski. Concinnitas, vol.:1*.
- ROUDINESCO, Elisabeth. Lacan, a despeito de tudo e de todos. 2011. Rio de Janeiro: Zahar. p. 56
- SALADINI, Emanuela. (s/d). *The art of telling history: Christian Boltanski*. [recurso eletrônico]. Universidade de Santiago de Compostela.
- SEBALD, W. G. 2002. *The emigrants*. Londres: Vintage Books.
- SONTAG, Susan. 2003. *Olhando o Sofrimento dos Outros*. Lisboa: Quetzal Editores.
- SONTAG, Susan. 2012. *Ensaaios sobre a Fotografia*. Lisboa: Quetzal Editores. p.28.
- SOUSA, Ramayana Lira; OLIVEIRA, Julie. 2022. *O corpo pandêmico na obra L'homme Qui Tousse de Christian Boltanski*. *Revista Crítica Cultural*, Palhoça, SC, v. 17, n. 1, p. 45-52.

Webgrafia

ARTLAND, Jupiter. 2016. *Christian Boltanski: Animitas*. Retrieved from <https://www.jupiterartland.org/art/christian-boltanski-animitas/>.

GEOGRAPHIC, National. 2019. *A fabulosa Coluna de Trajano em Roma*. Grandes Reportagens. Retrieved from https://www.nationalgeographic.pt/historia/a-fabulosa-coluna-trajano-em-roma_407.

KAIN, Christian. 2019. *Animitas 2014*. Fondation Louis Vuitton. Retrieved from <https://www.fondationlouisvuitton.fr/en/collection/artworks/animitas>.

GALLERY, Tanya Bonakdar. (s/d). *Susan Philipz*. Tanya Bonakdar Gallery. Retrieved from <https://www.tanyabonakdargallery.com/artists/52-susan-philipsz/>.

GALLERY, Tanya Bonakdar. 2012. *Susan Philipz: Study for Strings*. Tanya Bonakdar Gallery. Retrieved from <https://www.tanyabonakdargallery.com/exhibitions/241-susan-philipsz-study-for-strings-documenta-13-kassel-germany/>.

KARL, Peter. 2021. *Christian Boltanski, Animitas*. Retrieved from <https://www.noguchi.org/museum/exhibitions/view/christian-boltanski-animitas/>.

UNKNOWN. 2015. *Boltanski's "Animitas" Travels to the Venice Biennale*. Fundación Mar Adentro. Retrieved from: <https://fundacionmaradentro.cl/en/noticias/animitas-boltanski-llega-bienal-venecia/>.

VECCHI, Roberto. 2020. *A ausência: o material da memória*. Enfants d'empires et postmémories européennes. Retrieved from memoirs.ces.uc.pt.