

Monumento/esquecimento: as duplas faces da imagem

Monument/forgetfulness: double faces of image

ELANE ABREU

Mestre em Comunicação pela UFPE e doutoranda
em Comunicação e Cultura (ECO/UFRJ)

E-mail: elaneabreu@gmail.com

RESUMO

Lembrar e esquecer, mostrar e ocultar são verbos de uma dinâmica fotográfica e histórica que tende a encarar o tempo como descontínuo. Com base no pensamento benjaminiano acerca da relação entre imagem e história, é feita uma leitura do trabalho do artista francês Christian Boltanski, que se destaca por trazer à tona a idéia de “monumento” desligada de nomes de grande relevância social. As “pequenas memórias” de que o artista trata em suas imagens se dirigem a dos inúmeros anônimos, que, como rastros frágeis, permanecem ocultos ante a força monumental do historicismo.

Palavras-chave: Fotografia; História; Memória

ABSTRACT

To remember and to forget, to show and to hide. These are verbs with a photographic and historic dynamism which slant to view time as discontinuous. Based upon Benjamin's thought about relationship between image and history, we have here a perspective of french artist Christian Boltanski's work, who stands out by bring out the concept of “monument” disconnected from salient authors. In their pictures, Boltanski orients the “small memories” for the memory of countless anonymous, which, just like weak traces, are kept hidden by the huge power of historicism.

Keywords: Photography; History; Memory

“...vidas infames aparecem apenas por terem sido citadas pelo discurso do poder, fixando-as por um momento como autores de atos e discursos celerados; mesmo assim, assim como acontece nas fotografias em que nos olha o rosto remoto e bem próximo de uma desconhecida, algo naquela infâmia exige o próprio nome, testemunha de si para além de qualquer expressão e de qualquer memória”.

Giorgio Agamben, *Profanações*

A proposta deste texto é travar um diálogo entre a perspectiva de Walter Benjamin sobre a história e a memória e a iniciativa do artista francês Christian Boltanski, que constrói instalações com o uso de fotografias. A ligação dos dois se deve, sobretudo, pelo entendimento da história como descontínua e heterogênea, na qual a sequência temporal não nos serve como paradigma. Como apelos à lembrança, as obras de Boltanski devolvem à vida arquivos-ruína, muitas vezes, silenciados pelo encadeamento histórico. Nelas, está em jogo o exercício do que Benjamin coloca como papel do historiador materialista: reconhecer “o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido” (BENJAMIN, 1994a: 231).

As obras artísticas, como fotografias de uma luta contra o tempo homogêneo, podem, alegoricamente, conter narrativas que se dirigem a uma crítica da história dos vencedores. O nexos causal existente entre os vários momentos da história contenta o historicista. Contudo, o historiador consciente desse nexos, não se conforma em tomá-lo enquanto verdade. Ele questiona esse nexos e capta o presente como um “agora” no qual se “infiltram estilhaços do messiânico”, como comenta Benjamin. O presente enquanto “estilhaço messiânico” é carregado de uma força redentora, “uma experiência única”, como o ímpeto do anjo da história. E é na possível força redentora dos “monumentos/esquecimentos” de Boltanski que estaremos atentos. “Monumentos” esses que aludem às vozes caladas pelo *continuum* histórico.

O artista, ao atuar na ficção dos documentos, nas duplas faces do que nos chega como “verdade”, sugere outras possibilidades às imagens

do passado, sejam elas mentais ou materiais. Na tarefa do historiador quanto do artista, observamos tentativas de uma crítica cultural e histórica. Redimir o passado, colher seus fragmentos, relaciona-se também com a descontinuidade da cultura. História e cultura são alvos do ato de “despertar os mortos”. Para ambas, é necessário um olhar iconoclasta, que escape do progresso e resgate “os corpos prostrados no chão”.

DOCUMENTOS/MONUMENTOS: DA VERDADE À MENTIRA FOTOGRÁFICA

Benjamin, em suas teses “sobre o conceito da história”, dirige-se a uma história fragmentária, descontínua. E, a cargo do historiador, está a tarefa de desconfiança do passado, da sua verdade. Desconfiar do documento histórico, inclusive, foi uma das tarefas que fizeram de Michel Foucault um marco dentre os pensadores no século XX. Ele se destacou por trabalhar a noção de descontinuidade histórica e também por perceber como os *corpus* documentais com os quais trabalhava apresentavam regularidades e rupturas discursivas. Esse novo tipo de história – a arqueologia – dedica-se a explorar não apenas as práticas de um discurso único, mas todas aquelas que nele se apoiam. O empenho é de questionar o documento quanto à sua verdade, chegando a tratá-lo como mentira.

No trabalho histórico, paralelo ao da memória, está em jogo o tempo do “agora”, na relação que esse tempo tem com um tempo passado. Temos conhecimento de que essa relação vai na contramão do historicismo, que lida com o “tempo homogêneo e vazio” (BENJAMIN, 1994a, 2007). Assim, não sendo possível termos uma exatidão descritiva do passado, já que cairíamos no “dogma da verdade”, devemos olhar para trás com desconfiança. Cabe, então, enfatizar a dualidade verdade/mentira do que herdamos como passado. E, também, questionar o que se coloca como documento-rastro. A fotografia, considerada esse documento-rastro, pelo menos desde o seu uso como tal, participa desse conflito entre o que é falso e verdadeiro na imagem.

Ao falarmos de documento, naturalmente associamos o termo à ideia de prova, testemunho, constatação e, embutida nessa relação, a questão da verdade. A fotografia exerce um papel fundamental nessa relação de comprovação dos acontecimentos, e se caracteriza, no senso

comum, como documento visual incontestável da existência de um determinado objeto ou fenômeno. Jonh Tagg (2005) assinala que a fotografia pode estar impregnada da ideia de prova, de constatação da existência daquilo que ela mostra, quando acompanhada de um processo social, histórico ou cultural que a assegure.

O autor enfatiza que a noção de prova “documental” associada à fotografia está envolta de um aparato social, mais do que de seu vínculo existencial, condicionado pelo índice. Afirma que o problema da evidência fotográfica é histórico e não apenas proveniente de um “feito natural”. Ou seja, é um resultado da história o discurso da fotografia enquanto prova. Não é à toa que ele relaciona as técnicas de representação e regulação social do século XIX (vigilância, arquivos de penitenciárias, manicômios) ao reconhecimento da fotografia como instrumento de “prova” oficial das instituições. Arquivos fotográficos foram montados nessa época com o intuito de guardar “evidências” em investigações judiciais. Só posteriormente, em um contexto capitalista, segundo o autor, é que o “documental” se sobressaiu como discurso, quando a imediatez e a verdade [1] tiveram no meio fotográfico um lugar privilegiado.

1 – O autor se refere ao um momento de crise (social, econômica e identitária) vivido na Europa Ocidental e nos Estados Unidos que teve como resposta o discurso documental de “expor os fatos”, a “experiência de primeira mão”.

Se, nesse esforço de “provar”, “evidenciar” fatos, a imagem fotográfica é usada pelo corpo social, ela também é, dizemos, manipulável, construída. Kossoy (1999: 134) nos fala dessa construção em outro momento: a fotografia *cria realidades*, “é uma representação *elaborada cultural/estética/tecnicamente*”. Essas realidades da fotografia fazem com que sua “essência” puramente técnica e tida como “neutra”, que garante um estatuto de “verdade”, seja questionada. “Sempre houve um condicionamento quanto à ‘certeza’ de a fotografia ser uma prova irrefutável de *verdade*” (*idem, ibidem*: 133).

Enfatizemos o duplo verdade/mentira do documento no que concerne à sua apresentação do passado. Não é apenas a existência documental que garante a apreensão da verdade. Precisamos, também, levar em consideração a ausência como forma de compreender essa “vontade de verdade”. A noção de rastro ligada à memória, ao mesmo tempo em que nos coloca diante de uma “evidência” mutilada do passado, liga-se ao seu correlato, a “ocultação”. Nessa perspectiva é que citamos a memó-

ria como atuação do escavador/historiador/arqueólogo e, também, daquele que investiga o passado com base em fotografias. O documento deve ser questionado como a quem interroga um criminoso que mente.

O historiador Jacques Le Goff (1990: 548) é contundente. “Todo o documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo”. Nessa afirmação, é colocado nos braços do historiador o trabalho do escavador, que não pode se conformar com o que diz as superfícies, desmitificando-as e atentando para o que sob elas se esconde. Não existe neutralidade no documento. Há um “inconsciente cultural” nele contido. Lembremos da manipulação de Hitler para apagar qualquer rastro, fazer calar qualquer eco que existisse do extermínio dos judeus. Ele temia essa escavação documental.

O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. (...) O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe documento-verdade (*idem, ibidem*: 547-548).

Esse texto é emblemático também para pensarmos a fotografia como documento. Sabemos que ela é uma fonte bastante consultada para apresentar rastros do passado. Contudo, deve ser pensada como essa “imposição de futuro”. Não pode ser assegurada uma falta de intencionalidade nesse aspecto. É interessante como Le Goff nos coloca também diante do duplo lembrança/esquecimento. Esquecemos pelo resultado de uma “montagem” histórica que fez silenciar determinados episódios, ocultar outros possíveis futuros. A imagem dialética benjaminiana da felicidade traduz esse dilema das possibilidades de “futuro” no “pretérito”. Para Benjamin, a nossa “imagem da felicidade” é inteiramente marcada pela época que

nos atribuíram ao longo de nossa existência. “A felicidade capaz de suscitar nossa inveja está toda, inteira, no ar que já respiramos, nos homens com os quais poderíamos ter conversado, nas mulheres que poderíamos ter possuído” (BENJAMIN, 1994a: 222-223).

Assim como o passado não é unívoco, também não é o próprio futuro. Subjacente às aparências que o documento nos impõe, estão camadas esquecidas, ainda por explorar. Contudo, a “montagem” que nos foi herdada manipula essa imagem do “pretérito”, colocada como resultado das épocas. Nisso, Le Goff traz mais uma assertiva: “documento” é “monumento”. Ele se refere à importância da crítica profunda do documento, encarando-o como monumento, algo edificado, intencional, ligado a uma “aparência enganadora”, falsa. Para uma crítica mais apurada, é preciso desmontar o documento/monumento, demolir sua montagem, descamá-lo.

Foucault se destacou por essa “desmitificação” inerente ao documento/monumento. No ato de questionar o documento/monumento, desviou-se da história em sua forma tradicional, que fazia questão de “memorizar” os *monumentos* do passado, transformá-los em *documentos*”. Por uma visão descontinuísta,

(...) a história é o que transforma os *documentos* em *monumentos* e que desdobra, onde se decifravam rastros deixados pelos homens, onde se tentava reconhecer em profundidade o que tinham sido, uma massa de elementos que devem ser isolados, agrupados, tornados pertinentes, inter-relacionados, organizados em conjuntos. (...) poderíamos dizer, jogando um pouco com as palavras, que a história, em nossos dias, se volta para a arqueologia – para a descrição intrínseca do monumento (FOUCAULT, 1997: 8).

Esse empenho para a descrição do monumento, ou seja, partir de uma “massa de elementos” para o trabalho de isolá-los, agrupá-los, correlacioná-los e interpretá-los, toma a descontinuidade como princípio fundante. Notamos que os “rastros” aparecem, aqui sendo marcas deixadas pelos homens no passado. Contudo, não são trabalhados como uma

procura da “verdade” do passado. De um empecilho, a descontinuidade passa a uma prática. Eis a tarefa do historiador/arqueólogo: descrever o monumento, desmascarar suas intencionalidades, demolir sua montagem, criticá-lo. Nesse caminho, cabe a ele não se deixar enganar pelo “tempo homogêneo e vazio” a que estão sujeitos os monumentos tradicionais.

Desestruturar esta construção é perceber a história a partir de várias práticas, e não de um único motor. Tudo o que possa permitir a descoberta de fenômenos que se relacionem à busca do historiador é útil (da semântica à foto-interpretação). Nos múltiplos saberes, encontramos aparências e ocultações que podem ser pertinentes à investigação histórica. Seria a arte um possível caminho para essa descoberta? Percebemos em Boltanski a atuação nessa multiplicidade histórica, no desmascaramento dos monumentos, na iluminação das “pequenas memórias”.

MONUMENTOS/ESQUECIMENTOS: FRÁGEIS E FUGIDIOS

“Monumentos”, como assim intitula o artista suas estruturas piramidais com fotografias de anônimos e lâmpadas incandescentes, coloca-nos face ao verbo *monere*, que quer dizer “fazer recordar”, “iluminar”. Os rostos em preto e branco, que parecem de crianças, com fraca definição nos contornos, aludem a personagens comuns, às pequenas memórias devastadas no *continuum* da história. Iluminados, eles constroem a ideia de um memorial às vítimas do esquecimento. [FIG.1]

É recorrente em Boltanski o

Figura 1



Monuments – Christian Boltanski (1985)

tema da memória ou das “pequenas memórias”, já que ele não fala da memória dos vencedores, mas daquelas que foram arruinadas, despedaçadas. Na tentativa de dar voz, ainda que de forma alusiva, a essas “pequenas memórias”, o artista não só prestigia a lembrança dos seus vestígios mas, em contrapartida, faz uma crítica à amnésia deles. Sua inquietação com o extermínio em massa é traduzida ao trazer para suas obras a singularidade dos seres humanos. Seu interesse é mostrar o quão múltiplo somos e quantas múltiplas recordações morrem com atos de guerra, por exemplo.

Diz o artista: “interesse-me pelo que chamei de *A pequena memória*, uma memória afetiva, um saber cotidiano, o contrário da grande memória preservada nos livros” (BOLTANSKI, 1998). [2] As “pequenas memórias” trabalhadas nas imagens de Boltanski não se dirigem ao tempo homogêneo da história tradicional. Elas são fragmentos no chão da grande memória lembrada. *Monuments*, ao iluminar esses rastros “pequenos de memória”, entretanto, apontam para a ausência de recordação das ruínas deixadas no curso linear histórico, ou seja, os pequenos saberes esquecidos. O duplo lembrança/esquecimento se desdobra de forma enfática na obra de Boltanski. Não se trata de uma “monumentalização” de documentos, de uma memorização do passado, mas de uma quebra dele em vários pequenos pedaços.

Além do duplo lembrança/esquecimento, podemos dizer que Boltanski chama atenção para a verdade/mentira dos documentos. Quem garante que o nosso passado foi tal e qual narram os livros? De outro lado, onde estão os testemunhos das “pequenas memórias”? Como na discussão sobre o caráter da verdade fotográfica dos documentos, há, sobre isso, uma certeza: qualquer documento deve ser olhado com desconfiança, pois ele está intencionado a mostrar e a esconder. Se as “pequenas memórias” permanecem alheias a muitos de nós, isso é fruto de uma intencionalidade que vem sendo transmitida de geração a geração: a intencionalidade dos vencedores.

É interessante como o artista materializa o tema da ausência: seja de testemunhos, de humanidade ou de lembranças. Os retratos aparentam quase desaparecer não fosse a luz que é colocada sobre ele. E ainda

2 – Tradução livre de: “Je m'intéresse à ce que j'ai appelé La petite mémoire, une mémoire affective, un savoir quotidien, le contraire de la grande mémoire préservée dans les livres”.

iluminados, os rostos não são mostrados com inteira clareza. Estão no limiar entre a presença e a ausência, entre o aparecer e o desaparecer. Vemos nesses aspectos relações com a dialética das imagens benjaminianas. Os rostos estão entre o sonho e o acordar. Quando nos esforçamos para identificá-los, eles parecem fugir, escapar de um reconhecimento. Essa fuga presente em *Monuments* também reforça um caráter instável das imagens, como a própria “centelha” benjaminiana.

A obra de Boltanski é fotográfica ainda que não se utilize apenas de fotografias. As questões trazidas concernem à própria natureza fotográfica, que vai da transparência à ocultação, da presença à ausência. Jogando com esses estados, o artista persiste na tarefa de atuar na fragilidade da “pequena memória”, já que ela, de tão quebradiça, pode desaparecer. “Essa pequena memória, que forma para mim nossa singularidade, é extremamente frágil, e desaparece com a morte” (*idem, ibidem*). [3]

O caráter de presença/ausência que parte da ligação da fotografia com o passado é recorrente, principalmente, sob a imagem do rastro, do vestígio. A fotografia, ao mesmo tempo em que certifica uma presença, também o faz com a ausência. Sendo a memória o meio pelo qual o passado ganha vida, fazendo da sua realidade também uma ficção, sua atividade requer uma exploração dos rastros do tempo. Na visão da história benjaminiana, não podemos conhecer o passado com exatidão, mas apenas o articulamos. Não temos acesso a uma totalidade dele, uma vez que só cintila em um instante de perigo. Fotografia, memória e história se entrelaçam nesse momento visionário. Momento-rastro.

A noção de rastro é complexa por unir uma presença do ausente e a ausência da presença. Os trabalhos de Boltanski carregam essa noção. Encontramos no texto da filósofa e professora Jeanne Gagnegin (1998: 218), *Verdade e Memória do Passado*, um questionamento fundamental: “por que a reflexão sobre a memória utiliza tão frequentemente a imagem – o conceito – de rastro?”. Movida por essa indagação, a autora identifica uma *fragilidade* essencial que essa imagem traz para nós.

(...) a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do

3 – Tradução livre de: “*Cette petite mémoire, qui forme pour moi notre singularité, est extrêmement fragile, et elle disparaît avec la mort*”.

passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente. Riqueza da memória, certamente, mas também *fragilidade* da memória e do rastro. Podemos também observar que o conceito de rastro rege igualmente todo o campo metafórico e semântico da escrita, de Platão a Derrida (*idem, ibidem*: 218).

Está na escrita a característica de assinalar a ausência das coisas e, por isso, sua analogia ao rastro. Contudo, a autora, nessa passagem, faz questão de frisar o aspecto frágil que o conceito estabelece. Ele nos dá consciência do quanto a *fragilidade* percorre a memória. Mais uma vez recorremos a Benjamin quando diz que o passado relampeja perigosamente. É o perigo de uma irrupção em “um presente evanescente”, fugaz. Contrariando o desejo de plenitude e presença, o rastro e sua fragilidade essencial faz da tarefa do historiador uma luta contra o esquecimento e a mentira, “sem cair em uma definição dogmática de verdade”. Nas palavras de Gagnein (*ibidem*: 218), “o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente”.

Momuments, de Boltanski, articula dessa maneira a noção de memória, como imagem do rastro. Não são evidentes as fisionomias dos retratados, tampouco a presença delas por completo. O que vemos são imagens no seu evanescer-se. Ao mesmo tempo em que se apresentam como imagens, são imagens-rastro, fugidias, voláteis. Como monumentos frágeis, nada cristalizam ou petrificam. Apenas sugerem. Estão entre o aparecer e o apagar-se, configurando um perigo iminente. Nessa tensão, são como “centelhas” benjaminianas, dirigindo-se ao passado desaparecido.

O artista, no ímpeto do historiador, é desafiado a não se entregar a essa fragilidade e colocá-la em um diálogo atual. Lutar contra o esquecimento e a mentira é escavar as camadas desse passado, não deixando de “despertar os mortos” no presente. Ao entrelaçar-se com a história, a memória assume essa “frágil força messiânica” presente na visão relampejante do passado. Por ser evanescente, ou seja, por poder aparecer e desaparecer em apenas um instante, essa fragilidade do rastro é comple-

xa. No rastro, eu vejo e lembro. Contudo, se eu não o vejo, o que significa? Aí está um nó. A ausência do rastro também significa.

Seria mentira o extermínio de pessoas na segunda guerra, por exemplo, pela escassez de arquivos dos campos de concentração? Sabemos que esses “documentos” foram destruídos com a intenção também de aniquilar a expressão da história e da memória de um povo inteiro. Qualquer rastro de existência dele, para Hitler, deveria ser destruído e, em consequência, apagaríamos sua existência também da memória. É manter atual a lembrança do esquecimento um dos principais desafios do historiador. Essa tarefa, para Gagnebin, é “sem glória”, uma vez que se trata de “transmitir o inenarrável”, manter acesa a memória dos anônimos, lembrar que o “inesquecível existe”, mesmo que não se possa descrevê-lo.

O Holocausto e, atrelado a ele, o tema da ausência e do esquecimento, são colocados por Boltanski nos dois trabalhos que aparecem na imagem *Reserve Canada* (1988). [FIG. 2], À esquerda da imagem, trata-se de uma instalação com um imenso conjunto de roupas penduradas e expostas de forma amontoada, com iluminação superior, e *Reliquaire*

Figura 2



Reserve Canada e Reliquaire - Christian Boltanski (1988; 1989-1990)

Figura 3



Reliquaire - Christian Boltanski (1989)

(1989-1990), à direita, um conjunto de imagens de rostos que aparecem de forma fantasmática, diluída, sem possibilidade de identificação.

Por um lado, em *Reserve Canada*, Boltanski lembra os cadáveres esquecidos no extermínio do Holocausto. Vestimentas penduradas em grande número torna imensa a manifestação da ausência corporal. E remontando essa ausência aos tempos de guerra, são rastros de um tempo sem documento, sem reconstituição fiel, carente de testemunhas. O artista alerta para a ausência de pistas, de rastros – principalmente humanos – deixados da época do extermínio em massa. O vazio evocado pelas roupas enfatiza o desaparecimento da recordação, o aniquilamento da memória.

Por outro, *Reliquaire* tenta dimensionar a destruição dos documentos desses anônimos extinguidos pelo rumo da história. As fotografias que compõem a obra aparecem de forma irreconhecível, diluídas, quase apagadas. As imagens

metaforizam nossa própria memória sobre esses acontecimentos. A inexistência de arquivos tão estimulada por Hitler toma forma na inexatidão desses rostos. Como lembrar se nos fizeram esquecer? Nossa frágil lembrança de uma presença remota corre o risco de apagar-se inteiramente. É essa fragilidade que Boltanski evoca nos rostos de *Reliquaire*. [FIG. 3]

Os monumentos/esquecimentos trazidos nas duas obras – tanto as peças de roupa quanto os rostos indefinidos – aludem à incompletude, à presença do ausente, temas que são enfáticos ao falarmos de fotografia.

Fotografar é tornar lampejos acontecimentos passados, é criar rastros e apropriar-se deles não como verdade, mas como fragmentos de um tempo frágil. Nesse sentido é que, mesmo em trabalhos em que a fotografia não é o material em exposição, Boltanski é fotográfico. Ele trabalha com as relações que se desdobram da ligação entre fotografia e esquecimento.

Roupas e fotografias falam de presença e ausência, de rastro. Nas roupas, a ausência de um corpo e a presença do seu invólucro. Na fotografia, a ausência do objeto fotografado, mas ao mesmo tempo, o traço de sua presença. Boltanski joga com esses duplos. Suas obras põem em questão nossa capacidade fotográfica de ver o mundo, os vestígios dele. E esse jogo de mostrar e ocultar é também sobre o que fala Benjamin (1984: 198), em sua visão alegórica da imagem. “Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. Sua beleza simbólica se evapora (...) o falso brilho de totalidade se extingue”.

Reconstituir totalmente as lembranças não é uma tarefa que cabe à fotografia nem ao artista. Entretanto, ambos atuam na escavação das camadas da memória do passado. Ao trazer à tona a inconclusão dos acontecimentos, a ausência de testemunhas do Holocausto, a fragilidade da lembrança, *Monuments*, *Reserve Canada* e *Reliquaire* lançam luz à sombra sobre a qual persiste um fato histórico. A partir dos fragmentos/monumentos, mostram que as recordações dos sujeitos mortos, ali representados pelas fotografias e vestimentas, não são reconstituíveis, mas essa impossibilidade convoca a persistir acesa a existência do inenarrável.

Se assim pensarmos, Boltanski e “seus retratos” colocam para nós a reversibilidade temporal possível da história como imagem. A reconstrução da realidade por meio das imagens se torna expressão de um tempo não apenas declarado pelo testemunho visual, mas também realizável pela criatividade do artista ao montar sua narrativa. Compilando as expressões e iluminando-as, ocultando e revelando-as. Fugidias e quase ausentes, faces fadadas ao esquecimento, banais, são rerepresentadas em sua significância, na luz que podem lançar ao vazio de nossas lembranças.

Suas fotografias são testemunhos incompletos, que não dão conta de uma totalidade cronológica. Reside nelas a fraqueza do testemunho. Ao mesmo tempo em que registram a existência de algo, declaram a

insuficiência desse registro. Se resta alguma individualidade para as faces apresentadas, ela não está no lugar de onde vieram, nem no contexto em que viveram. O que Boltanski sublinha com suas fotografias sem rosto e com suas roupas sem corpo é a humanidade que se desprende das barreiras cronológicas e historicistas.

ALÉM DA APARÊNCIA FOTOGRÁFICA

Christian Boltanski, como vimos, questiona os documentos/mo-numentos e suas historicidades. O que está além da aparência fotográfi-ca? Que rastros nos são deixados pelas imagens e como podemos reinventá-los? Artistas não conformados com uma postura passiva em relação ao passado, criam, elaboram outra temporalidade para as imagens, a partir da desconfiança do documento como prova do real. Enquanto vestígios, os documentos possuem aparências e ocultações. Muitas vezes, eles precisam ser criticados de forma a salientar a “mentira” que neles existe, como destaca Le Goff. Boltanski assume esse empenho de enfatizar nas imagens seu caráter ficcional.

Conforme expomos com base em imagens de suas obras, o artista atua nas “pequenas memórias”, aquelas dos anônimos, à margem do que se conta nos livros. Tendo o Holocausto, a memória, a morte e a ausência como temas imbricados aos seus trabalhos, o artista desafia a fragilidade de nossas lembranças. Pudemos ver como o vazio, o apagamento dos rostos mostrados, a multiplicidade de pessoas comuns lançam luz à crítica do passado. Os vestígios, os rastros, que são trabalhados em suas instalações, como vestimentas e fotografias, figuram como lembranças de esquecimentos. É nesse jogo entre aparência e ocultação, verdade e mentira, presença e ausência, lembrança e esquecimento, que Boltanski traz a obra para um diálogo atual, rompendo as fronteiras sequenciais de um tempo histórico contínuo. Ele assume a postura do alegorista, que passa a significar os fragmentos dando vida a eles.

Sem nos esquecermos de dar ênfase ao empenho do historiador dialético em escavar o passado, desnudando ocultações e apagamentos, sublinhamos como a noção de “documento-mentira” colabora para um questionamento da fotografia enquanto prova do real, “documento-ver-

dade”. Ao aliarmos os temas da história, da memória e da fotografia, alertamos para uma desconstrução da “monumentalização”, que nos coloca Benjamin a partir de suas teses. O termo monumento, no autor, está também relacionado com a dialética das imagens que se colocam ao historiador. “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (BENJAMIN. 1994a, p.225). Ou seja, nunca houve memória preservada sem atrocidade, falta de humanidade, vencidos “espezinhados”. As imagens de Boltanski estão mais próximas dos monumentos que se dispersaram a nossos pés.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. (Obras escolhidas, v. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994a.

_____. *Rua de Mão Única*. (Obras escolhidas, v. 2). São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo*. (Obras escolhidas, v. 3). São Paulo: Brasiliense, 1994b.

_____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial, 2007.

BOLTANSKI, Christian. “*La petite mémoire*”. In: *Catalogue du Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris*, 1998. Fragmento compilado em *Dossiers pédagogique do Centro Georges Pompidou*. Disponível em: <<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-boltanski/ENS-boltanski.htm>>. Acesso em: 29 out. 2009.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne. “Verdade e Memória do Passado”. *Projeto História - Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História da PUC-SP*, São Paulo, n. 17, p. 213-221, nov. 1998.

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 1990.

MYRRHA, Lais. “Sobre as possibilidades da impermanência: fotografia e monumento”. 2007. 140 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. *Projeto História - Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História da PUC-SP*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

SCHRAENEN, Guy. “Christian Boltanski: a memória do esquecimento”. Disponível em: <<http://www.serralves.pt/gca/index.php?id=441>>. Acesso em: 30 ago. 2009.

TAGG, John. *El Peso de la Representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.