



Padrão (*template*) para submissão de trabalhos ao XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação:

Boltanski e o museu imaginário: a fotografia e os limites da representação.¹

Isabel Florêncio Braga²

Professora na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, doutoranda em Literatura Comparada e Sistemas Semióticos pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

Resumo

A partir de uma discussão em torno dos limites dos processos sistematização e catalogação – dos saberes e das coisas – que orientam a representação do conhecimento racional e a partir da análise de alguns trabalhos fotográficos de Christian Boltanski, este texto propõe pensar o gesto de apropriação e re-significação de imagens como gesto criativo que acentua o caráter poético e ficcional dos processos de ordenação e representação. O artista Boltanski justapõe objetos e imagens, utiliza a capacidade da fotografia em afirmar um certo estado de coisas, ao mesmo tempo em que aponta ironicamente para a sua credibilidade, como prova incontestável dos fatos. Com base nessa crença na imagem, Boltanski constrói um espaço ficcional que intenta substituir a sua experiência mesma, estabelecendo entre os fragmentos um valor associativo que os destitui de seu cálculo sintagmático.

Palavras-chave

Fotografia e representação; sistemas taxonômicos; inventário; arte e produção de sentido; reinvenção de significados.

Corpo do trabalho

Borges coleciona personagens e imaginários.

Perec inventaria personagens e objetos.

Greenaway justapõe referências reais e imaginadas.

Bispo organiza objetos para o juízo final.

Calvino percorre as cidades invisíveis.

Arman cria séries de objetos.

Boltanski constrói autobiografias imaginárias.

¹ Trabalho apresentado ao NP 20 – Fotografia: comunicação e cultura, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

² Fotógrafa, graduada em Belas Artes pela EBA/UFMG, mestre em Comunicação Social pela FAFICH/UFMG, doutoranda em Literatura Comparada FALE/UFMG. Professora de fotografia e semiótica no curso de Comunicação Social /PUCMINAS. E-mail: isabelflorencio@yahoo.com.br.



Antes de sermos definitivamente seduzidos pela tentação de inventariar uma lista infindável de artistas, passemos a esclarecer qual o critério que organiza o nosso inventário, ou seja, qual o fio que costura as semelhanças e as dessemelhanças de artistas e escritores tão distintos aqui apresentados. Para essa resposta outra lista infindável poderia ser desenvolvida. Mas antes de entrarmos na espiral desse labirinto retórico, o que nos parece mais significativo para destacar é que todos trabalham nas margens da representação e organizam suas obras a partir desse viés. Em todos se vê uma espécie de menção aos mecanismos de organização e catalogação dos saberes e dos sujeitos, que orientam o conhecimento racional do mundo, mas essa menção não vem confirmar a eficácia desses mecanismos e sim apontar para os seus limites. Mostram através da arte, a impossibilidade de incluir ou de representar o todo e apontam para a insuficiência e falibilidade dos sistemas de organização, que, em última instância, revelam a precariedade de todo gesto ordenador. Assim, ao jogarem com os padrões de ordenação, abrem uma fresta lúdica, de onde pulsam as possibilidades de re-invenção de significados.

Seja pela intenção de subverter ou de parodiar o sistema taxonômico que organiza o conhecimento racional ou pelo desejo lúdico de colecionar seres e objetos do mundo dando-lhes novos contornos e significados, o inventário surge na obra desses artistas como traço criativo e oferece-nos oportunidade para pensar acerca dos limites dos métodos e sistemas de representação.

É então, na esteira de um saber constituído e instituído por sistemas de representação socialmente legitimados, que esses artistas organizam as suas obras, apelando para uma ironia em torno dos sistemas de ordenação do saber. Toda representação é uma substituição da coisa mesma e, nessa medida, a linguagem mostra seu caráter paradoxal de incluir na medida em que só pode operar, também, por exclusão. Tudo que intenta organizar, aponta para algo que transborda as margens desse sistema organizador. Ou seja, esses artistas, conscientemente ou não, trabalham dentro desse espaço de negatividade que os sistemas de representação constroem. Paradoxalmente apelam, por ruptura ou por ironia, para a organização racional que orienta a construção do conhecimento e subvertem o sentido da taxonomia, uma vez que expõem, de um lado a sua intenção totalizadora e de outro, o seu caráter fluido, dinâmico e inventivo.

É dentro desse abismo representacional, crítico, lúdico e poético apresentado pela discussão acima que nos propomos pensar alguns aspectos da obra - realizada na



década de 70 - do fotógrafo e artista conceitual francês Christian Boltanski. A partir da apropriação de objetos e retratos de pessoas diversas, Boltanski realiza algumas instalações (vide imagens em anexo), às vezes justapondo imagens e objetos, às vezes formando um grande painel de fisionomias. Aqui interessa-nos o aspecto ficcional de sua obra, presente mais particularmente nas suas autobiografias imaginárias - feitas a partir de *snapshots* dos álbuns de família dos amigos e nos seus quartos e instalações dramáticas - que apelam para uma ambivalência entre o fato histórico e a ficção, justapondo objetos e fotografias *readymades* que são apropriados e re-significados no espaço da galeria como se fossem obras de museu.

Em algumas obras Boltanski recria relações entre fotografias e objetos encontrados, criando uma estrutura dentro da qual esses objetos se interagem e alteram mutuamente o seu valor, forjando um significado a partir da presença de outro objeto, ou seja, estabelecendo nesse espaço um “valor associativo” entre objetos trazidos de situações distintas. Assim, ao apropriar os objetos e “reinventar” o seu lugar, o artista, ao modo de Bispo e Arman, destitui o objeto do seu “cálculo sintagmático”, retirando o seu caráter técnico para acentuar o caráter poético. (Baudrillard, 2000: 29-31)

A idéia de museu, mantida pela disposição rigorosa de suas peças, historiciza a sua obra e confere credibilidade e legitimidade à memória de seus objetos e dos seres imaginados que, sabe-se lá, protagonizaram ou não essa história. O museu traz na sua concepção a tentativa de ordenar um conjunto de saberes e objetos cuja compreensão e credibilidade é mantida pela crença de que constituem juntos, um universo signico coerente, estabelecido por certos critérios de ordenação e classificação. Ou seja, no museu a justaposição de informações e fragmentos intenta construir uma representação e também uma nova compreensão do mundo, que é corroborada por certas informações históricas, tais como datas, locais e outros aspectos culturais que descrevem uma certa sociedade. Compreendidos esses limites, é possível pensar o museu como espaço ficcional, no qual o recurso metonímico apresentado em séries de objetos rotulados e classificados constrói metaforicamente uma compreensão do todo. Assim, na obra de Boltanski, o *readymade* assume a vida de um objeto cuja história é construída por fragmentos justapostos, e se transforma em objeto ficção, em objeto memória, que solicita ser imaginada uma vez que só através dessa ficção ele poderá constituir-se como objeto de representação. Através da justaposição de informações, de garantias do vivido dadas pela fotografia, Boltanski constrói um espaço coerente, cujo significado desliza entre as certezas dadas pelo sistema de ordenação e o espaço movediço da ficção.



Na obra intitulada: “10 retratos fotográficos de Christian Boltanski”, o artista explora sua própria memória, construindo uma “mitologia pessoal” e investe num tipo de autobiografia ficcional, feita a partir da mistura de suas próprias experiências e memórias inventadas. A obra é constituída por retratos que representam diversas fases da sua vida. No entanto, nem todos são retratos de Boltanski. Alguns foram apropriados de outras pessoas e apresentados como se fizessem parte de sua vida. Assim joga com o ficcional e o factual, construindo a sua memória e a sua identidade como quem constrói um labirinto. O gesto de inventariar a sua infância se transforma num jogo lúdico atravessado por outros personagens, atravessado por fantasmas que nunca se encontram. Construir uma autobiografia ficcional a partir de fragmentos desconexos e imaginários significa revelar essa construção do conhecimento que se dá sempre marcada por uma eleição no nível representacional. Nesse sentido nos permite pensar numa aproximação com Borges e Greenaway na medida em que estes também constroem um espaço pseudocoerente a partir de coisas díspares, fundindo o fantástico a referências concretas. Confirmando, de forma poética, que o signo é algo que serve para mentir (Eco, 2002:4). Através dessa mesclagem, desestabilizam os esquemas taxonômicos e nos fazem refletir sobre os limites dos sistemas de representação.

O trabalho de Boltanski desafia e ironiza o aspecto ficcional do museu, uma vez que o artista joga com a crença nos mecanismos de ordenação, classificação e representação das coisas. Através de fragmentos de histórias – representados pelas imagens e pelos objetos - o artista desvenda a construção de certas realidades e constrói uma trajetória de leitura, forçando inferências em torno desses fragmentos. Nesse sentido, pode –se dizer que ele constrói uma rede de auto-confirmação de saberes. Os objetos têm sua veracidade histórica confirmada pela justaposição às imagens fotográficas. As fotos têm o sentido de sua representação corroborado pelos objetos e vice-versa. Assim, parece-nos muito interessante pensar como o objeto representa por metonímia a ficção e como a fotografia representa e garante a existência de algo, ainda que falsamente. A fotografia, como prova incontestável dos fatos, é amplamente utilizada para ratificação de certos eventos e fatos históricos. No noema fotográfico subsiste a força incontestável de algo que existiu e que confirma e sacraliza o museu como lugar do saber. Para Malraux, a “photography not only secures the admittance of objects, fragments of objects, details, etc., to the museum; it is also the organizing device: it reduces the now even vaster heterogeneity to a single perfect similitude” (Apud. (Crimp, 1987:50). A função de rememoração da fotografia é explorada na sua raiz,



uma vez que Boltanski utiliza a capacidade da fotografia em afirmar um certo estado de coisas, ao mesmo tempo em que aponta ironicamente para a credibilidade da fotografia. A fotografia apreende o mundo, representa-o e nos permite esquecê-lo, nos desprende do “isso foi” porque pode resgatá-lo enquanto representação do vivido. É com base nessa crença na imagem que Boltanski constrói um espaço ficcional que intenta substituir a sua experiência mesma.

O modo como o artista organiza objetos e imagens, serve como argumento e legitima a ficção. Uma ficção que se junta e se confunde à realidade tal como um animal mimetiza cores e texturas do seu meio para garantir a sua sobrevivência. Assim sua obra oscila entre a crítica à crença do saber instituído e a construção irônica de um saber mantido por falsas provas. Como uma rede intrincada de campos e saberes diversos, aquilo que se encontra num museu funciona também como uma construção de sentidos acerca de um dado tempo histórico, de um povo ou de uma cultura. E essa construção guarda os rastros de um gesto taxonômico, organizado de forma arbitrária e racional, que elege fragmentos, objetos e imagens para representar uma cultura. Podemos dizer que Boltanski ironiza a história da humanidade e os mecanismos de representação e de fixação das crenças (Peirce). Por outro lado, também nos permite pensar o museu como um conjunto de informações e de objetos que ao pretender representar a história da humanidade, traz sempre uma lacuna que revela a porção ficcional dessa sistematização. Ou seja, o artista constrói um jogo de representações através do qual desvenda os jogos representacionais instituídos socialmente.

Em suas seriações de objetos e retratos, simetricamente organizados, Boltanski aponta para a inexistência do objeto único e apresenta seus pares, seus quase-idênticos ou similares. Parece mostrar que uma coleção é sempre resultado de um recorte. Nesse sentido, pode iluminar o caminho paradoxal apontado por Baudrillard quando este questiona “se a coleção foi feita para ser completada” e respondendo à pergunta aponta ele mesmo para o papel positivo da ausência: a incompletude é o que alimenta a pulsão de vida presente na busca de completude. Nesse sentido afirma o autor que “o homem que coleciona está morto mas sobrevive literalmente em uma coleção que, a partir desta vida, repete-o indefinidamente para além da morte, *ao integrar a própria morte na série e no ciclo*” (Baudrillard, 2000:100 e 105 respectivamente/ grifos do autor).

Através dos *readymades*, sejam eles objetos ou fotografias, o artista constrói histórias e seres imaginários que se sustentam a partir das associações de leitura que são feitas e tal é oferecido como forma crítica de revelar os processos de construção de

significado nos quais os sujeitos estão envolvidos. Dentro de uma ficção ele aponta para o processo ficcional em que todos estamos organizados a partir da linguagem.

Didi-Huberman ao discutir a relação com os objetos afirma que a “experiência da noite, na qual todos os objetos se retiram e perdem sua estabilidade visível, (...) revela para nós a importância dos objetos e a essencial fragilidade deles, ou seja, sua vocação a se perderem para nós exatamente quando nos são mais próximos” (Didi-Huberman, 1998:99). Não seria essa a relação que Boltanski procura restabelecer, em sua poética visual, com os seus objetos perdidos e reapropriados? Os objetos encontrados são organizados em vitrines segundo a norma museográfica. Há na sua disposição uma simetria e uma ordem que explicita a intenção descritiva, quase científica, de exposição desses objetos, simulando o espaço e a ordenação taxonômica do museu, que depois estendida, através da ficção, confere uma sobrevida para esses objetos. Nesse sentido Boltanski não só constrói uma memória ficcional como também atribui memória a seus objetos e suas imagens. Tal como para o colecionador de livros em Benjamin, os objetos resgatados ganham nova vida e circunscrevem um novo espaço de representação.

Se em Artur Bispo a ordenação dos objetos, mesmo sistemática, manifesta uma liberdade mais poética, em Boltanski, essa ordenação, ao mimetizar e parodiar a organização museográfica, funciona como uma espécie de ironia a essa suposta objetivação do conhecimento. Assim utiliza o lugar sagrado do conhecimento para desvendar essa sacralização do saber. Traz à tona, através de sua crítica, a construção de certas crenças que se estrutura no modo de organizar o conhecimento. Parece nos dizer, tal como Foucault, que “a ordem é ao mesmo tempo aquilo que se oferece nas coisas como sua lei interior, a rede secreta segundo a qual elas se olham de algum modo umas às outras e aquilo que só existe através do crivo de um olhar, de uma atenção, de uma linguagem...” (Foucault, 1987:10).

Ao contrário de um museu que pretende explicar e classificar os seres e objetos do mundo, Boltanski põe em evidência a construção de um saber que se articula em torno de certas informações selecionadas e justapostas. Assim parodia a lógica da ciência, revelando ainda o caráter ficcional e provisório do conhecimento. Assim, tanto Boltanski quanto os outros artistas e escritores citados, apontam para esse gesto taxonômico que organiza a nossa experiência e a nossa leitura dos signos. Ao quebrar com as certezas que garantem a interpretação, Boltanski parece dizer nos termos de Foucault que “é com base nessa ordem, assumida como solo positivo, que se constituirão as teorias gerais da ordenação das coisas e as interpretações que esta



requer” (op.cit.:10). E nessa medida desfaz a teia de certezas que nos orienta, abrindo fissuras nas malhas que garantem a nossa interpretação dos seres e das coisas que nos rodeiam. Nesse sentido Boltanski desestabiliza as referências, utilizando dessa negatividade para chamar atenção sobre questões em torno dos códigos ordenadores e dos esquemas perceptivos que organizam a nossa leitura e segundo o qual se constitui o nosso saber.

IMAGENS





*as and below, installation views of Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes, 1974; at C.N.A.C., Paris.
This view spread courtesy Galerie Ghislaine Hussenot.*







*Detail of L'Album de photographies de la famille D., 1939-1954, 1971,
150 black-and-white photographs, each 7 $\frac{3}{4}$ by 11 $\frac{3}{4}$ inches.
Collection Michel and Liliane Durand-Dessert, Paris.*



Boltanski's early inventories parallel many accumulations of "information" compiled in the '70s. They also oddly anticipate the development of consumerist art in the late '80s.



Les 62 membres du Club Mickey en 1955, 1972 (back wall), and Vitrines de références, 1972 (right); installed at Beaubourg.



Referências bibliográficas

- ANTUNES, Arnaldo. *As coisas*. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- BARTHES, Roland. As pranchas da enciclopédia. In: *Novos ensaios críticos*. São Paulo: Cultrix, 1974. p.27-41.
- _____. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2000, p.21-111.
- BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. *Obras escolhidas II – Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.227-235.
- BENTES, Ivana. Greenaway, a estilização do caos. In: *Veredas*. Rio de Janeiro: Centro cultural Banco do Brasil, n.31, jul.1998, p.6-11.
- BORGES, Jorge Luis. A biblioteca de Babel. O Aleph. Funes, o memorioso. In: *Obras completas I*. Rio de Janeiro: Globo, 1999.
- BURROWES, Patrícia. Somos todos bricoleus. In: *O universo segundo Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: FGV, 1998, p.17-30.
- CALVINO, Ítalo. *Palomar*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- _____. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CRIMP, Douglas. On the museum's ruins. In: *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Washington: By Press, 1987.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: ed.34, 1998.
- ECO, Umberto. A enciclopédia como labirinto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p.336-341.
- _____. O Ornitorrinco entre o dicionário e a enciclopédia. In: *Kant e o ornitorrinco*. Trad. Ana Thereza Vieira. Rio de Janeiro: Record, 1997, p.191-205.
- _____. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- FOUCAULT, Michel. Prefácio e Classificar. IN: *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p.5-14 e p.139-178.
- MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Belo Horizonte: Lamparina, 2004.
- MARMER, Nancy. Boltanski: the uses of contradiction. In: *Art in America*. October 1989, p.168-180.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2000.



PEREC, Georges. *A vida – modos de usar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p.189-193,296-301,557-567.