

MEMÓRIA, IMAGEM E ARTE CONTEMPORÂNEA

Possibilidades de leitura fenomenológica

Suzzana Magalhães de Oliveira¹

Resumo

Este artigo pretende investigar o diálogo que a arte contemporânea pode estabelecer entre artista e público. Analisando os trabalhos de Christian Boltanski e Joseph Cornell, que têm como ponto comum a memória, pretende-se discorrer, por meio de conceitos da consciência fenomenológica, sobre as relações entre consciência, objeto de arte e fruidor.

Palavras-chave: memória; fenomenologia; arte contemporânea; colecionismo; apropriação;

Il s'agit dans cet article du dialogue que l'art contemporain peut établir entre l'artiste et son public. En analysant les œuvres de Christian Boltanski et Joseph Cornell, qui ont comme point commun de parler de la mémoire, l'article développera, à travers les concepts de la conscience phénoménologique, les relations entre conscience, œuvre d'art et observateur d'une exposition.

Mots-clés: memoire; phénoménologie; art contemporain; collectionnisme; appropriation;

¹ Graduada em Artes pela UnB

Do ponto de vista fenomenológico, sabe-se que um mesmo objeto pode se dar à consciência de formas diferentes, em momentos diferentes, para a mesma pessoa. Em se tratando do olhar de dois seres distintos, visando, cada um a seu modo o objeto em questão, vemos uma distância significativa entre a forma que o objeto se dá para cada consciência. Assim, uma paisagem bucólica pode ser vista de várias formas: como árvores de troncos retorcidos cercadas por uma grama rasteira e seca; pode ser o céu que encontra a terra mudando de um colorido turquesa para um verde-amarelado desbotado; as árvores, em harmonia com as nuvens e a vegetação, podem servir como um refúgio sublime para quem é tão acostumado à paisagem urbana; ou podem simplesmente ser um amontoado de celulose disposto de uma maneira que pouco interessa a quem a observa, senão por sua composição biológica a priori.

É preciso esclarecer, antes de tudo, como um objeto pode ser visado. Para essa reflexão, usaremos exemplos da fenomenologia de Edmund Husserl e Jean Paul Sartre. Separando a estrutura da consciência em partes, num nível mais primário em que ela é intencionada, o observador pode apenas olhar para o objeto sem grandes desdobramentos – apenas percebê-lo, sem sequer direcionar visadas diversas sobre ele. De acordo com Sartre, a intenção é o centro da consciência, ela é a estrutura básica que permite ao objeto ser visado, constituindo-o pelo que ele é.² Então a partir da intenção, é possível apreendê-lo, isto é, multiplicar sobre eles os pontos de vista possíveis, considerando que na percepção o ponto de vista é único e só me é dado de “um lado” de cada vez.

É próprio da percepção que a consciência seja intencionada por um “perfil” do objeto em cada visada. Num dos exemplos que Sartre traz para explicar isso, tem-se o ato de se observar um cubo: nunca é possível ver todas as faces de uma única vez – se vemos as três faces da frente, as duas de trás e a face inferior escapam à nossa percepção. Sabendo isso, percebe-se então que é preciso examinar os objetos para que se possa apreendê-los. Ou em suas palavras:

² SARTRE, Jean Paul. O Imaginário. São Paulo: Ática, 1996. p. 24

O que é visado não é nunca explicitamente o aspecto invisível da coisa, mas é um determinado aspecto visível da coisa a que corresponde um aspecto invisível, é a face superior do cinzeiro enquanto a própria estrutura da face superior implica a existência de um fundo.³

Ainda nas “camadas” da consciência, encontra-se, então, a imagem. Para Sartre, a imagem é, em suma, uma espécie de consciência. Isto é, já que na percepção conhecer o objeto é algo que se forma gradual e lentamente, na imagem, ao contrário, esse conhecimento é trazido instantaneamente. E ainda, tendo minha consciência intencionada por um objeto, eu o percebo e em seguida o apreendo, para que possa tomar consciência do que ele é a partir das várias visadas possíveis. Citemos um exemplo de Sartre, para ilustrar melhor esse conceito: quando conheço Pierre, algumas características dele são marcantes. Ele é mais alto que João, é magro, tem o cabelo curto. Após apreendê-lo, na minha consciência formo a imagem de Pierre, que vem a ser uma síntese de todas as características que apreendi desse meu novo amigo. Quando lembro, em imagem, que ele é alto, não preciso recorrer a outras referências para saber que essa é a impressão que tenho: ele é alto e isso é tudo. Nas palavras de Sartre,

Na percepção, jamais poderei saber se um objeto é grande ou pequeno, enquanto não tiver meios para compará-lo a outro objeto ou a mim mesmo. O objeto enquanto imagem, pelo contrário, traz sua pequenez interiorizada.⁴

Dessa forma, aprofundando um pouco mais na consciência em imagem, Sartre explica a definição de “consciência imaginante”, dizendo que, pelo fato de toda imagem ser formada de referências retiradas do mundo que percebo mesmo se for completamente

³ Ibidem, p. 161

⁴ SARTRE, Jean Paul. O Imaginário. São Paulo: Ática, 1996. P. 169

Memória, imagem e arte contemporânea - possibilidades de leitura fenomenológica

imaginada, então em toda a imagem há uma camada de existências reais.⁵ Essas existências reais formam a consciência imaginante. O objeto, enquanto imagem, não é percebido na consciência apenas a partir de uma única visada, mas se dá para ela de todos os lados ao mesmo tempo. A progressiva formação da consciência imaginante de Pierre aniquila gradualmente a consciência perceptiva e vice-versa⁶. Quando tenho em consciência a imagem de Pierre e vejo uma fotografia em que ele *aparece*, nesse registro irei facilmente reconhecê-lo: a imagem que tenho dele o *coloca* na fotografia – se eu não o conhecesse, não poderia colocá-lo ali. Entretanto, se percebo essa fotografia da visada da técnica, observando que se trata apenas de um papel que sofreu reações químicas, esqueço a imagem de meu amigo e passo pelo processo de percepção do que é a imagem fotográfica.

Em suma, a imagem é definida por Sartre da seguinte forma:

É um ato que visa sua corporeidade um objeto ausente ou inexistente, através de um conteúdo físico ou psíquico que não se dá em si mesmo, mas a título de “representante analógico” do objeto visado.⁷

Para que a imagem de um objeto se forme como consciência, usamos de vários correlativos que nos servem para afirmá-la: novamente, no exemplo de Sartre, pode-se pensar que o quarto de Pierre é continente dele desde que consigamos relacionar esse quarto sinteticamente à consciência que temos de Pierre. Entretanto, o quarto não é uma característica dele; não é necessário que seu quarto exista para que eu evoque a sua imagem. Quando o visito em sua ausência, o local deixa de ser uma característica exterior de Pierre e passa a existir como pertencente a ele.⁸

Em Sartre, quando um objeto é visado diversas vezes, de maneiras distintas e permanece produzindo novas visadas da consciência, isto é, é uma fonte constante de

⁵ Ibidem.180

⁶ Ibidem, p. 160

⁷ Ibidem. p.37

⁸ SARTRE, Jean Paul. O Imaginário. São Paulo: Ática, 1996 p.170

intencionalidade, passa a ser fonte também de qualidades afetivas – causa a quem o visa sentimentos subjetivos. E essa afetividade em relação a um objeto é algo dinâmico, o objeto intenciona a consciência enquanto a consciência o intenciona, e essa consciência vai-se alterando conforme ele é fonte constante de novos sentimentos e visadas; se somos privados dessa fonte, pelo motivo que seja, não podemos acrescentar informações novas à imagem que formamos a partir dela.

Para o sentimento, resulta uma profundidade e riqueza particulares. O estado afetivo segue progresso da atenção, desenvolve-se com cada nova descoberta da percepção, assimila todos os aspectos do objeto; (...) a cada instante, a percepção o ultrapassa e sustenta, e seu caráter maciço, sua profundidade, provém de que se confunde com o objeto percebido. (SARTRE, 1996, p. 184)

Dessa forma, quando a imagem se “conecta” a um sentimento, um pode evocar o outro, sempre que um deles for *consultado* na memória. Por exemplo, é fácil atribuímos valor sentimental a objetos de pessoas que amamos: uma carta, uma roupa esquecida ou uma fotografia podem nos trazer toda a afetividade que temos pelas pessoas das quais são continentes – este é o papel imaginante do signo. Da mesma maneira, esses continentes também podem nos ser remetidos por determinada pessoa, como quando encontro alguém que não vejo há muito e recorro ao gosto de visitar o Museu do centro da cidade à tarde, por ter me acostumado no passado a fazer essa atividade com ela. Às vezes a imagem que formamos de algo ou alguém é tão arreigada de informações, diz Sartre, que acabamos por confundir o que nela se encontra de nosso (como sentimento, relação subjetiva) e o que se encontra de si mesma. Diz ele: “é o livro que eu amo, que coloquei sobre a mesa, que vou ler à noite. (...) Sem dúvida, tais reações aparecem à consciência irrefletida como qualidades do objeto”.⁹

Tendo feito uma breve introdução de como a consciência percebe os objetos que a intencionam, é possível, a partir dessa reflexão, trazer a fenomenologia como um ponto de

⁹ Ibidem. p. 186

Memória, imagem e arte contemporânea - possibilidades de leitura fenomenológica

diálogo entre consciência e os objetos de suas visadas, e para essa pesquisa, especificamente, tem-se como foco o objeto artístico. Quando se pensa a estrutura da consciência para analisar a relação com a obra de arte, tem-se uma gama muito ampla de possibilidades de visadas que podem ser abordadas. Um objeto artístico pode se apresentar ao público de uma forma completamente diferente da proposta por seu autor; pode se apresentar para o próprio autor de formas diferentes, em momentos diferentes da vida; pode ser vista pelo público como arte, ou apenas como vários objetos justapostos, ou até mesmo como algo com o qual nos identificamos à primeira vista; ou pode, ainda, ser algo que nos causa total aversão.

Como auxílio para esta análise, utilizamos os trabalhos de dois artistas visuais pós-modernos: Christian Boltanski e Joseph Cornell¹⁰. Para tanto, é preciso refletir sobre uma visada específica da consciência, presente no trabalho de ambos: a visada da memória. Fazendo uma explanação geral sobre a pesquisa desenvolvida por cada um dos artistas citados, pode-se analisar a obra de Cornell a partir de algumas características que são encontradas em todas as fases de sua produção artística: ele cria seus trabalhos a partir da resignificação de objetos ou símbolos que foram assimilados durante toda sua vida, principalmente na infância, e os traz de volta em suas obras.

Aproximando o trabalho de Joseph Cornell e Christian Boltanski, encontramos pontos comuns: ambos têm uma produção autobiográfica e se baseiam em lembranças colhidas de suas próprias histórias de vida, ora recontando essa história, ora misturando e fazendo se perder em meio à ficção; enquanto Boltanski, por exemplo, retira elementos de seus trabalhos que possam denunciar particularidades das pessoas retratadas, manipulando as informações que chegam ao público, Cornell transforma objetos utilizados em suas obras a fim de parecerem mais antigos do que são, com o intuito de recriar suas lembranças como relíquias; ambos têm em comum o fato de não *coleccionarem* itens aleatórios: cada “lembrança” é selecionada, coletada, catalogada, organizada e reorganizada de forma que sejam minuciosamente pensadas em como, em que ordem e de que maneira devem ser

¹⁰ Embora Joseph Cornell, tenha vivido ainda no período do modernismo e Christian Boltanski seja um artista que não se reconhece na contemporaneidade, para essa pesquisa, ambos são vistos como contemporâneos. Parte-se da ideia de que seus trabalhos não tratam mais de questões da estrutura da obra, tão presente no modernismo, mas de reflexões que surgem a partir de experiências pessoais e íntimas, quase autobiográficas, que é uma característica presente na arte contemporânea.

apresentadas ao público; e por fim, ambos têm consciência de que em suas obras estão *essencializando* objetos.

Joseph Cornell e Christian Boltanski têm ainda como característica caminharem por diferentes possibilidades, mantendo-se dentro da visada da memória. Uma forma de ilustrar isso é citar a apropriação de lembranças “emprestadas” ou a assunção do passado de outras pessoas, permeando entre a visada da memória e a visada da imaginação. Por vezes questionam-se a respeito de suas próprias lembranças, fazendo uma espécie de jogo com o fruidor, ressignificando objetos aparentemente ordinários e reinventando memórias; em outras até produzem trabalhos a partir de uma visada muito maquiada, por assim dizer, direcionando a forma do público se relacionar com sua arte. Analisando dessa forma, é possível perceber que tanto Cornell como Boltanski percebem que a obra não está apenas no objeto, mas também no sujeito que se relaciona com ela. Na fenomenologia sartriana, essa relação entre obra e público pode ser pensada a partir dos esquemas afetivos adquiridos por cada visitante de uma exposição, que reage de forma particular e específica diante de uma obra, podendo atribuir, inclusive, novos significados a um trabalho artístico, baseado em suas próprias experiências de vivido.

Por exemplo, uma das caixas de Joseph Cornell poderia me emocionar por, quando diante dela, eu ser remetida instantaneamente à caixa de música de minha avó. E talvez, sendo tomada por essa consciência irrefletida, seja incapaz de perceber que me sinto “tocada” pela obra justamente por essa associação feita involuntariamente, e talvez passe a me identificar com o trabalho do artista, ao me apropriar de suas lembranças, fazendo delas minhas também. Numa das obras da série de caixas *Médici Box*, que datam dos anos 40, Joseph Cornell faz uma espécie de relicário para o retrato do pequeno herdeiro da família Médici (século XVII), tomando a liberdade de colocar objetos que remetessem à infância de si próprio, por acreditar que a infância do pequeno Médici não teria sido suficientemente feliz. Pensando dessa forma, se Cornell é capaz de se apropriar de lembranças de outras pessoas, apresentando-as como sendo de si mesmo, e vice-versa, por que o público diante de uma de suas obras não teria a mesma reação? É tanto possível ocorrer uma identificação, a partir de uma associação com fatos da própria vida, como também visar essa obra, assumindo, por exemplo, que a infância do menino Médici tenha sido feliz – e daí em diante,

Memória, imagem e arte contemporânea - possibilidades de leitura fenomenológica

sempre que a imagem do trabalho for recordada, essa associação pode ser trazida instantaneamente.

Ainda sobre as características que aproximam os trabalhos artísticos sobre os quais essa breve análise se debruça, pode-se citar o “congelamento” da imagem presente na obra de ambos. Numa tentativa de resgatar sua própria memória, Cornell, ao criar suas caixas, tenta fixar no presente algumas imagens de sua infância, de pessoas próximas a ele, ou até de desconhecidos. É como uma tentativa de esculpir no tempo uma memória, para que ela não se apague. Por utilizar com frequência referências trazidas da visada da memória, isto é, não ter mais os objetos presentes para essa consciência ser atualizada, é como se buscasse a memória de um determinado objeto ou pessoa, se apropriasse dele e o congelasse nessas imagens, com o intuito de reconstruí-lo em suas obras. De maneira semelhante, pode-se perceber esse mesmo pensamento quando se analisa a série *Attempts to reconstruct objects*, de Christian Boltanski: com o objetivo de recriar objetos de seu passado, o artista tenta se recordar e reproduzir, apenas com referências da memória, objetos perdidos que agora reconstruiria em argila. Em suas próprias palavras, “a ideia era a de salvar objetos do passado que não podem mais ser salvos (pois já haviam se perdido). Mas então, como é que se pode salvar algo que não existe mais?”¹¹

É possível, então, trazer também o conceito de visada da imaginação, em Sartre, para essa análise. Para o filósofo, como já dito anteriormente, sempre que estamos diante de um objeto novo, a formação da consciência imaginante ocorre gradativamente enquanto aniquilamos a consciência perceptiva. O objeto, na imaginação, é apropriado pela consciência e se torna imagem, reaparecendo sempre que evocado, mesmo na ausência do objeto visado. Dessa forma, diz:

O ato de imaginação é um ato mágico. É um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto no qual pensamos, a coisa que desejamos, de modo que dela possamos tomar posse”.¹²

¹¹ GRENIER, Catherine. *The Possible Life of Christian Boltanski*. Boston: MFA Publications, 2009. p. 43

¹² SARTRE, Jean Paul. *O Imaginário*. São Paulo: Ática, 1996 p. 165

A percepção do mundo natural passa sempre pela percepção eidética. Todo objeto intencionado pela consciência, quando dado na intuição, passa a existir para a pessoa que o vê, a partir de seus conhecimentos, sentimentos e vividos. Mais uma vez, a obra de Boltanski vem ilustrar isso: quando cria seus *Inventários* (1972-75), o artista utiliza nessa série de obras todos os elementos que compunham a residência de um desconhecido: eram os objetos da casa de alguém que já não precisaria deles, geralmente por estar se mudando de cidade e ter aceitado vendê-los¹³. Para o dono desses objetos, tudo isso representa os cinco anos em que viveu em determinada cidade, todas as alegrias e tristezas; são móveis, diários, álbuns de fotografia dotados de memórias e que agora são deixadas para trás. Para Boltanski, são parte de uma obra de arte; ainda assim, tanto para artista como para o dono do inventário, são objetos antigos e obsoletos. Para o espectador, talvez, seja a presentificação da casa de um amigo que não encontra há muito, onde ele consegue identificar características dessa pessoa em cada móvel que compõe a obra de arte. O intuito de Christian Boltanski e Joseph Cornell é justamente possibilitar ao público se relacionar diretamente com suas obras. Boltanski deixa esse conceito claro numa entrevista concedida à Catherine Grenier, em que diz:

Tudo que fazemos está entre o pessoal e o coletivo. O artista exterioriza vários estímulos e o espectador pega a imagem, se apropria dela e conclui a obra de arte. Se você apresenta uma criança correndo na praia, todos irão reconhecer essa imagem e fazer uma leitura diferenciada, baseada em sua própria experiência.¹⁴

Fazendo paralelos novamente entre os trabalhos dos dois artistas, pode-se pegar como exemplo essa necessidade de Boltanski “alterar” suas instalações para que tudo que seja estritamente pessoal e individualize qualquer objeto, seja retirado, de forma a manter na

¹³ No livro *Impossible life of Christian Boltanski*, o artista explica que para criar um de seus inventários, colocou um anúncio no jornal informando que compraria todos os pertences de quem tivesse interesse em vendê-los. Uma determinada senhora atende às características procuradas pelo artista e se sente honrada por fazer parte de uma obra de arte. Mas Boltanski frisa: “Não a escolhi por ser espacial. Escolhi ao acaso” (p. 75). A vida particular de cada pessoa não o interessa como objeto artístico, mas sim uma vida que possa ser coletiva, no sentido de compartilhar características que podem pertencer a qualquer pessoa.

¹⁴ GRENIER, Catherine. *The Possible Life of Christian Boltanski*. Boston: MFA Publications, 2009. p. 78. Tradução nossa.

obra características genéricas e coletivas da vida da pessoa. Da mesma maneira, Joseph Cornell tende a alterar seus objetos e apresentá-los ao público da forma mais bela possível. Na realidade, no processo de Cornell, a própria visada que ele lança sobre as pessoas que o cercam ou sobre objetos que fizeram parte de sua vida, tende a naturalmente selecionar as informações mais leves, sutis e dotadas de beleza, e é exatamente assim como os mostra em seus trabalhos. Os lados que enxerga no objeto de sua visada tendem a ser os lados mais meigos e otimistas.

Tomemos como exemplo sua obra *Paolo and Francesca* (1943-48)¹⁵: Cornell recorta uma dentre as inúmeras imagens do poema *The Story of Rimini*, de Leigh Hunt (1815), retirada de um livro de gravuras vitorianas, selecionando justamente o momento mais agradável dentre as ilustrações que retratam o casal. Enquanto na *Divina Comédia* de Dante Alighieri Paolo e Francesca são condenados ao inferno, os amantes que aparecem na obra de Cornell ainda não sabem o futuro dramático que os aguarda. Compartilham um momento calmo e de troca de afetos, enquanto lêem um livro. O casal de Cornell não parece demonstrar preocupação sobre estar vivendo um amor proibido: antes disso, eles aproveitam cada momento que podem ao lado um do outro. Essa leitura da estória é passada de Cornell para o espectador, ao recontar, por meio de sua obra, a narrativa de um amor condenado. Cornell ainda utiliza um vidro azul para montar sua caixa, para que, na análise de Diane Waldman, consiga trazer para a obra uma espécie de dimensão de sonhos. A autora conclui sua leitura da imagem dizendo:

Enquanto os amantes amaldiçoados de Rosseti estão condenados a flutuar eternamente nas chamas do inferno, os de Cornell aparentam estar compartilhando um momento tranquilo antes de serem descobertos,

¹⁵ De sua série de caixas, essa obra é baseada numa relação afetiva que ocorreu entre Francesca da Rimini e seu cunhado, irmão de seu marido, Paolo Malestra. Giaciotto, marido e irmão traído, descobre o romance vivido entre os traidores e os assassina. A estória é contada na *Divina Comédia* de Dante Alighieri e o casal aparece como sendo condenado ao segundo ciclo do inferno, junto a outros casais de amores desafortunados. (WALDMAN, Diane.,2002, p.48)

sentados enquanto lêem calmamente num jardim sob um céu iluminado por constelações de brilhantes.¹⁶

Cornell fixa a existência dos amantes no tempo, usando seu trabalho para direcionar a visada do público sobre essa estória. A existência deles é vista inicialmente a partir do amor para apenas depois ser vista do aspecto da traição. Em toda a obra de Joseph Cornell, cada trabalho é capaz de direcionar as visadas do público, de forma que o espectador enxergue sua obra também do ponto de vista que ele enxergava uma determinada questão. Suas caixas feitas em homenagem a pessoas que ele sentia necessidade de essencializar em objetos, por vezes faziam uma leitura que em quase nada condizia com a pessoa posta no mundo real. Com frequência, o artista fazia obras reconstruindo relacionamentos que nunca tivera com suas musas, mantendo uma relação de afeto não correspondido e infundamentado: produzia caixas a partir de um sentimento que ele cultivava por pessoas que eram, de certa forma, “criadas” por ele. De acordo com Sartre, esse tipo de relação baseia-se em sentimentos imaginários: Cornell as mantém distantes e prefere “coisificar” suas musas inspiradoras, no sentido de não se permitir (por vezes nem era possível, de fato) conhecê-las. Era necessário, para reconstruí-las em suas obras, mantê-las ausentes, sofrer essa melancolia da distância. E nisso fica claro que esses sentimentos têm necessidade do não-ser para existir¹⁷.

Voltando nossa atenção mais uma vez para o trabalho de Christian Boltanski, pode-se citar uma entrevista que o artista concedeu a Hans Ulrich Obrist¹⁸, na qual ele questiona a importância que temos na vida de outras pessoas. Depois que morremos, diz ele, nossa existência permanece apenas como lembrança: se estende a bens que compramos, a objetos esquecidos em cima de uma mesa, às roupas deixadas num armário de uma vida que chegou ao fim. Então, o que fica? A imagem que se tem de nós, essa fica. Não apenas a imagem no sentido mais trivial em que se pode pensar, como fotografias, desenhos, pinturas ou *Cornell's Boxes*. Mas também a imagem em consciência, que se torna consciência

¹⁶ WALDMAN, Diane. *Joseph Cornell - Master of dreams*. Nova Iorque: Abrams, 2002. p. 48. Tradução nossa.

¹⁷ SARTRE, Jean Paul. *O Imaginário*. São Paulo: Ática, 1996 p. 192

¹⁸ OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas: volume 2*. Tradução: Diogo Henriques. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte: Inhotim, 2009.

Memória, imagem e arte contemporânea - possibilidades de leitura fenomenológica

imaginante e congela-se em memória, a partir do momento em que não estamos mais aqui para modificá-la. Mas permanece por pouco também, e resiste na lembrança – modificada, corrigida, ajustada - daqueles que nos conheceram. E quando eles partem, o que resta são fotografias, cartas, histórias escritas que são repassadas para outras pessoas, com o decorrer dos anos, até chegarem a alguém que sequer conheceu a quem pertenciam. O que resta é a imagem de mim. A imagem que fica viva na consciência, que talvez nem corresponda mais à própria pessoa; que se perde e modifica com o tempo e que não poderá mais ter novas características acrescentadas.

Nesse sentido, a imagem “humilha” a existência, pois a imagem é; a existência, entretanto, é uma grande reunião amorfa de informações, é um grande emaranhado de visadas possíveis. Quando se morre, a pessoa tem seu em si fixado na memória do outro. Enquanto em vida ela passa os anos tentando se tornar algo (estudante, empregado, empresário, pai), quando falece, sua existência é determinada num pretérito perfeito: ele foi. A existência, dessa forma, é coisificada, é fixada em si. “Ele foi isso”. Em vida, a pessoa era uma fonte inesgotável de visadas. Quando falece, ela se torna, enfim, algo.

Uma das preocupações de Boltanski quando trabalha com o tema da memória, é o de deixar sempre vivas, em lembranças, pessoas que já se foram. Por vezes o artista nem conhece as histórias das pessoas que utiliza em seus trabalhos, mas as adota numa tentativa de manter viva aquela pessoa. Diz ele:

Os Inventários são baseados na ideia de que no minuto em que você coloca um cachimbo numa vitrine, ele deixa de ser apenas um cachimbo. Tudo o que você tenta preservar acaba morrendo e quando você tenta “congelar” algo no tempo, você o mata. Meu trabalho com fotografia se relaciona com a mesma noção: tentar confelar uma imagem é um processo associado com a morte. Você pode conseguir preservar algo, mas ele não será mais a mesma coisa. Então, pra citar Magritte novamente, se você pega um cachimbo e o coloca numa vitrine, ele não é mais um cachimbo, mas a imagem de

um cachimbo. Um cachimbo é feito pra viver, pra ser usado, pra ser fumado.¹⁹

Para ilustrar isso, na mesma entrevista já citada anteriormente, o artista diz que quando falecer, sua avó irá desaparecer completamente, pois o último resquício de que ela existe é a lembrança que ele e seu irmão possuem dela. Mas se as formas que cada um, Christian e Luc Boltanski, se recordam de sua avó são distintas e não *são* a avó, dada no mundo natural, então até onde essas memórias correspondem à realidade? Aprofundando um pouco mais ainda nesse aspecto, até onde importa que essas memórias correspondam ou não fielmente ao objeto visado no mundo real? Para ilustrar melhor essa estrutura da consciência, usemos como exemplo uma fala de Sartre:

Minha percepção é uma certa consciência, e a cadeira é objeto dessa consciência. No momento, fecho os olhos e produzo a imagem da cadeira que acabo de perceber. A cadeira, dando-se imediatamente como imagem não poderá mais do que antes entrar na consciência. Uma imagem de cadeira não é, não pode ser uma cadeira (...). Quer eu perceba, quer eu imagine essa cadeira o objeto da minha percepção e o de minha imagem são idênticos: é a cadeira de palha na qual estou sentado. Simplesmente a consciência se relaciona com essa mesma cadeira de dois modos diferentes. Nos dois casos, visa a cadeira em sua individualidade concreta, em sua corporeidade. Mas, num dos casos, a cadeira é “reencontrada” pela consciência. No outro, não é.²⁰

Sartre discorre ainda a respeito da percepção, dizendo que quando nos relacionamos com um novo objeto dado para a consciência, este objeto nos aparece tanto a partir de percepções afetivas que temos dele, como de características que o compõem:

¹⁹ GRENIER, Catherine. *The Possible Life of Christian Boltanski*. Boston: MFA Publications, 2009. p.73. Tradução nossa.

²⁰ SARTRE, Jean Paul. *O Imaginário*. São Paulo: Ática, 1996 p. 18

Descubro, sem maiores dificuldades, que as coisas à minha frente estão dotadas tanto de propriedades materiais como de caracteres de valor, eu acho elas belas ou feias, prazerosas ou desprazíveis, agradáveis ou desagradáveis, etc.²¹

A imagem que Boltanski tem é de sua avó real. A matéria dessa imagem, entretanto, é irreal: a avó em imagem não cumpre alguns requisitos para existir no mundo natural. O artista guarda a lembrança a partir de algumas visadas que teve sobre ela, mas não de todas as visadas possíveis. Novamente, essa imagem aparece como síntese de todas as visadas que compõem o vivido de consciência: se ele se lembra de sua maneira de assinalar com o dedo indicador uma atitude de reprovação, por exemplo, então “não se trata mais de um conceito, mas de um objeto irreal que reúne numa síntese invariável os vários *gestos* que duraram e desapareceram.”²² O objeto da percepção pode ser visado de inúmeras formas, mas a imagem desse objeto aparece para a consciência como um número finito de determinações. Isto é, quando formo uma consciência imagética, sou incapaz de incluir nela todas as visadas específicas em relação ao objeto. Ao contrário, é como se fizesse uma “média” de possibilidades de visá-lo e quando evoco o objeto, a partir da memória, não viso ele de forma específica, mas com características gerais apreendidas.

Quando Boltanski utiliza os *Inventories* para tratar de pessoas que não estão presentes e que na verdade sequer conhece, consegue criar uma relação entre o observador da obra e os objetos apresentados. Para ele, o que importa é que seu trabalho tenha elementos reconhecíveis, identificáveis e facilmente apropriados. O público, diante da obra, reconhece que os objetos tratam de uma pessoa ausente; entretanto, não sabem identificar se está morta ou é apenas alguém que se livrou de seus pertences. De qualquer forma, um ou outro elemento evoca a existência de uma outra pessoa, que não está diretamente na obra, mas é inserida pela relação do fruidor com o trabalho. E, para Sartre, essa pessoa é alcançada

²¹ SARTRE, Jean Paul. *O Imaginário*. São Paulo: Ática, 1996. p. 75

²² *Ibidem*. p. 172

como imagem, e “a relação que a consciência coloca na atitude imaginante, entre o retrato e o original, é mágica”.²³

O artista reconta em suas instalações e objetos, histórias vividas, por meio de coleções de fotografias, de diários e de cartas, por vezes utilizados como “objetos dos quais se apossa”, permitindo-se recontar uma autobiografia inventada. Dois exemplos que podemos citar são os trabalhos *Childhood Albums* e *Photo Album of the Family D.* (1972). No primeiro, o artista fotografa crianças de várias idades vestidas com roupas de época, e traz essas fotografias para a galeria identificando cada uma das imagens como sendo ele, quando criança. No segundo, conta sua biografia para o espectador, usando apenas informações de uma família que não era a dele – trata-se de um exemplo de família ideal, da qual um amigo próximo seu fazia parte. Sua própria história, de fato, não aparece em seus trabalhos, senão apenas nas obras *The impossible life* e *Attempts to reconstruct objects* (1970), em que ele tenta fazer um álbum de recordações (criadas, baseadas em lembranças) de sua infância. Sua justificativa para o tema infantil aparecer com frequência em seus trabalhos é a seguinte:

Eu falo sobre a infância porque essa é a experiência mais compartilhada durante a vida. Todas as crianças vão para a escola, costumam brincar com os mesmos jogos; a infância é a fase mais similar para a grande maioria das pessoas. Após isso, desenvolvem-se de maneira distinta. Diferenças individuais e sociais são menos vistas na infância do que na vida adulta..²⁴

Assim, ele justifica também a necessidade de em seu trabalho a infância aparecer como tema recorrente: esse é o período mais similar e coletivo da vida de qualquer ser humano. Quando ele traz um objeto que remeta à infância para uma obra de arte, o que busca

²³ Ibidem p. 41

²⁴ GRENIER, Catherine. *The Possible Life of Christian Boltanski*. Boston: MFA Publications, 2009. p. 79. Tradução nossa.

Memória, imagem e arte contemporânea - possibilidades de leitura fenomenológica

é uma identificação imediata com o público. Daí também o cuidado de, em todos os seus trabalhos, retirar informações muito específicas que estejam visíveis e possam dar a ideia de singularidade da existência, dentro da obra. Isso fica claro quando o artista explica sua proposta para a produção *Photo Album of the Family D.*:

Eu utilizo a família de Michel Durand porque esse sobrenome é muito comum na França e representa o protótipo de algo que eu não era, o portótipo de uma verdadeira família Francesa. Eu queria esconder a minha família, em parte porque eu tinha vergonha e também porque me parecia algo muito pessoal. Para esse trabalho, eu precisava de um ponto de referência que fosse comum para todos.²⁵

Nesse aspecto, a obra de Cornell encontra mais uma vez algo em comum: de certa maneira, traçando uma linha de produção dos artistas, ocorre que um tema que permeia as obras de ambos é a infância. Cornell acreditava que as crianças eram o público mais apropriado para o seu trabalho, pois, despidas dos preconceitos de se entrar num museu, conseguiriam estabelecer uma relação com suas obras melhor do que qualquer adulto. Uma de suas últimas exposições em vida, inclusive, teve como título *A Joseph Cornell Exhibition for Children*, e ocorreu em Manhattan, em 1972. O artista montou a expografia no espaço com obras dispostas quase que no chão e na ocasião da abertura foram servidos brownies e refrigerantes. Seus trabalhos são conhecidos por mesclarem realidade e fantasia de maneira a instigar o visitante a criar, por conta própria, conexões possíveis das narrativas apresentadas. Uma característica buscada sempre pelo artista é a de incentivar a leitura das obras por intermédio da imaginação, e justamente por isso acreditava que seriam melhor compreendidas pelas crianças. Vale lembrar que seu trabalho, durante todo seu percurso, tinha uma presença constante de signos²⁶, brincadeiras e objetos-lembrança, que remetiam à

²⁵ Ibidem. p. 64

²⁶ Como Diane Waldman explica que em uma de suas caixas utiliza cubos de gelo de plástico para representar as jóias de madame Taglione, uma bailarina do ballet russo. (WALDMAN, Diane.,2002, p.58)

sua própria infância – diferente de Boltanski, ele não se incomodava em fazer obras que fossem verdadeiramente autobiográficas.

E como essa capacidade de criar um diálogo com o fruidor diante das obras de Joseph Cornell ou Christian Boltanski pode ser explicada? Havendo uma exposição hipotética, composta apenas das obras dos dois artistas, elas poderiam estabelecer conexões com o público a partir de algumas características: Cornell, muitas vezes pensando no público infantil, poderia chamar a atenção por meio de suas caixas, de suas engenhocas, de suas imagens de passarinhos e a presença de vidros coloridos nas obras, que doam um ar onírico e singular a cada trabalho. Referências do imaginário popular poderiam ser facilmente reconhecidas, como: mapas, vidros de remédios obsoletos, pássaros, balões. Para o público contemporâneo ao artista, as obras eram capazes de remeter a tempos passados, por trazerem elementos da infância e por vezes serem reconstruções de brinquedos que já não estavam mais presentes (como objeto) em sua vida.

Boltanski poderia participar dessa exposição com seus inventários, suas coleções de objetos pertencentes a um agente desconhecido, e também suas fotografias. Poderia causar estranhamento ao trazer fotografias de crianças iluminadas com focos de luzes pontuais, que dão um ar mórbido ao seu trabalho. Poderia ainda, causar tanto afeição como a repulsa do observador, quando diante de trabalhos colecionistas que trazem, numa instalação, centenas de peças de roupas que não se sabe a quem pertenciam. E poderia despertar algumas lembranças e associações mentais no fruidor quando diante de um de seus inventários, que podem tanto ser a casa de uma pessoa específica, como de qualquer outra.

Refletindo sobre a produção dos dois artistas, é possível pensar que os trabalhos, tratando da memória de forma tão particular, acabam por falar, de maneira geral, do ser humano. Quando se traz obras que são verdadeiras coleções de lembranças por vezes abrangentes, reconhecíveis e facilmente identificáveis, acaba-se por conseguir dialogar com o público talvez com mais eficiência do que outra obra de arte que seja específica de um determinado período. É mais simples que uma obra que se pareça com objetos que fizeram parte da vida de alguém consiga se fazer entender do que um quadro barroco que nada tem a

Memória, imagem e arte contemporânea - possibilidades de leitura fenomenológica

ver com o contexto histórico, social e político do visitante de uma exposição.²⁷ Essa suposta compreensão das obras por parte do público existe justamente por, diante de um trabalho de um artista que fale de lembranças e utilize objetos encontrados, dando a eles novos significados, o espectador perceba que não é necessário um conhecimento anterior de história da arte para conseguir analisar o que vê – ao contrário, é possível apreender o objeto artístico partindo apenas de suas próprias experiências. Mais uma vez, Sartre vem a nosso auxílio quando diz:

Cada um tem seu lugar, a partir do qual vê as coisas disponíveis, e respectivamente ao qual elas se manifestam diferentemente para cada um deles. Os atuais campos de percepção, de recordação etc., também são diferentes para cada um, sem contar que também aquilo de que estão intersubjetivamente conscientes vem à consciência de modos diferentes, em diferentes modos de apreensão, em diferentes graus de clareza.²⁸

As obras de Joseph Cornell e Christian Boltanski permeiam entre o coletivo e o individual, permutam entre lembranças que são específicas de uma cultura, de uma época, de um gênero, ao mesmo tempo em que despertam o interesse do público, a despeito de tradições, localização geográfica ou contexto histórico. Ou nas palavras de Boltanski:

A arte é mais interessante quando não é diretamente autobiográfica, mesmo se a personalidade do artista tenha, de fato, um papel importante. Acredito que uma pessoa possa, em suma, utilizar a si mesma como um exemplo genérico, mas não creio que a história particular de uma determinada pessoa seja comunicável. Essa história só se torna interessante quando ela é coletiva.

²⁷ De maneira alguma pretende-se, aqui, desmerecer a importância da História da Arte e os movimentos artísticos passados, mas apenas analisar a proximidade possível entre determinadas obras da arte contemporânea e o visitante de uma exposição.

²⁸ SARTRE, Jean Paul. *O Imaginário*. São Paulo: Ática, 1996 p.77

A fenomenologia, portanto, parece ser a metodologia mais adequada para auxiliar no traçado de paralelos entre a obra de dois artistas pós-modernos, que trabalham a memória como tema comum. Na realidade, os escritos de Sartre, os trabalhos de Christian Boltanski e de Joseph Cornell acabam por tratar de um mesmo tema: como o mundo aparece para cada indivíduo e como é possível refletir sobre o conhecimento, as memórias e as prospecções adquiridos a partir da própria existência. Se o mundo, seus teoremas e leis, aparecem para qualquer pessoa por meio da percepção eidética, então falar de lembranças é uma maneira possivelmente eficaz de conseguir se comunicar com qualquer pessoa que seja. Talvez por isso, mesmo com uma diferença temporal de décadas, os trabalhos de Boltanski e de Cornell permaneçam sendo colocados em galerias de arte e museus, não sendo vistos com indiferença ou desinteresse pelo visitante. Talvez seja possível encontrar um novo elemento com o qual se identificar, mesmo vendo a obra uma segunda ou terceira vez, mesmo encontrando-a trinta anos depois de uma primeira experiência.

Ao que parece, ao falar de um universo particular, uma obra de arte consegue falar do coletivo – e ao se valer de referências pessoais, a produção artística pode ser infindável, pode conseguir ser inovadora, mesmo quando trata de coisas que tecnicamente já tenham sido vistas. E talvez por isso a memória permaneça tão presente na arte contemporânea: ao falar de mim, seja por meio de experiências muito particulares ou não, é possível conseguir estabelecer um diálogo com qualquer pessoa. E ao falar de individualidades, acaba-se por falar do todo. A memória, então, é ativada também por parte da imaginação de cada indivíduo, sempre que evocada; perpassa diferenças culturais e geográficas, estabelecendo uma relação direta entre o artista, que sempre se coloca (de maneira explícita ou não), na sua própria obra, e espectador, que acaba o encontrando, e por vezes *se* encontrando, numa inesperada surpresa quando imerso nesse pequeno fragmento de universo da arte.

Referências Bibliográficas:

ARTNER, Alan G. *Boltanski: The Artist as both killer and clown*. In: Dark Lessons. Chicago: 1 de maio de 1988.

DRAKE, Ascha. SOMMERS, Joan. *The Joseph Cornell Box*. Maine: Cider Mill Press, 2006.

GRENIER, Catherine. BOLTANSKI, Christian. *The Possible life of Christian Boltanski*. Boston: MFA Publications, 2009.

HUSSERL, Edmund. *Ideias para uma fenomenologia pura*. São Paulo: Ideias e letras, 2002.

OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas: volume 2*. Tradução: Diogo Henriques. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte: Inhotim, 2009.

RUFINONI, Priscila. *Liberdade dramática: ética e literatura na escrita de Sartre*. In: Kriterion vol.49 no.117 Belo Horizonte, 2008.

SARTRE, Jean Paul. *Imaginação*. Col. Os Pensadores, p. 33. Tradução Luis Roberto Salinas Fortes. São Paulo: ed. Abril Cultural, 1978.

_____. *O Imaginário*. São Paulo: Ática, 1996.

WALDMAN, Diane. *Joseph Cornell: Master of Dreams*. Nova Iorque: Abrams, 2002.