

Proust e Boltanski: a obsessão pelas coisas

BIAGIO D'ANGELO

■ 540

Biagio D'Angelo é Bolsista de Produtividade em Pesquisa 2 (CNPq), é Professor de Teoria, Crítica e História da Arte na Universidade de Brasília. Realizou um Pós-Doutorado Senior na Universidade Paris Saint-Denis sob a supervisão de François Soulages (2017-2018). Foi Professor de Literatura Comparada em várias universidades internacionais (Hungria, Peru, Bélgica, Rússia). Presidente do Comitê Internacional de Estudos Latino-americanos (2007-2010) da AILC/ICLA (Associação Internacional de Literatura Comparada). Formado em línguas e literaturas orientais, com ênfase na área de arte e cultura russa, pela Universidade de Veneza "Ca' Foscari". Entre seus campos de interesse: linguagens e hibridismos na literatura e nas artes visuais; relações entre visualidades e textualidades; estética do objeto; natureza-morta; Proust e as artes visuais. Dentro das suas publicações acadêmicas, destacam-se ensaios sobre autores latino-americanos, sobre as relações entre cultura e visualidade, sobre os mitos nas literaturas americanas. Publicou também três livros de poesias. Presidente do RETINA Internacional em Brasília. Entre suas publicações mais recentes: *Espaces. Topographies et imaginaires. Écrits parisiens 2017-2018*, (Paris: L'Harmattan, 2018); *Espace-Temps. Proust et les créations contemporaines. Écrits parisiens 2017-2018*, (Paris: L'Harmattan, 2018). O livro *Benjamin. Poema com desenhos e músicas* (São Paulo: Melhoramentos, 2011) ganhou o Premio Jabuti 2012 no âmbito da Literatura Infanto-juvenil e faz parte do Acervo Básico 2012 da FNLIJ (Fundação Nacional de Literatura Infantil e Juvenil). ORCID <https://orcid.org/0000-0001-9333-4461>

FILIAÇÃO INSTITUCIONAL: Universidade de Brasília/ CNPq

ouvirouer ■ Uberlândia v. 15 n. 2 p. 540-550 jul. | dez. 2019

■ RESUMO

Com frequência Christian Boltanski cita Marcel Proust em suas entrevistas. E, como o próprio Proust, também Boltanski está à procura obsessiva de respostas sobre questões fundamentais da índole humana: como e por que descrever a morte? Ela pode ser aceita fora do parâmetro artístico? O que implica o distanciamento de coisas e seres queridos? Que mudança acontece na frente da ausência? Por que, para restituir vida (se assim pode-se dizer) é necessário um trabalho sobre a memória? A memória permite reconstituir o objeto de amor ou é uma ilusão estética? Porém, enquanto Proust tenta resolver a obsessão pela memória numa fulguração epifânica em que se reúne e se condensa todo o tempo perdido, em Boltanski manifesta-se a consciência de uma divisão entre o eu e a realidade e, especialmente, a impossibilidade de que um Ideal possa preencher o vazio criado pelo sujeito. Boltanski acredita ainda na função redentora (no sentido psicanalítico) da Arte. Os objetos e a memória a eles ligada reescrevem a “Recherche” proustiana em um arquivo antropológico que tenta lançar luz sobre zonas obscuras do Eu.

PALAVRAS-CHAVE

Marcel Proust; Christian Boltanski; objetos; memória; imagem.

541 ■

■ ABSTRACT

Christian Boltanski often quotes Marcel Proust in his interviews. And, like Proust himself, Boltanski is also obsessively looking for answers to fundamental questions of the human nature: how and why to describe death? Can it be accepted outside the artistic parameter? What does the distancing of dear things and beings entail? What change happens in front of absence? Why does restoring life (if one might say so) require work on memory? Does memory allow reconstituting the object of love or is it an aesthetic illusion? However, while Proust tries to resolve the memory obsession in an epiphanic glow that gathers and condenses all lost time, in Boltanski there is an awareness of a division between self and reality, and especially the impossibility that an Ideal can fill the void created by the subject. Boltanski still believes in the redemptive function (in the psychoanalytic sense) of Art. Objects and the memory linked to them rewrite the Proustian Recherche in an anthropological archive that attempts to shed light on obscure zones of the Self.

■ KEYWORDS

Marcel Proust; Christian Boltanski; objects; memory; images.

Introdução

Primeiro passei em revista todos os objetos em cima da mesa, suas loções e perfumes. Peguei-os e os examinei um a um. Revirei seu relógio em minha mão. E então olhei em seu guarda-roupa. Todos aqueles vestidos e acessórios empilhados um em cima do outro. Essas coisas que toda mulher usa para se completar induziram em mim uma solidão dolorosa e desesperada; senti que era dela, só desejava ser dela.

(Dos cadernos de *Ahmet Hamdi Tanpınar*, apud PAMUK, 2008, p. 9)

Faremos um breve passeio por um museu de objetos e afetos, passando em revista, pelo escasso tempo que nos é concedido, coisas, acessórios que compõem obsessivamente a nossa memória, a memória de cada sujeito, aquela memória que, única, permite a mediação e a transposição de lembrança e esquecimentos em material para a obra de arte. Nesse museu imaginário de objetos, acompanharemos o trabalho de artistas diferentes e, ao mesmo tempo, contíguos, como Marcel Proust e Christian Boltanski, para verificar a expressão da temporalidade na descrição e representação das coisas.

■ 542

1. Obsessão oriental

Os artistas japoneses usavam (e o fazem ainda hoje) uma técnica chamada “kintsugi” ou “kintsukuroi”. Trata-se da arte de consertar cerâmicas, vidros, e outros objetos que foram se desgastando ou quebrando pela usura do tempo ou por acidentes domésticos. Em vez de jogá-lo no lixo, os japoneses, usando a resina da árvore de laca e pó de ouro, nobilitam o objeto não apenas como enfeite ou reciclagem, mas para guardar a memória que cada objeto possui na vivência do possessor. O objeto adquire assim outra complexidade estética, confirmada pela história do próprio objeto, e consente uma reflexão mais profunda sobre a beleza da imperfeição das coisas.

Qual, então, a função dos objetos que se mostram, em sua nudez imperfeita, aos olhos e à memória do visitante em um museu? Potes, pratos, vasilhame vários... Eram objetos úteis? Agora, evidentemente, não o são mais. A única função atual é a de se oferecerem à vista do espectador e amante de coleções. Os objetos em salas de museus são apenas esteticamente contempláveis, como sugere justamente Krzysztof Pomian:

Tudo se passa como se não houvesse outra finalidade do que acumular os objetos para expor ao olhar. Ainda que não tenham qualquer utilidade e nem sequer sirvam para decorar os interiores onde são expostos, as peças de coleção ou de museu são todavia rodeadas de cuidados (POMIAN, 1984, p. 52).

Contudo, mesmo sendo “rodeados de cuidados”, os objetos sofrem o des-

cuido da desafeição. A precariedade que principalmente manifestam consiste nessa exposição que amiúde não se acompanha do histórico afetivo de pessoas, personagens e curiosidades que representam o ser, a vida oculta dos objetos.

A história antiga nos transmitiu o culto aos objetos como meios de comunicação entre os defuntos e os deuses. Os objetos da vida cotidiana ficavam sepultados para que os mortos pudessem continuar desfrutando deles no além-vida e os deuses pudessem observar tais objetos e recebê-los como oferenda. Os objetos, então, seriam parte do relacionamento do sujeito com a realidade. Eles são um “outro-de-si” pequeno, em escala reduzida, com que o sujeito experimenta, como consciência, a impressão e a preciosidade dos fenômenos.

O objeto é precioso não em quanto valor pecuniário, mas justamente pela misteriosa capacidade de conectar o mundo do eu com a física e com uma além-física. Por causa dessa função mágica, que “consiste em assegurar a comunicação entre os dois mundos nos quais se cinde o universo”, Krzysztof Pomian observa que

Os objectos são mantidos fora do circuito das actividades económicas. Mas ver-se-á também que, exactamente por causa da sua função, são considerados objetos preciosos, e que portanto sempre se tentou reintroduzi-los neste circuito para trocá-los por valores de uso, por coisas; por este motivo devem ser submetidos a uma protecção especial. Constata-se então que os objectos não podem assegurar a comunicação entre os dois mundos sem serem expostos ao olhar dos seus respectivos habitantes. Só se esta condição for satisfeita é que se tornam intermediários entre aqueles que olham e o mundo que representam (POMIAN, *op. cit.*, 1984, p. 66).

543 ■

A comunicação entre os dois mundos se oferece em uma dinâmica de ação pela qual o objeto, tal como um fenômeno, interroga o *logos* da visibilidade e revela a vida oculta dos objetos. O que é visível não se explica suficientemente pela sua mera visibilidade. O invisível revela a experiência enigmática da visão dos objetos, conforme a leitura de Maurice Merleau-Ponty: “Qual a razão por que envolvendo-os [os objetos] meu olhar não os esconde e, enfim, velando-os não os desvela?” (2000, p. 128). Merleau-Ponty celebra, em outro texto, a dúvida de Cézanne, dúvida entre o visível e o representável, e entre o invisível e a profundidade da linha do objeto. Como traçar, então, essa linha que marca em outro lugar, a tela, a visão do objeto e sua tentativa de possessão? Para Merleau-Ponty, Cézanne procura investigar, em suas naturezas-mortas, a própria presença do Ser, o ser que está no ser/ver do objeto.

Vemos a profundidade, o aveludado, a maciez, a dureza dos objetos – Cézanne dizia mesmo: o seu odor. Se o pintor quer exprimir o mundo, é preciso que a composição das cores traga em si este Todo indivisível; de outra maneira, sua pintura será uma alusão às coisas e não as mostrará numa unidade imperiosa, na presença, na plenitude insuperável que é para nós a definição do real. (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 134).

O questionamento sobre o discurso e estatuto do objeto nas Artes Visuais se relaciona com a questão com a qual debate a teoria crítica da estética e da arte: O que é arte? Talvez a pergunta mais propícia possa ser: “Quando há arte”? Na sociedade contemporânea, é a própria cultura que decide qual objeto é arte e qual não é. O objeto em si não veicula essa definição. A instauração dos ready-mades de Marcel Duchamp abalaram profundamente os regimes estéticos ativos até aquele momento. De certa forma, a partir de Duchamp se assistiu a uma lenta mas inevitável ambiguidade entre a produção de objetos de uso e consumo cotidiano e a esfera de produção de objetos destinada à “pura” arte. Em outras palavras, de um lado, permanecem produtos vinculados às necessidades da vida cotidiana e ao seu funcionamento (objetos utilitários, corriqueiros, quase anônimos), e do outro os produtos da criação do artista, objetos únicos, não utilitários, cujo destino não seria a cozinha ou a sala de estar. Com a ascensão da burguesia europeia, especialmente logo após a Revolução Francesa, surgiram espaços laicos de exibição das obras de arte. Os museus se consolidam para dar visibilidade pública aos produtos artísticos e à história de tais produtos. Nesse espaço identificado por Jürgen Habermas com a ideia de *Offentlichkeit* (publicidade ou esfera pública) o museu instaura uma nova mentalidade, uma cultura diferenciada que exalta a prática de expor objetos para a contemplação.

Se Duchamp determinou que um urinol podia considerar-se uma obra digna de ser “museificada”, Warhol, com suas *Brillo Boxes* soube insistir que tudo pode ser arte, aparentemente sem outras explicações hermenêuticas, e que será o local em que o objeto estará exposto que servirá como intermediador da arte com a sociedade.

A sistematização dos objetos a serem apenas contemplados torna-se assim uma forma de vencer o fluxo inexorável do tempo. O objeto está exposto, mas não pode ser manipulado. Então, o que distingue o objeto é sua exposição visível, em outro termos, sua visibilidade.

Na “Dúvida de Cézanne”, Maurice Merleau-Ponty escreve que “o artista é aquele que fixa e torna acessível aos mais ‘humanos’ dos homens o espetáculo de que fazem parte sem vê-lo” (2013, p. 139). Há uma visibilidade dos objetos que fica esclarecida somente a um grupo de *happy few*, daquele pequeno número que, para “ver” a visibilidade do objeto, tangencia (talvez penetra) a sua invisibilidade. Logo após aquela afirmação, segue dizendo de forma peremptória: “Não há, portanto, arte recreativa. É possível fabricar objetos que causem prazer ligando de outro modo ideias já prontas e apresentando formas já vistas” (*idem*, p. 139).

Não há arte recreativa nem em Proust, nem em Boltanski. Os objetos com que ambos artistas trabalham são personagens de uma ficção mediadora de uma realidade sufocante e amnésica que faz perder o contato com as coisas, destituindo-as de seu valor afetivo.

2. Visibilidade em Proust

Marcel Proust escreveu umas páginas magníficas sobre Jean-Baptiste Simon Chardin, o pintor das naturezas-mortas e dos objetos domésticos, à qual fortuna crítica o próprio Proust contribuiu também enormemente. A estética do objeto

é exaltada na observação crítica de Proust e aparece como a poética do fazer pintura chardiniano.

A natureza-morta é, acima de tudo, uma mudança de uma vida em ação. Como a própria vida, ela sempre terá algo a dizer para você, algumas maravilhas brilhando, algum mistério para revelar. Dia-a-dia a vida irá deliciar você durante vários dias se prestar atenção à sua pintura como se fosse uma lição; e tendo compreendido a vida de suas pinturas, ter-se-á alcançado a beleza da própria vida. Em salas onde não se vê nada, a não ser a expressão da banalidade dos outros, o reflexo de seu próprio tédio, Chardin entra como luz, dando a cada objeto sua cor, evocando a partir da noite eterna que envolve os objetos toda a essência da vida, viva ou animada, com o significado de sua forma, tão marcante para os olhos, e tão obscuro para a mente. Como a princesa adormecida desperta, tudo é restaurado à vida, retoma a sua cor, começa a falar com você, vivo, duradouro (PROUST, p. 103. O grifo é nosso)¹.

Nos parece indispensável determos pacientemente nesse parágrafo. A natureza-morta, essa quintessência dos objetos e dos detalhes, seria a possibilidade de ver a vida ainda em ação. Os objetos, os silêncios, inertes, aí representados, podem proporcionar ao observador a revelação tênue, discreta de algum mistério. Há uma lição “oriental”, poderíamos dizer, na contemplação dos objetos, pois eles nos revelam a beleza da vida, sua essência, e a luz e a sombra detectam as dobras imperceptíveis dos tecidos (dos textos) das coisas.

Ao longo da *Recherche*, Proust parece insistir na vida vivida pelos objetos, numa espécie de discurso sobre o objeto, quase uma filosofia sistemática que supera o efeito, por assim dizer, “realista”. Pela nomenclatura da palavra “real”, não entendo aqui o exclusivo limite da tangibilidade das coisas. A linguagem proustiana, descrevendo e definindo o objeto, o excede e transforma seu discurso em arte. A pintura ou a escultura de objetos, por exemplo, realiza, por meio de sinestésias, alusões misteriosas, recordações, aquelas conexões sugestivas entre o material e o metafísico. A estética do objeto esconde outro questionamento: o fato de os objetos serem um problema estético. Para necessidade de investigação, o artista deverá catalogá-los. Eles estão diante dele como um relicário, coisas mortas com valor de vivas, naturezas que aspiram à contemplação do Tudo, lembrando a vaidade do tudo. O Narrador na última fase da *Recherche* proustiana, *Le Temps retrouvé* confessa a um dado momento:

¹ “Still-life will, above all, change into life in action. Like life itself, it will always have something to say to you, some shining marvel, some mystery to reveal. Day-to-day life will delight you if for several days you pay attention to his painting as though it were a lesson: and having understood the life of his painting you will have conquered the beauty of life itself. In rooms where you see nothing but the expression of the banality of others, the reflection of your own boredom, Chardin enters like light, giving to each object its color, evoking from the eternal night that shrouded them all the essence of life, still or animated, with the meaning of its form, so striking to the eye, so obscure to the mind. Like the sleeping princess awakened, everything is restored to life, resumes its color, starts speaking to you, living, enduring”. A tradução é nossa

De forma que a literatura que se contenta com “descrever as coisas”, com oferecer um registro infeliz de linhas e superfícies, é aquela que, *ao chamar-se realista, é a mais distante da realidade*, aquela que nos empobrece e nos entristece mais, porque corta de repente toda a comunicação do nosso eu presente com o passado, do qual as coisas mantêm ainda a essência, e com o futuro, onde elas nos encorajam a apreciá-las novamente. É isso que a arte digna desse nome deveria expressar, e, se conseguir, ela ainda pode obter de sua impotência um ensinamento (enquanto não se obtenham outros resultados desse tal realismo), e isto é, que essa essência é em parte subjetiva e incomunicável (PROUST, 1989, pp. 191-192. O grifo é nosso)².

Catalogar e classificar os objetos é, por exemplo, a atitude ansiosa do artista. Francesco Orlando, em sua operação classificatória dos objetos desatualizados na literatura e nas artes, propõe que a taxonomia dos objetos seja considerada como a “busca de palavras exatas por aproximação”:

O espaço da operação classificatória será aquele que existe entre um puro dado de matéria do conteúdo - algo como um mínimo comum denominador semântico - e a série de textos para que esse dado, de fato, é comum. Vamos imaginar o assunto abstrato como um ponto quase imaterial, no topo; a seguir, a literatura concreta, como uma linha reta composta de vários segmentos, cada um dos quais corresponde ao sintagma linear de um texto. No meio, o espaço vazio corresponde a uma falta de vocabulário bem definido para as nossas constantes - melhor definidas daquelas usadas até agora -, *considerando que a classificação não é nada mais do que a busca por apenas palavras de aproximação* (ORLANDO, 2015, p. 71. O grifo é nosso)³.

3. Boltanski e as coisas

Se podemos ler Proust hoje é porque nós nos reconhecemos em cada página, porque todos somos ciumentos, todos estamos sozinhos num quarto esperando a mãe (...). Diz-se sempre de si... é sempre, ah, sou eu, fala de mim... creio que quando é-se artista, envia-se uma espécie de estímulo. Além disso, é sempre aquele que observa a obra, que faz a obra, e que o faz com todo o próprio passado. (BOLTANSKI – ADLER, *Website*)⁴.

² “De sorte que la littérature qui se contente de « décrire les choses », d’en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces, est celle qui, tout en s’appelant réalistes, est la plus éloignée de la réalité, celle qui nous appauvrit et nous attriste le plus, car elle coupe brusquement toute communication de notre moi présent avec le passé, dont les choses gardaient l’essence, et l’avenir où elles nous incitent à la goûter de nouveau. C’est elle que l’art digne de ce nom doit exprimer, et, s’il y échoue, on peut encore tirer de son impuissance un enseignement (tandis qu’on n’en tire aucun de ses réussites du réalisme), à savoir que cette essence est en partie subjective et incommunicable”. A tradução é nossa.

³ “Lo spazio dell’operazione classificatoria sarà quello che intercorre fra un puro dato di materia del contenuto, qualcosa come un minimo comun denominatore semantico, e la serie dei testi ai quali appunto esso è comune. Raffiguriamoci l’astratta materia come un punto quasi immateriale, in alto; in basso, la letteratura concreta come una linea retta fatta di tanti segmenti, ognuno dei quali corrisponde al sintagma lineare di un testo. In mezzo, lo spazio vacante corrisponde a una mancanza di vocaboli ben definiti per le nostre costanti – meglio definiti di quelli impiegati finora –, se la classificazione non è altro che ricerca di parole giuste per approssimazione”. A tradução é nossa.

Com frequência Christian Boltanski cita Marcel Proust em suas entrevistas. E, como o próprio Proust, também Boltanski está à procura obsessiva de respostas sobre questões fundamentais da índole humana: como e por que descrever a morte? Ela pode ser aceita fora do parâmetro artístico? O que implica o distanciamento de coisas e seres queridos? Que mudança acontece na frente da ausência? Por que, para restituir vida (se assim pode-se dizer) é necessário um trabalho sobre a memória? A memória permite reconstituir o objeto de amor ou é uma ilusão estética? Porém, enquanto Proust tenta resolver a obsessão pela memória numa fulguração epifânica em que se reúne e se condensa todo o tempo perdido, em Boltanski manifesta-se a consciência de uma divisão entre o eu e a realidade e, especialmente, a impossibilidade de que um Ideal possa preencher o vazio criado pelo sujeito. Boltanski acredita ainda na função redentora (no sentido psicanalítico) da Arte: “O projeto era re-imaginar os objetos desaparecidos das minhas lembranças e re-fabrica-los: tinha a ideia de salvar as coisas de um passado que não se pode salvar”⁵, afirma Boltanski (2007, p. 47-48) a Catherine Grenier.

Boltanski cria uma busca do tempo perdido e do passado recente por meio de uma linguagem estética que não quer ser panfletária ou de testemunha. A arte parece ser a única chance para resgatar a memória daqueles que foram esquecidos ou que, mesmo participando da História, não tiveram registro. Boltanski é um interprete da História, assim como pode ser um historiador ou um romancista. A arte da memória que sustenta o embate entre o individual e o coletivo foi bem expresso na seção dele do “Personal Museum” na Documenta V de Kassel.

Na entrevista a Laure Adler, para o canal France 2 (21 de maio de 1996), Boltanski insiste no valor do esquecimento como forma de resistência à memória que não se quer recordar, e por isso retorna a citar Marcel Proust:

Há uma história magnífica em Proust: um homem triste cuja mulher acabava de falecer encontra um amigo que estava por suicidar-se. Caminham juntos num jardim. Ele então diz ao amigo: Olha as flores, que beleza! Olha o céu azul”. E observando essas coisas, o amigo esquece de se suicidar. Ele sobrevive porque esquece. Às vezes precisamos de esquecer. (BOLTANSKI – ADLER, *Website*)⁶.

⁴ “Si aujourd'hui on peut lire Proust, c'est parce que, on se reconnaît à chaque page, parce qu'on a tous été jaloux, parce qu'on a tous été seul dans une chambre en attendant sa mère (...). On dit toujours soi, c'est toujours, ah oui c'est moi, il parle de moi... je crois que quand on est artiste, on envoie une sorte de stimulus. Et puis c'est toujours celui qui regarde l'oeuvre, qui fait l'oeuvre, et qui le fait avec son propre passé”. A tradução é nossa.

⁵ “Le projet (...) était de réimaginer d'après mes souvenirs des objets disparus et de les refabriquer: j'avais l'idée de sauver des choses du passé qu'on ne peut pas sauver”. A tradução é nossa.

⁶ “Il y a une magnifique histoire dans Proust: un homme triste dont la femme vient de mourir voit un ami qui va se suicider. Ils marchent dans un jardin, et il dit à son ami : 'Regarde ces fleurs, si belles. Regarde le ciel bleu'. En voyant ces choses, l'ami oublie de se tuer. Il survit parce qu'il oublie. Parfois on a besoin d'oublier”. A tradução é nossa.

O trauma da memória a ser resgatada foi objeto de uma instalação “enciclopédica” de objetos acumulados, quase infinitos, intitulada simbolicamente 19.924.458 +/- (que em 2014 seria o número aproximativo da população de São Paulo). A instalação apresentava um conjunto de 950 torres, estilo arranha-céu, construídas em papelão e revestidas de páginas de listas telefônicas. Um jogo de luzes se alternava para indicar nascimentos e mortes na megalópole paulistana. Alguns indivíduos desaparecem, outros surgem, vida e morte, ausência e identidade: tudo oscila e permanece na memória. Os objetos provocam a lembrança de fatos e perdas, de experiências e sofrimentos, de emoções e alegrias.

O artista tem como tarefa quase impossível aquela de arquivar os objetos da memória. Arquivar, especialmente, fotografias de pessoas anônimas é fixar na memória visual o trauma do esquecimento e da zona de lembranças íntimas, familiares. O tema do Holocausto, recorrente nas obras de Boltanski, foi abordado em “Les Archives” (Documenta de Kassel em 1987), e em instalações como “Autel de Lycée Chases” (1988), que inclui fotografias de crianças judias vítimas do genocídio, ou mais ainda, “Réserve” (1990), onde acumulações de roupa usada evocam as imagens dos campos de concentração. Roupa e fotografias são simbolizadas como verdadeiros objetos da memória, destituídos da função cotidiana de prazer ou de utilidade. Os objetos de Boltanski são uma espécie de museu efêmero da memória: fotografias, lamparinas, casacos, jarras de biscoitos, tudo é ressignificado não como momento simplesmente emotivo mas como reconhecimento mínimo de uma pertença e uma memória individual que se torna paradigmático para toda a coletividade:

A caixa de biscoitos possui uma qualidade mínima que se relaciona ao fato de que sou um artista que se formou e praticou durante a época do Minimalismo. Contudo, de forma bastante contraditória, sou também um artista sentimental. Então a caixa de biscoitos é algo mínimo, minimalista, mas ao mesmo tempo cheio de significado. Todos podem reconhecê-la. Assim trata-se de um objeto que gera memórias e também relações com um lugar em que mantemos coisas preciosas – como é um cofre para um pobre – e também o cemitério como lugar para cinzas humanas. (Boltanski, *website*)⁷.

Os objetos aparentemente vazios e insignificantes desestabilizam a presumida amnésia causada pelo passar implacável do tempo. Seu valor não está ligado a uma certa unicidade ou por estar num certo espaço (casa ou museu), mas pelo fato de ter pertencido a alguém, o que joga uma luz especial no mesmo objeto, situando-o numa coletânea de documentos que falam de uma vida. Pois, finalmente, o artista, como o colecionador de objetos, é o único que pode mostrar aquela contradição intrínseca dos objetos, como lembrávamos antes, citando Pomian: a função estética do objeto contrasta com o valor de ser um documento íntimo. Nessa oscilação entre estética e intimidade há a possibilidade de que um fragmento perecível e não duradouro como um objeto possa re-despertar e intensificar o processo da memória.

⁷ “The cookie jar has a minimal quality, which relates to the fact that I am an artist who shaped his practice during the time of Minimalism. However, quite contradictorily, I am also a sentimental artist. Therefore the cookie jar is something minimal and at the same time full of meaning. Everybody can recognize it. So it is an object that generates memories and also links to a place where we keep precious things — the strongbox for the poor — but also the cemetery, a place for human ashes”. A tradução é nossa.

A capacidade de perceber o objeto além do extinguível, de sua efemeridade que para Boltanski é uma tipologia do artista, é comparável com a obsessão de Proust com as coisas. Os objetos na *Recherche* são ponto focal de atenção, protagonistas de um mundo estético que perambula entre ficção e realidade histórica. Elstir, o pintor criado por Proust, é um exemplo de como um objeto absolutamente esquecido ou irrisório possa se tornar pedra angular de uma reflexão filosófica sobre o material fragmentado e a unidade de Tudo. Lembramo-nos do famoso “pano de muro” que Elstir observa na “Vista de Delft”, de Vermeer. Um detalhe periférico, não notado antes, é o ponto crucial para o Narrador, com Elstir, reflita sobre a capacidade da Arte de explicar a totalidade a partir dos fatores mais obscuros e invisíveis. Por isso a sombra, a morte, o desaparecimento têm um valor tão paradigmático na obra de Boltanski. Didi-Huberman definiu o artista francês como uma criança impertinente que “não cessa de brincar, de dançar, de rir com o que há de pior” (2010, p. 219). Tragédia e riso ou ironia são recriados no acúmulo de objetos quase sagrados que lembram a inexorabilidade do desaparecimento das coisas.

559 ■

A obsessão de Boltanski pelas coisas é o motor que impulsiona a memória a elas ligada reescrevendo, assim, a *Recherche* proustiana sob forma de um arquivo antropológico que tenta lançar luz sobre zonas obscuras tanto sobre o Eu como, mais especificamente, sobre o eu do artista, como no fantástico *Théâtre d’Ombres* (1985-1990) em que as figuras coincidem com objetos sob forma de esqueleto: “Christian Boltanski se transforma num predicador que ensina algo de nosso passado, mas também num palhaço que atua para satisfazer a nossa memória esquecida” (SALADINI, 2011, p. 342)⁸.

Talvez isso seja o melhor juízo sobre um artista contemporâneo que está reconstruindo a busca do Tempo perdido.

REFERÊNCIAS

ADLER, Laure. “Entretien à Christian Boltanski” (Vidéo, France 2, Le cercle de minuit, 21 mai 1996). <http://fresques.ina.fr/europe-des-cultures-fr/fiche-media/Europe00234/christian-boltanski-a-propos-de-son-travail.html>. Consulta efetuada 2 de maio de 2017.

BERTOLA, Chiara. “Christian Boltanski. Something personal”. <http://www.flashartonline.com/article/christian-boltanski/>. Consulta efetuada 2 de maio de 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Grand joujou mortel”. In: *Remontage du temps subi. L’œil de l’histoire 2*. Paris: Les Editions de Minuit, 2010, pp. 217-236.

GRENIER, Catherine. *La vie possible de Christian Boltanski*. Paris: Seuil, 2007.

⁸ “Christian Boltanski transforms himself into a preacher who teaches something of our past, and also into a clown that acts to satisfy our forgetful memory”. A tradução é nossa.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ORLANDO, Francesco. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Torino: Einaudi, 2015.

PAMUK, Orhan. *O museu da inocência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

POMIAN, Krzysztof. "Coleção". *Enciclopédia Einaudi*. Porto: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

PROUST, Marcel. "Chardin: The Essence of Things". *Art News* 53/6, New York: The Art Foundation Press, 1954, p. 101-106

_____. *Le temps retrouvé*. Paris: Folio Classique, 1989.

SALADINI, Emanuela. "The art of Telling History: Christian Boltanski". In: *Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics*, 2011, pp. 331-344.

■ 550

Recebido em 31/05/2019 - Aprovado em 02/09/2019

Como citar:

D'ANGELO, B. (2019). Proust e Boltanski: a obsessão pelas coisas. *OuvirOUver*, 15(2), 540-550. <https://doi.org/10.14393/OUV-v15n2a2019-48977>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.