

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
Tesina de Grado

MEMENTO MORI

Un recorrido por la memoria, el tiempo y el espacio en la obra de Christian Boltanski.

Tutora: Felisa Santos

Alumna: Natalia Soledad Fortuny
DNI 26047599

Buenos Aires, diciembre de 2002

Agradecimientos:

A Felisa Santos, por el tiempo y la confianza.

A Gabriel Valansi, que me enseñó a mirar a Boltanski.

A mis compañeros, por los recortes, las citas y el ánimo.

A Mariana y Manuel, por la tinta.

A mi familia, que estuvo desde antes.

A Diego, por la música.

Índice general:

4	CERO - Introducción..
4	Los Interrogantes
5	Quién es Christian Boltanski.
6	La obra.
9	UNO - Memoria y Tiempo.
9	Una (otra) teoría del signo.
15	Arqueología de una infancia ordinaria.
16	I- El museo imposible del yo.
20	II- El inventario de otros.
28	Artefactos: archivos de la ausencia.
35	El monumento de lo efímero.
37	Decir el Horror.
42	I- La representación y el museo.
43	II - La representación y la memoria colectiva.
45	DOS - Espacio de la instalación y Cuerpo.
45	La aproximación fenomenológica.
47	El borroso espacio del límite.
49	Material original.
51	El cuerpo del Otro.

55	La verdad del simulacro.
60	La obra y el concepto.
63	Arte Sacro - Arte Pagano.
63	I - Las velas.
64	II - La iglesia.
65	III - Las reliquias.
65	IV - La experiencia.
67	CONCLUSIÓN - El murmullo infinito de la obra
72	Principales obras de Christian Boltanski.
78	Bibliografía específica sobre Christian Boltanski.
78	Bibliografía general.
81	Páginas web relacionadas.

CERO - Introducción

En este recorrido se trabajará -a partir de distintos abordajes y marcos teóricos-, una de las formas más recientes del llamado "arte conceptual": la instalación. Junto a las remisiones necesarias a la instalación como género, se tratarán aquí exclusivamente las obras de Christian Boltanski, un pintor -él se reivindica como tal, aunque por su producción artística no es claramente ubicable en el campo- cuyas creaciones recorren diversos temas. Pese a la heterogeneidad de sus productos, Boltanski es reconocido como uno de los más admirados "artistas de la memoria", por sus trabajos *relacionados* con la *Shoah* y los crímenes de la Segunda Guerra, y con la infancia.

Los interrogantes

La escena artística mundial vio irrumpir en las últimas décadas del siglo XX, en un movimiento de reacción-reformulación del minimalismo y el formalismo imperantes, una actitud creativa que encontró en la *idea* el espacio para cimentar su arte. En estas nuevas obras, el concepto empezaba a suplantar al objeto, y el arte promovía una reflexión sobre sí cada vez más contundente. Las consecuencias de este desplazamiento hacia el carácter procesual, conceptual y temporal de la práctica artística posibilitaron la aparición de la *instalación* y afectaron todos los planos que cruzan una obra: las relaciones con el autor, con el espectador, con el espacio que la contiene, con las reacciones que provoca.

Sin embargo, esta corriente conceptual sería más tarde (fines de los '70, y década del '80) cuestionada, resistida y reconstruida por el neobjetualismo y el apropiacionismo -entre otros-, quienes volvían a poner en escena al viejo objeto duchampiano.

Aunque no de modo lineal -o cómodo-, la obra de Boltanski se inscribe en esta herencia, la problematiza y encuentra una voz propia y una textura personal. Prioriza el objeto, pero se distancia de la estricta cosidad objetual, a partir de otorgarle una dimensión metafórica o simbólica.

Christian Boltanski realiza a la vez que rechaza (¿irrealiza?) la forma de un arte conceptual, objetual y de la memoria. Es en el espacio de estos encuentros donde será posible formular los interrogantes que sostienen este trabajo:

¿Cuál es el espacio en el que se despliegan estas instalaciones? ¿Qué sujeto-otro receptor proponen? ¿Sugiere la instalación un modo temporal de aprehensión de la obra diferente del resto de los géneros de artes visuales? ¿Puede una obra desarrollada en un presente singular "hablar" de una historia y fundarse sobre una memoria común? ¿Cómo se relacionan lo autobiográfico y lo universal en una instalación? ¿Es posible (re)construir una poética de la infancia? ¿Qué relación entre la representación intelectual y la obra supone la idea de un "arte conceptual"?

Estos interrogantes suponen uno anterior, que los funda y que permanecerá -por lo menos aquí- sin responder: ¿puede una obra referir un mundo?

Quién es Christian Boltanski

Christian Boltanski es un artista francés nacido en 1944, alumbrado en París el mismo día -6 de septiembre- en que la ciudad se libera de la invasión nazi. Hijo de madre cristiana y padre judío convertido al catolicismo, se cría en el seno de una familia francesa de clase media, y atea.

Durante la infancia y la adolescencia, Boltanski encuentra en su hogar variadas posibilidades de aprendizaje y desarrollo. Así, comienza tempranamente su acercamiento al arte¹,

¹ Como Boltanski mismo explica: "Si yo, por ejemplo, hubiera sido hijo de campesinos, hoy estaría en un manicomio, de esto estoy seguro. Cuando era pequeño, no quería ir a la escuela. Me metían en la escuela y a la hora

especialmente al mundo de la pintura, pintando sus propios cuadros (en su mayoría, dibujos de carácter *naïf*). El año 1967 es capital para su carrera posterior: a los 23 años, con la intuición de haber madurado y de no ser ya un adolescente -según sus palabras-, abandona la pintura para dedicarse a la actividad de recolección de elementos, tanto objetos como fotografías, y se inclina definitivamente hacia los medios expresivos no pictóricos.

De formación autodidacta, Boltanski empieza a trabajar al final del período minimalista, lo que marca profundamente su obra. Una obra que será construida alrededor de unos pocos principios y cuestiones: la muerte, la vida, la ausencia, las desapariciones, el artificio.

Sus trabajos son habitualmente clasificados como *instalaciones* que abordan las posibilidades y los juegos de la memoria, tanto personal como colectiva. Conformada por medios y soportes diversos (periódicos, pertenencias personales, ropa usada, transparencias, fotografías, cajas y otros objetos encontrados o contruidos) su obra se cuenta entre una de las más significativas de la generación de posguerra. En los últimos años ha expuesto en muchas ciudades del mundo, entre ellas, Buenos Aires².

La obra

Las obras de Boltanski se desarrollan en el espacio de una o varias salas, generalmente de amplias medidas, en museos, centros de arte, iglesias y otros espacios³. El espectador tiene como información adicional el nombre de la obra, sus especificaciones técnicas -mínimas- y la fecha.

estaba en la calle. Mis padres me cambiaron diez veces de escuela y al final me retiraron de ella. Estaba totalmente embrutecido. Si hubiera sido de una familia pobre, me habrían enviado a un siquiatra, me habrían sacado a trabajar, y eso habría servido para que al final terminara en un manicomio. Pero como pertenecía a una familia de intelectuales, me decían: «no quieres ir a la escuela, quédate en casa; quieres pintar, pues pinta»; y eso me permitió desarrollarme" (Ramos, 1998).

² Durante el año 2001, una obra de Boltanski (*Los Suizos Muertos*) formó parte de una muestra colectiva de artistas contemporáneos en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

³ Como se verá a lo largo del trabajo, la delicada interpenetración 'objetos/espacio de la sala' de cada obra hacen que la elección del sitio de exposición constituya también un elemento significativo de importancia.

No hay "marco" que delimite adentro/afuera (al menos en el sentido tradicional de la pintura o la escultura, ya que está claro que el lugar en que la instalación se coloca es finito) y quien desee apreciarla debe *recorrerla*. El espectador encuentra su cuerpo rodeado por la obra, que paradójicamente lo contiene en el momento en que él se deja impresionar por ella.

En muchas de las obras de Boltanski conviven sólo unos pocos elementos de base (en un sentido similar al de "unidades mínimas"); la repetición de lo mismo juega en estas expresiones un papel más relevante que la combinación de lo diferente. La obra se construye sobre uno o dos materiales, repetidos y explotados hasta que cada uno de ellos se encuentra literalmente rodeado por presencias similares: paredes con fotos ampliadas de decenas de rostros de niños (apenas diferentes uno de otros), cientos de prendas de vestir de colores tiradas en el piso, cientos de cajas idénticas apiladas. Se construye así un *pattern "sui generis"*, un sello cuyas piezas, en lugar de repetirse idénticas, son levemente distintas, individuales, quizá desmejoradas. Estas diferencias apenas perceptibles construyen lo que rodea y sostiene la obra. No se trata de la repetición tranquilizadora del empapelado, que provoca a la vez que satisface las expectativas de volver a encontrar, un centímetro más allá, aquello que se esperaba. Es más bien la voz de lo que irrumpe, allí donde no se esperaba nada.

El juego de luces y sombras -en muchos casos, las lámparas están a la vista con sus cables por encima de los objetos- tiene un serio protagonismo en cada obra⁴, con un tono igualmente repetitivo y estandarizado. Hay, en torno a la iluminación de las obras, dos juegos que se repiten. Por un lado, el extenso uso de velas y candelabros, que remite con insistencia a lo sagrado y a los rituales religiosos. Por otra parte, las obras iluminadas con luces eléctricas que dejan ver los cables de sus conexiones por encima de las fotos o cajas que componen la obra exponen en

⁴ Las lámparas que iluminan ciertas obras de Boltanski, por ejemplo, van enganchadas en distintas partes de la instalación, repetidas a una distancia regular, y sus cables caen por encima de la obra (compuesta de fotos o cajas).

escena cierta "verdad técnica", al mostrar los elementos de la precaria ingeniería práctica de las obras.

Una obra múltiple exige una mirada que se funde en la diversidad. Necesita de un ojo (y una mano, y una lengua, y un oído) que se demore en diferentes problemas, en las diversas tramas de la cosa. El objetivo, entonces, será recorrer este conjunto de obras a la luz de las preguntas formuladas anteriormente, a partir de dos ejes nodales: Tiempo/Memoria y Espacio/Cuerpo. Cada tópico será desarrollado principalmente a partir de una postura teórica determinada que, representada por la obra de un autor, no impide que sea combinada con otras corrientes o autores. Se ha elegido, para este trabajo, la variación y la heterogeneidad de propuestas teóricas, antes que la explicación definitiva y última que una sola de ellas propondría.

UNO - Memoria y Tiempo. La obra y la Historia. Boltanski, Deleuze y los signos.

¿Puede una obra desarrollada en un presente singular "hablar" de La Historia y fundarse sobre una memoria común? ¿Puede siquiera hablar de *una* historia? ¿Es lo autobiográfico capaz de volverse universal en su particularidad? ¿Qué sustenta la posibilidad de hacer inventarios y documentos, de presentar "artefactos de archivo", de sumergirse en una "arqueología de la infancia"?

A Christian Boltanski se le atribuye un estatuto peculiar: es el *gran artista de la memoria*. Esta afirmación obviamente mezquina reclama la indagación de las relaciones entre una obra actual -en todo el peso del término, tratándose de instalaciones- y su apelación a la memoria, ya sea individual o colectiva.

Una (otra) teoría del signo

Los signos del arte nos dan un tiempo recobrado, tiempo original absoluto que incluye a todo lo demás.

gilles deleuze

Gilles Deleuze es uno de los teóricos contemporáneos que ha reflexionado acerca del lugar de la memoria en el arte. A partir del análisis de la obra de Marcel Proust, *En Busca del Tiempo Perdido*⁵, Deleuze presenta una tesis que encuentra lo esencial en el signo y la producción de verdad, y no en la memoria ni el tiempo (se trata del aprender, antes que el recordar). En su libro *Proust y los signos*, Deleuze (1972) arremete contra los estudios focalizados sobre lo intelectual: la razón, la memoria, y finalmente todo aquello que corresponda

⁵ En adelante, se referirá a esta obra como la *Recherche*...

al *logos*. Por su parte, la posición deleuzeana estará construida alrededor de las ideas de Arte -su estatuto particular-, Signo, Verdad, Aprendizaje y Esencia.

Deleuze (1972: 23) desmenuza el universo proustiano a partir de los mundos construidos por cuatro tipos de signos: "signos mundanos vacíos, signos embusteros del amor⁶, signos sensibles materiales, en fin, signos esenciales del arte (que transforman a todos los demás)". Así, todos los signos convergen en -y demuestran la superioridad de- los del arte: son los únicos completamente inmateriales. Los otros signos implican siempre alguna materialidad en su origen, su forma e incluso su desarrollo. Aquellos que, por ejemplo, necesitan de la intervención de la memoria -hay una cualidad compartida por una expresión presente y una pasada- implican siempre algo material (un olor, un sabor, o incluso un producto imaginado).

Los signos del arte, a su vez, son aquellos que pueden presentar la verdadera unidad entre un signo inmaterial y un sentido espiritual. Esta unidad se revela en la obra de arte y la instala por sobre los signos de la vida: es su *esencia*. Así, Deleuze encuentra en Proust cierto platonismo y lo utiliza para analizar su obra, especialmente a partir de este concepto de esencia. Pero, ¿a qué refiere Deleuze cuando nombra a las esencias? Hay muchas (o ninguna) formas de definir las.

La esencia es la Diferencia última, la que permite concebir al ser, la diferencia interna como punto de vista de un sujeto único absoluto. Otras definiciones siguen algunos textos de Proust que toman a las esencias como similares a las Ideas platónicas⁷, independientes de una subjetividad dada. Es decir, "no es el sujeto quien explica la esencia, es más bien la esencia quien se implica, se envuelve, se enrolla en el sujeto. Mucho más, al enrollarse sobre sí misma

⁶ Deleuze, a partir de la figura del amante celoso, concluirá que en el amor no puede haber sino los signos de la mentira.

⁷ Se trata aquí de un 'realismo' de las ideas. Éstas son independientes del sujeto que las piensa, hay una preeminencia ontológica de la idea -es decir, la contracara de lo que será el idealismo moderno: la preeminencia del sujeto en relación a lo pensado-.

constituye la subjetividad.(...) La esencia no es sólo individual, sino también individualizante" (Deleuze, 1972: 55). Cabe aquí la mención del concepto neoplatónico de *complicación*, aquello que envuelve lo múltiple en lo Uno y afirma lo Uno de lo múltiple. Así, las esencias son un punto de vista superior que unifica lo heteróclito.

Punto de vista individualizante superior a los propios individuos, en ruptura con sus cadenas de asociaciones, la esencia aparece al lado de estas cadenas, se encarna en una parte adyacente y contigua a lo que domina, a lo que hace ver. No hay unidad en las esencias. No es el *logos*, no hay un Todo que totalice los fragmentos, sino un todo hecho de múltiples. Se trata de lo que Deleuze llama la comunicación resultante de un juego de partes no comunicantes: su unidad es posterior; ni facticia ni ficticia, sino que *surge*. Entonces, si el estilo⁸ y la esencia no pueden garantizar esta unidad irreductible y *a posteriori*, ni la reciben de afuera, ¿cómo sucede? Sólo la estructura formal de la obra de arte otorga unidad y funciona como la dimensión transversal que comunica las partes -da unidad y totalidad sin unificar ni totalizar objetos o sujetos-. Es el anti-*logos*, la máquina que depende del funcionamiento de las piezas separadas, en lugar del *logos* como órgano y todo, garante de sentido. Es la idea de lo no subsumible, de múltiples siempre irreductibles sin un *logos* que apacigüe la diferencia.

Así, concluye Deleuze (1972: 62): "la identidad de un signo, como estilo, y de un sentido como esencia: éste es el carácter de la obra de arte". Se trata, como siempre en Deleuze, de pensar lo singular, es decir, dejar de lado la subsunción como camino explicativo, no abstraer. La unidad del *logos* es esta unidad de la diferencia excluida que el esquema subsuntivo garantiza. La unidad propuesta por Deleuze es una unidad de heterogéneos, un suelde de diferentes. Por eso es *a posteriori* y no totalizante.

⁸ Según Deleuze, el estilo nunca es del hombre sino de la esencia (no-estilo). El producto del estilo son los efectos de resonancia, como se verá más adelante.

Lo dicho anteriormente respecto de la especificidad de los signos del arte permite introducir una de las conquistas más notables adjudicadas a la *Recherche...* por los textos críticos: su apelación a la "memoria involuntaria". Inaugural, famosa y proustiana por antonomasia, esta memoria descansa sobre las reminiscencias, la puesta en relación a nivel no-consciente de dos momentos a partir de una cualidad compartida, ya sea en el plano material⁹ o de la imaginación. Un sabor o un olor movilizarán la memoria involuntaria del protagonista y le permitirán regresar a lugares y personas de su infancia¹⁰. Pero esto no supone sólo una relación de semejanza o identidad, sino que implica principalmente una relación de *diferencia interiorizada*, hecha inmanente en el sujeto. De manera análoga a la metáfora, la memoria involuntaria pone en relación dos objetos diferentes -la magdalena y la ciudad de la infancia-, y los envuelve uno en el otro, al interior del sujeto.

Esta memoria, por ejemplo, se distingue de la memoria voluntaria del celoso, que aplica toda su inteligencia y su capacidad de retener y comparar los signos del amante a fin de descubrir la mentira o el engaño. La memoria involuntaria, en cambio, interviene sólo en función de los signos sensibles: superiores éstos, en la escala de Deleuze, a los mundanos y los del amor, pero inferiores a los del arte.

Frente a la memoria involuntaria, y a nivel del arte, se erige el *estilo* como productor de sus propias resonancias. De manera semejante a aquella, el estilo hace resonar dos objetos diferentes y desprende de ellos una imagen, pero reemplaza las determinaciones de un producto

⁹ La famosa escena de la magdalena ilustra este concepto: "Pero cuando nada subsiste ya de un pasado antiguo, cuando han muerto los seres y se han derrumbado las cosas, solos, más frágiles, más vivos, más inmateriales, más persistentes y más fieles que nunca, el olor y el sabor perduran mucho más, y recuerdan, y aguardan, y esperan, sobre las ruinas de todo, y soportan sin doblegarse en su impalpable gotita el edificio enorme del recuerdo." (Proust, 1996: 63)

¹⁰ El protagonista experimenta "de golpe" que dos momentos distintos de su pasado forman una unidad de hecho, una unidad inédita. Allí emerge un sentido que es singular, repetible y diferente.

inconsciente por las condiciones libres de la producción artística. Se trata de asociaciones más profundas que no dependen de contigüidades vividas.

Así, la esencia artística relaciona dos objetos diferentes: *produce* esta relación, no la encuentra. Deleuze explica esto comparándolo con el movimiento literario de los imaginistas -el círculo de Ezra Pound, de principios de siglo XX -, cuyas creaciones poéticas se construían a partir de la relación de dos imágenes heterogéneas¹¹.

El arte no puede, entonces, apoyarse en la memoria involuntaria¹², ni en la imaginación o las figuras inconscientes, sino que las supera y se explica por el pensamiento puro como facultad de las esencias. Este carácter único de los signos del arte ofrece, como advierte el epígrafe de este párrafo, la posibilidad del tiempo recobrado, un *tiempo original absoluto* facultado por las esencias. En palabras de Deleuze (1972: 75): "La esencia artística nos descubre un tiempo original que supera sus series y sus dimensiones. Es un tiempo 'complicado' en la propia esencia, idéntico a la eternidad. Cuando hablamos de un 'tiempo recobrado' en la obra de arte, nos referimos a este tiempo primordial, que se opone al tiempo desplegado y desenvuelto, es decir, al tiempo sucesivo que pasa, al tiempo que se pierde en general. Por el contrario, la esencia que se encarna en el recuerdo involuntario no nos entrega este tiempo original; nos permite recobrar el tiempo, aunque de una forma por completo distinta. Lo que nos permite recobrar es el propio tiempo perdido." La obra de arte se vuelve así el único medio para recobrar el tiempo perdido en sentido pleno, porque contiene los signos más altos, cuyo sentido está *complicado* en el tiempo de la eternidad. La obra de arte como único camino a lo universal -frente a la singularidad inconsciente de la memoria involuntaria-.

¹¹ Influidos, entre otros, por el *haiku* japonés que provoca el extrañamiento a partir de un uso similar de las imágenes.

Entonces, ¿por qué es tan relevante al fin el papel del tiempo en la obra de Proust, según esta nueva mirada? Deleuze encuentra que toda la *Recherche...* es una búsqueda de la Verdad, que remite al tiempo y a lo involuntario. En primer lugar, al tiempo, porque toda verdad es verdad del tiempo (ella se aprehende a través de una sucesión de dificultades y aprendizajes, de desilusiones y adquisición de medios y conocimientos). En segundo lugar, a lo involuntario porque la verdad se encuentra en lo que está implicado y complicado, y no en las imágenes claras de la inteligencia¹³. La verdad proustiana -la verdad de toda obra de arte- no se entrega ni se comunica: se traiciona y se interpreta. Es involuntaria. Lo que fuerza a pensar es, según Deleuze, algo exterior al pensamiento y de una necesidad mayor: el signo. Sólo hay sentidos implicados en signos, y es la contingencia del encuentro lo que garantiza la necesidad de lo que da a pensar. El arte es más una cuestión de verdad y aprendizaje, que de memoria y razón. En lugar de *logos*, hay jeroglíficos. Y es justamente el jeroglífico, en su doble carácter de fortuito e inevitable, lo que conjuga el azar del encuentro y la necesidad del pensamiento.

De la mano de estas afirmaciones, es posible arriesgar un inicio: la obra de Christian Boltanski, en su despliegue y abundancia semántica, no apela a la memoria. Encuentra otros caminos, no los de la inteligencia y ni siquiera los de la memoria involuntaria: las obras dicen su verdad a aquel cuya memoria no tiene los elementos para reconstruir un sentido particular -a aquellos que no poseen una relación pertinente de diferencia interiorizada-, y aún cuando no haya ningún sentido particular que reponer. Su condición de *obra de arte* la hace alojar en su seno una Diferencia, fruto de la puesta en relación de heterogeneidades. Y es la presentación siempre

¹² Por supuesto que ello no debe restarle nada de importancia a la actitud que supone la memoria involuntaria, que rompe con la percepción consciente y la memoria voluntaria.

¹³ Frente a una concepción objetivista-intelectualista del lenguaje, la famosa postura deleuzeana: el sentido no existe, sino que insiste y subsiste, y hay que producirlo.

presente de este sentido esencial¹⁴, la que la vuelve capaz de recobrar el tiempo que ya no es, aún en su dolorosa profundidad.

Arqueología de una infancia ordinaria

*Later I tried to use memory as a means of reconstituting certain parts of my childhood; I made copies of my favorite things in Plasticine, but I never succeeded in bringing them back*¹⁵.

christian boltanski

Cuando a Boltanski se lo llama el "artista de la memoria" se hace referencia al sentido completo de la palabra memoria: supone tanto un nivel personal como otro social o colectivo. En la dimensión micro se encuentra el conjunto de recuerdos, imágenes, objetos y vivencias que pertenecen al pasado propio y que no se es capaz de compartir con otros, quizá siquiera de comunicar. En este conjunto indefinible es donde comienza a jugar Boltanski. Porque esta memoria personal puede salvar al individuo: "La gran memoria se registra en los libros y la pequeña memoria tiene que ver con pequeñas cosas: trivialidades, bromas. Parte de mi trabajo entonces ha intentado preservar la 'pequeña memoria', porque a menudo cuando alguien muere, esa memoria desaparece. Esa 'pequeña memoria' es lo que hace a las personas diferentes unas de otras, únicas. Esas memorias son muy frágiles; yo quiero salvarlas."¹⁶

¹⁴ Tomando a la esencia, como se ha dicho, no como un objeto sino como una relación única entre dos heterogeneidades.

¹⁵ "Más tarde, intenté usar la memoria como un modo de reconstruir ciertas partes de mi infancia. Hice copias de mis cosas favoritas en plastilina, pero nunca tuve éxito en traerlas de vuelta/recuperarlas." Este fragmento corresponde a una entrevista recogida en <http://farrer.riv.csu.edu.au/~jklabber/texts/boltPaint.html>. [La traducción es mía]

¹⁶ "Large memory is recorded in books and small memory is all about little things: trivia, jokes. Part of my work then has been trying to preserve 'small memory', because often when someone dies, that memory disappears. Yet that 'small memory' is what makes people different from one other, unique. These memories are very fragile; I wanted to save them." (Semin y otros, 1999: 19) [La traducción es mía]

Cabe recordar que en inglés, aunque no sea la lengua materna de Christian Boltanski, hay dos palabras para decir lo que en español y francés se conoce como historia: *history* y *story*. Lo que se comprende como *history* es la sucesión de hechos, de cierta naturaleza objetiva -o al menos compartida por un colectivo- que se enseña, se repite y se aprende. La *story*, por su parte, es una narración, un relato que puede ser personal, pequeño, subjetivo, e incluso falso. Será tal vez la ‘pequeña memoria’, como la llama Boltanski, la encargada de reencontrar el punto donde las *stories* se encuentren -¿de modo tangencial, o siempre incompleto?- con la *history*. Esta posibilidad se analizará más adelante, especialmente en referencia a un arte *sobre* el Holocausto, pero es necesario tenerla en consideración desde los comienzos de su obra.

De este modo, el camino de la memoria en la obra de Boltanski se desplegará desde lo autobiográfico -la historia de un *yo*- y lo individual -la historia de *alguien*-, hacia lo colectivo¹⁷. Es necesario, entonces, comenzar por la indagación de algunas de las creaciones de este primer gran período¹⁸.

I- El museo imposible del yo:

Christian Boltanski ha dicho que la verdadera autobiografía es siempre la de los otros. Aquella que habla de lo que es común a todos, y nunca de quien la escribe. Esta dialéctica entre lo autobiográfico y lo anónimo funciona en analogía con la mencionada *complicación* de lo Uno y lo múltiple, y sostiene la densidad de toda su obra.

¹⁷ Punto que será analizado en el párrafo siguiente.

¹⁸ En relación a los distintos "períodos" en la obra de Boltanski, se notará la violencia y el esquematismo que esta clasificación supone, ya que lo que ocurre verdaderamente es la intersección y el contagio de temas y formatos a lo largo de los trabajos. No obstante, la segmentación intenta respetar al máximo la obra, y es de suma utilidad a los fines del presente recorrido.

Como el Funes de Borges, la tarea de Boltanski es un imposible: la reconstrucción¹⁹ de los eventos de su infancia. Una infancia ordinaria, sin otro interés que ser la que él ha vivido. Sin embargo, advierte: se trata "de la vida, no de *mi* vida"²⁰. Estas primeras obras le permiten a Boltanski ingresar en un juego que marcará todo el resto de su producción: el diálogo y la confusión permanentes entre la ficción y el documento.

Una de las obras que se instalan en esta problemática es *10 retratos fotográficos de Christian Boltanski, 1946-1964*, del año 1972. Consiste en diez fotografías en blanco y negro de niños y jóvenes de diferentes edades, tomados de cuerpo entero parados al final de una escalera. El lugar y el encuadre son idénticos en todos los retratos. Las fotos están montadas una junto a otra, en orden de edad creciente (el niño más pequeño al principio, el mayor último) y los marcos llevan escrito a mano el nombre de Christian Boltanski, la edad que tenía al momento de la foto (de 2 a 20 años) y la fecha de la toma. Esta "línea de la vida" fotográfica es a primera vista apenas un recorrido sencillo por los cambios de una persona en crecimiento. Sin embargo, pronto se advierte que los niños son por completo diferentes, y se asiste a la molesta contradicción de una obra inestable: ¿es o no Boltanski todas las veces?, ¿de quién es la historia que la obra cuenta?, ¿es una historia verdadera, o pura invención?, ¿o se trata simplemente -no de Boltanski sino- de un puro exponer la contingencia de una vida, la de él y la de otros, para encontrar en esto la ocasión de la Vida, en mayúsculas?

Otra obra de estos años ilustra algo similar, aunque lo hace en sentido inverso. En 1974, aparece *Los sainetes cómicos*: una serie de fotografías en blanco y negro que el artista toma de sí mismo e interviene con pintura. En ellas, el único personaje existente es Christian Boltanski, que actúa como padre, como madre y como el pequeño Christian.

¹⁹ Una reconstrucción que es, sin embargo, de plastilina. Esta condición de lo efímero presente en su arte será tratada especialmente en uno de los puntos del capítulo "DOS - Espacio de la instalación y Cuerpo".

Es decir, en la única obra en que aparece verdaderamente (se trata de fotografías de *su* cuerpo), él interpreta varios papeles. El resto de la obra autobiográfica invierte esta relación: lo que habla de Boltanski es ya un retrato de otro, ya un objeto en desuso. El eje es siempre la ficción de usar a Christian Boltanski como personaje. En un sentido y otro: como personaje inexistente, compuesto por muchos otros, pero también como actor-personaje, que compone papeles de otros. Este *ser otros* de Boltanski podría tratarse de un problema en torno a la verdad, pero no tomada como autenticidad, sino como construcción o invención permanente de la verdad. Como juego, antes que certeza.

Hay en este período otras obras donde lo autobiográfico aparece con centralidad, como en el film *La vida imposible de Christian Boltanski*, de 1968. Filmada en super-8 color, esta película muestra maniqués abandonados en distintos lugares, y es una de las primeras creaciones de Boltanski luego de abandonar la pintura. De 1969 es el libro *Reconstrucción de un accidente que todavía no me ha sucedido y en el que encontré la muerte*, en donde Boltanski anticipa su desaparición física. En el mismo año aparece la serie de postales *Fotografía de la hermana del artista cavando en la playa* y el libro *Búsqueda y presentación de todo lo que queda de mi infancia*. En las páginas de esta última obra, Boltanski refiere el tema de la muerte y declara que, para enfrentarla, su objetivo es preservarse por entero: guardando un rastro de todos los momentos vividos, de todos los objetos que lo han rodeado, de todo aquello que ha dicho y que ha sido dicho sobre él. Sin embargo, esta búsqueda y presentación de todo lo que remite a su infancia es dura, vasta e imposible. Dice Boltanski: "Pero el esfuerzo que resta hacer es grande, y muchos años se utilizarán buscando, estudiando, clasificando, antes de que mi vida esté segura,

²⁰ "Life, not my life". Cita recogida en el video *Christian Boltanski* (1999; 17').

cuidadosamente ordenada y etiquetada en un lugar a salvo de robos, incendios y guerra nuclear, desde donde será posible sacarla y ensamblarle todas las partes, y así, estando seguro de no morir, yo podré, finalmente, descansar."²¹ Este quimérico juntar todo lo relevante de una vida para ganarle a la muerte, su misma imposibilidad²², advierte que los opuestos no funcionan para referir la obra de Boltanski. El mismo artista ha dicho que su trabajo está lleno de contradicciones. O más bien se inscribe en el espacio del "entre", en medio de pares y relaciones inestables: vida/muerte, verdad/ficción, comedia/tragedia.

De esta manera, la producción de estas huellas ficticias de su memoria personal inscribe a la obra de Boltanski en lo que tal vez sea una de las mayores características de las fábulas modernas: los contactos y confusiones entre verdad y ficción. Estas falsas memorias de la niñez construyen el puro artificio a partir de lo que en algún momento fue la expresión artística más fiel a la realidad -la fotografía-, de las pruebas certeras de aquello que no ha sido, en fin, del documento falso.

La evidencia como ficción abandona la verdadera infancia del artista (¿la protege en este ocultamiento?) para correrse hacia lo universal, relacionado más a la característica de las esencias artísticas antes que a la 'infancia media vivida como modelo sociológico'²³.

Otro de los temas que se prefiguran en este período es el de la transformación del sujeto en objeto. La gente parada delante de la cámara se convierte de pronto en una expresión duradera

²¹ *"But the effort still to be made is great, and so many years will be spent searching, studying, classifying, before my life is secured, carefully arranged and labelled in a safe place, secure against theft, fire and nuclear war, from whence it will be possible to take it out and assemble it at any point, and that, being thus assured of never dying, I may, finally, rest"*. (Semin y otros, 1999: 126) [La traducción es mía] Aquí también la relación con Proust es fuerte, en el sentido de preservar una vida construyéndola en algo distinto: un libro, un espacio.

²² Boltanski ha dicho, con respecto a este imposible: "Tal vez el hecho de ser un artista sea una manera de luchar contra la muerte. Es una manera que no funciona. Es un fracaso. Cada vez que uno lucha contra la muerte, pierde" (Ramos, 1998).

sobre papel fotosensible. La potencia máxima de esta idea es el cadáver: algo que era sujeto se transforma en objeto inanimado, pero remite con insistencia hacia ese algo que ya no está allí.

Junto a la dialéctica de Yo/Otros²⁴, entonces, Boltanski construirá su obra alrededor de esta otra importantísima: la de Sujeto/Objeto. Para hablar de *alguien*, como se verá a continuación, los objetos cumplen un papel fundamental: son esenciales, aunque estúpidos, evidentes, simples o cotidianos²⁵.

II- El inventario de otros:

La transición entre el relato acerca de su vida y la de otros ha sido, en Boltanski, indiferenciada desde el comienzo. Sin embargo, el momento predominantemente autobiográfico fue dejando lugar a las obras que -con un propósito similar- presentan las memorias personales de otros, de vidas "corrientes" como la suya propia.

Su trabajo podrá así definirse principalmente como un trabajo sobre individualidades. Sobre los objetos familiares, su clasificación, enumeración y exhibición. Sobre las formas de la infancia y el crecimiento, y su pérdida. O sobre nada de esto. Quizás sobre lo que este conjunto de cosas instala en su negación: el silencio de una ausencia.

A comienzos de los años '70, Christian Boltanski profundiza algunas de sus inquietudes e inicia un importante capítulo en su obra. Jugando una vez más con la acumulación y el reciclado, y luego de tres años de trabajo, presenta en 1970 la instalación *Vitrina de referencia*: un conjunto de vitrinas de madera y vidrio, donde se exponen objetos cuidadosamente ordenados. Con la

²³ Aquí se discute la versión propuesta por Ruhrberg y otros (2001) en *Arte del siglo XX*, respecto del enfoque sociológico de boltanski.

²⁴ Que también puede leerse como individualidad/anonimato.

²⁵ Boltanski afirma que, a la hora de armar sus obras, utiliza un "material muy estúpido" (latas de bizcochos, Coca-Cola, fotos viejas encontradas, ropa usada). (Video *Christian Boltanski*, 1999: 33').

pulcritud de un devoto o un burócrata, Boltanski acomoda fotos y cartas propias, fotocopias de sus publicaciones, y especialmente algunos toscos elementos que ha construido en esos años: máquinas de afeitar, alfileros, bolas de tierra, pequeñas confecciones de alambre y tela (¿armas? ¿herramientas?) y otras piezas. A cada una de ellas le agrega una etiqueta al costado con su nombre como única explicación. Estos severos muestrarios de la vida cotidiana²⁶ son obras que por su complejidad y densidad propician diferentes cruces de sentido. Junto al problema de la memoria que aborda este capítulo, es posible explorar otro igualmente central: el del museo como institución espacial²⁷. En estas exposiciones, el arte contemporáneo de Boltanski se cruza con la historia de las ciencias naturales y los museos arqueológicos. Él mismo lo admite al hablar sobre sus trabajos, reconociendo como gran influencia al museo antropológico de París, el *Musée de l'homme*. En este juego, sus obras proponen una mirada 'pseudo-científica': son pequeños cementerios del hombre, donde los objetos y enseres particulares, al igual que en los corredores de un museo, señalan lo universal; donde cada fragmento alude a un mundo que ha desaparecido, aunque sea quizá solamente el propio mundo de la infancia del artista.

Durante esos años, Boltanski desarrolla el concepto de estas obras y exhibe los *Inventarios*, una serie de trabajos que se ocupan de presentar objetos personales de uso cotidiano. Uno de ellos, por ejemplo, el *Inventario de los objetos que pertenecieron a una joven mujer de Charleston* está formado por un conjunto heterogéneo de elementos personales (sillón, cuadros, tabla de planchar, microondas, televisor con mesa, lámparas, libros, plantas, vajilla, entre otros) sobre una pequeña grada contra la pared, detrás de una cadena blanca de protección. Cada objeto

²⁶ O, en un juego de palabras con uno de los primeros filmes de Boltanski, muestrarios de una *impossible* vida cotidiana, por las características algo anticuadas y extravagantes de los objetos.

²⁷ Cabe aquí simplemente hacer mención de este punto, que será abordado en el capítulo "DOS - Espacio de la instalación y Cuerpo".

lleva a su lado un cartel con su nombre. El principio que sostiene a estas obras es, según explica Boltanski en sus cartas a 62 curadores de museos, reunir en forma de inventarios de casa de "clearance sales"²⁸, todos los objetos de una persona que ha fallecido, y presentarlos al público sin ningún otro comentario, aparte del de sus etiquetas y su yuxtaposición. La referencia espacial de estas casas de ventas convive aquí con la del museo, que continúa funcionando como alusión en la exposición de estos objetos.

Entre el resto de las obras que pertenecen a este conjunto, como *Inventario de los objetos que pertenecieron a una anciana de Baden-Baden*, e *Inventario de los objetos que pertenecieron a una mujer de Bois-Colombes*, se destaca de la serie una obra de 1973, llamada *Inventario de los objetos que pertenecieron a un residente de Oxford*. Su peculiaridad reside en que, en lugar de presentar los objetos de este fallecido estudiante de Oxford (un cepillo de dientes, documentos, libros de iglesia, diccionarios, ropas, la novela *El Señor de los Anillos*, etc), lo que expone son treinta y dos fotografías en blanco y negro de estos elementos personales. Es el único caso, dentro de los *Inventarios*, en que Boltanski elige mostrar, en lugar de los objetos, sus fotografías. Este procedimiento será, sin embargo, característico de muchas de sus producciones posteriores: entre los recursos fotográficos a utilizar están las fotos de prensa, las de amateur, los catálogos de venta, los retratos encontrados por casualidad. Antes revisando desperdicios y antigüedades que detrás de una cámara, Boltanski se encarga de aclarar que se siente más un reciclador que un fotógrafo²⁹.

²⁸ A falta de una palabra más justa, es pertinente mantener el concepto en idioma inglés. Las "clearance sales" son lo que se conoce aquí como ferias americanas, pero donde se venden especialmente los objetos que ya no se usan en una casa, a fin de hacer espacio en ella.

²⁹ "I don't feel like a phtographer, more like a recycler." (Semin y otros, 1999: 25) [La traducción es mía]

En la misma línea de trabajo que sus inventarios, Boltanski presentó en 1994 dos obras. La primera de ellas, *Propiedad perdida*, fue instalada en el hangar de la estación de tren, en Tramway, Glasgow. Allí agrupó todos los objetos que tenían más de seis meses perdidos, depositándolos en estanterías, meticulosamente etiquetados. La obra llegó a contar con 10 mil de estas pertenencias perdidas. La otra instalación fue *Cloaca máxima*, en donde mostró en una vitrina los objetos recuperados de una alcantarilla de Zurich.

Se va conformando, así, una densa obra que puede ser analizada desde sus permanentes alusiones -¿cruces? ¿intercambios? ¿susurros?- a la memoria. En una primera mirada, lo que surge ante las vitrinas y los inventarios es su evidente relación con las ausencias. Las cosas y las fotos de cosas y las listas de cosas (objetos perdidos, juguetes de la infancia, pertenencias personales) están ahí porque sus dueños ya no. Aluden permanentemente a algo muerto, que los ha abandonado.

Cabría aquí citar brevemente la teoría del signo de Jacques Derrida, desarrollada a partir del análisis de la *firma*, en su artículo "Firma, acontecimiento y contexto" (1989a). Según este pensador, el hecho de que el individuo estampe su nombre en un papel, se instaure como presencia, no hace más que confirmar su radical ausencia. Esta ausencia-muerte del sujeto derrideano se fundamenta en dos factores: no tiene control sobre lo escrito (el texto, como una máquina, se autonomiza; "avanza" independiente del querer-decir, se ubica en infinitos contextos), y el saberse finito, preso de la muerte desde su nacimiento, hacen que el sujeto instale su presencia a través de la ausencia de la escritura (el ejemplo es la firma). Este decir de Derrida de la escritura como *presencia de una ausencia* ayuda a pensar el rol de los objetos y las fotografías en la obra de Boltanski. Si quien escribe inscribe su ausencia, borrándose; si la letra

mata y la firma es el último intento de una para-siempre ausencia, ¿no funcionan de modo similar los objetos personales, mudos señaladores de una vida ya ausente?

La importancia de este concepto de ausencia en la relación entre las cosas -presentes- y los individuos puede empezar a rastrearse a partir de lo que Boltanski afirma con respecto a la fotografía: "Yo uso fotos porque estoy muy interesado en la relación sujeto-objeto. Una foto es un objeto, y su relación con el sujeto se ha perdido. Tiene también una relación con la muerte"³⁰. Agrega, además que la ropa, la fotografía y el cuerpo muerto comparten una característica: ya no hay nadie allí.³¹ Este recorrido por la idea del ausente, fundamental en sus obras, fuerza algunas preguntas: ¿qué une al objeto con su usuario?, ¿cómo el objeto "repone", si es factible, a ese dueño ausente?, ¿hay una "objetualización" del sujeto?, ¿qué relación finalmente es posible entre sujeto y objeto?

Las obras de esta serie son inventarios de los objetos de una persona muerta. En primer lugar, ellos tienen una característica común: en la herencia del *object trouvé* y el *ready-made*³²,

³⁰ "I use photos because I'm very interested in the subject-object relationship. A photo is an object, and its relationship with the subject is lost. It also has a relationship with death" (Semin y otros, 1999: 25) [La traducción es mía]

³¹ Unos versos de Pessoa dicen: "Entre yo y la vida hay un vidrio tenue. Por más nítidamente que yo vea y comprenda la vida, no la puedo tocar." Y terminan, unas líneas más adelante: "La (mi) vida es como si me golpearan con ella". Este afuera, la vida, está ahí, intocable, en una lejanía torturadora. Le pertenece y, en ese mismo instante en que le pertenece, lo mata. Sólo vivir ofrece la posibilidad de la muerte. Puede pensarse del mismo modo, aunque inverso, el efecto de las obras de Boltanski: lo muerto, abandonado, en desuso o lo paralizado en una fotografía es aquello que puede hablar de la vida.

³² Se conoce como *object trouvé* al objeto -encontrado, viejo, desusado, de formas corroídas por el tiempo, en general- elevado a la categoría de objeto artístico. Por su parte, el *ready-made* (nombre dado por Marcel Duchamp, a principios de siglo XX) es un objeto producido en serie, seleccionado al azar, que podría ser colocado sobre un pedestal y expuesto como "arte". Los primeros *ready-mades* fueron una rueda de bicicleta y un abridor de botellas, expuestos por Duchamp en 1913 y 1914. La diferencia entre estas dos formas sería que, mientras el *object trouvé* es elegido por sus cualidades estéticas, su belleza y originalidad, el *ready-made* no supone la participación del gusto en la elección, sino que es uno más de los distintos productos en serie, sin originalidad ni individualidad algunas. (*Guía del arte del siglo XX*, 1990).

los objetos expuestos son "útiles", sin una cualidad estética particular³³. Han nacido como funcionales en lugar de artísticos y, alejados de sus dueños, incluso son por completo inútiles (la ausencia de dueño los hace *useless*: los platos vacíos, los libros sin leer, la televisión apagada). El exponerla inutiliza a la cosa como herramienta, le quita su funcionalidad. Y es aquí donde la cosa se interna definitivamente en las fronteras del arte. Un arte que, en términos kantianos, puede ser considerado como *finalidad sin fin*, ya que la noción de juicio estético, en Kant, supone que no hay que tener en cuenta en absoluto el propósito práctico o moral para el que ha sido creado el objeto bello. Así, el arte vendría a representar placer, goce privado, libre y subjetivo; no atado a ningún propósito. Kant libera al arte de ataduras, otorgando a lo estético (aunque también a lo ético) un puesto privilegiado entre la razón y los sentidos, y definiendo el juicio del gusto como libre y desinteresado. En este punto, es significativa la definición que propone Kant en el párrafo 49 de su *Crítica del Juicio*, donde entiende "por idea estética la representación de la imaginación que provoca a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, *concepto* alguno, y que, por lo tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible." Lo estético, de este modo, escapa a una racionalización total y completa, y se presenta como lo irrepresentable. Se observa que trata "no tanto de lo que el entendimiento comprende como de lo que el sentimiento experimenta" (Kant, 1997).

Es necesario, en este punto, retomar la concepción deleuzeana ya esbozada. Si los objetos de las obras de Boltanski no son estéticos en sí mismos, no pertenecen a la esfera del arte, será la *relación* que los une la que posee una esencia estética y, a fin de cuentas, la que *produce* la obra de arte como tal. Si, en la teoría de Deleuze, es la estructura formal de la obra de arte, el *anti-*

³³ Desde mediados del siglo XX, no sorprende demasiado esta utilización de objetos cotidianos en el mundo del arte. Sin embargo, es un punto de relevancia al momento de investigar la relación de estos objetos con la memoria y el

logos, aquello que otorga unidad (no totalizante) y funciona como la dimensión transversal que comunica las partes, es de poca o ninguna importancia que los objetos de las obras de Christian Boltanski tengan una génesis funcional, no artística. Su esencia estética reside en aquella relación producida. De hecho, esta relación entre lo dado (lo que él encuentra, los objetos que usa y redefine) y lo que él "aporta" como artista, se evidencia claramente al interior del mercado del arte: como Boltanski declara en una entrevista, cuando a él le compran una obra, lo que en verdad le han comprado es la idea. Quizá su aporte consista sólo en esa relación de dos o más cosas que antes no estaban relacionadas³⁴. Quizá esta sea la característica de todos los signos artísticos, como afirma Deleuze, y se vea confirmada brutalmente en el arte conceptual.

El universo proustiano, según Deleuze, está hecho de trozos, y cada uno es a su vez un universo con sus propios trozos; no hay totalidad ni unidad externa. También sucede así en estas obras de Boltanski, compuestas de fragmentos irreductibles al todo, conectados por líneas transversales. Así, es sólo transversalmente como el conjunto de objetos que han pertenecido a un sujeto dado evoca o convoca silenciosamente esa ausencia inevitable. En este múltiple, se afirman las diferencias en lugar de homologar las partes (los objetos ajados caprichosamente por el tiempo, la caligrafía particular de cada carta), y no hay *logos* ni ley que reúna por completo estos trozos, sino contigüidad, entendida como aquello que "afirma, estira una distancia sin intervalo conforme a una ley siempre astronómica, siempre telescópica, que rige los dispares fragmentos de universo (Deleuze, 1972: 150)". Esta contigüidad provoca así, no la pérdida de vista de las distancias, sino su fuerte aparición para producir una totalidad no totalizante.

tiempo.

³⁴ La *palabra clave* aquí es "producir", y no tanto "inventar" o "descubrir".

Las obras reseñadas hasta aquí dibujan un mismo y doble movimiento: afirman el carácter doméstico de los objetos (caen fuera del arte) y funcionan como *memento mori*³⁵ (anuncian insistentemente *nuestra* muerte, son iniciáticas de la inevitable finitud). Funcionan como inventarios-retratos de personas que deben ser salvadas a partir de lo que ya no les pertenece: sus nombres, objetos y fotografías. Sin embargo, ocasionan a la vez la pérdida de identidad de cada sujeto, lo universalizan de un modo único y hasta caprichoso, lo insertan en una caótica serie. Retomando los conceptos ya considerados de la teoría deleuzeana, podría afirmarse que, así como el olor de la magdalena provoca en el protagonista de Proust un estímulo en su memoria involuntaria y lo transporta al lugar de su infancia, las obras de Boltanski se apoyan en una relación novedosa producida por la esencia artística, funcionando ante los espectadores del modo original (no personal) que la obra propone³⁶.

En relación a lo anterior, y al tiempo, Deleuze sostiene que la obra de Proust está enfocada hacia el futuro, no hacia el pasado. Así, afirma que el protagonista recorre un camino de aprendizajes y desilusiones, que tienen más que ver con decepciones discontinuas y los medios que elabora para superarlas, que con los aportes sedimentados de una memoria. El mundo es siempre objeto a descifrar, y esa falta-deseo señala hacia delante, hacia el tiempo venidero.

En los trabajos de Boltanski, atravesados por una voluntad de *memento mori*, el futuro es la muerte, y las obras son recuerdos de una ausencia por venir. Su carácter universal radica en este punto, y no en el hecho de que los espectadores compartan una infancia similar (rodeada por los mismos objetos) ni en el reconocimiento de un antes (historia) en común. Sino en la intuición de un futuro más categórico: la certeza de la muerte como final.

³⁵ *Memento mori* es una alocución latina que significa "acuérdate de que eres mortal". Suele inscribirse sobre un objeto de piedad que representa un cráneo humano, y se destina a inspirar meditaciones sobre la muerte.

³⁶ El mismo funcionamiento, en suma, que Deleuze encuentra en la *Recherche...*

Se intersectan en este punto el memorial³⁷ -unido a la idea de finitud- y un recordatorio o una poética de la vida. Los memoriales funcionan como lamento de luto, procesan la pérdida, la lloran. Sin embargo, el artista no construye en ellos un lugar de la nostalgia, sino otra cosa. La advertencia respecto de la finitud reemplaza a una posible mirada melancólica del pasado. El *bricolage* de Boltanski (su montaje-reciclaje de cosas encontradas, pero asimismo su "arte de la gente común"), al igual que la *Recherche...*, también se orienta hacia adelante. El saberse mortal concierne tanto más al futuro, de modo inevitable, que a un pasado vivido.

Hasta aquí, las obras de Boltanski remiten, como flechas agudas y discontinuas, a la vida cotidiana, la ausencia, la relación con aquello donde una vez hubo *alguien*; en fin, a la muerte. Las obras que le siguen, aunque quizá sólo radicalizan estos fundamentos, son las que dan al artista la relevancia actual al interior de la escena artística. Específicamente, son las que lo instalan como una de las voces más adecuadas para referirse -ya se verá de qué modo- a esa fisura del siglo XX que es el Holocausto.

Artefactos: archivos de la ausencia

*I'm not only a lamentation, I'm a killer*³⁸
christian boltanski

Si hasta aquí las obras de Boltanski han referido con insistencia a lo que *ya no está allí*, las obras que siguen a continuación rozan *la gran ausencia*: la *Shoah*, el Holocausto³⁹, los

³⁷ Boltanski acuerda con considerar a sus trabajos como recordatorios, memoriales [*memorials*].

³⁸ "No soy sólo un lamento, soy un asesino". (Semin y otros, 1999: 27) [La traducción es mía]

³⁹ A pesar de utilizarse aquí indistintamente, los términos "Holocausto" y "*Shoah*" pueden diferenciarse en sus significados. "Holocausto" remite etimológicamente a un sacrificio consumado al fuego, una entrega a la deidad en forma de pedido o agradecimiento. Aunque también significa una destrucción que conlleva gran pérdida de vidas por causa del fuego y, desde el genocidio nazi, es el nombre que se le da a la gran matanza de europeos -especialmente

crímenes en masa producidos por el nazismo, el exterminio de seres humanos. Se trata de otro momento en la obra de Boltanski, que avanza desde los problemas de la memoria individual a los de la colectiva.

A primera vista, este es un simple gesto que da un movimiento de lo personal a lo social. Sin embargo, los temas de Boltanski -a él le gusta decir que hay siempre un sólo tema por artista, o a lo sumo tres- pueden rastrearse desde sus primeras obras y se repiten aquí haciéndose más complejos, más sabios o más calmos. Los pares ya reseñados (Yo/Otros, Sujeto/Objeto, Ausencia/Presencia, Muerte/Vida, Verdad/Ficción) se encuentran también en estas obras: habrá que ver de qué modo se insertan y a qué aluden cuando lo hacen.

A comienzo de los años '80, Boltanski produce las primeras obras que pertenecen a este conjunto, que pueden agruparse bajo el nombre de *Monumentos*, y a las que algunos críticos han otorgado la función de luto por el genocidio del pueblo judío. Estas instalaciones recuperan ciertos formatos y materiales utilizados, a la vez que instalan nuevas formas que van a dar su particularidad y originalidad a toda la obra posterior. En ellas, la fotografía es el elemento fundamental, generalmente de rostros y en blanco y negro, combinada con distintos soportes (tela, papel, vidrio, transparencias). Las caras fotografiadas tienen, en su mayoría, una característica importantísima: han sido ampliadas varias veces su tamaño original (algunas de ellas, por ejemplo, fueron tomadas de fotos-carnet y llevadas a medidas que llegan a los 40 x 40 cm). Esta ampliación provoca que las copias pierdan definición y foco, causando un efecto de homogeneidad y parecido extraordinario. Algunos de estos retratos a gran escala, además, van

judíos- en los campos de concentración de la Segunda Guerra, aquella idea de sacrificio es rechazada por muchos. Por esto, muchos sugieren la utilización de la palabra hebrea "*shoah*", que proviene del *Tanaj* -las Sagradas Escrituras; Isaías, cap. XLVII, 11- y evoca una suerte de viento-furia apocalíptico que arrasa cruel y mortalmente a la humanidad. Así, existe un intento desde el judaísmo de diferenciar a la *shoah* del resto de los grandes genocidios, por

perdiendo los rasgos de detalle, por lo que el vacío de sus ojos y bocas hace que se asemejen a calaveras. Muchas de estas instalaciones tienen como otro componente central a las lámparas eléctricas, con sus cables cayendo por encima de las fotografías que iluminan.

Dentro de la serie de los *Monumentos* se agrupan, al igual que sucedía con los *Inventarios*, distintas obras de carácter similar. En 1986 se presenta *Monumento: Los Niños de Dijon*, una instalación compuesta por 142 fotografías color y blanco y negro, montada en el Palazzo delle Prigione, en el marco de la 42ª Bienal de Venecia. Las fotos utilizadas para esta obra son algunos de los viejos retratos de rostros de niños que Boltanski ya había comenzado a usar una década atrás (niños judíos, perseguidos durante la ocupación alemana). Dos años más tarde de *Los Niños de Dijon* aparece *El liceo Chases*, una instalación que combina la exposición sobre la pared de fotografías en blanco y negro de rostros muy ampliados -de los estudiantes del último año de esa escuela vienesa, en 1931-, con la construcción sobre el piso de pilas de cajas oxidadas, algunas hechas a modo de altares. Ambos trabajos están iluminados de forma tal que las luces de metal jueguen un rol relevante en la forma final de la obra -como se ha dicho, los cables caen por encima de fotos y cajas; incluso en algunos casos sucede que la lámpara cubre la fotografía que exhibe-.

Otras obras semejantes son *Advento* (1986), *Humanidad* (1995) y *Las concesiones* (1996). Esta última, sin embargo, se diferencia del resto (al menos en este recorrido forzosamente generalizador, ya que cada una de ellas es individual y originalmente novedosa). *Las concesiones* está compuesta también por fotografías de rostros -en blanco y negro-, sólo que se proyectan en el centro de la sala, sobre paneles de tela traslúcida iluminados desde su interior con luz fluorescente. Los retratos consisten en imágenes de víctimas y de criminales, mitad y mitad, sin

su carácter singular (aquí los significados de devastación, catástrofe, ruina, hecatombe, destrucción, vaciamiento), y por los elementos científico-teóricos y prácticos utilizados para la eliminación sistemática.

ninguna indicación que explique quién es cada uno. En las paredes que rodean estos artefactos hay fotografías de cuerpos mutilados, sufrientes, cubiertas por completo con cortinas de paño negro, que el visitante puede elegir correr. Hay aquí un juego con el espectador, un límite que el artista desliza y que el asistente no puede ignorar: mire o no, su decisión lo deja dentro del juego. En referencia a esta obra es que Boltanski dice las palabras que funcionan como epígrafe de este apartado: "Siempre existe la tentación de mirarlas [a estas fotografías] sabiendo que ellas son malas u horribles. Entonces si mirás detrás de la cortina, sabés que estás haciendo algo prohibido. Yo adoro mirar imágenes terribles; yo también soy un criminal. Estoy fascinado con el hecho de morir. Hay una parte muy oscura de mi vida y mi trabajo. No soy sólo un lamento, soy un asesino" ⁴⁰. Este lugar de espectador que la obra produce, de aquel que levanta las cortinas para ver lo que hay debajo, para ver a los mutilados, está en concordancia con aquello de mezclar fotografías de víctimas y criminales, con reunir retratos de distintos niños y agruparlos bajo un solo nombre. Con cierta disolución del Yo en Otros, que no siempre son determinados, sino que pueden ser malos o buenos, hijos o padres, muertos o vivos.

Otra obra que puede ser integrada a esta serie es de 1989 y se titula *Reserva: Los suizos muertos*. Se trata de una instalación en la Withechapel Art Gallery de Londres, compuesta por paneles con fotografías en blanco y negro de rostros de adultos, lámparas de metal y cajas oxidadas. Los retratos utilizados se extrajeron de las páginas necrológicas de los diarios suizos y corresponden a personas fallecidas de muerte natural en Suiza. Hay por lo menos dos versiones más de *Los suizos muertos*. Una es una lista con los nombres de las personas muertas,

⁴⁰ "There is always the temptation to look at them knowing that they're bad or horrible. So if you look behind the curtain you know that you're doing something forbidden. I love to look at awful images; I'm also a criminal. I'm fascinated with the fact of dying. There's a very dark part of my life and my work. I'm not only a lamentation, I'm a killer". (Semin y otros, 1999: 27) [La traducción es mía]

acompañada de fotografías que los identifican. La otra variación es una instalación de 2580 cajas oxidadas apiladas, con 2580 retratos en blanco y negro sobre sus frentes. Las latas cuadradas, originalmente de bizcochos y avejentadas con Coca-Cola⁴¹, van colocadas una sobre otras, formando edificios de hasta más de una veintena de cajas de alto, simplemente apoyadas. Con todas las fotos mirando al frente de la obra, las cajas remiten a las urnas funerarias, pero también a las cajas fuertes, de seguridad. Parecen guardar algo valioso en su interior. Los rostros en las fotos conducen al espectador hacia los sujetos -los suizos, sus vidas-, pero también fuertemente hacia sus objetos. Se adivina que lo que contienen las cajas es nada más que su ausencia.

Hay otras obras que refieren a estas temáticas, pero que tienen un uso diferente del espacio y los materiales. En lugar de sostenerse fotográficamente, encuentran otros medios y otras formas.

Canadá, de 1988, tiene como elemento base -repetido en su diferencia- a la ropa usada. Se trata de una instalación montada en la ciudad de Toronto, que cubre con prendas en desuso toda la pared de una sala, del piso al techo, iluminada con lámparas. En 1990, aparece *Lago de la muerte*, una instalación donde la ropa usada cubre todo el piso de una sala provista por un puente de madera para cruzarla. Cuatro años más tarde, en la obra *Semana Santa*, Boltanski disemina la ropa por los corredores de la Iglesia de Saint-Eustache en París.

Los colores, el amontonamiento e incluso la idea de sofocación que estas obras suscitan están en relación con otro de los terribles aspectos del genocidio. Se sabe que en el campo de concentración de Auschwitz había un espacio llamado 'Canadá' (*Kanada*, en alemán⁴²) donde los prisioneros recién llegados eran impelidos a dejar su equipaje. En estos edificios trabajaba una parte de los mismos prisioneros (algunos miles), en tareas de limpieza y ordenamiento: abrían las

⁴¹ Boltanski descubrió que este era el método más efectivo y simple.

maletas y clasificaban sus contenidos para ser reutilizados en la economía alemana de guerra. Además de objetos personales como prendas de vestir o cepillos de pelo, podían hasta procesarse en este lugar algunos productos de la matanza en serie, como dentaduras de oro y cabello (usado para las chaquetas militares).

Otro juego de reenvíos y remisiones de sentido hacia estos hechos se produce en 1993, con *Las Reservas*, una obra similar a las anteriores. Se trata de una sala que es un cubo blanco gigante con todo el piso cubierto por cientos de prendas de vestir usadas, dispersas y amontonadas en pilas en algunos sectores. La obra se aprecia desde un balcón instalado en la parte de arriba, desde donde es más difícil distinguir la singularidad de cada una de las ropas, cuyos colores se fusionan. El elemento clave de esta obra es, sin embargo, el hecho de que "concluyó" de manera explícita, actuando su final en el tiempo. Esta obra tuvo su consumación -o su continuación infinita- el mismo año, bajo el nombre de *Dispersión*. Como cierre de la exposición, las ropas se pusieron en venta a un irrisorio precio único por unidad, lo que convirtió al público del museo en uno comprador, no a la usanza del circuito del arte (coleccionistas) sino del supermercado, y transformó aquello que los críticos habían catalogado como una metáfora del horror en vestidos más o menos amoldables a sus cuerpos (¿la obra en sus cuerpos?, ¿la no-obra?). Al igual que aquellos prisioneros-empleados del sector *Kanada*, los asistentes revolvían las montañas de tela, revisaban su contenido, buscando...

Otra de estas obras, que se distingue además por la utilización que hace del espacio, es *La Casa ausente*, de 1990, donde se interviene el espacio urbano de Berlín. Para ella, Boltanski eligió un edificio que fue destruido por completo durante la Segunda Guerra, y cuyo vacío aún se

⁴² En Polonia, la palabra "Kanada" es una expresión que sirve asimismo para representar una tierra de grandes riquezas.

nota hoy, y puso en las paredes de los edificios contiguos unas placas conmemorativas, con los nombres de los antiguos ocupantes de los departamentos. Instalada en el vacío, la obra señala la ausencia misma de lo que la constituye, y se vuelve un inventario silencioso de esos sujetos que quizá hayan muerto en los bombardeos.

En 1993, también en una apropiación de cierto espacio exterior y dialogando con lo que se discutirá más adelante como "memoria colectiva", Boltanski presenta su *Resistencia*. Son fotocopias en blanco y negro de los rostros -principalmente, los ojos y la nariz, no la cabeza completa- de los miembros de la resistencia germana, instaladas sobre las paredes exteriores del Haus der Kunst, en Munich.

Algunas de las temáticas más recurrentes de Boltanski permanecen como los eslabones más fuertes para sostener esta sucesión de obras, siempre azarosa y necesaria a la vez. Una de aquellas temáticas es la de la infancia, que se conecta en este período con el trabajo sobre los crímenes de la *Shoah*. En 1989, aparece *Reserva: Las fiestas de Purim*, una instalación que integra fotografías ampliadas de rostros infantiles en blanco y negro, lámparas de metal, ropa usada y cajas oxidadas. Y, en 1994, la obra *Escuela Judía de Grosse Hamburgerstrasse en Berlín en 1938* presenta una serie de fotografías móviles iluminadas con lámparas fluorescentes y cubiertas con lienzo blanco, a través del que se traslucen. Los retratos fueron extraídos de la foto escolar de esta promoción de alumnos judíos en 1938. Ni Boltanski ni el espectador tienen certezas, pero la obra los enfrenta a una actitud real: el morbo y la repulsión de pensar que estos niños pudieron ser víctimas del Holocausto. Algo semejante ocurre frente a una intervención urbana que Boltanski realiza el mismo año, en la estación ferroviaria Köln, en la ciudad alemana de Colonia. Allí presenta *Estos niños buscan a sus padres*, una distribución en mano de 20.000 copias de fotografías de rostros infantiles, con un agregado de texto que especifica datos acerca

de los niños y que solicita al receptor de folleto comunicarse con Christian Boltanski en caso de reconocerse él mismo o de conocer al chico de la foto. Boltanski dice "ahora deben tener unos 50 ó 52, serán una memoria de su tiempo"⁴³. Sin embargo, la obra no adquiere densidad por la posibilidad de esa llamada, sino por el hecho de exponer a miles de pasajeros ante la decisión de pensar en estos niños. La obra se dispersa como las prendas, cae al suelo, se pierde en los papeleros y usa todas las posibilidades que le brinda el azar. Sin embargo, no deja de construirse como monumento -cotidiano o simple- de aquello que no puede decirse con monumentos.

Por otra parte, el título de la obra, *Estos niños buscan a sus padres*, señala la relación que Boltanski prevé para el receptor de estas copias. Antes que al conocido o hijo de estas víctimas o -quizá- sobrevivientes del Holocausto, a quien busca el folleto es a *sus padres*. Lo que, además de funcionar como imposibilidad, convierte a los transeúntes en padres-ancestros-responsables de estos niños-muerte (el rostro en el papel los busca *a ellos*).

Porque los niños de las fotografías de Boltanski parecen muertos.

Quizá estén ahora muertos, o hayan sido víctimas de las grandes matanzas. Sin embargo, estos niños parecen también muertos *en* las fotografías -los ojos vacíos, la cara borrosa, la iluminación alrededor-. Las figuras que hablan de la infancia funcionan como ausencia, ya que su presencia es apenas la de fantasmas. Como sucede con los pequeños protagonistas de *Otra vuelta de tuerca*⁴⁴, aquí la niñez es cosa espectral, antes que paradigma de vida. Y hay, a la vez, un paradigma de la pérdida de la infancia: cada quien lleva dentro a un niño muerto. Esta doble condición del crimen, el de matar a niños y el de matar la infancia, conecta toda la primera parte

⁴³ Cita recogida en el video *Christian Boltanski* (1999: 37' en adelante).

⁴⁴ *Otra vuelta de tuerca*, novela de Henry James (1843-1916), es una obra magistral del suspenso.

de la obra de Boltanski (los *Inventarios*) con estos *Monumentos* que rozan el Holocausto y su exterminio masivo.

El monumento de lo efímero

Los monumentos se erigen para la Historia, funcionan como los centinelas de una memoria que ansía ser sostenida a través del tiempo. Sin embargo, los recordatorios de Boltanski son monumentos de materiales efímeros. Según sus palabras, "en mi trabajo hay una idea del monumento, pero de un monumento muy frágil. Los monumentos que hago no son de mármol, no son de metal; es nada, es muy frágil, entonces siempre hay esa contradicción entre el deseo de hacer monumentos, de preservar, y al mismo tiempo, hago todo esto con recursos en extremo débiles, y hay una especie de paradoja" (Ramos, 1998). Este uso de materiales perecederos o de formas no convencionales hace que esta resignificación de la idea de monumento cuestione la función de salvaguarda de la memoria que se le adjudica.

Si, de acuerdo a lo afirmado por Deleuze, la esencia artística ofrece una relación novedosa entre varios elementos, es posible pensar que estos monumentos no se fundan en una memoria histórica exterior común, sino que se presentan en su mismidad. "Bien es verdad que toda obra de arte es un monumento, pero el monumento no es en este caso lo que conmemora un pasado, sino un bloque de sensaciones presentes⁴⁵ que sólo a ellas mismas deben su propia conservación, y otorgan al acontecimiento el compuesto que lo conmemora. El acto del monumento no es la memoria sino la fabulación" (Deleuze, 1993: 164). Así, una instalación actual permite "recobrar" un tiempo otro, incluso ese tiempo no vivido por el autor de la obra -el Holocausto en Boltanski- sin reponer un sentido dado, sino construyendo un sentido otro. Combray⁴⁶ o el Horror se

⁴⁵ Boltanski sostiene a menudo en sus entrevistas que lo importante es hacer algo en el presente.

⁴⁶ La ciudad de la infancia del protagonista de la *Recherche*...

presentan en la obra tal como jamás fueron vividos, como jamás son ni serán (Deleuze, 1993: 164). Porque no aparecen sino en una Diferencia que es nueva para el mundo.

En su *Arqueología del saber*, Michel Foucault (1991) también ha trabajado esta noción de monumento, aunque desde un lugar diferente. Insistiendo en la necesidad de hacer una arqueología de la historia, Foucault sostiene la necesidad de leer a los documentos como monumentos, en lugar de como registros descifrables. Así, define al documento como la traza de una vida que debe ser descifrada, como lo que hay que interpretar para llegar al sentido, para descubrir un sentido dado. Al monumento, en las disciplinas de la historia, habitualmente no se lo considera de esa manera. En lugar de descifrarlo buscando una verdad detrás de él, se lo describe y relaciona con otros monumentos u otras cosas. Desde allí, Foucault le propone a los historiadores trabajar con los documentos como monumentos⁴⁷, es decir, describiéndolos, serializándolos, nunca interpretándolos. Produciendo sentido a partir de esas series y no buscando un sentido originario.

Lo mismo hace Boltanski cuando presenta sus documentos apócrifos como monumentos efímeros. Es la misma intención de producir sentido sin la búsqueda de una verdad histórica que sostenga su obra. Sin más verdad que el artificio que su obra ofrece en sí misma.

Decir el Horror

A menudo se asiste a la presentación de las instalaciones de Boltanski bajo una idea de rememoración, recuerdo e incluso justicia⁴⁸. Frente al silencio y el momento oscuro de muerte

⁴⁷ "En nuestros días la historia es lo que transforma los documentos en monumentos [...] en nuestros días, la historia tiende a la arqueología, a la descripción intrínseca del monumento" (Foucault, 1991: 11).

⁴⁸ Aquí, la noción de 'recuerdo' en su sentido más político y menos personal, semejante a la consigna "Ni olvido ni perdón" de las Madres de Plaza de Mayo.

que ha sido la *Shoah*, se toman estas obras de arte como aquellas que denuncian-recuerdan-exponen-señalan. Que, en suma, representan.

Pero, retomando la gran pregunta adorniana⁴⁹, ¿cómo es posible referir al Holocausto? ¿Cómo pueden decirse los horrores y crímenes de la Segunda Guerra? ¿Cómo puede, en fin, decirse el Horror?

Varios intentos, desde distintas disciplinas artísticas, han abordado, con distinta suerte, esta cuestión. El cine, por ejemplo, es de utilidad a la hora de investigar la relación entre lo que se considera como la gran fisura del siglo XX y las posibilidades del decir.

Dentro de las películas que se han ocupado de esto⁵⁰, es posible mencionar a tres que han tenido especial relevancia en los últimos años.

La primera de ellas es "La vida es bella", una película de Roberto Benigni⁵¹. Esta comedia, ambientada en un campo de concentración nazi, cuenta la historia de un padre que intenta salvar a su hijo del horror a partir de la construcción de una ficción: la de que ellos están en el medio de un juego con premios y prendas, fantasía que le sirve al padre para velar el mundo atroz en el que se encuentran. Sin embargo, este mundo construido no se asemeja a lo que puede encontrarse como ficción en las obras de Boltanski. Se trata por el contrario de una ficción consoladora, que invita a huir antes que a participar de la obra, a la pasividad más que al compromiso. Esta película se inscribe en la tradición de una película anterior: "La lista de

⁴⁹ Según Adorno, no puede haber poesía después de Auschwitz; el Holocausto constituye una herida irreparable, un acontecimiento inconmensurable y por ende irrepresentable. La *Shoah* se sustrae a toda representación unívoca, ya que cualquier representación lo reduce, banaliza o estetiza. Por otro lado, no hay manera de procesar este acontecimiento que no implique el esfuerzo por decirlo, ponerlo en palabras, transmitirlo a través de representaciones que siempre serán tan necesarias como insuficientes, ya que no puede haber una superación o "elaboración" exitosa de la *Shoah*.

⁵⁰ Sería interesante agregar a estas películas la miniserie de televisión *Holocausto*. Presentada por la NBC, salió al aire durante abril de 1978 por primera vez. Su argumento giraba en torno de la vida de un doctor judío y su familia en la Alemania de 1935.

Schindler", de Steven Spielberg⁵². Fruto de la más espectacular tradición hollywoodense, cae en esteticismos, golpes bajos y artimañas. La elección, por ejemplo, de filmar en blanco y negro y hacer que un personaje -una nena vestida de rosa- sobresalga durante toda la película para mostrar su cadáver al final. O la exhibición permanente (¿pornográfica?) de los cuerpos muertos encimados y flacos.

La crudeza de lo explícito, que muchos han considerado morbosa y gratuita, de la película de Spielberg, y el ocultamiento 'ingenuo' de la de Benigni, hacen que ambas tengan serios problemas a la hora de *dar cuenta* -tal vez sea este el único problema- de lo terrible del Holocausto.

La tercera película, sin embargo, es reconocida como aquella que logró señalar -ya que no representar- este verdadero Horror. Se trata de "*Shoah*", de Claude Lanzman⁵³, un documental de 9 horas que exhibe únicamente testimonios de sobrevivientes de la persecución nazi (la técnica es la entrevista en un espacio cerrado), restituyéndole la palabra a quienes nunca pudieron ni quizá podrán hablar. En palabras de Lanzmann, "los protagonistas de *Shoah* son sobrevivientes, pero habría que llamarlos 'los que regresaron', lo que vuelven más allá del límite. Fueron los únicos testigos del exterminio; periódicamente eran liquidados para no dejar testigos. Los que quedaron vivos, fue por milagro, heroísmo o suerte. [...] Me interesaron estos sobrevivientes, los que regresaron, que nunca hablan en primera persona, ellos siempre dicen 'nosotros'; son los portavoces de los muertos"⁵⁴. Esta restauración de la palabra se acerca más a un callarse (dejar paso al que no puede hablar, hacer silencio) que a la abrumadora voluntad de representación que se observaba en los dos filmes anteriores.

⁵¹ "*La Vita è Bella*" (1997, Italia, 122 min). Dirigida por Roberto Benigni y producida por Cecchi Gori Distribuzione.

⁵² "*Schindler's List*" (1993, EEUU, 200 min). Dirigida por Steven Spielberg y producida por Universal.

⁵³ "*Shoah*" (1985, Suiza/Francia, 570 min). Dirigida por Claude Lanzmann y producida por Films Aleph/Geneva/Historia Films/Parafrance.

⁵⁴ Cita extraída de una entrevista a Claude Lanzmann, publicada en <http://www.fmh.org.ar>.

Regresando a la pregunta acerca de cómo decir el Horror, puede pensarse que el modo en que se despliegan las obras de Boltanski sea tal vez la única forma de hacerlo, similar a la elegida por Lanzmann: sin ser representación alguna, sin decirlo, sin el simulacro de recuperar ese irrecuperable sentido pasado. Las instalaciones están atrapadas en el presente y explotan esa cualidad, mirando desde la fragmentación y repetición de sus materiales las caras de aquellos que pueden -o no- haber estado en campos de concentración.

Evidentemente, las obras de Boltanski están precedidas por un conjunto de expresiones ya instituidas⁵⁵, que han tejido un mundo común entre los sujetos que las observan. Pero esto, sin embargo, no basta para pensar que dicho horizonte compartido determina la percepción de la obra en un sentido único. No explica el carácter de denuncia que se le adjudica y, si no lo hace, es porque no hay denuncia alguna, sino los mecanismos de un arte que, como él mismo reconoce, "sucede después del Holocausto"⁵⁶ pero que, según también afirma, trabaja sobre morir más que sobre ese genocidio. A propósito de una de sus obras, Boltanski comenta: "Tengo mucho humor en mi arte. Si hago un trabajo grande con ropa usada muchos hablan acerca de la relación con el Holocausto y cuán triste es eso. Pero los niños lo encuentran divertido, los hace felices porque tratan de probarse todas las prendas"⁵⁷.

En uno de los artículos dedicado a su obra, Didier Semin sostiene que "quizá deberíamos decir que todo el trabajo de Christian Boltanski juega no con la memoria del Holocausto -en ese

⁵⁵ En términos de Castoriadis, sería interesante analizar cómo *Holocausto* puede verse como una de las significaciones imaginarias sociales centrales del mundo occidental de los últimos años y, asimismo, indagar el hecho de que esto no ocurra con el término *Shoah*.

⁵⁶ "My work comes after the Holocaust". (Semin y otros, 1999: 19) [La traducción es mía]

⁵⁷ "I have much humor in my art. When I make a large work with used clothes many speak about the relation to Holocaust and how sad it is. But children find it fun, it makes them happy because they get to try on all the clothes."

caso, hubiese quedado completo con la aparición de fotografías explícitas de los campos- sino con los mecanismos extraordinariamente complejos que han hecho posible el horror, con aquello que nos permite concebir lo inconcebible"⁵⁸. Así, en lugar de buscar la mayor legitimidad artística y la mayor autenticidad posible en la representación de la *Shoah*, en lugar de resolver o transmitir, Boltanski trabaja siempre transversalmente, como el protagonista de la *Recherche...* según Deleuze. Yendo de un lado a otro, uniendo partes desunidas y haciendo de ese camino o esa unión la verdadera obra. Trabajando con la certeza de que siempre se habla del Holocausto desde cero, y no desde el sostén de una memoria plena de significaciones cristalizadas dispuestas a surgir a un llamado del arte.

Para sumar un último elemento a este análisis es interesante revisar brevemente la propuesta de Franco Rella (1990), en su artículo "El pensamiento de lo moderno - El enigma de lo bello". Según este autor, la belleza muestra el límite de las cosas, danza sobre ese límite, se acerca a lo indecible. Es en el espacio del umbral donde se puede aprehender la belleza y transformar al tiempo en eterno. El umbral es donde el sueño se diluye en el despertar pero no por completo, aún; el instante en que estamos con los ojos abiertos en el sueño. Allí es donde es necesario demorarse.

Si la belleza, según Rella, consiste en el enigma que la custodia, y la verdad se ofrece en el mundo como fragmento, como aquello que rompe la unidad, será la obra de arte aquel enigmático fragmento que se acerca asintóticamente a lo indecible. Esta asíntota que dibuja el gesto del señalar, contiene la angustia de lo humano y lo finito, de las búsquedas vanas en torno a

Este fragmento corresponde a una entrevista recogida en <http://farrer.riv.csu.edu.au/~jklabber/texts/boltPaint.html>. [La traducción es mía]

⁵⁸ "We might perhaps say that all of Christian Boltanski's work deals not with the memory of the Holocaust -then it would have been completed with the emergence of explicit pictures of the camps- but with the extraordinarily

la imposibilidad. En suma, se trata de las mismas búsquedas que deja adivinar Boltanski en cada una de sus obras, construidas a partir de una juntura no homogénea de fragmentos.

Dentro de la gran cuestión de la posibilidad de decir lo real inenarrable puede identificarse una diversidad de temas. A continuación se apuntarán dos de estos: los museos del Holocausto y la problemática -ya mencionada- de la memoria colectiva.

I- La representación y el museo:

A partir de los '80, una tendencia ha crecido con fuerza alrededor del mundo: la de erigir museos de la memoria en recordatorio de las víctimas del Holocausto. Toda ciudad importante proyectó o llevó a cabo la construcción de estas instituciones-memorials, enfrentándose asimismo a los problemas que supone -una vez más- la representación⁵⁹.

Julián Bonder, un arquitecto argentino que investiga la relación entre memoria y arquitectura, y ha sido convocado para diseñar el *Center for Holocaust Studies* en Clark University, sostuvo en una conferencia: "Las sociedades occidentales han empezado a desarrollar una especie de persecución obsesiva por el tema de la memoria. [...] Si la modernidad liberó a Occidente de la constricción de la memoria, la posmodernidad parece estar luchando entre la amnesia y una obsesión enfermiza por el pasado. Lo vemos en la proliferación de centros históricos para el turismo, la recuperación de todo tipo de objetos o edificios antiguos, modas retro, el *kistch*, el entusiasmo por las biografías, las colecciones de fotos, etc. Todo esto tiene que ver con una sensibilidad que Adorno llamó *museal*. Esta fascinación por el pasado puede ser pensada como una forma compensatoria de olvido. Los memoriales y los museos pueden estar

complex mechanisms that have made horror possible, with that which enables us to conceive the inconceivable." (Semin y otros, 1999: 85) [Traducción mía.]

⁵⁹ Véase, por ejemplo, la controvertida construcción del Memorial de Berlín, que causó interminables discusiones acerca de la forma, el tamaño, el área a cubrir, el lugar de emplazamiento y otras cuestiones. O el Museo del

funcionando como puntos paradigmáticos de esta sociedad contemporánea. El Holocausto [...] tiene un rol central en la crisis entre memoria y modernidad" (Bonder, 2001).

Este contrapunto entre el olvido y la memoria que ofrecen los museos de hoy, esta fascinación (¿infértil?) por reponer el pasado se aleja de la propuesta de Boltanski. Cabría pensar que la clase de museos que construyen sus obras (museos diferentes: fugaces, sin intención pedagógica, surgidos por completo del mundo del arte) se asemejan más a lo que Derrida dice en *Archive fever. A freudian Impression*: "la estructura técnica del archivo-archivante también determina la estructura del contenido archivable aún en su misma puesta en existencia y en su relación con el futuro. La archivización produce tanto como registra el evento" (citado en Dussel, 1999). Boltanski actualiza una singularidad del Holocausto diferente en cada obra. No lo trae, repone o enseña, sino que lo produce. Y este enfrentamiento con lo inconmensurable que provoca es la razón de su arte, un arte no efectista ni obscuro. Como observa Bonder, "ni el arte ni la arquitectura pueden ni deben compensar (o intentar compensar) la masacre".

II - La representación y la memoria colectiva:

Siguiendo a Proust, podemos suponer que si no hay en Boltanski un uso central de la memoria como facultad de lo inteligible, hay entonces en sus obras una apelación a la memoria involuntaria, cargada de reminiscencias que ponen en relación dos objetos diferentes. Sin embargo, la teoría de Deleuze no se detiene allí y avanza un paso más: "El arte en su esencia, el arte superior a la vida no se apoya en la memoria involuntaria. Ni siquiera se apoya en la imaginación y las figuras inconscientes. Los signos del arte se explican por el pensamiento puro como facultad de las esencias" (Deleuze, 1972: 68).

Holocausto de Jerusalén, del que su constructor ha dicho: "No quiero contar el Holocausto con arquitectura tradicional; más que con un edificio, quiero que se desarrolle en un antiedificio".

Esta especificidad del arte, en la que las obras de Boltanski se apoyan para funcionar, impiden pensar, por ejemplo, que las instalaciones *El liceo Chases* o *Lago de la muerte* vuelven a traer los espantos de la muerte en los campos de concentración. Eso sería forzado y erróneo. Lo que hay allí es nada más que sentido presente -aunque la experiencia anterior pueda desarrollarse como horizonte-. Lo verdaderamente importante es la obra de arte, en su despliegue siempre actual, en su particular modo de traicionar e interpretar su propia verdad.

De este modo, los trabajos de Boltanski encuentran su carácter universal en la mostración de la finitud y la indecibilidad, propia de la obra misma, y no en el hecho de que el público comparta una infancia similar (rodeada por los mismos objetos) o una memoria colectiva (el reconocimiento mutuo de una historia en común).

DOS - Espacio de la instalación y Cuerpo. La obra y su despliegue. Merleau-Ponty, Foucault y los museos del presente. El Otro de la obra.

Frente a una obra de Boltanski, lo que sobreviene ante uno rápidamente es *un* espacio. Los objetos se aparecen señalando *ese* espacio donde se encuentran. La permanente interpenetración de los elementos y el espacio de la sala de cada obra dan a la elección del sitio de exposición un lugar significativo, de gran importancia. Ni un cuadro, ni una sinfonía, ni un poema ofrecen al espectador semejante primer dato: la instalación no está más que instalada aquí -y ahora-, y esto la conforma como tal.

Entonces.

¿Cuál es el espacio en el que se despliega la instalación? ¿Qué cuerpos espera y acoge? ¿Qué sujeto-otro receptor propone? ¿Cómo dialoga con la herencia científico-positivista del museo? ¿Son sus juegos los de un simulacro? ¿Qué manifestaciones de lo ritual y religioso se hacen presente en estas obras? ¿Qué relación entre la representación intelectual y la obra supone la idea de un "arte conceptual"? ¿Sugiere la instalación un modo de aprehensión de la obra diferente del resto de los géneros de artes visuales?

Con la guía de estos interrogantes, las siguientes páginas recorrerán el espacio de las obras de Christian Boltanski.

La aproximación fenomenológica

La concepción del tiempo y el espacio que propone Maurice Merleau-Ponty funciona como eje principal de su teoría acerca de la percepción, el sentido y el sujeto. No es azaroso que los trabajos de Boltanski puedan ser abordados a partir de estas reflexiones.

Según esta corriente filosófica, cada sedimentación posible de sentido, cada expresión, se asienta sobre un sustrato indeterminado: un estado antepredicativo, el "mundo vivido", un estado de indistinción⁶⁰ que se enfrenta al "mundo pensado". Así, no hay expresión anterior a cada expresión singular y, al contrario que en una concepción objetivista del lenguaje, cada significación es creada, instituida de manera originaria -y determinada espaciotemporalmente- por un *ser en el mundo*.

Al igual que cada acto de habla instituye significación, así también la percepción es originaria, fundante y creadora. Lo que percibe es siempre un cuerpo en el mundo, como único lugar del sentido. No hay determinaciones objetivas exteriores que condicionen la percepción, vista como antepredicativa, prejudicativa y pre-objetiva, y vinculada siempre a un cuerpo, no a una conciencia. Así toda percepción es percepción *de algo* (hay un mundo, un afuera del sujeto) y necesita de un cuerpo que viva al mundo desde su saber antepredicativo.

El sujeto de Merleau-Ponty, además, crea significaciones y percibe en un único tiempo presente. La razón de esta atadura (no en su sentido negativo) reside en que el cuerpo es sede, por un lado, de la percepción y la significación y, por el otro, del tiempo y el espacio. Por lo tanto, sus significaciones sólo se producen "en acto". En palabras de Merleau-Ponty, "no hay, pues, que decir que nuestro cuerpo está *dentro* del espacio, ni, por otro lado, que está *dentro* del tiempo: *habita* el espacio y el tiempo. [...] De la misma manera que es necesario un 'aquí', el cuerpo existe también necesariamente en un 'ahora'; nunca puede hacerse pasado" (1957: 152, subrayado en el original). Al igual que el sentido (y porque es su garante), el cuerpo está positivamente atravesado y conformado por el tiempo y el espacio.

⁶⁰ Indistinción *determinable*, ya que es posible de distintas determinaciones de sentido.

A continuación, se verá por qué se trata del mismo gesto que pronuncian las obras de Boltanski.

El borroso espacio del límite

*Nuestra percepción termina en los objetos y el objeto,
una vez constituido, se presenta como la razón de
todas las experiencias que de él podamos tener.*

maurice merleau-ponty⁶¹

¿Qué espacio construyen más de mil cajas grises de lata, apiladas de a veintenas, con una foto en blanco y negro de un rostro en cada una (rostros ligeramente diferentes, pero tremendamente y siempre el mismo rostro), dispuestas en filas que dejan pasillos por donde es posible el tránsito?

La respuesta seguramente no se acercará a la idea de marco: el espacio de estas instalaciones carece de ese tranquilizador continente de las obras de arte tradicionales. Como se ha dicho anteriormente, las obras de Boltanski se desarrollan en el espacio del museo, la iglesia, la galería, y generalmente se despliegan a lo largo -y ancho, y alto- de una o varias salas. Aquel que desee apreciarlas debe *recorrerlas*, debe dejar que las obras rodeen su cuerpo.

Junto a esta ausencia de marco, se puede leer otra: la ausencia de centro. En estas instalaciones, el centro y la periferia coinciden, el centro está en todas partes y en ninguna. Cada uno de los elementos se hunde en la obra, antes que adelantarse al frente de ella.

Uno de los ejemplos de la singular espacialidad de estos trabajos es la intervención urbana construida en Berlín en 1990, *La Casa ausente*, instalada en el vacío de un edificio destruido por

⁶¹ La cita corresponde a Merleau-Ponty (1957).

completo durante el nazismo. En ella, la obra es justamente lo que falta, su ausencia misma; es una pura adherencia del cuerpo observador.

Así, en las obras de Boltanski el espacio del objeto es siempre y necesariamente también el espacio del cuerpo, del espectador que es cada vez menos espectador y más sujeto productor (como se verá adelante). La interlocución sujeto/mundo ocurre como lo explica Merleau-Ponty a partir del concepto de fisonomía: es la proyección de sentido del sujeto sobre el objeto lo que sucede; la institución de sentido subjetiva, pero de acuerdo al particular modo en que el objeto prescribe al espectador ('el objeto me habla'). "Este diálogo del sujeto con el objeto, este recoger el sujeto el sentido desparrramado en el objeto y el objeto las intenciones del sujeto, que es en lo que consiste la percepción fisonómica, dispone en torno del sujeto un mundo que le habla de sí mismo, e instala en el mundo sus propios pensamientos" (Merleau-Ponty, 1957: 144). Así, el mundo sugiere significaciones y, recíprocamente, el sujeto propone significaciones que se encarnan en el mundo. Los órdenes de sentido se proyectan por la relación práctica de un cuerpo y un mundo. Las solicitaciones del mundo están allí para ser recogidas por quien deviene en el espacio de la instalación: un sujeto que -en tanto sujeto de una experiencia- no permanecerá el mismo, sino que se modificará. Las instalaciones hacen explícito aquello que Merleau-Ponty advierte en toda obra: se muestran incompletas, se ofrecen al espectador y le exigen que forme parte de su espacio, lo incluyen para que quien mira, vea por fin.

Y en este gesto, en su despliegue espacial -devorador y móvil-, cada obra de Boltanski derrama su indeterminación, hace visible y se hace cargo de ese sustrato que Merleau-Ponty refiere y al que se contrapone la idea de un significado cristalizado, unívoco y supra-situacional. En lugar de un sentido congelado dado, el sentido de la instalación se abre a un cuerpo que se mueve dentro de ella, a un cuerpo móvil.

Las obras, además, pueden ser mutiladas, llevadas en pedazos, adaptadas a los distintos lugares en que son expuestas, modificadas, y todo esto sin suponer para la instalación una "pérdida", dado que no hay identidad que la sostenga por fuera de su ubicación en un tiempo y espacio concretos.

La obra nunca es siempre ella; y necesita de un otro para existir -como sentido-.

Material original

*Los procesos siguen su curso
de manera autónoma. Todo cambia.*
joseph beuys⁶²

Como se ha dicho en el capítulo anterior, una de las intenciones de Christian Boltanski es la imposible reconstrucción de los eventos de su infancia. Sin embargo, esta reconstrucción, siempre de plastilina y otros materiales "muy estúpidos", habla de una característica que su trabajo comparte con muchas de las obras actuales: la de lo efímero.

Los materiales que forman las instalaciones se prevén perecederos, en más de un nivel. Por un lado, las mismas propiedades de ciertos elementos harán que, con el avance del tiempo, su forma varíe o que, sencillamente, vaya desapareciendo poco a poco. Por otra parte, la instalación no puede permanecer así desplegada en el museo o galería: es evidente que luego habrá que desarmarla, transportarla, desintegrarla. La obra que el público recorre corresponde sólo a ese único momento determinado. Incluso algunas obras tuvieron su explícito punto final: la mencionada *Dispersión*, por ejemplo, con el hecho de la venta de sus partes -cientos de prendas de vestir usadas- al público visitante. La obra parece así como tal, es consumida, pero se continúa

⁶² Citado en Hochfield (2003). Joseph Beuys es un artista conceptual contemporáneo, autor de *Rincón de grasa en caja de cartón* (1963), entre otras obras que presentaron dificultades a la hora de su conservación.

a la vez en las vidas de aquellos que vestirán sus componentes. ¿Qué ocurre con esta no-obra? ¿Qué problemas generan estas nuevas posibilidades al interior de la esfera del arte?

Hay varios puntos en torno a estas "novedades" de la expresión artística: cómo preservar obras efímeras, cómo encontrar nuevos medios cuando los originales se hayan agotado, cómo transportar una obra, cómo duplicar aquellas que están hechas para ser consumidas y se *terminan* (las que hay que recrear, en lugar de preservar), cómo responder a estas cuestiones cuando el artista ya no esté vivo para decidir.

En el mundo de los curadores y críticos de arte lo que hay es controversia, posiciones más o menos conservadoras. De hecho, ya hay proyectos en marcha que recopilan en video y por escrito el modo en que cada artista quiere que su obra sea -o no- restaurada: renovando sus componentes, actualizándolos o reemplazándolos (ejemplo: si una obra está hecha con caramelos, ¿qué hacer cuando los envoltorios ya no luzcan como nuevos y no se consiguen iguales en el mercado?, ¿se puede elegir la versión nueva de un material?).

Visto desde la fenomenología, sucede con este singular desarrollo de la instalación en el tiempo y el espacio algo similar a lo expuesto en el punto anterior. Si, de acuerdo a la teoría de Merleau-Ponty el sentido es siempre presente, se advierte de qué singular modo la instalación asume, explicita y agota su cualidad de puro presente.

Sin embargo, es necesario comenzar por advertir que el presente merleauPontiano tiene características particulares: puede capturar el sentido de su pasado inmediato e incorporarlo como presente (y así cada pasado inmediato con el anterior, *ad finitum*), y puede hacer lo mismo con el futuro (adelantándose a los sentidos venideros). Estos dos movimientos de protención y retención constituyen el horizonte temporal de cada acto perceptivo, y son los que sustentan el acto de significación.

Junto a aquél, y de manera análoga, se erige el horizonte espacial: cada punto del espacio es sede de las miradas de *todos* los otros puntos, las posibilita y a la vez es creado por ellas. Es en el horizonte espacial (allí donde el sujeto discernirá entre fondo y figura) donde el objeto se relaciona con los otros objetos; donde las miradas de las cosas que no son, construyen a cada cosa como cosa. Algo semejante sucede con el horizonte temporal, que permite la presencia del pasado, de lo hablado⁶³, pero en una original conformación actual de sentido. Siempre atrapado en el mundo vivido y la palabra hablante, en la infinita originalidad del presente⁶⁴.

Por todo esto, la instalación no promete nada. No maravilla con un futuro de estabilidad, no dice 'estaré aquí, en este marco, en esta posición, así siempre, para vos' sino que obliga a sus receptores (¿paseantes?) a enfrentarse con el angustiante aquí y ahora, el desnudo *hic et nunc* que les anuncia su propia finitud y contingencia, y que aparece allí gracias a sus ojos, persistiendo sólo mientras duren sus miradas.

El cuerpo del Otro

El cuerpo de la instalación es el del otro.

El espectador encuentra su cuerpo rodeado por la obra, que paradójicamente lo contiene en el momento en que él se deja impresionar por ella, permitiendo a la vez que ella surja y se despliegue.

⁶³ En términos de la división palabra *hablante/palabra hablada*. Según esta corriente, "se podría distinguir entre una *palabra hablante* y una *palabra hablada*. En la primera, la intención significativa se encuentra en estado naciente. [...La palabra hablada] dispone de significaciones como de una fortuna adquirida"; es fruto, entonces, de las sedimentaciones de sentido anteriores. (Merleau-Ponty, 1957: 216)

⁶⁴ La síntesis de los horizontes (*estructura de horizonte*, Husserl) deja siempre, sin embargo, inacabado al objeto, que tiene infinitas perspectivas posibles (espacio-temporales). Nunca hay percepción adecuada o completa (Merleau-Ponty, 1957).

El carácter incompleto, engullidor y variable de las instalaciones exige al espectador que las complete, lo obliga a transportar su cuerpo a través de la obra, a ser más creador que *flâneur*.

Merleau-Ponty concluye que la participación del otro (uno de los puntos centrales de su pensamiento) es indispensable para todo acto de sentido y ocurre siempre -cualquier acto significativo supone la otredad-. Es la ya vista estructura de horizonte (temporal y espacial) la que permite la intervención del otro, co-instituido y co-constituyente, y le permite al cuerpo percibir y significar. Esto que Merleau-Ponty ve en todas las obras es otro de los rasgos que distinguen a las instalaciones de Boltanski: el tratamiento del espacio y el tiempo por parte de éstas compromete a los espectadores a ir más allá del espectáculo.

Y, así como la fenomenología toma al sujeto de la producción como un sujeto creador y no como uno que subsume categorías, en las instalaciones de Boltanski se advierte cómo el Otro es verdaderamente un sujeto capaz de (¿obligado a?) instituir sentido de modo originario, en un momento vivo.

El acto subjetivo que supone elegir diferenciar fondo/figura⁶⁵, se hace aquí explícitamente necesario: el espectador está compelido a decidir, a decir cuáles fragmentos convertirá en obra, ante el *caos continuo* que se le ofrece a la sensibilidad. La obra coloca al espectador ante un abismo, se derrama delante de sus ojos, y lo obliga a hacerse cargo de su capacidad creadora, posibilitadora de cualquier sentido.

Con respecto a la noción de *otro*, las obras de Boltanski le proponen al espectador lugares más o menos cómodos, pero siempre inestables. En la mencionada obra *Las concesiones*, de 1996, cuando Boltanski ofrece a los visitantes fotos de cuerpos mutilados cubiertos por paño negro hay por lo menos dos juegos hacia el espectador. En principio, lo obliga a elegir: puede

mirar o no, pero no puede ignorar la disyuntiva. Hay a la vez un cuerpo abierto a la instalación (que mira, toca, pasea, en fin, que *decide*) y un cuerpo dominado por ella. Y el hecho mayor que provoca la obra es otorgar al otro la posibilidad de sentirse fascinado por el horror, dejarse llevar por el morbo y sentir el deseo de *ver* lo monstruoso. Como Boltanski mismo sugiere, quizá sea simplemente el placer de sentirse un criminal.

Algo semejante ocurre en relación a *Estos niños buscan a sus padres*, la intervención urbana realizada en una estación de trenes de Colonia. Los miles de folletos que llevaban impresas fotografías de niños interpelaban a los transeúntes en su espacio cotidiano y los obligaban a (¿les proponían?) pensar en estas vidas, en sus posibles muertes y, en suma, en la responsabilidad de los padres (*nosotros*, los padres) hacia esas ausencias. Este forzar-a-pensar-en sea tal vez la característica de todo arte "de denuncia". ¿Pero es la obra de Boltanski una de denuncia? ¿Puede una obra fundada en la indeterminación y en los posibles sentidos de un cuerpo cristalizar su significado hasta tal punto?

En principio, para forjar una obra de tales características, es necesario apelar a la existencia de una memoria colectiva, exterior a los individuos, en donde se inserten estas expresiones artísticas. Para la teoría fenomenológica, la memoria es, antes que rememoración, asociación y repertorio, una disponibilidad más de un cuerpo, algo que puede -o no- ser requerido a la hora de percibir o crear significaciones. El sentido no puede pertenecer al pasado, no hay necesariamente un proceso asociativo de los sentidos anteriores y las percepciones presentes (como *evocación*). El sentido es siempre una institución temporal, aunque el pasado inmediato, como se ha visto, pueda hacerse presente como sentido. La palabra es siempre palabra actual, palabra hablante. Como sostiene Merleau-Ponty a partir del concepto de *reprise*, no hay sentido

⁶⁵ La determinación de algo como figura es también un acto de institución de sentido.

de lo ya instituido, sino que hay siempre reanudación de sentido, interiorización del lenguaje (y con él, el pasado), y en cada reanudación, el sujeto (re)crea los sentidos y los medios. Toda *reprise* es originaria y supone un otro -no se puede pensar fuera del lenguaje en común- (Merleau-Ponty, 1957).

Si, como se ha dicho, la teoría de Merleau-Ponty supone para las significaciones la existencia de un fondo de indeterminación, de carácter positivo (como algo determinable, con esa potencialidad, y no como algo imposible de ser determinado) y considera que cada acto de lenguaje instituye sentido⁶⁶. Si el sentido no existe antes que la expresión, no la determina ni la funda.

¿Cómo funcionan, entonces, las obras de Christian Boltanski?

Puede arriesgarse que la instalación no existe antes de la instalación. Ella no existe como sentido objetivo -de denuncia ni de otra cosa- a ser descubierto por el veedor, está dispuesta para otro, y sólo se completa en situación.

Aunque Merleau-Ponty sugiere que las características analizadas son comunes a todas las obras, las instalaciones de Boltanski parecerían tener (el vocablo es erróneo) *autoconciencia* de sus posibilidades. El modo en que explotan sus capacidades -tomadas a la vez como potencia y límite- y la forma en que se construyen y construyen un afuera permiten considerarlas como la forma estética que expone más radicalmente lo que la fenomenología había intuido para cualquier expresión.

El espectador, verdadero *ser en el mundo* que posee una modalidad fundante y original de relacionarse con la cosa, está obligado frente a una de estas instalaciones a asumirse como tal; no puede dejar de notar la violencia y la participación en la obra que su acto supone.

⁶⁶ Afirmar esto no implica pensar en sujetos *libres* a la hora de instituir sentidos.

Aplastado por estas (¿sus?) creaciones, el cuerpo del otro comprende su *condena a la libertad*⁶⁷.

La verdad del simulacro

Como se ha visto durante el período de los *Inventarios*, Boltanski ha producido una obra que tiene un costado en permanente diálogo con los convencionalismos del museo como institución espacial, con la historia de las ciencias naturales y los museos arqueológicos. Fascinado e influido por el *Musée de l'homme*, el museo antropológico parisino que, desde niño, le ofrecía reproducciones de la vida y las costumbres de los antepasados (herramientas, vestidos, embarcaciones), el artista encuentra a principio de los '70 una conexión entre estas formas y su trabajo de acumulación y reciclado.

En esos años aparecen las *Vitrinas de referencia*. Cajas de madera y vidrio, con objetos que pertenecieron a Boltanski o fueron construidos por él: herramientas desconocidas, fabricadas con alambre y tela. Todo está ordenado y limpio, y lleva a un costado una etiqueta con su nombre. Estas vitrinas y sus objetos hablan de un mundo que desapareció, funcionan como fósiles o reliquias que, desde su pequeñez hiperparticular, intentan la mostración de lo universal. Sin embargo, el caso de estas vitrinas no es igual al de los museos de ciencias naturales. Se trata de una exposición 'pseudo-científica', ya que el mundo que señala no ha existido verdaderamente: es una construcción. Hay, como se afirma en *Arte del siglo XX*, una "aparente objetividad del inventario, archivo o vitrina [...] que se estructura a partir de la condición subjetiva y de un mimetismo pseudocientífico" (Ruhrberg y otros, 2001: 567).

Los *Inventarios*, esas colecciones de objetos que pertenecieron a alguien que ha fallecido,

⁶⁷ Este es un juego con la expresión sartreana ('estamos *condenados a la libertad*') citada por Merleau-Ponty (1964).

utilizan de manera similar el espacio del museo. Exhiben los elementos personales de uso cotidiano de distintas personas sobre pequeñas gradas, detrás de una cadena de protección. Cada objeto lleva a su lado un cartel con su nombre y esta es la única explicación que ofrece el artista explícitamente. La otra, la de la yuxtaposición de los objetos, se encarga de completar el trabajo.

Estas obras también interpelan al público en tanto *público de museo*. Lo inducen a recorrer las salas con el respeto que corresponde a esa institución (en silencio, lentamente), pero le muestra en las vitrinas las mismas cosas que el espectador tiene y usa -o ha tenido- en su hogar. Hay una intención de provocar extrañamiento, una interpelación desde la incomodidad. Una vez más, la obra se mueve en distintas direcciones, y se sostiene en esta tensión.

Fredric Jameson, en su *Ensayos sobre el Posmodernismo*, plantea cuáles son las posibilidades de un arte crítico o político en el período posmoderno del capitalismo tardío. Para ello, comienza por la exploración del tiempo y el espacio posmodernistas, y sus nuevas experiencias culturales. De estas reflexiones es posible tomar algunos conceptos a fin de revisar otros aspectos de la obra de Christian Boltanski.

A partir del análisis de dos pinturas, *Los zapatos campesinos* de Van Gogh y *Zapatos de Polvo de Diamante* de Andy Warhol (una perteneciente con claridad al período modernista y la otra al posmodernista), Jameson afirma que el mundo de los objetos se ha convertido en un conjunto de textos o simulacros. Esto ha sido provocado, en parte, por la muerte del sujeto burgués autónomo que, en lugar de sentirse alienado, sufre ahora su fragmentación. Este sujeto descentrado ya no está inscripto en el seno de una familia, sino que carece de un marco que le brinde sostén y tranquilidad. Sin forzar los conceptos de Jameson, es posible pensar cómo este sujeto es posibilitador, a la vez que espectador necesario e ideal, de las obras de Boltanski.

Si, de acuerdo a las hipótesis de Jameson, la experiencia está dominada hoy por el espacio y no por el tiempo, el derramarse de las instalaciones habla también de este ser de la experiencia posmoderna.

Para analizar estos acontecimientos⁶⁸ que generan los trabajos de Boltanski (la pseudo-cientificidad del museo, el relato que construyen las vitrinas señalando un afuera que es de ficción, etc.), puede tomarse de Jameson el concepto platónico de *simulacro*; en sus palabras, se trata de la "copia de un original que nunca ha existido" (Jameson, 1991: 37). Quizá reverso del *aura* benjaminiana, este simulacro tiene por función "lo que Sartre habría denominado la *desrealización* del mundo circundante de la realidad cotidiana. El momento de duda y vacilación acerca de la vitalidad y el calor de estas figuras de poliéster [unas esculturas de Duane Hanson], en otras palabras, tiende a revertirse sobre los seres humanos que recorren el museo, y transformarlos a ellos también, por un breve instante, en simulacros inanimados de color carne" (Jameson, 1991: 58). En lugar de una mostración de la realidad (y tal vez aquí el presente trabajo se distancie de la obra de Jameson, ubicada en la herencia de Lukács y Brecht respecto de la función pedagógica y desocultadora del arte), las obras de Boltanski funcionan a partir de un juego que no pierde densidad por darse en esta superficie⁶⁹ del simulacro. Sus instalaciones se inscriben en esta nueva lógica espacial, siendo esta inscripción una positividad y no una falla. De hecho, Jameson considera que esta nueva relación en torno a las diferencias y la fragmentación no es siempre estrictamente negativa⁷⁰, y propone que para definirla habría que utilizar algo más

⁶⁸ Jameson hablará de 'pseudo-acontecimientos'.

⁶⁹ Jameson también afirma en otra obra que "una excesiva profundidad se reemplaza por superficie o por superficies múltiples, y en este sentido lo que a menudo se denomina 'intertextualidad' deja de ser cuestión de profundidad" (1984: 84).

⁷⁰ Sin embargo, mucha de esta superficialidad es, para Jameson, negativa. En su crítica a la estetización y la publicidad, el autor va a acuñar -a partir de conjugar a Kant con Susan Sontag- la noción de "lo sublime histórico o *camp*". En esta esteticidad difusa todo o casi todo resulta accesible, sin complejidad y anestesiante: comfortable. El confort propio que ofrece la publicidad y el consumo. Como ya se ha de haber advertido, no refieren a esto las obras de Boltanski.

que el término *collage* (los análisis de Jameson refieren, por ejemplo, a esculturas hechas de televisores encendidos apilados).

Otro de los puntos que resalta Jameson de este período histórico es la conversión de objetos -y personas- en mercancías. Un diálogo claro con este hecho se observa en la comentada obra *Dispersión*, en el momento en que Boltanski decide poner a la venta las ropas que habían formado parte de la obra. Hay aquí una profunda reflexión sobre varios aspectos: la función del arte en el capitalismo tardío o poscapitalismo, la interpelación al público del museo en tanto compradores (de mercancías, y mercancías *baratas*, ya que el bajo precio ni siquiera los incluye al interior del costoso mundo del *marchant* y la venta de arte), la conversión de esas piezas antes veneradas como objetos de arte del museo en ropas que recuperan su función utilitaria.

Así, con respecto a esto último y a lo ya visto en el capítulo anterior sobre la definición kantiana de obra de arte, es posible sostener que este gesto de Boltanski es justamente la afirmación de la inutilidad no-mercantilista y no funcional del arte⁷¹. Para citar sus palabras: "Creo que los museos sólo están llenos de cosas inútiles. En las escuelas de arte, uno no hace sino hablar de cosas inútiles. [...] Una iglesia no sirve para nada y es precisamente en su inutilidad que es útil, porque no tiene un objetivo preciso. Por ejemplo, en un restaurante uno come; en una iglesia uno espera, uno reflexiona, pero no tiene un objetivo. Sin duda, el arte es maravilloso por el hecho de que no es directamente útil" (Ramos, 1998).

Michel Foucault también se ha referido al simulacro, aunque desde un lugar diferente, utilizando esta noción para definir el modo en que se desarrolla la literatura -moderna, ya que

⁷¹ También Theodor Adorno sostiene que la relación entre el arte y la sociedad moderna no es inmediata: la sociedad no es un tema del arte. El arte y la sociedad capitalista mantienen una relación no recíproca en dos dimensiones: el arte se vincula negativamente con la sociedad (se comunica con ella porque no se comunica) y la sociedad se vincula inmanentemente con el arte. Así, si se puede predicar una función de las obras de arte, ésta es su carencia de función.

para este pensador no se puede hablar de literatura antes del siglo XIX, ella es una 'invención reciente'. En su artículo "Lenguaje y Literatura", Foucault (1996) retoma la noción nietzscheana de la 'muerte de Dios' para explicar por qué en la Modernidad los hombres se han vuelto sobre sí mismos y la experiencia del sujeto ha sustituido a la referencia necesaria a la Deidad. En el mismo momento, la literatura pierde su justificación exterior y debe comenzar a justificarse por sí misma. Así, en las obras modernas el lenguaje se escucha a sí mismo, se distancia de las cosas hablando de sí mismo, se repite formando pliegues. Desde fines del siglo XVIII, esta autorreferencialidad de la literatura se presenta como indisoluble de la literatura misma.

Para diferenciar una de otra, Foucault sostiene que la obra sólo señala la Literatura: grita su imposibilidad y reactualiza su fracaso en cada intento (en cada obra particular). Este señalar señalándose hace que el principal elemento de la literatura moderna sea el espacio, antes que el tiempo; el pliegue sobre ella misma, el no hablar de otra cosa que de sí, el *insistir* del texto (que no se hará de otro modo que a partir de la palabra⁷²). La literatura moderna, de acuerdo a Foucault, logra una mueca al tiempo a partir de sus pliegues espaciales: una cadena infinita de espejos que abre en la obra grietas hacia la eternidad, ecos de ecos. "La obra es aquella distancia, la distancia que hay entre el lenguaje y la literatura; es esta especie de espacio de desdoblamiento, el espacio de espejo, que se podría llamar de simulacro. Me parece que la literatura, el ser mismo de la literatura, si se la interroga sobre lo que es, sobre su ser mismo, sólo podría responder una cosa: que no hay ser de la literatura, que hay sencillamente un simulacro, un simulacro que es todo el ser de la literatura" (Foucault, 1996: 73). Conforme esto, siempre se está diciendo sólo una cosa, y de esa cosa no puede decirse nada: el espacio al que no se puede dejar de apuntar,

Si la obra de arte no sirve para nada, es sólo un fin en sí mismo, entonces tampoco sirve para el intercambio; es así como la obra se niega a convertirse en mercancía.

⁷² Es el eterno simulacro de la escritura que no puede decir nada, pero que sigue escribiendo. "No quiero escribir, no puedo dejar de escribir", anota Kafka en sus Diarios.

aunque nada de lo dicho pueda jamás reponerlo, es el lugar a completar y, por definición, incompletable⁷³.

El simulacro construido por las obras de Boltanski alrededor de la tríada museo/galería de arte/ciencia remite -aunque se trate de una transposición temeraria- a aquello que Foucault escribe respecto de la literatura. En este señalar al museo desde el museo, en sus ordenamientos espaciales y en su manejo del otro-espectador, Boltanski pone en evidencia los métodos de clasificación (¿obsoletos?) de las ciencias naturales y "del hombre". A partir de 1987, por ejemplo, inicia *Los archivos*, una serie de instalaciones de cajas metálicas que responden a una actitud de ordenación, clasificación y categorización propia del presente período histórico⁷⁴. Algo similar sucede con la iluminación de las obras: las luces eléctricas que muestran sus cables por sobre las fotos o cajas alumbradas pretenden exponer cierta "verdad técnica": otro mostrarse a sí misma de la obra, a la vez que una falsa pretensión de objetividad científica.

Lo que muestra este tipo de gestos es, al fin, el propio método -la clasificación museística, la denominación-. Es un señalar a sí mismo que señala hacia el museo, hacia su poder-saber que ordena (en los dos sentidos de 'ordenar', quizá). Hay en el simulacro de estas vitrinas y archivos que no se muestran más que a sí mismos una dimensión política -en sentido amplio-, una exposición de estos modos de clasificación, de este poder de nombrar⁷⁵ y normalizar al otro, poniéndolo en una serie y describiéndolo. Y hay asimismo un pliegue similar al que Foucault veía en la literatura moderna: estas obras que operan en la profundidad del simulacro también señalan al Arte como lugar del murmullo inalcanzable, nunca decible.

⁷³ Quizá el lugar de la literatura -para Foucault se asemeja al del deseo -para Lacan- y al de lo sublime -para Kant-.

⁷⁴ En términos de Foucault, de esta 'formación histórica' determinada.

⁷⁵ Véase, respecto del poder de nombrar, las tesis de Shohat y Stam (1994) acerca de los tropos del eurocentrismo y su rol en la construcción de hegemonía.

La obra y el concepto

La relación entre la obra y su definición o carácter conceptual ha sido desde siempre -con fuerza en el último siglo- problemática. Los distintos intentos por formalizar, proyectar y predecir las prácticas de producción y recepción en las diferentes disciplinas artísticas han dado sin duda ejemplos maravillosos de teoría estética y productos artísticos⁷⁶, pero se han visto impedidos de completar acabadamente su proyecto.

Así, la definición de un artista como perteneciente al 'arte conceptual' lo inscribe dentro de las complejas discusiones acerca de la relación entre la obra y las representaciones intelectuales que la provocan y sustentan. En *¿Qué es la filosofía?*, Deleuze (1993: 200) afirma que "los dos intentos recientes por acercar el arte a la filosofía son el arte abstracto y el arte conceptual; pero no sustituyen el concepto por la sensación, sino que crean sensaciones y no conceptos. [...] El arte conceptual se propone una desmaterialización opuesta (a la del arte abstracto), por generalización, instaurando un plano de la composición suficientemente neutralizado (el catálogo en el que figuran unas obras que no se han expuesto, el terreno cubierto por su propio mapa, los espacios abandonados sin arquitectura, el plano "*flatbed*") para que todo adquiriera un valor de sensación reproducible al infinito: las cosas, las imágenes o los clichés, las proposiciones, una cosa, su fotografía a la misma escala y en el mismo lugar, su definición sacada del diccionario. No es nada seguro, sin embargo, en este último caso, que se alcance así ni la sensación ni el concepto, porque el plano de la composición propende a volverse "informativo", y porque la sensación depende de la mera "opinión" de un espectador al que pertenece la decisión eventual de "materializar" o no, es decir, de decidir si aquello es arte o no es arte. Tanto esfuerzo para volver a encontrarse en el infinito con las percepciones y las afecciones comunes, y reducir el concepto a

⁷⁶ Véase, por ejemplo, la escuela Bauhaus y las gramáticas de Kandinsky, entre otras.

una doxa del cuerpo social o de la gran metrópoli americana.[...] La filosofía hace surgir acontecimientos con sus conceptos, el arte erige monumentos con sus sensaciones."

Este acercamiento a la infinitud⁷⁷ que Deleuze encuentra en el arte conceptual (y que considera propio de la filosofía) puede hallarse en ciertas obras de Boltanski, aunque su inscripción en el campo de los artistas conceptuales ofrece resistencia debido al permanente trabajo con los objetos y su materialidad. "Imagínense la estupidez de transportar de París a Caracas unas cajas de galletas. Si quiero cajas de galletas, agarro cajas de galletas. Lo que quiero decir es que una verdadera revolución sería pensar que las obras no son obligatoriamente objetos para conservar, sino que son ideas y que uno puede rehacer algunas cosas" (Ramos, 1998). Esta apreciación de Boltanski funciona para observar el carácter de cosa inmaterial que tiene la obra. De hecho, es una obra que no necesita al creador para rehacerse: "Voy al depósito de objetos encontrados, y agarro los objetos que están ahí. Si mañana alguien quiere hacer este mismo trabajo en Tokio, lo puede hacer sin mí. Va a Tokio, agarra los objetos encontrados, y lo hace. Hay toda una parte de mi trabajo que se puede hacer sin mí." (Ramos, 1998).

Hay, además, una relación con el espectador que el arte conceptual instala. Se trata de una cierta obligación a pensar, a detenerse, aunque sea de modo general; hay cierta necesidad en el conceptual que no hay en otras formas del arte. Y esta interpelación al público sucede, en parte, por la necesidad de *completarse* que tiene la instalación, de completarse gracias al pensamiento o al movimiento del otro. La obra necesita ser recorrida, pensada; el otro no está nunca ahí como veedor pasivo.

⁷⁷ "Los artistas son como los filósofos en ese aspecto. Tienen a menudo una salud precaria y demasiado frágil, pero no es por culpa de sus enfermedades ni de sus neurosis, sino porque han visto en la vida algo demasiado grande, para cualquiera, demasiado grande para ellos, y que los ha marcado discretamente con el sello de la muerte" (Deleuze, 1993: 174).

A pesar de todo lo anterior, Boltanski prefiere sentirse un artista al 'viejo estilo': "No soy para nada un artista conceptual, no soy esto, no sé qué quiere decir. Me siento como un artista totalmente tradicional, es decir, tengo el deseo de suscitar emociones" (Ramos, 1998).

Este ida y vuelta que Boltanski ofrece con su obra vuelve a poner en evidencia el modo indeterminado, complejo y laberíntico en que ésta se desarrolla.

Arte Sacro - Arte Pagano

Aunque el tema de lo religioso en Boltanski exige un recorrido más exhausto que el que se planteará aquí, es necesario al menos señalar la importancia que posee al interior del conjunto. Hijo de padre judío convertido al catolicismo y de madre cristiana, criado en el ateísmo, Boltanski erige una obra que evidencia varios cruces con la/s religión/es.

I - Las velas

La iluminación de las obras de Boltanski está siempre muy presente y juega un papel relevante. Antes que funcionar como meros instrumentos de alumbrado, las velas y los candelabros de sus obras⁷⁸, por ejemplo, son importantes nudos de sentido.

Estas formas, propias del ámbito de lo sagrado y los rituales religiosos, comparten con la instalación su carácter de elementos efímeros, débiles. Boltanski dice de ellas: "Cuando prendes una vela, eso representa una vida o algo muy frágil. Entonces en mi trabajo hay una idea del monumento, pero de un monumento muy frágil. [...] La utilización de la sombra, naturalmente, está ligada a la idea de la muerte. [...] En general, mi trabajo está muy ligado a la tradición de la vanidad o *vanitas*, que es una tradición muy antigua en la historia del arte. Creo que lo más

⁷⁸ Se toma para este apartado, por supuesto, sólo las obras que van iluminadas por velas y no las que llevan lámparas eléctricas.

aproximado sería tal vez sobre todo el siglo XVII, cuando había grandes decoraciones en las iglesias, especialmente decoraciones efímeras para los entierros, para el Viernes Santo. Pienso que pertenezco a aquella tradición, la tradición de las decoraciones funerarias. Esto es precisamente lo que hago, una especie de decoraciones efímeras que están ligadas o relacionadas a eventos. [...] Pienso que pertenezco a una tradición. No soy moderno en absoluto." (Ramos, 1998)

II - La iglesia

Como se ha mencionado, Boltanski instala sus obras en diferentes lugares, entre los que elige frecuentemente a la iglesia y el convento. El hecho de que despliegue sus trabajos en ellas fortalece algunos de los rasgos ya analizados.

Las iglesias comparten con el museo el hecho de dar asilo a objetos y prácticas inútiles, en el sentido ya mencionado de cosa no-funcional, con un fin en sí mismo. Boltanski ha afirmado alguna vez que entre el arte y la religión no hay distancias, porque lo único que deben saber las personas para practicarlas es historia. Sin embargo, su obra es también un intento de que no haya distancia entre el público y el museo, que todos puedan entrar, como en una iglesia. "Antes los príncipes construían iglesias, ahora los príncipes construyen museos. Cuando uno piensa en una iglesia, la puerta estaba abierta a todo el mundo, era un lugar de vida. Lo que haría falta es que los museos también se vuelvan lugares de vida. Para mí, ir a la iglesia o al museo es algo similar. Sin embargo, creo que la iglesia está más dentro de la vida que el museo y sobre todo que alcanza a la gente de todas las clases sociales. Recuerde que en las grandes iglesias barrocas los más pobres, los campesinos podían entrar y ver esas pinturas y esas esculturas. Evidentemente, las iglesias eran más democráticas de lo que son los museos." (Ramos, 1998)

III - Las reliquias

El uso que hace Boltanski de los objetos es extenso y complejo. Una de las formas que dialoga con los elementos expuestos es la de la reliquia.

En algunos textos dedicados a Boltanski se lo define como un "predicador medio serio, medio fraudulento" (Semin y otros, 1999). Su permanente trabajar con las cosas de las personas le otorgan algo de brujo, chamán o mago. Su tarea es la de un "cura intermediario, mediante el cual las reliquias asumen un valor mágico" (Semin y otros, 1999: 63). Así, estos objetos, al igual que las reliquias católicas⁷⁹, adquieren su valor (¿su poder?) porque alguien -la iglesia, el museo- las señala, las cuida y las expone ante otros.

Las cajas y los inventarios con objetos que presenta Boltanski hablan de un mundo que desapareció, son reliquias que hablan. Sin embargo, rápidamente se observa que son reliquias paganas: el mundo del que hablan no es el de los misterios de la religión, sino el cotidiano. Su arte es impuro, en dos sentidos. En primer lugar, es no sacro, contiene cierto fetichismo ateo, está *contaminado* de religiosidad atea. Pero también es impuro porque carga con restos de otros géneros (teatro, escultura, fotografía), registros (periódicos, cartas) y obras.

IV - La experiencia

Aunque muchas veces la iglesia pueda funcionar como un museo, hay en las intenciones de las obras de Boltanski un ir más allá de los silenciosos corredores de la galería de arte. Justamente, lo que lo emparenta con la religión es la experiencia de la comunión. Cada instalación puede ser comprendida como una misa, una invitación a experimentar, algo que el museo justamente neutraliza. En éste, los sujetos disfrutan y miran desde fuera a las obras. En la

iglesia y en la instalación el sujeto participa, vive una situación, no queda escindido. Hay una liturgia -sagrada o pagana- que sucede en el tiempo y el espacio, e involucra los cuerpos.

Como explica el mismo Boltanski: "tengo el deseo de suscitar emociones. De hecho, lo que quisiera es que la gente entrara a mi espacio, se pusiera a llorar, se pusiera de rodillas. Tal vez sea muy pretencioso decir esto, pero ésta es la reacción que yo deseo. Que la gente se ponga de rodillas y llore, que la gente se tire al piso. Es como estas iglesias norteamericanas para los negros, donde la gente rueda por el piso y tiene crisis de histeria. Esto es lo que quisiera, no la reacción de algunos críticos o de algunos artistas aquí en Caracas, que dirán cosas como «Boltanski es un artista contemporáneo de tal tradición, ah si, Boltanski es un buen artista de los años 90, un poco en la tradición del *arte povera*...». Esto es terrible para mí. Busco otra cosa. Pienso que mi trabajo lo puede permitir, y que lo que lo impide es precisamente el hecho de que me encuentre en un museo" (Ramos, 1998). Este abrirse de la iglesia hacia los otros que anhela Boltanski para su obra refuerza los contactos entre sus instalaciones y las ceremonias. Entre una obra en permanente búsqueda de cuerpos que la atraviesen y conformen, y el ritual pagano y ateo que un artista con sus características está dispuesto a propiciar.

⁷⁹ El arte de Boltanski, aunque referido a temas como el Holocausto, es en su forma católico antes que judío. De hecho, todo lo que respecta a las imágenes está relacionado con fuerza a la imaginería católica y sería posible considerarlo herético desde el judaísmo (de acuerdo a la prohibición de representación de lo divino).

CONCLUSIÓN - El murmullo infinito de la obra

Hablar de las instalaciones de Boltanski supone siempre el peligro de intentar llevar luz a una obra que elige sumirse en la semi-oscuridad, de ordenar en el lenguaje aquello que siempre - afortunadamente, quizá- va a escaparse. ¿Cómo se puede hablar de una obra en permanente fuga? ¿Cómo no cristalizarla?

La pretensión de este trabajo ha sido más bien la de colocar esta obra junto a otras voces, obras y teóricos que, en lugar de iluminar, fortalezcan el mundo de sentido que cada trabajo de Boltanski agrega al mundo.

Así, a modo de conclusión, cabe retomar algunos de los puntos analizados hasta aquí, para afirmar algunas cuestiones y abrir espacio a otras nuevas.

Las obras de Boltanski poseen, en tanto instalaciones, una serie de rasgos que las definen con respecto a otras manifestaciones artísticas. Atravesadas por el tiempo y el espacio de manera singular, tienen una existencia finita sujeta al lugar en que se desarrollan; se despliegan en el espacio en todas dimensiones y no suponen al museo como único lugar posible de aparición. En su continuo desbordar de sentido ofrecen al público, más que ambigüedad, una inestabilidad e indeterminación permanentes. Asimismo, le exigen al espectador que participe en cada obra, ya que sólo puede completarse en el cuerpo de otro. Así, estas instalaciones abiertas a un cuerpo móvil se oponen a la idea de un significado cristalizado, unívoco y supra-situacional. El despliegue siempre actual de estas obras, su condición de incompletitud, permite suponer que no hay identidad que las sostenga por fuera de su ubicación en un tiempo y espacio concretos.

La necesidad siempre actual que tiene la obra de un otro para existir -como sentido- otorga a los espectadores un lugar particular: se ven obligados a asumirse como tales; como

partícipes fatales de aquello que acontece. La experiencia que tiene el público frente a una de estas instalaciones es entonces siempre activa y actual. Se trata de un público que después de recorrer las obras ha cambiado. Es otro. Cada asistente puede haber disfrutado el morbo de sentirse un criminal, puede haber elegido o no mirar lo que se le ofrecía, pero es sin duda un sujeto que ha experimentado, que ha tenido una vivencia en el mundo vivido y que ha posibilitado el despliegue de la obra. Un sujeto que soportó, atravesado por el tiempo y el espacio de la obra, una Diferencia.

Uno de los modos elegidos para acercarse a la obra de Boltanski ha sido el de ubicarla en relación a una serie de pares, entre los que ella se mantendrá inestable, en un juego de idas y vueltas. Algunos de los binomios que la atraviesan permanentemente son los de Sujeto/Objeto, Yo/Otros, Ausencia/Presencia, Muerte/Vida, Documento/Ficción.

Para hablar de alguien, Boltanski elegirá siempre algún objeto -elementos personales, fotografías, cartas- que le permita afirmar que allí *hubo alguien*. Estos inventarios suponen, entonces, no sólo la característica objetual de su trabajo, sino que implican la comunicación de una ausencia: 'aquí había un sujeto, ya no'. Esta relación Sujeto/Objeto, entonces, estará -como el resto de los pares- ligada a la de Ausencia/Presencia. Quizá todo el trabajo de Boltanski pueda resumirse en este par, quizá el arte todo.

Estos objetos que hablan de una ausencia llaman, a la vez, a la memoria. Se trata de la memoria de algo que murió, que ya no es, y que vive de algún modo en los fragmentos de esta obra que se despliega. Sin embargo, ni los objetos perdidos ni los juguetes de la niñez pueden reponer para el espectador el sentido de aquello que los ha abandonado -una persona, la infancia-. El sentido que se construye a partir de ellos es propio de la obra en su contingencia, y no una rememoración basada en experiencias similares o en una memoria colectiva histórica. Algo

similar sucede con los trabajos que funcionan como monumentos del Holocausto. No hay en ellos una intención de representar esta grieta inenarrable del siglo XX. Hay más bien una esencia estética en cada obra, que funciona como experiencia siempre nueva en el espectador y que lo provoca desde un presente -el del sentido- hacia el futuro, antes que remitirse a un pasado (indescriptible) como sostén. Este grito hacia el porvenir se presenta, asimismo, bajo la forma de una advertencia: la del *memento mori*, que anuncia la finitud inevitable, la muerte propia. Por esto la obra de Boltanski se inclina hacia el futuro, es una pregunta de lo que vendrá, antes que una certeza de lo que ha sido.

Hay otro juego en el que la idea de memoria participa y es el que se da entre el documento y la ficción. Para hablar de sí, Boltanski erige falsas memorias de su niñez, confunde sus retratos con los de otros, construye pruebas de lo que no ha sido, ofrece al espectador su infancia a través de la forma del documento falso. Estas huellas ficticias de su memoria personal, este diluirse del Yo en los Otros a partir de la pura ficción, acercan a esta obra -finita- hacia lo universal, presentan la complicación de lo Uno y lo Múltiple.

Este intercambio del Yo/Otros es también el de la unidad y la diferencia, la mostración de cientos de retratos iguales, cada uno distinto. La igualación y disolución de las caras, siempre diferentes. La repetición de lo mismo, desde donde irrumpe lo individual.

Otro punto de relevancia es el modo en que las obras explicitan su condición de objetos no funcionales, en tanto pertenecientes a la esfera del arte. La decisión de tomar un elemento de uso cotidiano -con una funcionalidad específica- y 'nombrarlo' como obra -ponerlo en el museo, exhibirlo, cuidarlo del deterioro, mirarlo en lugar de usarlo- enfrenta al público ante un desconcierto: el de prestar el mismo respeto que merece una obra de arte a estos simples objetos domésticos que no son estéticos en sí mismos. Así, lo que señala al fin cada uno de ellos es

justamente la *relación* que los une, que sí posee una esencia estética, y por otra parte el carácter de *producida* de esta relación y, por ende, de toda obra de arte. Aunque Boltanski construye sus obras enfatizando los materiales, este señalamiento de la relación lo inscribe con fuerza dentro de los artistas conceptuales: es la idea, la concepción de un múltiple que antes no existía lo que sostiene verdaderamente estos trabajos.

Lo religioso es otra de las cuestiones que sostienen la obra de Boltanski, y cuyo análisis cabría profundizar. La religiosidad de Boltanski, atea y múltiple, sobreviene con la puesta en escena de elementos reconocibles de la imaginería católica, como la utilización de velas, iglesias, conventos, trinidades y otras formas en la instalación de sus obras. Sin embargo, el punto quizá más fuerte de su parentesco con la religión es la cualidad de experiencia que Boltanski anhela para sus obras. Llevar una obra a una iglesia es también abrir el museo a los otros, convertir a estos otros en sujetos activos de lo que allí sucede, brindarles la posibilidad de participar más allá de la mera contemplación (como puede suponer un cuadro o una escultura dentro del arte tradicional). La 'comuni3n de los cuerpos', la vibraci3n frente a una obra-altar, la misa secular y la experiencia profana de la carne convierten a estas obras en pequeñas liturgias. En ceremonias que el arte de Boltanski ofrece al mundo, no sólo a entendidos y maestros.

Por último, es necesario recordar que las obras de Boltanski tienen un filo de resistencia y oposici3n, que no se agota por su permanente inscripci3n en el tiempo y el espacio. Aunque no haya sentidos cristalizados y unívocos en sus creaciones, no se trata del puro acontecimiento (en su acepci3n negativa, como pura superficie). Hay en sus simulacros y sus ficciones efímeras un roce permanente con el límite, un corrimiento del margen y un señalamiento de sus propios pliegues. El trabajo de Boltanski se da en las fronteras, su acci3n transita la acci3n clandestina.

Irrumpe en una estación de tren, en una iglesia, se infiltra en los periódicos con falsas noticias; en fin, irrumpe en la vida cotidiana para forzar en el otro la acción o el pensamiento. Aunque Boltanski mismo afirme que, "desgraciadamente, no es con el arte con lo que uno va a hacer una revolución", hay sin duda en su arte un impulso revolucionario que merece ser notado y correspondido. Esa ha sido en parte la intención de este trabajo.

Resta, entonces, sugerir para futuras investigaciones la profundización de estos dos últimos temas -la religiosidad atea y la resistencia del simulacro-, dos nervios de toda la obra de Boltanski que fueron apenas esbozados aquí. Sin embargo, hay que reconocer que los caminos y las preguntas que es posible -y necesario- formular en torno de estos trabajos son sin duda innumerables. En coherencia con una obra en permanente murmullo, las interrogaciones posibles jamás van a dar cuenta acabadamente de aquello que está siempre en fuga. Y quizá así esté mejor.

Principales obras de Christian Boltanski ⁸⁰:

1968 *La vida imposible de Christian Boltanski*. Film super-8, color, 12 mins.

1969 *Reconstitution d'un accident que en m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort* [Reconstrucción de un accidente que todavía no me ha sucedido y en el que encontré la muerte].

1969 Libro *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance* [Búsqueda y presentación de todo lo que queda de mi infancia] y la serie de postales *Photographie de la soeur de l'artiste en train de creuser sur le plage* [Fotografía de la hermana del artista cavando en la playa].

1969 *Vitrina de referencia*. Instalación: conjunto de vitrinas de madera con objetos variados expuestos en su interior.

1969 *Album Famille D. 1939-1964* [Album de la Familia D. 1939-1964]. 150 fotografías en blanco y negro.

1972 *Le Club Mickey* [El club Mickey].

1972 *10 Portraits photographiques de Christian Boltanski, 1946-1964* [10 retratos fotográficos de Christian Boltanski, 1946-1964]. Diez fotografías en blanco y negro, montadas en marcos escritos a mano.

1972 *Les saynètes comiques* [Los sainetes cómicos]. Series de fotografías en blanco y negro, que el artista toma de sí mismo, e interviene con pintura.

⁸⁰ La traducción de los títulos de las obras es mía. En los casos en que no aparece el original francés, los títulos fueron tomados de su versión inglesa.

- 1973 *Retratos de los estudiantes de la Escuela de Educación Secundaria de Lentilleres, Dijon*.
Instalación de fotografías en blanco y negro, retratos de los niños estudiantes. En el Colegio
Lentilleres, Dijon.
- 1973 *Inventaire des objets ayant appartenus à un jeune homme d'Oxford* [Inventario de los
objetos que pertenecieron a un residente de Oxford]. Treinta y dos fotografías en blanco y
negro de objetos personales.
- 1973 *Inventario de los objetos que pertenecieron a una anciana de Baden-Baden*. Instalación, de
dimensiones variables, de objetos personales.
- 1974 *Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes* [Inventario de los
objetos que pertenecieron a una mujer de Bois-Colombes]. Instalación, de dimensiones
variables, de objetos personales.
- 1975 *Image modèle* [Imagen modelo].
- 1975 *Composition photographique* [Composición fotográfica]. Series de obras fotográficas en las
que empleas los convencionalismos del género pictórico de naturalezas muertas, sobre
objetos relativos a la infancia.
- 1979 *Christian Boltanski à cinq ans et trois mois de distance* [Christian Boltanski a cinco años y
tres meses de distancia] y *Cristian Boltanski et ses frères* [Christian Boltanski y sus
hermanos].
- 1979 *Composition occidentale* [Composición occidental] y *Compositions initiatiques*
[Composiciones iniciáticas].

1986 *Théâtre d'Ombres* [Teatro de Sombras]. Uno de sus trabajos de juegos de luz y sombra, en los que retoma algunos recursos teatrales ya utilizados en los sainetes.

1986 *Monument* [Monumento]. Instalación compuesta por 133 fotografías color, lámparas de iluminación, marcos de metal y alambre.

1986 *Monument: Les Enfants de Dijon* [Monumento: Los niños de Dijon]. Instalación compuesta por 142 fotografías color y blanco y negro, lámparas de iluminación, vidrio, marcos de metal y alambre. En el Palazzo delle Prigione, en el marco de la 42^o Bienal de Venecia.

1986 *Advento*. Juegos de figuras con luces y sombras, en la Iglesia de Santo Domingo de Bonaval, Santiago de Compostela.

1987 *Les Bougies*. The Queens Museum of Art, New York.

1987 En la *Documente* de Kassel, el artista muestra todas las fotografías que ha utilizado durante los últimos dieciocho años, iniciando *Les archives* [Los archivos], sus instalaciones compuestas por cajas metálicas.

1988 *Canada*. Instalación que cubre toda una pared, de piso a techo, con ropa usada, y luces. Ydessa Hendeles Foundation, Toronto.

1988 *Le Lycée Chases* [El liceo Chases]. Fotografías en blanco y negro, muy ampliadas, de rostros, cajas oxidadas, luces de metal. Viena.

1989 *Reliquaire* [Relicario].

1989 *Réserves: La Fete de Pourim* [Reserva: Las fiestas de Purim]. Instalación, de dimensiones variables, que integra fotografías ampliadas de rostros infantiles en blanco y negro, lámparas de metal, ropa usada, cajas oxidadas.

- 1989 *Réserves: Les Suisses Morts* [Reserva: Los suizos muertos]. Instalación compuesta por paneles con fotografías de rostros adultos en blanco y negro, lámparas de metal, cajas oxidadas. Whitechapel Art Gallery, Londres.
- 1990 *Lago de la muerte*. Instalación compuesta por ropa usada cubriendo todo el piso de una sala, provista por algo similar a un puente de madera para cruzarla. Instituto de Artes Contemporáneas, Nagoya.
- 1990 *La Casa Ausente*. Instalación que interviene el espacio urbano, erigida en el vacío de un edificio destruido durante la Segunda Guerra. Grosse Hamburgertrasse 15/16, Berlín.
- 1991 *Les Suisses Morts* [Los suizos muertos]. Instalación compuesta por 2580 cajas oxidadas apiladas, con 2580 retratos en blanco y negro sobre sus frentes. Galerie Ghislaine Hussenot, París.
- 1992 *Inventario de los objetos que pertenecieron a una joven mujer de Charleston*. Instalación, de dimensiones variables, de objetos personales.
- 1993 *Resistance* [Resistencia]. Fotocopias en blanco y negro de rostros de los miembros de la resistencia germana. Instalación sobre las paredes exteriores de Haus der Kunst, Munich.
- 1994 *Lost Property* [Propiedad perdida]. Instalación: estanterías con los objetos que llevaban más de seis meses perdidos, en la estación de tren de Tramway, Glasgow.

- 1994 *Cloaca máxima*. Instalación en la que se expusieron en una vitrina los objetos recuperados de una alcantarilla de Zurich.
- 1994 *Semana Santa*. Instalación en la Iglesia de Saint-Eustache en París, en cuyos corredores se diseminaron decenas de prendas usadas.
- 1994 *Diese Kinder suchen ihre Eltern* [Estos niños buscan a sus padres]. Distribución en mano de 20.000 copias de fotografías encontradas, con texto. En la estación Köln, Colonia.
- 1994 *Escuela Judía de Grosse Hamburgerstrasse en Berlín en 1938*. Fotografías móviles iluminadas con lámparas fluorescentes y cubiertas con lienzo blanco, por donde se traslucen. Marian Goodman Gallery, New York.
- 1995 *Menschlich* [Humanidad]. Conjunto de numerosos retratos. Fotografías en blanco y negro enmarcadas, de 40 x 40 cm cada una, cubriendo todas las paredes de la sala, en Kunsthalle Wien, Viena.
- 1996 *Las concesiones*. Fotografías en blanco y negro de rostros, proyectadas en el medio de la sala sobre paneles de tela traslúcida, y fotografías en las paredes, cubiertas con cortinas de paño negro.
- 1998 *So far* [Tan Lejos]. Exposición dividida en 3 áreas: *Sombras*, *Monumentos* y *Escuela Judía de Grosse Hamburgerstrasse en Berlín en 1938*. Kemper Museum of Contemporary Art.

2002 *Boltanski: el anonimato de las páginas amarillas*. Instalación formada por 3000 guías telefónicas de todo el mundo, que el espectador puede consultar. En la South London Gallery.

Nota: al tratarse de instalaciones, las obras muchas veces sufren diferencias al exponerse en distintos sitios porque, por ejemplo, viaja sólo una parte de la obra o las dimensiones de las salas varían. En esta enumeración se han mencionado obras repetidas sólo cuando los cambios entre ellas así lo merecieron.

Bibliografía específica sobre Christian Boltanski

- Semin, Didier, Tamar Garb y Donald Kuspit (1999): *Christian Boltanski*. Londres, Phaidon.
- *Christian Boltanski* (1999). Video producido a partir de una entrevista de Boltanski con Melvyn Grabb. Contiene un recorrido sobre su obra. Duración: 53 minutos. Londres, Phaidon.

Bibliografía general

- Adorno, Theodor (1984): *Teoría estética*. Madrid, Hyspamérica.
- Bonder, Julián (2001): "Sobre héroes y tumbas". En *Radar - Suplemento de Cultura de Página/12* el 16 de diciembre de 2001, Buenos Aires.
- Burke, Edmund (1995): Fragmentos de *Indagación filosófica acerca del origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello*. En Susana Cella, *Irlandeses*. Alianza, Buenos Aires.
- Burucúa, Emilio José (2002): "Después del Holocausto, ¿qué?". En *Ramona - Revista de Artes Visuales*. N°24, junio 2002. Buenos Aires, Fundación Start.
- Casoy, Daniel: "Un antiedificio que va en busca de la luz". En *Suplemento de Arquitectura - La Nación* en http://www.lanacion.com.ar/suples/arquitectura/0304/sa_467944.asp.
- Castoriadis, Cornelius (1993): *La Institución imaginaria de la sociedad*, vol. 1. Buenos Aires, Tusquets.
- Deleuze, Gilles (1972): *Proust y los signos*. Barcelona, Anagrama.
- Deleuze, Gilles (1986): "Los estratos o formaciones históricas: lo visible y lo enunciable (saber)" en *Foucault*. México, Paidós.
- Deleuze, Gilles (1993): *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama.
- Derrida, Jacques (1989a): "Firma, acontecimiento, contexto" en *Márgenes de la Filosofía*. Madrid, Cátedra.

- Derrida, Jacques (1989b): "La palabra soplada" en *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos.
- Derrida, Jacques (1997): *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*. Buenos Aires, Manantial.
- Dussel, Inés (1999): "Enseñar lo in-enseñable. Reflexiones a propósito del Museo del Holocausto de Estados Unidos". En *Cuaderno de Pedagogía de Rosario*. Año III, N°5, mayo 1999. Rosario.
- Foucault, Michel (1991): *Arqueología del saber*. México, Siglo XXI.
- Foucault, Michel (1996): "Lenguaje y Literatura" en *De lenguaje y literatura*. Barcelona, Paidós.
- Foucault, Michel (1999): *Entre filosofía y literatura*. Barcelona, Paidós.
- Guasch, Ana María (2000): *El arte último del Siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza Forma.
- *Guía del arte del siglo XX* (1990). Dirigida por Harold Osborne. Madrid, Alianza.
- Harvey, David (1998): *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Hochfield, Sylvia (2003): "El arte vence". En *Radar - Suplemento de Cultura de Página/12* el 5 de enero de 2003, Buenos Aires.
- James, Henry (1965): *Otra vuelta de tuerca*. Buenos Aires, Editorial Schapire.
- Jameson, Fredric (1984): *Posmodernismo: Lógica cultural del Capitalismo Tardío*. Madrid, Zona Abierta.
- Jameson, Fredric (1991): *Ensayos sobre el Posmodernismo*. Buenos Aires, Imago Mundi.
- Kant, Immanuel (1997): *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Crítica del Juicio*. México, Porrúa.

- Merleau-Ponty, Maurice (1957): *Fenomenología de la percepción*. México, F.C.E.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964): *Signos*. Buenos Aires, Seix Barral.
- Merleau-Ponty, Maurice (1971): *La prosa del mundo*. Madrid, Taurus.
- Pessoa, Fernando (1998). *Páginas Escogidas*. Buenos Aires, Need.
- Pound, Ezra (1973): *Introducción a Ezra Pound. Antología general de textos*. Barcelona, Barral.
- Proust, Marcel (1996): *En busca del tiempo perdido - 1. Por el camino de Swann*. Buenos Aires, Alianza. Trad: Pedro Salinas.
- Ramos, María Elena (1998): "Entrevista a Christian Boltanski" realizada en julio de 1998 y publicada en <http://www.analitica.com/bitbliblioteca/mer/boltanski.asp> - Traducida del francés por José Ignacio Herrera y Federica Palomero.
- Rella, Franco (1990): "El pensamiento de lo moderno. El enigma de lo bello". En *Individuo, modernidad, historia*.
- Ruhrberg, K., Schneckenburger, M., Fricke, C., Honnef, K. (2001): *Arte del siglo XX*. Barcelona, Taschen.
- Shohat, Ella y Robert Stam (1994): *Unthinking Eurocentricism. Multiculturalism and the media*. Londres, Routledge.
- Weingarten, Sima (2001): "Acerca de la representación y los testimonios en los museos de la Shoá". Extracto de la ponencia presentada en el V Encuentro de Historia Oral: *Investigación, metodología y prácticas*. En <http://www.fmh.org.ar>.

Páginas web relacionadas:

<http://farrer.riv.csu.edu.au/~jklabber/texts/boltPaint.html> - Entrevista a Christian Bolstanski

<http://www.fmh.org.ar> - Entrevista a Claude Lanzmann

<http://www.arts.ouc.bc.ca> - Página sobre arte.

<http://www.jinuj.com.ar/proyectos/shoa.htm> - Página de la comunidad hebrea.

Páginas web que contienen obras de Christian Bolstanski:

<http://www.boltanski.gob.mx> - Sitio en español (actualizado al 2003).

http://www.artcyclopedia.com/artists/boltanski_christian.html

<http://www.xunta.es/conselle/cultura/cgac/gal/col/boltacol.html>

<http://www.crownpoint.com/html/boltanski.html>

http://farrer.riv.csu.edu.au/~jklabber/artists/boltanski/Thumbs/christian_boltanski.html

<http://www.cinema.diplomatie.gouv.fr/culture/france/cinema/documentaires/filmer.es/arts/portraits/02.html>

<http://www.mfa.org/exhibitions/boltanski.html>

http://www.universes-in-universe.de/car/havanna/centro/s_bolt.htm

<http://www.portal.arts.ve/papeles/martinez/boltansk.htm>

Fortuny, Natalia

Memento Mori : un recorrido por la memoria, el tiempo y el espacio en la obra de Christian Boltanski . -
1a ed. - Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires, 2008.
Internet.

ISBN 978-950-29-1103-8

1. Christian Boltanski-Obra Artística. I. Título
CDD 708

Fecha de catalogación: 16/09/2008

Esta obra se encuentra protegida por derechos de autor (Copyright) a nombre de Natalia Fortuny (2008) y se distribuye bajo licencia Creative Commons atribución No Comercial / Sin Derivadas 2.5.

Se autoriza su copia y distribución sin fines comerciales, sin modificaciones y citando fuentes. Para más información ver aquí: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>