

# **MEMENTO MORI. UN RECORRIDO POR LA MEMORIA Y EL TIEMPO EN LA OBRA DE CHRISTIAN BOLTANSKI\***

**Natalia Fortuny**

---

UBA

¿Quién es Christian Boltanski?

Christian Boltanski es un artista francés nacido en 1944, el mismo día en que en París 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, que le imparte una educación laica.

Durante la infancia y la adolescencia, Boltanski comienza su acercamiento al arte, especialmente al mundo de la pintura, y pinta numerosos cuadros. Sin embargo, a los 23 años, abandona esta actividad para dedicarse a la recolección de elementos, tanto objetos como fotografías, y se inclina definitivamente hacia los medios expresivos no pictóricos -siempre desde su formación autodidacta-. Sus *instalaciones* están así conformadas por medios y soportes diversos: periódicos, pertenencias personales, ropa usada, transparencias, fotografías, cajas y otros objetos encontrados o contruidos.

La obra de Boltanski, construida alrededor de unos pocos principios y cuestiones (la muerte, la vida, la ausencia, las desapariciones, el artificio) lo ubica entre 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.

*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 espacios. El espectador tiene como información adicional el nombre de la obra, sus especificaciones técnicas -mínimas- y la fecha. 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

---

\* Este trabajo surge a partir de *Memento Mori: Un recorrido por la memoria, el tiempo y el espacio en la obra de Christian Boltanski*, Tesina de Grado para la carrera de Ciencias de la Comunicación (UBA) que fue presentada en diciembre de 2002 y tuvo a la Profesora Felisa Santos como tutora.

*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, sino más bien la voz de lo que irrumpe, allí donde no se esperaba nada.

### *Los interrogantes*

En permanente diálogo con diversas corrientes artísticas del siglo XX, que van desde el viejo objeto duchampiano al neobjetualismo y el apropiacionismo, 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 algunos interrogantes que sostienen este trabajo: ¿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 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 "artefectos de archivo", de sumergirse en una "arqueología de la infancia"? Estos interrogantes suponen uno anterior, que los funda y que permanecerá -por lo menos aquí- sin responder: ¿puede una obra referir un mundo?

## *Una (otra) teoría del signo*

A fin de indagar las particulares relaciones entre una obra actual -en todo el peso del término, tratándose de instalaciones- y su apelación a la memoria, individual o colectiva, se recurrirá a Gilles Deleuze, 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*, 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 se aleja de los estudios focalizados en lo intelectual, la razón, la memoria, finalmente, aquello que corresponda al *logos*. La posición deleuzeana estará construida alrededor de las ideas de Arte -su estatuto particular-, Signo, Verdad, Aprendizaje y Esencia.

Deleuze desmenuza el universo proustiano a partir de los mundos construidos por cuatro tipos de signos: "signos mundanos vacíos, signos embusteros del amor, signos sensibles materiales [y] signos esenciales del arte (que transforman a todos los demás)"<sup>1</sup>. Así, todos los signos convergen en los del arte y demuestran su superioridad, ya que 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 -una cualidad compartida por una expresión presente y una pasada- implican siempre algo material (un olor, un sabor, o incluso un producto imaginado).

Hay en los signos del arte, a su vez, una unidad que los instala por sobre los signos de la vida: se trata de su *esencia*. Con este concepto, Deleuze señala y retoma cierto platonismo en la obra de Proust, ya que la esencia será la Diferencia última, la que permite concebir al ser, la diferencia interna como punto de vista de un sujeto único absoluto. Cabe aquí la mención del concepto 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.

Pero 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*. Sólo la estructura formal de la obra de arte otorga unidad y funciona como la dimensión transversal que comunica las partes -da unidad y

---

<sup>1</sup> Deleuze, Gilles (1972): *Proust y los signos*. Barcelona, Anagrama. Pág 23.

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. En fin, de lo singular.

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

El arte no puede, entonces, apoyarse en la memoria involuntaria,<sup>2</sup> ni en la imaginación o las figuras inconscientes, sino que las supera y se explica por el pensamiento puro como facultad de las esencias. 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-.

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 presente de este sentido esencial,<sup>3</sup> la que la vuelve capaz de recobrar el tiempo que ya no es, aún en su dolorosa profundidad.

---

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Tomando a la esencia, como se ha dicho, no como un objeto sino como una relación única entre dos heterogeneidades.

## *Arqueología de una infancia ordinaria*

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. 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 colectivo -el Holocausto-.

*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. Este movimiento 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.

Aquí Boltanski usa falsas memorias para reconstruir su infancia y expone señas particulares de otros (fotos, objetos, datos) como propias. Estas primeras obras le permiten ingresar a un juego que marcará todo el resto de su producción: el diálogo y la confusión permanentes entre la ficción y el documento. Estas huellas ficticias de su memoria personal, las falsas memorias de su niñez, construyen el puro artificio a partir de lo que en algún momento fue la expresión artística más fiel a la realidad, la fotografía-. Son las pruebas certeras de aquello que no ha sido; en fin, el documento falso. Así, la evidencia como ficción abandona la verdadera infancia del artista para correrse hacia lo universal, relacionado más a la característica de las esencias artísticas antes que a la 'infancia media vivida como modelo sociológico'.<sup>4</sup>

Comienza a aparecer entonces 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, yo/otros, sujetos/objetos.

*II- El inventario de otros:* en este punto, el momento predominantemente autobiográfico deja lugar a obras que -con un propósito similar- presentan las memorias personales de otros, de vidas "corrientes" como la suya propia.

Jugando una vez más con la acumulación y el reciclado, Boltanski 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*

---

<sup>4</sup> Aquí se discute la versión del enfoque sociológico de Boltanski, propuesta por Ruhrberg y otros (2001) en *Arte del siglo XX*, Barcelona, Taschen.

*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 lleva a su lado un cartel con su nombre. El principio que sostiene a estas obras es, según explica Boltanski, reunir en forma de inventarios de casa de "clearance sales"<sup>5</sup>, 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, donde el arte contemporáneo de Boltanski se cruza con la historia de las ciencias naturales y los museos arqueológicos. 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 solamente el propio mundo individual de alguien.

Una de estas obras anticipa los trabajos posteriores de Boltanski, ya que en lugar de presentar los objetos de la persona (un fallecido estudiante de Oxford), lo que expone son treinta y dos fotografías en blanco y negro de sus 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 característico de muchas de sus producciones posteriores, que usarán variados recursos fotográficos: 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 fotógrafo.<sup>6</sup>

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.

---

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> Semin, Didier, Tamar Garb y Donald Kuspit (1999): *Christian Boltanski*. Londres, Phaidon. Pág 25: "I don't feel like a phtographer, more like a recycler." [La traducción es mía]

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. Son señaladores mudos de una vida ausente.

La importancia del 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".<sup>7</sup> Agrega, además que la ropa, la fotografía y el cuerpo muerto comparten una característica: ya no hay nadie allí.<sup>8</sup>

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 *ready-made*, los objetos expuestos son "útiles", sin una cualidad estética particular. Han nacido como funcionales en lugar de artísticos y, alejados de sus dueños, son por completo inútiles (la ausencia de dueño los hace *useless*: los platos vacíos, los libros sin leer, la televisión apagada). El exponer la cosa la inutiliza 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*.

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-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

---

<sup>7</sup> Ibidem: "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" [La traducción es mía]

<sup>8</sup> 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 golpeasen 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.

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 "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 relacionadas.<sup>9</sup> Quizá esta sea la característica de todos los signos artísticos, como afirma Deleuze, y se vea brutalmente confirmada en el arte conceptual.

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. Las obras de Boltanski se apoyan en una relación novedosa producida por la esencia artística, y funcionan ante los espectadores del modo original (no personal) que cada obra propone.

Las producciones 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*<sup>10</sup> (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, lo insertan en una caótica serie.

En los trabajos de Boltanski, atravesados por esta 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 mutuo de una historia en común (memoria colectiva). Sino en la intuición de un futuro más categórico: la certeza de la muerte como final.

Se intersectan en este punto el memorial -unido a la idea de finitud- y un recordatorio o una poética de la vida. Los memoriales funcionan como lamento de luto,

---

<sup>9</sup> La *palabra clave* aquí es "producir", y no tanto "inventar" o "descubrir".

<sup>10</sup> *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.



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 novela de Proust, se orienta hacia adelante. El saberse mortal concierne tanto más al futuro, de modo inevitable, que a un pasado vivido.

#### *Artefactos: archivos de la ausencia*

Si hasta aquí las obras de Boltanski han referido con insistencia a lo que *ya no está allí*, a la ausencia en la vida cotidiana y a la relación con aquello donde una vez hubo *alguien*, las obras que siguen rozan *la gran ausencia*, la mayor fisura del siglo XX: la *Shoah*, el Holocausto<sup>11</sup>, los crímenes en masa producidos por el nazismo. Se trata de otro momento en la obra de Boltanski, que avanza desde los problemas de la memoria individual a los de la colectiva, donde es posible preguntarse si puede una obra desarrollada en un presente singular "hablar" de la Historia y fundarse sobre una memoria común.

A comienzos 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. En estas instalaciones, la fotografía es el elemento fundamental, generalmente de rostros y en blanco y negro, combinada con distintos soportes (tela, papel, vidrio, transparencias). La mayoría de las caras fotografiadas tiene 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 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.

---

<sup>11</sup> A pesar de diferenciarse en significado y etimología, se utilizarán aquí indistintamente los términos "Holocausto" y "Shoah".

Algunas de las temáticas más recurrentes de Boltanski permanecen como los eslabones más fuertes para sostener la sucesión de sus obras. Por ejemplo, la de la infancia, incluida en este período a partir de la frecuente utilización de retratos escolares de niños judíos y no judíos.

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

Se sabe que 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".<sup>12</sup> 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 presentes<sup>13</sup> que sólo a ellas mismas deben su propia conservación, y otorgan al acontecimiento el compuesto

---

<sup>12</sup> Ramos, María Elena (1998): "Entrevista a Christian Boltanski" en <http://www.analitica.com>. Traducida del francés por José Ignacio Herrera y Federica Palomero

<sup>13</sup> Boltanski sostiene a menudo que lo importante es hacer algo en el presente.

que lo conmemora. El acto del monumento no es la memoria sino la fabulación".<sup>14</sup> 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. Combray<sup>15</sup> o el Horror se presentan en la obra tal como jamás fueron vividos, como jamás son ni serán. Porque no aparecen sino en una Diferencia que es nueva para el mundo.

Cuando presenta sus documentos apócrifos como monumentos efímeros, Boltanski tiene la 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. Y, por sobre todo, sin ser representación alguna, alejado del simulacro de recuperar un 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.

#### *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 se escapa. ¿Cómo se puede hablar de una obra en permanente fuga? ¿Cómo no cristalizarla?

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

---

<sup>14</sup> Deleuze, *Op. Cit.*: 164.

<sup>15</sup> La ciudad de la infancia del protagonista de *En busca del tiempo perdido*.

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 todo 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.