

Christian Boltanski: poner en obra la ausencia

Sergio Rojas

“Existe una cita secreta
entre las generaciones que fueron y la nuestra.
Y como a cada generación que vivió
antes que nosotros,
nos ha sido dada una débil fuerza mesiánica
sobre la que el pasado exige derechos”

Walter Benjamin

La muerte ha sido un motivo siempre presente en el trabajo y en el discurso del artista Christian Boltanski: “siempre estoy interesado en la idea de la muerte”, ha dicho. Pero esto no significa que podamos entonces ingresar en su obra como sabiendo algo de antemano. Más bien lo que sucede es que al observar y recorrer sus instalaciones, ingresamos en la pregunta por el sentido de la muerte en la época contemporánea. La obra de Boltanski nos confronta con nuestra propia condición de *sobrevivientes*.

La cantidad de información y hallazgos hoy disponible acerca de las existencias de quienes nos antecedieron, hace que la historia ya no pueda contener narrativamente la abundancia de un pasado que no deja de crecer. Por una parte, los archivos van constituyendo el descomunal registro de lo que silenciosamente se va retirando desde el presente, pero se trata de un pasado que de alguna manera *permanece*, por eso ha sido posible en cierto modo desaparecer *en* el pasado arribando a la paradójica condición de *permanecer* en el olvido. La existencia de los archivos, tanto en su inquietante materialidad como en la pluralidad de significaciones posibles que allí acechan, comporta una peculiar relación con el tiempo, una relación imposible de acotar, pues el tiempo adquiere aquí una dimensión objetual: la materia de sus anaqueles, fichas, rótulos, carga una temporalidad distinta a la de quienes lo visitan desde la contingente actualidad de sus necesidades. Es lo que ocurre en los museos. Boltanski visita con frecuencia el museo de antropología de París, el Musée de l’Homme: “cada vitrina –señala- es una cultura, una cultura muerta”. ¿Qué significa esto? “Lo único que se sabe –reflexiona- es que este hombre está muerto, que esta cultura está muerta. Uno ya no sabe cómo utilizar los objetos y la vitrina es una especie de

gran tumba”. Es decir, hay en esa extrañeza, en ese “no saber” de quien contempla los objetos de los muertos (incluidas también las imágenes de ellos) el sentimiento de una falta: los muertos son hombres de quienes hoy no sabemos nada. Por supuesto que existe todo un saber acerca de pasado, pero la extrañeza que tiene lugar en la reflexión de Boltanski se refiere a aquello que escapa a ese saber: la irreductible individualidad de aquellas existencias, la secreta identidad de los muertos, ahora cifrada en documentos intercambiables. No se trata simplemente del “tiempo del pasado”, de lo que acaeció, sino más bien de lo que esos vestigios aún refieren, como si algo en esos documentos permaneciera a la espera de algún tipo de acaecer. Lo que realmente asombra al artista en el Musée de l’Homme es el hecho de que ese hombre ahí muerto en la vitrina, un día *vivió*.



Las historias que ordenan el pasado para nuestra comprensión, se nos ofrecen como un *régimen narrativo de visibilidad*, pero también de *invisibilidad*. Necesitamos de las historias para comprender el curso del tiempo. Entonces el relato historiográfico, en la medida en que viene a solucionar en cada caso la cuestión del sentido del devenir, da lugar a la vez a un orden de desaparición y olvido para la mayor parte de los hechos y de los individuos en el pasado, la materia oscura de la historia. Hoy se nos impone la convicción de que *el pasado no cabe en la historia*. El pasado comienza entonces a emerger como algo fascinante a la vez que desmesurado y ajeno, fascinación que acaso se deba a su extrañante desmesura. Con la proliferación de lo particular, lo singular, lo excepcional, lo contingente, hace sentido entre nosotros la idea de lo irrepetible. Lo que pone en cuestión la articulación

narrativa del tiempo no es la desmesurada cantidad de información disponible, sino un presentimiento acerca del carácter *irrepetible* de los hechos que allí se refieren.



No se trata del “tiempo pasado”, de lo que ya acaeció haciéndose cada vez más remota su existencia con el paso de los días, sino más bien de lo que aún aguarda en los restos (porque permanece), como si algo en esos documentos aguardara por el tiempo, como si las individualidades permanecieran, al modo de fantasmas, a la espera de algún tipo de acaecer. El archivo es el cuerpo de un pasado que permanece, que no ha ingresado en el devenir que exhibe el curso narrativo del tiempo, articulado éste conforme a concatenaciones de sentido.

Ahora comienzan a asomarse las historias de los individuos. “De la gente vulgar – escribe Saramago- nadie se acuerda, nadie se interesa verdaderamente por ella, nadie se preocupa de saber lo que hace, ni lo que piensa, ni lo que siente, incluso en los casos en los que se pretende hacer creer lo contrario, se está fingiendo”. Pero la memoria de los archivos tiene en este sentido algo de “vulgar”, debido precisamente a que opera como una “desinteresada” máquina de registro y conservación de datos en sí mismos intrascendentes. La conciencia de un pasado irrepetible es radicalizada por el historiador francés Pierre Chaunu, al calcular en 1983 la cantidad de hombres que han muerto: 300 mil millones, “todos diferentes e irrepetibles”, precisaba.

¿Qué sucede cuando la “gran historia” se agota, cuando el cielo se ha estrellado contra la tierra? Acaecido el siglo XX –el período más terrible en la historia de la humanidad, al decir de Eric Hobsbawm- el arte se enfrenta a la magnitud de la catástrofe,

del dolor, de la muerte y ante todo de la *ausencia*, que es también la falta de relatos que signifiquen en cada caso, como un túmulo, lo excepcional de muerte para tantos muertos. El artista ensaya una metáfora de la magnitud: dar un cuerpo significativo al afán de llevar a cabo la imposible tarea de hacer justicia al pasado poniendo en obra la desaparición. Si bien una parte importante de su obra se relaciona con el Holocausto, lo cierto es que el artista tiene especial interés en la universalidad del sentido de su obra. De hecho, Boltanski nunca ha utilizado fotos del Holocausto en su trabajo, porque considera que este “recurso” es algo en lo personal imposible para él. Pero también ha prescindido de ese tipo de imágenes debido a que quiere que la gente vea en las fotografías de sus instalaciones *algo más* que sus propios antecedentes biográficos. El Holocausto es parte del horizonte sentido de la historia del siglo XX en su dimensión de catástrofe (el historiador Eric Hobsbawm se refirió al siglo pasado como el más sangriento en la historia de la humanidad), y nos exige pensar la muerte en lo que ésta tiene de *común e impersonal*. Se trata de la muerte en la época de la política como técnica. La obra de Boltanski es una reflexión acerca del irrenunciable sentido de trascendencia que se realiza desde la condición finita del hombre.

El motivo temático no es simplemente “la ausencia”, sino que el artista trabaja más bien con las *huellas de una ausencia*, que corresponde precisamente a huellas de vida, las huellas que todo ser humano deja por el hecho de haber vivido. Porque, en efecto, no se trata de lo que se habría hundido en el pasado como en la nada, sino de las *almas* que no fueron del todo trituradas con la muerte, como si la *ausencia* fuese otra manera de estar en el presente. La reflexión del propio Boltanski a propósito de su montaje “Migrantes”, realizado en el Hotel de Inmigrantes de Buenos Aires (lugar al que llegaron en los años 50 milares de europeos que abandonaban para siempre su tierra natal), nos aproxima al sentido que tienen para él las fotografías. Se refiere a ese espacio como “un lugar lleno de fantasmas”, pero a la vez precisa que ese montaje no puede ser leído como “una obra sobre el éxodo”, sino sobre los recuerdos que los propios protagonistas que quedaron registrados en fotografías que hoy son parte del archivo del edificio bonaerense. “Este lugar –reflexiona Boltanski- fue un lugar feliz porque era una nueva vida, pero al mismo tiempo la gente tenía que olvidarse de todo, de su idioma, de su país, a veces de sus familias y entonces ya no era tan feliz”. Es decir, los montajes de Boltanski tienen como asunto la gente que *vivió* y que, por haber vivido, fue feliz, sintió afectos profundos, tuvo esperanzas y también decepciones,

dolor y al cabo, como todos, murió. Pero, insistamos en ello, sus trabajos no son sobre el sufrimiento, sino sobre aquellos que vivieron y que dejaron testimonio de su existencia, un testimonio la mayoría de las veces visual... en fotografías.



“Album de la familia D”, instalación 1971

De lo recién señalado se sigue el carácter fantasmático que adquieren los rostros en las fotografías. Las personas han querido conservar para la posteridad los momentos singulares e irrepetibles de sus existencias, pero esa excepcionalidad es precisamente lo que se escapa, por ejemplo, en las fotografías. En la primera instalación de Boltanski, “Álbum de fotos de la familia D” (1971), se disponen imágenes que corresponden a 25 años de vida familiar. Lo que vemos son las escenas que se encuentran en el álbum fotográfico de cualquier familia. “Lo que quería decir –comenta Boltanski- es que todos tenemos el mismo tipo de álbum familiar. De hecho, no aprendemos nada de esta familia particular, sino que aprendemos acerca de nosotros mismos”. En efecto, nos percatamos de que nuestras propias escenas están de alguna manera en ese álbum ajeno, que la vida de una familia es la de todas. La historia irrepetible de esta familia ha desaparecido en su propio álbum. El registro ha “fallado” en su finalidad de capturar el instante excepcional. Sin embargo de lo que sí da cuenta el álbum es de ese afán por retener lo que en cada caso fue vivido en su fugacidad. Cada imagen está *en el lugar* de algo que nunca volverá a ocurrir. Allí en donde el espectador ve algo que en principio es común a cualquier persona –una escena, un rostro, un objeto, un sonido-, debía tener lugar lo irrepetible. El trabajo del artista consiste precisamente en poner en obra ese lugar. No se pretende restituir o recuperar esa presencia perdida en el tiempo –el arte no tiene ese poder-, sino remitirnos a ella. Los elementos

incorporados a las instalaciones de Boltanski operan entonces como objetos que significan un sujeto ausente, dan lugar a la ausencia entre los sobrevivientes.

Cada hombre en el pasado, en la singularidad de su existencia, ha tenido una vida excepcional. Porque excepcional ha sido esa identidad que consistía en *sentirse vivir*, entre los demás hombres y entre las cosas. Pero luego sometidas a la economía de lenguaje de los archivos o de las biografías, esas vidas desaparecen, sea en los lugares comunes de existencias *anónimas* o en la ficcionada individualidad de un “personaje”. Como Chaplin, reflexiona Boltanski, que desaparece en el personaje del sombrero y el bigote. Así también, ser un artista es una manera de desaparecer... quien quiera que sea *Ch. B.*, desaparece para nosotros en “Christian Boltanski, artista visual”.



Hotel de Inmigrantes, Argentina 1912



“Almas”, Boltanski en MNBA, Santiago 2014

La figura de la individualidad porta en sí misma el sello de su desaparición, su imposible inscripción histórica, el destino de quien desaparecerá en sus propias huellas. Pero el *medium* de esa “desaparición” habría sido la denominada *sociedad de masas*. En efecto, la idea moderna de individualidad propugnada por la Ilustración comenzará a ser una realidad con la revolución industrial, perdiendo la individualidad su aristocrático origen. Así se podría sintetizar el origen de la individualidad abstracta y anónima de los hombres en nuestro tiempo. El individuo es la expectativa inverificable de estar escribiendo una identidad inédita, pero ha sido la “invisibilidad” del individuo en la masa y en la muchedumbre la condición de los relatos que ha protagonizado en la modernidad. La muerte es en cierto sentido la consumación de esa paradójica excepcionalidad a la vez irrepetible y anónima, que desaparece en lo común. Fotografías, ropas, objetos, latidos,

operan como vestigios que ahora devienen reliquias: cosas que estuvieron en contacto con quienes ya no están entre las cosas. El artista es como un ángel, ha dicho Boltanski. Si, el que escucha los murmullos, el que custodia los lugares de memoria, el que pone en obra la ausencia.