

# LA COMUNIDAD Y LA MEMORIA: UNA LECTURA DE BOLTANSKI

Aurora Fernández Polanco

Como estamos tan acostumbrados a relacionar la palabra estética con asuntos elevados, hemos perdido de vista sus raíces. Olvidamos que en la raíz de la estética está la estesia, es decir, todo aquello que tiene que ver con los sentidos, con el cuerpo en última instancia. Por ello, cuando se trata de organizar la recepción de estímulos, se debería buscar una explicación estética y no teórica. Me refiero a todas las preguntas que nos venimos haciendo de forma recurrente y que tienen que ver con esa experiencia tan desazonadora, la experiencia de la violencia y el horror, la de «las muertes de los otros» servidas por los medios; las preguntas acerca de los ojos que ven demasiado y no registran nada, acerca de una mirada anestesiada. Desde estas mismas páginas<sup>1</sup> hace años que Susan Buck-Morss nos expuso una de las más brillantes interpretaciones sobre los problemas de la percepción en el mundo moderno, de la que recupero algunas ideas. Como sustrato del artículo se encuentra la relación de la estética con la estesia, así como la comprensión que Walter Benjamin tiene de la experiencia moderna: una comprensión neurológica. Recordemos que Benjamin fundamenta la experiencia moderna como experiencia de la crisis de la percepción.

<sup>1</sup> Susan Buck Morss, «Estética y Anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la Obra de Arte» en *La balsa de la Medusa*, n.º 25, 1993.

Morss utiliza el término «anaesthetics», que correspondería al término castellano «anestésica». Juega con la etimología de la palabra derivada del griego «anaesthesia», falta de percepción de los sentidos, y define un sistema sinestésico, el de la conciencia sensorial, en el que las percepciones sensoriales externas se reúnen con las imágenes internas de la memoria. El centro de este sistema no se hallaría en el cerebro, sino en la superficie del cuerpo, precisamente donde Freud había situado la conciencia, ese escudo protector que utilizamos contra la energía excesiva de los estímulos externos. La conciencia no deja que esos estímulos queden impresos, no permite que queden registrados en la memoria, que dejen en ella una huella permanente. La conciencia es un amortiguador que bloquea la apertura del sistema sinestésico y aísla la conciencia presente de la memoria pasada. Sin la profundidad de la memoria, la experiencia se empobrece, se convierte en mera vivencia. La percepción sólo se convierte en experiencia cuando se conecta con la memoria sensorial del pasado.

Cuando Freud, en *Más allá de principio del placer* (1921), trabaja sobre estos problemas y busca en la conciencia ese escudo protector contra la amenaza de los excesivos estímulos externos, está ocupado en la neurosis de la Primera Guerra, en el trauma del fuego, de la metralla... Pero Benjamin va más allá y piensa que también el habitante de la metrópolis y el trabajador del sistema capitalista vive en continua recepción de violentos shocks. Bajo las condiciones del shock moderno, y para sobrevivir en este mundo, la respuesta inconsciente al estímulo se convierte en algo imprescindible, en un reflejo defensivo. Como en la fábrica, donde el obrero realiza un trabajo en cadena aislado de la experiencia. En él, la memoria es reemplazada por una respuesta condicionada. Pensemos en el Chaplin de *Tiempos Modernos*. Los tics del ortopédico hombre moderno, sus movimientos repetitivos, sin desarrollo, le salvan al acompañarle con la experiencia del shock volcada a la vivencia del presente continuo. Pero he aquí la paradoja que nos presenta Morss: la sinestesia fue desde siempre elemento crucial de conocimiento estético y, ahora, el sistema invierte su función: ahora su meta es entumecer el organismo, matar los sentidos, reprimir la memoria: el sistema cognitivo de la sinestesia se ha convertido en un sistema anestésico.

---

Aurora Fernández Polanco (1954) es profesora titular de H.<sup>a</sup> de Arte en la Universidad Complutense. Entre sus publicaciones destacan: *Fin de siglo: Simbolismo y Art Nouveau* (1992), *Degas* (1996) y *Arte Povera* (1999).

Ahora es cuando caemos en la cuenta de algo que conocemos muy bien. Y es que sobre-estimulación y entumecimiento se dan simultáneamente en esta nueva organización sinestésica entendida como «anestésica». Ahora el espectador (de los horrores) podrá comprender mejor lo que le pasa.

Pero si todas esas defensas auto-anestesiantes del cuerpo a las que nos venimos refiriendo son involuntarias, también la propia técnica contribuyó a crear una realidad fantasmagórica cuyo efecto, conscientemente buscado, consiste en anestesiar el organismo, esta vez por exceso, es decir, inundando los sentidos. Al mismo tiempo que Benjamin elabora sus reflexiones, están teniendo lugar los juegos olímpicos de 1936. La estética nazi que siempre entendió el cuerpo atlético como el escudo protector, como armadura<sup>2</sup>, permite también, en su «obra de arte total», en su realidad fantasmagórica, una recepción anestesiada de la masa. Y sin embargo el mundo estaba viviendo una de las épocas de mayor presencia de lo fragmentado y caótico. Todo el arte que no contribuyera a denunciarlo, es decir, a rasgar ese velo fantasmagórico, a revelar el afán totalizador, a incorporar lo fragmentario y transformarlo en un principio constructivo, estaba condenado a ser un arte de autocomplacencia y legitimación, de consuelo y falsa conciencia<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> La propia Buck Morss se reclama deudora de Hal Foster. Aunque ella se refiera a su artículo «Amour Fou» en *October 57* (Primavera, 1991) véase además: *The return of the real: The Avant-Garde at the end of the century*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 1996.

Según Foster, encubierta en la teoría lacaniana del ego como afirmación contra el retorno del cuerpo en pedazos, del ego como armadura, se nos presenta la historia de nuestro mundo de la que el fascismo es el síntoma extremo, una historia que se enreda en los fragmentos del terror político y militar, la mutilación en las guerras, la disciplina industrial y la fragmentación mecánica. Por ello, siempre según Foster, ese sujeto armado y agresivo bien pudiera ser el sujeto moderno, sujeto «paranoico y fascistoide».

<sup>3</sup> Piénsese en la importancia que Benjamin concede al concepto de montaje, también el continuo elogio de la cámara, que no consigue una imagen total, sino una imagen múltiple y troceada y, en general, su defensa del cine que «con la dinamita de sus décimas de segundo» rasga nuestro mundo carcelario. Con la posibilidad de una nueva recepción, producida por los nuevos medios técnicos, que se carga de un nuevo potencial cognitivo, cambiaban inevitablemente las condiciones del goce estético. Frente al recogimiento que reclama el arte, introduce el concepto de disipación, que es lo que buscan las masas. Aunque esa recepción en la dispersión tenga en el cine «su instrumento de entrenamiento», Benjamin reconoce que «se hace notar con insistencia creciente en todos los terrenos del arte y que es el síntoma de modificaciones de hondo alcance en la apercepción» («La obra de arte...», en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1989, p. 54). La paradoja de un sujeto «crítico en su distracción» se debe admi-

Preocupados también en nuestra época por la alienación sensorial, somos deudores de los análisis benjaminianos, por ello sigue siendo su lectura tan importante entre nosotros, habitantes de un mundo, cada vez más espectacularizado, en el que la estetización de la política está prácticamente consensuada. Sin poder «aspirar» el aura de la obra, sin poder por tanto percibir su propia unicidad y su propia continuidad en el espacio y en el tiempo, arruinada la capacidad que tiene el individuo de «sentir» la duración, de encontrar el sentido, sin verdadera experiencia todavía<sup>4</sup>, sólo con traumatismos y vivencias del shock, entumecidos y anestesiados..., al arte le sigue correspondiendo la misma misión que le asignara Benjamin: acabar con la alienación sensorial y restaurar el poder instintivo de los sentidos y hacerlo sin tratar de evitar las nuevas tecnologías, sino también mediante ellas. Muchas de las estrategias artísticas que todavía hoy siguen sus consejos, no pretenden una práctica sedante, buscan el efecto vacuna.

Para Benjamin, las nuevas tecnologías de la visión, en las que había depositado su esperanza, deberían ser quirúrgicas. Al perder la distancia, habían dejado de ser auráticas. El cámara/cirujano no era ya un mago/pintor, que mantiene una distancia natural con el motivo y el cuerpo a salvar. Ahora, el cámara/cirujano penetra en el cuerpo del

tir como dialéctica que el propio Benjamin acepta y propone con todo su potencial nuevo y emancipador, y ello en el sentido de entrar *en contacto* con el mundo. De ser bella apariencia, la obra de arte había pasado a convertirse en un proyectil que «chocaba con todo destinatario, había adquirido una calidad táctil».

Creo que se debe tratar de matizar y contextualizar su párrafo sobre «una burguesía degenerada (para la que) el recogimiento se convirtió en una escuela de conducta asocial, y a él se le enfrenta ahora en la distracción como una variedad de comportamiento social» *op. cit.*, p 51. Y digo que se debe contextualizar pensando siempre que en los momentos en que él escribe –1935-36– no sólo la reproducción técnica modifica –positivamente– «la relación de la masa para con el arte», al mismo tiempo –y ahí estaba el peligro–, se estaba dando por parte del fascismo, «la violación de todo un mecanismo puesto al servicio de la fabricación de valores culturales» (p. 56). No creo que su crítica al «recogimiento» tenga otro sentido que preparar su advertencia final sobre la estetización de la política.

<sup>4</sup> La pérdida del aura que saluda en «La obra de arte...» es motivo de melancólico lamento en otros escritos, pues, con el aura, se va también la experiencia (*Erfahrung*). Esta dialéctica que recorre su obra me parece fundamental; así evitamos presentar a un Benjamin únicamente interesado en la pérdida de conceptos como originalidad, autenticidad, autoridad y distancia –el tan «utilizado» benefactor que borró los límites entre alta/baja cultura–, y lo reclamamos al ámbito de la recuperación de la Experiencia y de una temporalidad distinta a la del mundo del consumo, como expresa en sus trabajos sobre Baudelaire.

espectador con imágenes que son proyectiles que lo impactan, lo hieren, siente que con ese bombardeo se quiebra la continuidad y la unicidad de sus percepciones espacio-temporales. El cirujano-cámara se introduce críticamente en la estructura perceptiva del hombre, abriéndose paso a través de los tejidos. Sólo de este modo habría que usar el aparato, como asistente de la comprensión sensorial del mundo exterior, en vez de como un escape de él, narcisista o fantasmagórico.

Pronto se demostraría que la pretendida pérdida de la «distancia», de la que tanto beneficio esperaba Benjamin, era muy difícil de defender en un mundo progresivamente tecnificado. Y es desde la experiencia de ese mundo desde donde nuevamente nos preguntamos: ¿Es posible la «interrupción» en este nuevo continuum espacio-temporal mediático? ¿Dónde están los «songs» que interrumpan la acción, como en el teatro de Brecht? ¿Se equivocaba Benjamin, o no pudo llegar a intuir lo que ocurriría ahora que la tecnología de lo mediático es nuestra armadura? ¿Pensamos que es porosa cuando al asistir a todas las muertes violentas y a las masacres colectivas nos sentimos inmersos a la vez que, inevitablemente, seguimos siendo espectadores enfrentados a unos hechos de muerte y violencia que nuestra conciencia reclama como reales? En la última guerra oficial, un cartel con la frase «guerra en los Balcanes», acompañado de música grandilocuente, separó al espectador de su programa y lo preparó para asistir en directo a la escena de la guerra. Confieso que por un momento dudé de la realidad del aviso y pensé que el corte era el habitual de los anuncios. Esta duda es la prueba de la debilidad del sujeto-espectador, que no se siente a gusto ni fuera ni dentro de la catástrofe porque no encuentra su punto de vista, conectado y desconectado como está perpetuamente. El cuerpo ya no está en casa, porque la casa ha sido arrastrada por un zapping tranquilizador, pero ineficaz en última instancia. Medios de masas, sucesos mediados masivamente. ¡Mentirosa aldea global!, o al menos dividida en los tradicionales contrarios, los del pueblo y los forasteros ¿Somos así el último sujeto armado fascista? Mientras tanto nuestra interioridad hace tiempo que ha sido descompuesta. Nuestro ego se desarma y se arma sin que ningún tiempo transcurra en esta operación. Y la impotencia, nuestra única arma, reclama ante las imágenes de los forasteros muertos que esa aldea global no sea sólo una brillante metáfora. Así, nos reconocemos en ese sujeto en automático, del que habla Hal Foster, entregado a la contradicción —¡tan lejos, tan cerca!—, reclamado de la negación (existe el sida, pero yo no lo cogeré, yo no soy ni

sexista ni racista, reconozco paranoicamente el Nuevo Orden Mundial, sé que existe, pero me acojo a él)<sup>5</sup>.

¿Qué estrategias debe hoy el arte poner en funcionamiento para que logren, como creía Benjamin que conseguían algunas películas, romper el escudo entumecedor de la conciencia, que logren también re-constituir la experiencia? ¿Puede el arte desanestesiarnos nuestros modos habituales de ver, ese pasivo estar ante las imágenes? El problema que nos ocupa no es el de la educación estética, el problema dieciochesco de la sensación educada, no es el de entrenar a los ojos a admirar la belleza. De lo que aquí se trata es de restaurar la perceptibilidad de unos ojos que han perdido su habilidad de mirar. Como los transeúntes de Poe, como Chaplin, hemos conseguido protegernos mediante la adaptación mimética, pero sabemos que el precio que hay que pagar es alto: paralizar el organismo robándole su capacidad imaginativa y por tanto su respuesta activa.

\* \* \*

¿Cuál es la capacidad de memoria del sujeto entregado a la sociedad mediática? ¿Se puede desanestesiarnos con operaciones que denuncien esa estética de la desaparición del cuerpo locomotor que, según Virilio, es sustituido por un cuerpo minusválido que no se contenta con «zapear» para cambiar de canal, sino que lo va incorporando a otras funciones vitales? Un cuerpo que ha dejado de mirar por una ventana que ahora se ha convertido en pantalla de vigilancia, dice Virilio, «donde la invisible policía –po-lice, en francés–, de una inquisición generalizada, sustituye a la polis visible de una población de derecho». Desaparición de la polis. Desaparición de la conversación entre los desaparecidos habitantes de un estado desaparecido, transpolítico y a-nacional donde «los vivos no serían más que muertos vivientes en permanente prórroga». Desaparición y restauración de la polis, un problema del que hoy se habla mucho y que ya se venía planteando en pequeñas resistencias. Pensemos, con Virilio, en el ejemplo de la plaza de Mayo. La presencia de las mujeres se torna presencia política de los ausentes, los desaparecidos. Y la plaza, el escenario, se convierte en pantalla en la que se proyecta un teatro de sombras donde los verdaderos actores han desapare-

<sup>5</sup> *Op. cit.* Ver especialmente el capítulo 7 del citado libro y su insistencia en la «distancia correcta».

cido<sup>6</sup>. En la plaza se desanestesia la mirada, la indiferencia hacia la muerte del otro, que ahora se convoca en un lugar físico, paseable, distinto al topos sin fronteras de lo mediático. Pero la plaza no es el arte, es la vida.

Y estamos hablando de arte. De un arte capaz de desanestesiar una mirada que revisita la historia de forma acrítica (sin tener en cuenta la posibilidad de que todo documento de cultura pueda ser al mismo tiempo documento de barbarie). En este sentido entroncamos con otro problema, el de la mudez, la compañera dialéctica de la mirada anestesiada. Un problema que se deriva de la famosa sentencia de Adorno, que hoy se utiliza casi como un slogan mediático, y que alude a la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz.

En el verano de 1998 tuvo lugar en Bruselas, en la sede de la Fundación Auschwitz, un coloquio internacional sobre «La memoria de Auschwitz en el arte contemporáneo»<sup>7</sup>. La famosa frase de Adorno sobrevolaba casi todas las ponencias. Esta sentencia se pregunta por el fracaso de la representación, un fracaso que se cumple cuando a ésta le incumbe el traer presente el horror ¿Es posible hablar, contar, representar...? Si realmente representar es hacer presente lo ausente ¿es posible la representación de la ausencia más radical, la desaparición de 6.000.000 de personas, la exterminación en masa? Algunos criticaron el uso y abuso de la cita de Adorno como una forma de proceder propia de nuestra época, que es capaz de apropiarse de un fragmento de pensamiento y reducirlo al estatuto de un simple gadget de validez universal.

Pero si algo consiguió Adorno fue provocar y desestabilizar, obligarnos a una reflexión continua, a un persistente diálogo interior que ponga siempre en duda la posibilidad de reconstrucción de la cultura. Si la muerte en los campos de concentración era una muerte distinta, nueva, lo era porque no se trataba de la muerte ordinaria del individuo, «sino de su muerte en cuanto ejemplar de una especie». El problema de fondo tiene todo que ver con la necesidad de un corte, de un punto cero que evidencie la imposibilidad de continuar con el mismo lenguaje, de evitar una reconstrucción desproblematizada. Porque Ausch-

<sup>6</sup> Todas las citas en Paul Virilio, *L'horizon négatif: essai de dromoscopie*, París, Galilée, 1984, pp. 244-245. La traducción –modificada– es mía.

<sup>7</sup> Vid. *Actes du Colloque International* en *Bulletin trimestriel de la Fondation Auschwitz*, Bruselas, n.º spécial 60, 1998. Agradezco a Xenofon Bitsikas, artista participante, el haberme facilitado esta información.

witz había roto el lenguaje mismo y nos había dejado mutilados y absurdos, huérfanos de toda posibilidad de continuación cultural.

Así que en torno a la sentencia de Adorno se agrupaban los defensores de lo indecible y los de lo decible. Los primeros creen que toda ficción sería reductora, mala consejera y mentirosa, y en muchos casos hasta podría ayudar a organizar el olvido. Solamente circunscribiendo, rodeando el vacío y la impotencia en el decir, sólo actuando a partir de y no sobre Auschwitz cabría alguna posibilidad.

Sin embargo, existe la postura que en Francia<sup>8</sup> se ha dado en llamar el arte lazareno —de Lázaro, el resucitado—, un arte que evidencie sin solución de continuidad la consciencia de una irremediable pérdida. La literatura de Georges Perec y de Jean Cayrol (su novela *Lázaro entre nosotros* data de 1950), el cómic *Maus* de Art Spiegelman o la película *Shoah* de Lanzmann, se constituían en ejemplos de *arte lazareno*. Para las propuestas plásticas había más preguntas: el arte como espacio de la memoria y el memorial Monumental; si puede, si debe, existir un «lugar de la memoria», fijo, estable; si se puede prescindir de un debate serio sobre el museo y el monumento, sobre la viabilidad de monumento.

No es este lugar propicio para entrar a fondo en todas y cada una de ellas, pero sí que puede ser el momento de apostar por algunas. Por ejemplo, las propuestas de aquellos que opinan que no puede haber más monumento que *el monumento vivo y en proceso*, el monumento efímero, un monumento en el sentido de algunas obras de Jochen Gerz y de Christian Boltanski. El primero, Gerz, viene desarrollando toda una serie de piezas que insisten sobre la ausencia y la invisibilidad, «sobre el significado y el efecto político de lo invisible», una obra a la que quiero referirme brevemente antes de acercarnos a Boltanski.

El *Monumento contra el fascismo* de Esther y Jochen Gerz, fue erigido en Harburg, cerca de Hamburgo: una columna de plomo de 12 metros sobre la que, con la ayuda de una pluma metálica, el público es invitado a escribir sus reflexiones sobre el fascismo. La obra va desapareciendo a medida que se llena de inscripciones. Desde su inauguración en 1986 se ha ido hundiendo progresivamente en el suelo. Al desaparecer físicamente la columna, comprendemos que ella sola no pueda ser la expresión de la memoria. Lo que varía es el concepto de temporalidad.

<sup>8</sup> Aludo brevemente al debate en Francia por contextualizar la obra de Boltanski. Sería imposible revisar críticamente en este artículo todas y cada una de las propuestas de los distintos países.

Ahora la memoria deja de estar ligada al concepto de perennidad. La memoria quedará en la mente de aquellos que se acercaron a escribir.

En 1993, Gerz continúa la tarea del monumento invisible. Esta vez junto a sus alumnos de la escuela de Bellas Artes de Sarrebrück a los que había propuesto trabajar sobre el tema de la ausencia. En un lugar cercano a las antiguas cuevas de la gestapo, en la Schlossplatz, 2.167 de sus cerca de 8.000 adoquines despegados por la noche y vueltos a pegar, habían sido grabados con los nombres de cementerios judíos de Alemania. Nada habrá tenido lugar nada más que el lugar que, por otra parte, era irrelevante. De lo que se trataba era de adoquines y de cementerios, el artista quiso invertir completamente la relación entre el espectador y el objeto. Igual que en Hamburgo, la presencia vuelve a ser insustituible. Gerz dirá: «con estos trabajos se muestra lo que no puede ser dicho ni representado». Se trata de una mostración, algo así como «señalar con el dedo un monstruo, un sin nombre»<sup>9</sup>.

En cuanto a Boltanski, quedaría inscrito en lo que Buchloh ha denominado *estética del archivo*<sup>10</sup>. ¿Se puede desanestesiar hoy con este tipo de obras cercanas a la estética del archivo, del inventario, es decir, una serie de proyectos, entre los que se encontraría el de Boltanski, que están basados en la acumulación de materiales encontrados, pero que no se pueden clasificar entre las estrategias que la vanguardia adopta para «organizar» el material *trouvé* en una nueva lectura? En esta estética del archivo, la terminología de vanguardia no sirve. No es adecuado ni el término collage, ni el de montaje. Si en los tiempos de Benjamin y las vanguardias heroicas el arma para desenmascarar la fantasmagoría tras la que se ocultaba la violencia del poder era un nuevo montaje, hoy las estrategias se multiplican dada la envergadura que ha adquirido la penetración de los media en las estructuras psíquicas y las relaciones sociales. Pero una de las más utilizadas es esta estética del archivo en la que

<sup>9</sup> Jochen Gerz, *La place du monument invisible*. Interview par Jacqueline Lichtenstein et Gérard Wajeman, en *Art Press*, París, n.º 179.

<sup>10</sup> En diferentes versiones ha aparecido el artículo que Buchloh dedica al Atlas de Richter y en el que acuña para otros artistas, Boltanski entre ellos, la terminología «estética del archivo». Vid. «Fotografiar, olvidar, recordar: fotografía en el arte alemán de postguerra», en *El nuevo espectador*, Fund. Argentaria-Visor Dis, Madrid, 1998. También «El Atlas de Gerhard Richter: el archivo anómico», en *Fotografía i pintura en l'obra de Gerhard Richter*, publicación editada por el Museu d'art Contemporani de Barcelona con motivo de la exposición *Gerhard Richter: Atlas*, 1999. También: «Atlas/Archive», en *The Optic of Walter Benjamin* (Alex Coles Ed.), Londres, Black Dog Publishing Limited, 1999.

predomina la repetición y la serie. Nos encontramos ante una aparente monotonía formal e iconográfica, multiplicidad aparentemente infinita que suele encontrar su modo de disposición espacial en la retícula<sup>11</sup>.

De buscar precedentes, parece que las prácticas de archivo apuntan hacia otra dirección, distinta a la fragmentación y la fisura, que eran los principios dinámicos del fotomontaje, mucho más próximos a esa modernidad baudeleriana que se percibe en los términos «del caleidoscopio dotado de conciencia». Otra dirección que entronca con la que el propio Benjamin señala y califica de modernidad como época del infierno, de lo siempre distinto y siempre igual, en la que la repetición y el tipo tienen todo que ver. Bien pudiera ser que los artistas de los que hablamos –aquellos de la estética del archivo– se acojan a esta «otra» modernidad en la que ya cabrían Richter y Warhol, en la que los sucedáneos de Richter y de Warhol son múltiples. Ignoro si el Atlas de Richter<sup>12</sup> es capaz de recuperar una estrategia que prometa una resisten-

<sup>11</sup> Por otra parte, un elemento omnipresente en la modernidad, como ha estudiado R. E. Krauss, véase el capítulo «Retículas», en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996. Queda pendiente un análisis sobre su peculiar presencia, su presencia literal en la presentación de las prácticas que, de forma recurrente, vienen trabajando desde los 60 con la repetición serial de un motivo.

<sup>12</sup> Precisamente hay todo un tema a desarrollar detrás del *Atlas* de Richter y su conexión con las prácticas culturales de los años 20/30. Buchloh lo compara con el *Mnemosyne Atlas* de Aby Warburg y a su vez hace alusión al concepto de montaje en Benjamin. Si bien es cierto que ambos, Warburg y Benjamin, «espacializan» la historia, que ambos sustituyen las metáforas de la narración por las de la visión, que ambos comparten discurso sobre la pérdida de la distancia, también sobre la importancia concedida al mito, lo cierto es que el significado de los paralelismos no debe ser apresuradamente leído. Su interés por el montaje no es el mismo. Véase al respecto: Mathew Rampley: «Archives of Memory: Walter Benjamin's Arcades Project and Aby Warburg's Mnemosyne Atlas», en *The Optic of Walter Benjamin, op. cit.*, pp. 94-120. El autor señala que el volumen de la literatura sobre Warburg creció enormemente en la década de los 80 y se pregunta si esa «obsesión» por Warburg –y su Atlas– se debe a la prominencia de Benjamin. Véase también Gerhard Wolf, «Aby Warburg, la fotografía y su laboratorio de historia teórico-cultural de la imagen», en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*, CAIA, Buenos Aires, 1999.

La «ensalada de imágenes» a la que se refiere Warburg y la relación fragmento/mónada –mosaico de Benjamin se acomodan a distintos aspectos formales. Y en este sentido la «formalización», elemento fundamental en los artistas de la *estética del archivo* a los que Buchloh alude, ese orden «dado a ver» de forma tan estricta, requiere de un análisis precisamente mucho más «formalista», que desconfíe de presentidas similitudes de contenido.

Otro tanto ocurre con los precedentes que Buchloh encuentra en esta organización de materiales de archivo entre las vanguardias históricas. Insisto en una lectura que no se aleje demasiado de la valoración de una lógica cultural que responde a momentos totalmente distintos del desarrollo del capitalismo.

cia crítica o sólo logre afirmar la inevitabilidad del reinado universal de la anomía. Me enfado con Richter como con Warhol, al mismo tiempo que los reconozco sutilísimos sismógrafos de su época. Una modernidad, entonces, como época del infierno. Un mundo fantasmagórico en el que la única novedad es la repetición y el tipo. Tanto Benjamin como Kracauer lo denunciaron en los cuerpos de las girls, las bailarinas del music-hall de los treinta que tanto le gustaban a Hitler. Modernidad como época del infierno, retórica de la publicidad que Warhol aprendió, donde se intercambian los cuerpos bidimensionales de las star y los accidentes sin sangre, uno tras otro el eterno retorno del siempre lo mismo. Pero quizá —como dice Giorgio Agamben—, el cuerpo no ha sido tecnificado, sino su imagen. «Así, el cuerpo glorioso de la publicidad se ha convertido en la máscara tras la cual el frágil y diminuto cuerpo humano continúa su precaria existencia y el geométrico esplendor de las girls cubre las largas filas de los anónimos desnudos conducidos a los campos de concentración, o las miríadas de cadáveres triturados en la carnicería cotidiana sobre las carreteras»<sup>13</sup>.

Podemos no cuestionar demasiado la filiación de Buchloh e incluir también a Boltanski en esta estética del archivo («me eduqué —dice— en el minimalismo, es decir, con la repetición y la serie»), pero Boltanski aporta una especial modalidad de lectura. En muchos casos, el de Boltanski que nos ocupa es bien claro, las obras que trabajan con la acumulación de material fotográfico y el juego entre repetición y diferencia se pueden considerar ejemplos de proyectos mnemónicos. ¿Pero, puede salvar la memoria la colección de fotografías? Cambiemos de lógica cultural y pensemos en los pesimistas criterios de Kracauer, el amigo de Benjamin. En su ensayo *La fotografía* (1927) advierte que la inundación de fotografías destruye los diques de la memoria. Reconoce que nunca hasta entonces una época había estado tan bien informada sobre sí misma —pues todos los medios se encargaban de desplegar ante ellos todos los sucesos—, pero lo hace para apostiyar a renglón seguido: «nunca antes una época ha estado tan poco informada sobre sí misma». Kracauer no hará otra cosa —pese a las aparentes contradicciones con Benjamin— que volver a subrayar el carácter fantasmagórico de la sociedad capitalista y esta vez apoyándose en lo que entonces era la incipiente sociedad del espectáculo, definida en términos parecidos por Guy Debord años más tarde.

<sup>13</sup> Giorgio Agamben, *La Comunidad que viene*, Valencia, Pre-textos, 1996, p. 35.

Resuena Debord en las palabras de Kracauer: «las revistas identifican el mundo con la totalidad de las fotografías» (...) «... en las revistas ilustradas el público contempla el mismo mundo que tales revistas le impiden percibir...»<sup>14</sup>.

En la lógica cultural del capitalismo tardío, ¿puede la estética del archivo recuperar los fragmentos que revolotean inconexos después de haber salido de los medios? ¿Puede rescatarlos el arte, críticamente, planteándose ahora un orden distinto al montaje vanguardista? Pienso en la recurrencia de esta estrategia en los últimos años, y no solamente en las artes plásticas. Hasta Don José, el protagonista de *Todos los nombres* de José Saramago, un simple escribiente de 50 años que trabaja en la Conservaduría General del Registro Civil, tiene el armario lleno de hombres y mujeres célebres. Pero un día se traspapela en el archivo la partida de nacimiento de una persona desconocida, una mujer de treinta y seis años que, de pronto, por desconocida, empieza a inquietarle y a cobrar más importancia que los 100 famosos de su colección. Se pasa la novela persiguiendo esa identidad. «Vamos, vamos» –se dice a sí mismo–, «el fichero de la Conservaduría está lleno de desconocidos». «Están en el fichero» –se contesta–, «No están aquí» ¿La apropiación de imágenes y de objetos, su acumulación en un espacio distinto al de los medios –traerlos al «aquí» personal del que habla Don José– preserva la memoria de la dispersión? ¿Tiene esto algo que ver y por ello se empeña Boltanski en la pequeña memoria, en la pequeña historia, en demostrar que esos 6.000.000 de personas exterminadas más los siguientes y las siguientes hasta llegar a la actualidad son una más, una más, una más, una, que su forma de hacer monumento nada tiene que ver con aquellos que se dedican al soldado desconocido?

\* \* \*

Voy a planteame un cometido similar al de Diderot: hablar sobre imágenes sin tenerlas delante. Diderot había aceptado el desafío de estimular la imaginación de sus egregios lectores. Me impongo un reto parecido, aunque sin tan prolijas descripciones. Intentaré dar cuenta de la exposición «Boltanski, últimos años», que tuvo lugar en 1998, en el Museo de la Villa de París. Una exposición «efímera», de la que no quedan fotos; sin catálogo, sin texto, sólo un voluminoso libro de foto-

<sup>14</sup> Traduzco por la versión italiana del ensayo de Kracauer «La fotografía», en *La massa come ornamento*, Nápoles, Prismi, 1982, pp. 122-123.

grafías denominado Kadish, una especie de Réquiem. Para esta exposición Boltanski utilizó piezas de otras muestras ahora re-instaladas en un nuevo discurso. La propuesta estaba pensada como un gran dispositivo en el que no había que esforzarse para ver, sino dejar que las cosas nos miraran, puesto que, pese a la reproductibilidad presente en todas las instalaciones, el aura se mantenía viva. Para ello, y aunque parezca una contradicción, reclamaba un espectador distinto al de la obra tradicional retiniana, un espectador necesario como parte integrante de la obra.

No es una casualidad que las primeras obras de Boltanski, su mail art, sus películas grotescas, tengan algo que ver con esa indefensión y esa falta de confianza en el sujeto, en el artista-emisor, incapaz de dar-sentido, y que tengan todo que ver con la necesidad de comunicación con el otro, de implicar al receptor. Boltanski había comenzado su carrera desapareciendo. Conocemos parecida estrategia entre los artistas de su generación. Una forma de desaparecer previa y necesaria para irrumpir después con nuevas y fundadoras preguntas, «obras-preguntas»: ¿Quién soy? ¿Desde dónde hablo? Y sobre todo, ¿lograré hacerme entender? Pensemos en Bruce Nauman y el neón con su apellido ampliado 14 veces en vertical, Alighero Boetti desdoblándose, Paolini reflexionando ante un bastidor... De la desaparición, Boltanski rescata ese niño muerto que llevaba en su interior y presenta en 1969 *Búsqueda y presentación de todo lo que queda de mi infancia*.

Desde sus primeras obras de *mail art*, desde alguna de sus cartas como la de enero de 1970, Boltanski está buscando al otro: «Me tiene que ayudar... habrá oído hablar de las dificultades por las que estoy pasando necesito encontrar una salida a esta situación...». Dice que su depresión es física, pero más bien parece ser artística. Su carta, muy en el tono de la época, se refiere al arte y a la vida. Él ve estas cartas como un emblema de su arte, siempre en relación con el espectador. Y esto es típico de unos años en los que el artista se aleja de la experiencia estética hermética y autónoma, de una obra en la que los objetos se presentan a la contemplación distante y retiniana, una obra que, muchas veces, en su inviolabilidad hermética, ha olvidado el valor comunicativo. Los artistas de su generación realizan obras que tienen que ser procesadas por el espectador en el tiempo. La experiencia en el tiempo, la noción de transcurso –tan criticada por la crítica formalista– y sobre todo el carácter performativo, inscriben al espectador –pasear para ver– en la obra de arte. Pero esto, en Boltanski, es

algo más. Pertenece al marco de algún tipo de representación del Genocidio<sup>15</sup>.

«Sólo nos quedan las utopías de proximidad». Boltanski no se consideró nunca un pintor del exterminio, ni un artista-judío, pero se ha venido preguntando por la pequeña memoria, por la vida y la muerte después del genocidio, por la noción de culpabilidad. Es en este preguntarse donde introduce al espectador. Boltanski testimonia, pero el testimonio no se considera sólo como un producto, como información histórica, sino como un proceso<sup>16</sup>. Cuando, desde sus primeras obras, comienza cortocircuitando la distancia estética, cuando insiste en la función conativa del lenguaje y pone el acento en la escucha y en la comunicación, reestablece la voz de la subjetividad del testigo. También al desarrollar ámbitos conceptuales lo hace de una forma que, sin explicitarlo, nos pone en relación con algunos de los espacios en los que ocurrieron los horrores, lo que es una provocación para la audiencia.

Cuando Boltanski se refiere a sí mismo se denomina pintor. Lo mismo les ocurre a otros compañeros de generación que aparentemente no pintan. Pero volviendo a las divisiones de Benjamin entre cámara/cirujano y mago/pintor, la obra de Boltanski se puede articular como un juego entre las dos categorías que se completan con esa parte no observada por Benjamin y que se vuelca hacia la tradición del objeto encontrado. Pensemos cómo, desde su aparente y primer narcisismo, va realizando una serie de estrategias de vaciado hacia la objetividad. Desde la presentación del álbum de su familia, al de los otros; de sus objetos, a los de los demás. Cuando se aleja del objeto y quiere hablar por otros medios, pasa de los sainetes cómicos a las lecciones de tinieblas, como si quisiera ensayar un lenguaje hartado conocido y el único —como en Beckett— capaz de balbucear algo después de Auschwitz: el lenguaje universal del absurdo y la tragicomedia. Sus películas, tanto en contenidos como en estructura, parecen representar acontecimientos

<sup>15</sup> Teoría que mantiene uno de los participantes en el citado coloquio sobre la memoria de Auschwitz en el arte contemporáneo, Ernst Van Alphen. Véase su ponencia: *In Pursuit of a Listener: Christian Boltanski's Post-Holocaust Art*. El autor inscribe a Boltanski entre las teorías de Benveniste (la esencia del lenguaje no reside en la referencia, sino en la subjetividad) y las funciones del lenguaje que propone R. Jakobson. En el caso de Boltanski, Van Alphen subraya la importancia de la «phatic function», *op. cit.*, p. 210.

<sup>16</sup> En este sentido me parece ejemplar el libro de G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, París, Ed. Payot & Rivages, 1999, que quiere ser «un perpetuo comentario sobre el testimonio» (p. 12).

traumáticos. Recordemos lo que comenzamos diciendo acerca del shock y del trauma. Esta repetición del retorno del acontecimiento –como en la película del hombre que tose y tose y tose– no tiene nada que ver con la memoria, porque la posibilidad de memoria implica distancia con relación al acontecimiento memorizado. «Boltanski obliga a un inmediato compromiso del espectador con la víctima del acontecimiento, la distancia en términos de estética de experimentación vanguardista o de placer sádico es imposible porque las películas son demasiado cortas para analizar las violentas escenas. ¿Son traumáticas estas performances para el espectador? Esta importante pregunta lleva a una radicalmente nueva dimensión en la discusión sobre la responsabilidad del genocidio...»<sup>17</sup>.

Así que de las traumáticas operaciones del cirujano/cámara de sus primeras obras, estrategias que llevan al espectador, brutal y agresivamente, a un encuentro que no es el habitual en la recepción del arte, es decir, un encuentro en la distancia, pasamos a aquellas otras de pintor-mago, cuando, en 1984, empieza sus series de Sombras en las que no utiliza traumáticos modos de representación. Aunque, si nos damos cuenta, también se trata de atraer al espectador, luego vuelve lo táctil sobre lo óptico. Ahora, el pintor, en una extraña coincidencia, utiliza la magia de las sombras; no existe el mundo transcendente y distante de la estética, sino el del juego, el mundo de las sombras del juego de niños. Todo ello obliga al espectador a «engancharse» espontáneamente y directamente con la obra, con lo que podía hacernos pensar que en Boltanski no se produce la dicotomía benjaminiana. Pero, de pronto, se descubre que todas esas estrategias de juego y magia conducen a un mundo de muerte. Y vuelve inevitablemente la distancia, la lejanía, por cercana que pueda estar.

En la exposición que vamos a recorrer, el juego se mueve entre la pintura –porque pinta los espacios, los configura, los conforma como imagen, como imagen muchas veces intocable– y, por otra parte, el carácter performativo, ya que no puede prescindir de la noción de tiempo, de transcurso. En muchas ocasiones el espectador es necesariamente un actor.

El artista se presenta en el Museo de la Villa de París con una trama argumental espectacular, juega con el aura y la huella, con el cámara-cirujano y con el mago-pintor-de iconos, juega con la sombra y el contacto y así pintando y «disparando proyectiles», levanta un monumento

<sup>17</sup> *Op. cit.* Traducción modificada.

a la representación, al juego entre presencia y ausencia<sup>18</sup>. Un drama alegórico que se resume en la utilización melancólica de cuatro palabras: imagen, muerte, realidad y memoria. Para Boltanski, las fotografías, la ropa y los cadáveres tienen en común el hecho de ser simultáneamente «presencia y ausencia, objeto y recuerdo». «Hablo por medio de la imagen –había dicho– que es ya de por sí bastante ambigua, cuento pequeñas historias que plantean preguntas». A pesar de sus propias palabras se suele decir que no hay en él soporte narrativo, que en sus instalaciones «congela» una metáfora que el espectador desgrana a su gusto (coge ropa, entra, actúa.) Aquí, en París, las unió todas en lo que podríamos considerar una meta-narración. Como Gerz, el artista sólo es alguien que subraya, que pone el dedo sobre lo conocido: «El espectador no debe descubrir, sino reconocer».

Este recorrido narrativo es una historia –¿alegoría?– del sujeto desmembrado, ordenado en base a sus múltiples elementos constituyentes. No se está entre reliquias, sino entre ruinas. Una historia –melancólica– que transcurre en los límites de la presencia y la ausencia. No por casualidad, en el piso de arriba nos enfrenta ante el icono, el nombre, el cuerpo ausente y el espíritu, mientras abajo nos espera el sujeto expulsado por sus metonimias: la ropa y los objetos perdidos.

El recorrido comienza por una sala en la que el espectador se ve obligado a caminar de arriba a abajo, una habitación rectangular de techo muy alto, iluminada desde arriba y con 1.500 fotografías enmarcadas. Todas del mismo tamaño. Imágenes, ready made recuperadas por el artista, sin texto, sin anclaje. Resuenan las palabras de Barthes: «Con la fotografía se hace innecesario el Monumento por el que las antiguas sociedades se las arreglaban para que el recuerdo, sustituto de la vida, fuese eterno. Si la muerte ya no está en lo religioso, deberá estar en alguna parte. Quizá en la fotografía, esa imagen que produce la muerte al querer conservar la vida»<sup>19</sup>.

Aunque el artista no fuera el fotógrafo, el hecho que implica lo fotográfico se hacía presente con toda su fuerza: alguien había estado allí, una especie de testigo ocular universal que ahora nos ponía todos

<sup>18</sup> En la experiencia concreta de la obra se hizo patente la dialéctica que quise esbozar en la nota 2 en torno al concepto de «distancia». Detenerse y recogerse, pasear para ver, sentirse golpeado de cerca por la obra, tactilidad y opticalidad se pueden dar a la vez en muchas propuestas «no específicamente retinianas» de los últimos años, aquellas que, sin tener un sentido afirmativo/fetichista, tampoco renuncian a las nuevas tecnologías, precisamente en el sentido benjaminiano que venimos apuntando.

<sup>19</sup> Roland Barthes, *La Cámara Lúcida*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 160.

los momentos pasados a nuestra disposición, en un presente que se densificaba sin remedio. Los marcos acotaban acontecimientos, fragmentos de una vida que continuaba más allá de sus límites, un más allá que, también espacialmente, se nos ofrecía ahora como una inmensa imagen del mundo.

Imágenes, huellas y, al mismo tiempo, la falta de tactilidad propia de la fotografía. El artista no había dispuesto una estricta ordenación en damero, en cuadrícula, de manera que parecía un poco una galería de retratos de un coleccionista impenitente y obsesivo. Todo blanco y negro y la estancia en semipenumbra. Muerta y palpitante a la vez, una estancia tenuemente iluminada en la que el espectador padecía una cierta sensación de malestar. Ya sabía de ello el espectador moderno. Lo había experimentado en los espacios de Bruce Nauman o en Dan Graham, un estado de alienación psicológica que proviene de los sentimientos contradictorios de inclusión y de exclusión. La forma geométrica, la sala, es habitada y activada por la presencia de un espectador que adopta lo que Graham llama modelos de comportamiento que interactúan con los observados en la sociedad. Boltanski había pensado en ello, sin duda. La disposición de las fotografías, su disposición regular y repetitiva, y la semipenumbra, eran un efecto buscado. Pese a la desazón inicial se acababa diciendo: ¡Vaya! ¡Si somos nosotros! Mezcla de *punctum* y *studium*. Mezcla de querer estar en el centro e ir de un lado para otro, muy deprisa, sin fijarse; a base de vistazos que dieran cuenta de la manera en la que Boltanski había ordenado, organizado el espacio. Un cierto toque formalista, una aproximación a las paredes, a reconocer. Porque se reconocían obras de anteriores instalaciones. Allí estaban todos reunidos de forma arbitraria: los suizos muertos, los niños de Dijon, los de la escuela de la Grosse Hamburgerstrasse, los asesinos de «El Caso» al lado de sus víctimas; recuerdos de estancias familiares en la playa, fotos del club Micky, militares, amigos en bicicleta, retratos de boda, las fotos de las familias de los nazis que había encontrado en el Rastro y había dispuesto en Sans Souci, en 1990. Todo aquello era todavía *studium*, mirada informada, que también goza por ello. Pero inmediatamente venía el *punctum* barthesiano (*punctum-touche-shock-trauma-disparo-puñetazo*, todo se nos vuelve lo mismo, en este escrito, sin querer). Porque también para Barthes, el *punctum* va más allá de la palabra, es término que alude siempre a la naturaleza traumática del encuentro entre un real no simbolizable, un real que nos asalta y nos evidencia la noticia de nuestra propia muerte.

Si habitualmente las fotografías nos sirven para memorizar, mantener el contacto con los sujetos retratados, las que tapizan esta sala están en conflicto con las intenciones expuestas. Los retratos fotográficos de Boltanski evocan lo opuesto de los significados convencionales de las fotografías y los retratos. A los que deberían ser sujetos presentes, los convierte en objetos ausentes. No hay correspondencia entre el sujeto retratado y el objeto que se ve. Como sujetos, están ausentes. Según Boltanski sólo se ven cadáveres en sus proyecciones fotográficas.

Reconocer y reconocernos era venerar, adherirse y celebrar a la vez ;no en vano estábamos en el ritual que nos con-celebraba a todos nosotros en el ritual de la muerte! Lo que «funda la comunidad» para Blanchot. No existiría comunidad si no fuera común el acontecimiento primero y último. «La comunidad se revela por la muerte de otro, la verdadera comunidad entre los seres mortales: su imposible comunión.»

La habitación rectangular desembocaba en un pasillo estrecho, paredes tapizadas con 2.500 cajas de latón, con nombres y algunas fotografías en los costados: el memorial dedicado a los adolescentes que trabajaron en las minas de los alrededores de Mons entre 1910 y 1940. Boltanski se ha formado en la época del minimalismo, pero no importa la repetición y la serie. El latón no es plexiglás. Hay calor, son cajas y puede que hasta tengan dentro todas esas cosas que antes se guardaban en las cajas de latón, pequeños objetos personales, secretos, recuerdos. Cada caja con un nombre... («el hombre –dice Benjamin– es el nombrador», (...) «la naturaleza lingüística de los hombres radica en su nombrar de las cosas»)<sup>21</sup>. Boltanski era, ahora, el gran nombrador. Nombrar a alguien es reconocer su diferencia. Mediante los nombres había conseguido en otro momento, en 1990, el monumento antimonumento. En medio de dos inmuebles había situado en el lugar de la ausencia, los nombres de los judíos deportados, los habitantes del 15 Grosse Hamburgerstrasse, en el corazón del ex barrio judío, derribado por una bomba en el 45. Y Boltanski se empeñó: «quisimos buscar a los que habían vivido aquí entre 1930 y 1945...».

Desde el pasillo de los nombres se accedía a una habitación enorme, una especie de sala de hospital militar, recién improvisado. Una luz inquietante de neón y camas de metal desperdigadas, muy separadas, asimétricamente dispuestas y a bastante distancia unas de otras; camas

<sup>20</sup> Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Ed. de Minuit, París, 1983, p. 22.

<sup>21</sup> Benjamin, «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos», en *Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1991, p. 62.

altas y de distinto tamaño. Algunas de ellas de una dimensión dolorosamente inquietante, por pequeña; un tamaño en el que uno no quiere pensar. Las camas estaban vacías pero la almohada y la manta funcionaban como potentes metonimias. Confieso que pasé muy deprisa pero con el tiempo suficiente para darme cuenta de que había dejado atrás los iconos y los nombres, y que atravesaba ahora el lugar que los convocaba a todos, el lugar de los cuerpos sufrientes, de las presencias ausentes. Volvía otra vez esa extraña habilidad del pintor para evocar espacios cercanos al genocidio.

Un significativo ascenso conducía a una sala más alta, elevación necesaria para lo que allí aparecía, más bien desaparecía: lo espectral. Allí, visiblemente invisibles, aparecían proyectados sobre sábanas algunos de los iconos de la primera sala, sólo que aquí el vero-icon, aquello que aparecía en la sábana, no era la huella de una faz impresa en la materialidad del lienzo. La sábana, el velo, velaba y revelaba a la vez. Allí los Portants aparecían acompañados por juegos en los espejos oscuros que se multiplicaban obsesivamente por las paredes. Como los retratos. Pero esta vez el marco contenía las imágenes negras. Allí, en el espejo oscuro, se mezclaba tu imagen con el espectro de la sábana y con el resto de los espectadores. Las caras se movían con el paso del espectador e invitaban a tocar la sábana, a verificar la planitud, invitaban a comprobar que alguien seguía allí. ¿Víctimas o asesinos? «La banalidad del mal» se encarnaba en las transparencias.

Y se baja al sótano, a un espacio que no se suele usar en el Museo, un espacio habitualmente cerrado al público. Ese bajar también es sintomático. Del autoritario mundo del sujeto se camina hacia el *objectum*, lo que está debajo, el objeto. Insisto en la importancia, fenomenológica más que conceptual, en el funcionamiento de un cuerpo que experimenta ese paso del sujeto al objeto. Boltanski ocupa los sótanos de donde había sido desterrada la imagen, el cuerpo y el nombre. Ya no hay sujeto, ni siquiera espectral. Abajo «Los Aparatos», unas estructuras metálicas cubiertas con mantas de plástico que ocultan su interior, nos dan paso al mundo de los objetos. En primer lugar, la ropa en una habitación, ropa sin identidad, abandonada y en una sala de dimensiones considerables una serie de jaulas repletas de objetos perdidos perfectamente ordenados numerados y catalogados. Los objetos han perdido su valor de uso y su valor de cambio. Pero no han sido liberados de la tiranía de la utilidad, como ocurre en las colecciones, están allí esperando sin función ninguna. No son nada, ni mercancías, ni objetos de uso, ni objetos de colección, ni curiosidades, ni siquiera

basura. Están allí con la esperanza de poder volver a ser lo que eran. No han sufrido el extrañamiento del ready made, cada uno conserva el ser de lo que es (no los miramos como el botellero), y sin embargo desagradan, inquietan. Los espectadores lo comentan, son molestos, les salva ontológicamente el hecho de ser algo: objetos perdidos y sin embargo...

Homenaje a seres –y objetos–, restos del montaje espectacular y fantasmagórico: una acumulación de ruinas en definitiva. Cuando Julia Kristeva habla de la abyección del crimen nazi recuerda las salas oscuras del museo que queda ahora de Auschwitz, donde ve un montón de zapatos de niños, y muñecas que ha visto en otras partes, cree recordar que bajo un árbol de navidad. Es entonces «cuando la abyección del crimen nazi alcanza su apogeo», es entonces cuando la muerte se mezcla con aquello que en torno a nosotros debería salvarnos de la muerte, «con la infancia, con la ciencia, entre otras cosas»<sup>22</sup>.

La penumbra ayuda. En la última sala vuelve la evocación del cuerpo en «Los abrigos», las más potentes metonimias como tuvimos ocasión de ver en el crucero de la iglesia de Bonaval en Santiago de Compostela. La alusión a existencias *cualsea*<sup>23</sup>, existencias que se entrelazan en un lazo común. Boltanski ha nombrado, les ha dado un nombre y así los ha rescatado del olvido, de esa segunda muerte que según el artista se produce cuando ya nadie te reconoce en una fotografía. Y ha intentado recuperar la experiencia, trocitos de aquella experiencia integral, comunitaria y ligada a la memoria, de la que habla Benjamin. A Boltanski (nuevamente el arte, la vida...), no le interesa hacer arte, sino impresionar, emocionar. Cuando prepara una exposición en una iglesia de Santiago de Compostela y una anciana se interesa por lo que está haciendo, no le contesta que una obra conceptual, que es un artista de los noventa, etc., sino que realiza una celebración en honor a los suizos muertos y así la señora se queda conmovida, se mueve con ellos hacia ellos: «Creo –dice Boltanski– que estaba emocionada con lo que veía y que entendió perfectamente el sentido de lo que quería decir». Ciertamente, en París, Boltanski había vuelto a conseguir lo que quería. No se salía sobrecogido, pero dentro sí se había estado re-cogido, como en los rituales religioso que él quiere emular. *La mayoría quizá no ha comprendido que eso es arte, diría Boltanski, pero quizá ha percibido algo sobre la idea de la pérdida.*

<sup>22</sup> J. Kristeva, *Pouvoir de l'horreur*, París, ed. du Seuil, 1980, p. 12.

<sup>23</sup> Vid. Agamben, en *La Comunidad que viene*, op. cit., p. 9.

Me pregunto si es posible que el ritual perdido y la memoria se recuperen en los espacios del arte, qué dirá un implicado de estas obras. Qué dirá de la instalación de Lorenzo Saavedra en la Bienal de la Habana, *Sepultados por el olvido*, de 1996: entre los muros de una fortaleza militar, en medio del foso, unas líneas de lápidas anónimas, ¿historia real o metáfora? *Esto no es una pipa*, ya lo dijo Magritte. Allí residen los ajusticiados en silencio compacto que se erige en testigo, entre la memoria y el olvido... Pero esto *sí puede ser una pipa*. Como es el caso de *Todos los nombres*, ahora ya no los de la novela, sino los de una realidad que lleva a cabo un grupo de artistas entre Kassel y Colombia, un trabajo sobre los cuerpos de la memoria. Su pretensión es *Urbanizar la Memoria*, darle calles y avenidas, redefinir los espacios, eliminar los números del espacio público y darles el nombre de desaparecidos a las calles de Bogotá. Un proyecto que recuerda precisamente a aquel otro de Boltanski en Hamburgo que acabamos de mencionar. En el proyecto de Bogotá, según palabras de sus autores, «la civitas compartiría su historia con la polis». Sólo así los tres mil casos de desaparecidos colombianos silenciados por los medios quedarían impunes. La propuesta no es una obra cerrada, una idea feliz, sino que se mantiene como *proceso*<sup>24</sup>.

El jefe de Don José, el protagonista de Saramago que nos ha venido acompañando, llegó una mañana con una idea revolucionaria. Y habló así: «... nosotros los de la Conservaduría General del Registro Civil, los que escribimos y movemos los papeles de la vida y de la muerte, reunamos en un solo archivo, al que simplemente denominaremos histórico, a los muertos y a los vivos, haciéndolos inseparables en este lugar, ya que extramuros, la ley, la costumbre y el miedo no lo consienten (...) se procederá a la reintegración de los muertos del pasado en el archivo que vendrá a ser el presente de todos. (...) Así como la muerte definitiva es el fruto último de la voluntad de olvido, así la voluntad de recuerdo podrá perpetuarnos la vida».

<sup>24</sup> nN *Urbanizando la Memoria*. Un proyecto del grupo ISKA ([www.nnmemoria.com](http://www.nnmemoria.com)).