

## IMÁGENES-HUELLA EN CHRISTIAN BOLTANSKI Y WALTER BENJAMIN (1)

Cecilia Beatriz Cappannini  
Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

**Introducción**

El propósito de este trabajo es indagar cómo Boltanski y Benjamin construyen imágenes-huella, poniendo en cuestión el concepto moderno de monumento.

Si históricamente ha sido definido como un objeto escultórico que mantiene el recuerdo de algo pasado, al mismo tiempo el monumento implica la representación de un determinado suceso que para erigirse como lugar de memoria, debe borrar cualquier otra representación posible de ese mismo acontecimiento, dejándola caer en el olvido.

De este modo, cada monumento materializa *un* tipo particular de memoria y *un* determinado modo de transmitir la historia de la cultura, que es al decir de Benjamin una invención burguesa. Fundada en la idea de transmisión como herencia de objetos culturales, tiende a incrementar “la carga de tesoros que se van acumulando en las espaldas de la humanidad, pero no le da a esta la fuerza de sacudirse dicha carga y alcanzar a tomarla entre sus manos” (Benjamin, 1989: 102).

Para esto se analizará la obra *Personnes* del artista francés Christian Boltanski, una instalación realizada para la *Monumenta* del 2010 y los escritos del filósofo alemán Walter Benjamin, especialmente los puntos N y M del *Libro de los pasajes* (1927-1940).

Boltanski es un artista autodidacta contemporáneo que trabaja con archivos, instalaciones, fotografías, objetos, indagando las relaciones entre la vida, la memoria y la muerte. Mediante el establecimiento de una relación dialéctica entre presencia y ausencia, sus obras incitan el recuerdo de las personas que utilizaron los objetos, al mismo tiempo que afirman su ausencia.

En los escritos de Benjamin se indagará, no tanto los pasajes comerciales de París del siglo XIX; sino los aspectos teóricos que fundan su concepción de imagen dialéctica. De allí tomamos la noción de imagen-huella como portadora y productora de imágenes y de la historia.

El objetivo es entonces, abordar la imagen-huella como categoría que pone de manifiesto una constante tensión entre el aura y la huella: dos aspectos que conviven en las obras monumentales.

**I**

Boltanski trabaja con objetos personales y anónimos, objetos perdidos en los suburbios, y nos permite así encontrarnos con elementos que ya no están en uso, o al menos en un contexto de uso cotidiano; para reunirlos bajo una nueva forma.

La obra *Personnes* presentada en la *Monumenta* 2010 y montada en el Grand Palais de París, es una instalación formada por una montaña de ropa de diez metros de alto aproximadamente y una gran pinza de hierro que constantemente toma prendas, las eleva en

el aire y las sueltas. Alrededor de esta, hay ropa en el suelo acomodada en varios sectores a modo de parcelas, separadas por corredores que les permiten a los espectadores atravesar el espacio y recorrer la obra.

La instalación implica pensar en los elementos que se muestran, en el modo de exponerlos y en la idea de haberlo hecho así. *Personnes* utiliza el sonido de corazones latiendo y tiene dos acepciones: significa 'personas' y también 'nadie'.

La montaña de ropa que se eleva por sobre las telas situadas en el piso aparece como un monumento, que no es de mármol ni de metal, sino algo transitorio, que manifiesta de algún modo el paso del tiempo. Pero que a su vez plantea el doble juego de la utilidad/inutilidad de la ropa usada y amontonada. Esta disposición de elementos y sonidos en un espacio dado es la obra. El espacio es solamente el contenedor y no el contenido, por lo cual la instalación podría realizarse en cualquier sitio.

Pero si el monumento se ha definido históricamente como un objeto escultórico "que se asienta en un *lugar específico* y mantiene en vigor el recuerdo de un acontecimiento del pasado, estableciendo un vínculo oportuno con el lugar en el que está situado" Bentivenga, 2008: 2), la obra de este artista se instala en un espacio otro, que si bien no es central para comprender la obra, es un lugar reconocido y marcado como espacio artístico. Aquí Boltanski juega con el efecto de confusión entre arte y vida. Según él "la única manera de ver algo es no tener que ver la etiqueta (...) por unas décimas de segundos uno piensa que se trata de la vida. Y la vida es más conmovedora que el arte" (Christian Boltanski: un diálogo en la UNTREF, 2011).

*Personnes* construye un discurso que nos remite al Holocausto, a un acontecimiento traumático. Pero no conserva la unicidad de los monumentos tradicionales y sus características de permanencia y estabilidad, sino que utiliza materiales que nos muestran su carácter frágil y efímero.

Frente a la firmeza de los monumentos que se caracterizan por fortalecer el recuerdo, el arte moderno impone diferentes concepciones de lo móvil y lo cambiante, cuestionándolos así como "expresión peligrosamente selectiva del pasado, que implica necesariamente el apoyo irrestricto del poder político del momento" (Silvestri, 2000: 122). En este sentido, los *antimonumentos* y los *monumentos frágiles* son propuestas plásticas del siglo XX que plantean una revisión crítica de los monumentos tradicionales, atendiendo a sus relaciones con la ideología dominante.

Ahora bien, el monumento implica la representación de un determinado suceso que para erigirse como lugar de memoria debe borrar cualquier otra representación posible de ese mismo acontecimiento, dejándola caer en el olvido. No es tanto algo que remite a otra cosa, sino que se convierte en la cosa misma. En términos de Achugar, el monumento es el objeto y el objetivo de la representación, que instaura una *memoria en piedra*. Su visibilidad cancela, todo aquello que él mismo niega o contradice.

De este modo, cada monumento materializa *un* tipo particular de memoria y *un* determinado modo de transmitir la historia de la cultura que es fundamentalmente una

invención burguesa, al decir de Benjamin. El proceso de transmisión se presenta como una herencia de *tesoros culturales*, que cosifica la cultura al pensarla como algo para poseer. Los momentos memorables quedan, de algún modo, petrificados en los símbolos de poder históricos y nacionales. El filósofo sostiene que “con el desmoronamiento de la economía mercantil comenzamos a reconocer como ruinas, antes de que sean demolidas, a los monumentos de la burguesía” (Benjamin, 1986: 138).

El desarrollo desmedido de la producción técnica durante las guerras mundiales, arrasó con los símbolos históricos de los siglos anteriores, y no solo enfrentó al hombre del siglo XX con el carácter más destructivo de la técnica: la guerra; sino que puso de manifiesto que solo en la ruina de los *tesoros culturales*, podríamos observar los restos-huellas de la historia y sus contradicciones.

En la obra de Boltanski, la ropa en desuso apilada que adquiere una dimensión monumental implica la ruina de su valor de mercancía, de su valor de cambio, al menos bajo las exigencias del mercado capitalista. Solo en la relación de tensión entre aura y huella presentes tanto en las mercancías como en las obras monumentales, podemos indagar el índice de todo lo que ha permanecido en el olvido, de todo aquello que el relato histórico ha borrado. En este sentido, *Personnes* nos permite ver algo que no es visible: el olvido.

## II

El paradigma histórico ligado al progreso lineal e incesante ha cancelado todo lo que la historia tiene de fallido, de destiempo o de sufrimiento. Esto significa para Benjamin una catástrofe, ya que el olvido “no es nunca algo exclusivamente individual sino que cada olvido se incorpora a lo olvidado del mundo precedente” (Benjamin, 1989: 155).

La imagen-huella como categoría que propone este trabajo no intenta reconstruir el relato histórico a partir de lo oprimido, sino redimir lo olvidado permitiéndonos visualizar la tensión dialéctica en la construcción de la historia, haciendo visible lo que permanecía oculto.

Según Grüner la representación es la presencia de una ausencia, es decir, cuando aparece la representación, sale de escena el objeto representado. De este modo “lo invisible es parte constitutiva de lo visible” (Grüner, 2004: 61). Entonces, ninguna imagen puede mostrar las cosas tal cual son, precisamente porque ninguna puede mostrar toda la verdad.

Esto es lo que ponen en juego las propuestas del siglo XX, y en este caso la obra de Boltanski. Sus *inventarios* de objetos encontrados, sus *monumentos frágiles* contruidos con ropa usada, los recortes de diarios en los que se leen noticias de personas que ya no están, que han muerto; se convierten en imágenes en las que podemos observar los restos de la historia y sus contradicciones, es decir: las huellas.

En Benjamin la imagen dialéctica es una imagen-huella entendida como categoría de análisis (y no necesariamente como imagen que remite a pinturas u otras obras de arte concretas) que justamente “produce una imagen”, ese espacio dialéctico que interpela y convoca de modo complejo al tiempo histórico. Lo que nos lleva a revisar el modo en que nos

encontramos con las imágenes y los modos en que históricamente han sido concebidas. Para esto el autor indaga las relaciones posibles entre las imágenes y la realidad.

Ni la imagen entendida como copia (2) de la realidad, esto es como mera ilustración de las ideas, de lo divino; ni la imagen como discurso producido por alguien y para él muestran toda la verdad, precisamente porque mientras en esta última existe una realidad que es diferente de acuerdo con el grupo social que la observe, en la primera por el contrario, la realidad es independiente del sujeto. Es algo que preexiste a la imagen.

En cambio, la imagen discursiva nos lleva a pensar en una realidad construida socialmente y responde a tres preguntas: quién realizó la imagen, para quién y para qué. Es decir, hay una intención manifiesta en la producción de una imagen y hay, además, diferentes formas de decir y de mostrar. Vinculadas a aquello que Benjamin estudia desde el marxismo crítico en el siglo xx: las condiciones materiales de producción y recepción de las obras.

Los cambios en la técnica producen modificaciones en la sensibilidad y en la percepción, la imagen –huella es portadora y productora de imágenes y de la historia–. Entonces, “La marca histórica de las imágenes no indica solamente que pertenecen a un época determinada (como los monumentos tradicionales); indica sobre todo que solo llegan a la legibilidad en un época determinada” (Didi-Huberman, 1997: 121). El encuentro del espectador con la obra no implica una lectura que se reduce a lo temático de la obra, ni a *una determinada memoria en piedra*. Sino precisamente *ese espacio dialéctico que interpela y convoca de modo complejo al tiempo histórico*, que pone en cuestión los modos de analizar y de construir el concepto de historia en el contexto del avance de las ideologías fascistas en Europa.

Las preguntas que Benjamin hace acerca de la relación entre las imágenes y la realidad parten de la problemática que plantea intentar romper la codificación cultural burguesa para redimir lo oprimido por el relato histórico, sin generar por ello una fascinación acrítica sobre esas imágenes. Por eso en *El autor como productor*, en lugar de preguntarse cómo es una obra respecto de las relaciones de producción de una época, pregunta cómo está en ellas.

### III: Aura y huella

El arte, entonces, puede permitir ver la realidad de otra manera; no la cambia, pero sí permite (...) comprender algunas cosas. El arte es siempre artificio

Ramos, 1998

Según Benjamin la materialidad de la obra no está dada por la forma o el contenido de esta, sino por los efectos que se instauran en el *encuentro con la obra*, con los procesos de subjetivación política que esto implica y su función. Boltanski plantea la pregunta filosófica como materialidad de sus obras, “lo que trato de hacer con mi trabajo es plantear preguntas, hablar de cosas filosóficas, no por historias a través de palabras sino por historias a través de imágenes visuales” (Ramos, 1998) por eso postula que cada obra es una pregunta. Y si bien los materiales que utiliza pueden aparentemente ser distintos (nos referimos aquí a las

fotografías, objetos perdidos, entre otros) se trata siempre de un objeto que remite a un sujeto ausente. No busca entonces reestablecer los cuerpos ausentes sino los vínculos. Si bien la ropa en *Personnes* remite a los cuerpos, a las personas que vistieron esos trajes, la instalación hace presente a las personas representadas por su propia ausencia. Entonces lo que conecta al representante (las vestiduras) con el representado (las personas) es una infinita lejanía entre ellos, como una diferencia insalvable que a su vez los implica mutuamente. Es precisamente la noción benjaminiana de aura la que desencadena esta misma experiencia de identificación y de diferencia.

El aura remite a las aureolas de los santos, como un halo sacralizante que rodea a las obras de arte clásicas. Benjamin analiza en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), las transformaciones históricas de este concepto que en un comienzo tiene un carácter cultural, vinculado a la experiencia religiosa; luego se transforma en mercancía con la consolidación del mercado burgués-capitalista y finalmente entra en una etapa de decadencia con las técnicas modernas de reproducción de imágenes.

Siguiendo esto, podemos decir que aura y huella conviven al decir de Benjamin en el mismo objeto: la mercancía. Pero es preciso aclarar que toda relación de tensión es para el autor necesariamente una relación de contradicción. Así, la huella invierte el comportamiento aurático definido como la manifestación irreplicable de una *lejanía* por más cercana que pueda estar. “La huella es aparición de una *cercanía*, por más lejos que ahora pueda estar eso que la ha dejado atrás. [...] En la huella nos apoderamos de la cosa, el aura se apodera de nosotros” (Benjamin, 2007: 450).

La ropa gastada restaura la cercanía, y anula la distancia idealizada que imponían los monumentos tradicionales. Los restos o las marcas de los cuerpos ausentes se convierten en huellas para ser indagadas por el espectador. En este sentido, la ropa usada aparece como huella de los cuerpos que las han habitado en vida.

Sin embargo, lo aurático no ha desaparecido del todo, la unicidad típica de la obra de arte clásica no ha sucumbido a la acumulación de miles de prendas. Está presente en el encuentro entre la obra y el espectador, en su carácter monumental. El acto de recorrer y recordar demarca un nuevo ritual para el público, una experiencia singular que permite *apropiarse* de los objetos, a través de los recuerdos que evocan y de las imágenes que despiertan, a pesar de la repetición de las vestiduras, y de su anonimato.

Podríamos decir que una de las funciones del terror en acontecimientos traumáticos es serializar, repetir para quitar las diferencias y unificar los cuerpos. Pero Boltanski utiliza la repetición no para igualar sino para diferenciar. Nos habla de lo anónimo de todas esas vestiduras amontonadas en el espacio, de su fragilidad ante el paso del tiempo y a su vez la singularidad aparece en el desplazamiento de sentido que implica a cada espectador. Las imágenes, al decir de Didi-Huberman, se repiten, perviven y resuenan en otras imágenes, en recuerdos que nos evocan los objetos presentados. Y esto es una característica de la experiencia aurática. Pero los recuerdos no dan cuenta aquí del pasado sino que describen “precisamente el lugar en que el buscador tomó posesión de él” (Didi-Huberman, 1997: 116).

La manifestación del aura suspende el acontecer del tiempo, anula la historia, en cambio la aparición de la huella, la manifestación de lo cercano arruina la suspensión y nos devuelve a la dimensión temporal. Si el *aura es la huella del trabajo humano olvidado* en la cosa (4), solo en su ruina podemos descubrir el simulacro del aura, su carácter de construcción. Por eso solo la imagen-huella nos permite *apropiarnos* de los objetos, de la experiencia de recorrer *Personnes*. La acumulación no implica entonces un exceso de personas sin nombre, sin historia, una repetición de lo siempre igual, una multitud de vestiduras vacías sino que sale al encuentro de nuevos contextos. Precisamente porque busca la historia individual que aporta cada espectador, en la que conviven el encadenamiento de imágenes propio de la experiencia aurática y la posibilidad de *apropiarse* de eso en la cercanía, no para poseerlo como si se tratara de un *tesoro burgués* sino para experimentarlo.

### Consideraciones finales

El espectador no debe nunca descubrir algo, lo que debe hacer es reconocer algo. Pienso que uno puede comprender lo que le rodea tan solo porque uno puede reconocer. Ejemplo: si le digo que me duele mucho la cabeza, Ud. lo puede reconocer porque ya ha tenido dolor de cabeza. (...) Pero mi dolor de cabeza no es su dolor de cabeza. (...) Entonces, toda la comunicación artística se sitúa en esa relación entre lo personal y lo personal diferente de cada uno.

Ramos, 1998

Tanto el artista como el filósofo cuestionan los modos de concebir la historia y las formas en que nos relacionamos con las obras. Boltanski realiza una escenografía de inventario, una escenografía de imágenes-huella que muestran los frágiles parámetros de la memoria, los contornos de la muerte.

La memoria se encuentra con los indicios de todo lo que se perdió. El sujeto está ausente, lo que queda es un objeto como resto, como marca. Un sujeto que ya no es más que un objeto, objetos que se repiten, que se acumulan en el monumento.

Sin embargo, el artista concibe las obras no como algo dado, o terminado y por lo tanto algo que se debe conservar sino como ideas que se puede rehacer, como encadenamiento de otras imágenes, de relaciones, momentos cognoscibles, diría Benjamin. Encuentros en los que podemos generar nuevas interpretaciones, que se articulan aquí en la experiencia de cada espectador que recorre el monumento.

Entonces, la experiencia no es aquello que proviene de los sentidos y sin lo cual no puede haber conceptos ni conocimiento posible, como sostenía Kant. Para Benjamin la muerte es la condición de posibilidad de la experiencia. Es aquello capaz de apropiarse del mero saber, incluso de los datos muertos, como de algo experimentado y vivido. De esta forma, en lugar de conceptos aparecen imágenes.

Esto es lo que genera Boltanski, por eso no busca restablecer los cuerpos ausentes sino los vínculos. El hecho de destacar la unicidad de cada persona y al mismo tiempo la

vulnerabilidad de esa obra y de la vida, supone un enfrentamiento con el principio de representación y posteridad que rige en los monumentos tradicionales.

Pero también implica tomar el principio de presencia y vida para rescatar en las imágenes-huella lo que estaba oculto y poder tomarlo así en nuestras manos. No para poseerlos sino para replantearnos las posturas frente a la historia y a las imágenes.

Los tesoros no se acumularán ya en las espaldas de la humanidad sino una vez habiéndolos tomado en sus manos, replantearán las formas de representación, aludiendo a lo que Boltanski anunciaba: “La belleza de una imagen es que uno puede dibujar un elefante pero este al mismo tiempo puede ser un sombrero” (Ramos, 1998). Las imágenes se repiten, perviven y resuenan en otras imágenes.

## Notas

(1) Este trabajo es una versión revisada y modificada de la ponencia presentada el 3 de noviembre de 2011 en las XV Jornadas de Investigación del ÁREA ARTES, Centro de Investigaciones “María Saleme de Burnichón”, Facultad de Filosofía y Humanidades / Universidad Nacional de Córdoba.

(2) Concebida a partir de las ideas platónicas, la imagen-copia no puede aprehender lo real en su totalidad sino solamente ilustrarlo. Esta noción atraviesa toda la Historia del Arte y deriva luego tanto en la teoría del reflejo como en el tipo de imagen que se forja en el Renacimiento y en el Romanticismo. Aquí la imagen es una creación única e individual, ligada a las teorías del genio creador. Si bien todas estas corrientes estéticas reconocen la producción de imágenes realizadas por un artista, siguen manteniendo la misma concepción de lo real que supone la imagen-copia: como algo externo al sujeto.

## Bibliografía

- ACHUGAR, Hugo: “El lugar de la memoria, a propósito de los monumentos. (Motivos y Paréntesis)”. En JELIN, E. y LANGLAND, V. (comps.): *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid, Siglo Veintiuno, 2003.
- BENTIVENGA, Antonio: “La estética de los nuevos monumentos: estrategias de desvío, injertos y palimpsestos sociales”, *Observaciones filosóficas* n.º 6. 2008 [en línea] <http://www.observacionesfilosoficas.net/> [Consulta: 15 de junio de 2011].
- BENJAMIN, Walter: “Nota del Editor”, “París, capital del siglo XIX” y Capítulos “Apuntes y materiales. Punto M: El flâneur y punto N: Teoría del conocimiento, teoría del progreso”, en *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal Ediciones, 2007.
- “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”, en *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Argentina, Taurus, 1989.
- “El autor como productor”, en *Tentativas sobre Brecht, Iluminaciones III*. Madrid, Taurus, 1990.
- BOLTANSKI, Christian, “Diálogo en la UNTREF, 2011 [en línea] [http://www.youtube.com/watch?v=m\\_eWhqf6HT8](http://www.youtube.com/watch?v=m_eWhqf6HT8) [Consulta: 2 de julio de 2012].
- BOLTANSKI, Christian, “Les Vies posibles” dirigido por Heinz Peter Schwerfel y producido por Schuch Conseils y producciones, 2011 [en línea]

<http://www.youtube.com/watch?v=f9xM9Ab-n6g&feature=related> [Consulta: 10 de julio de 2012].

DIDI-HUBERMAN, George: *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial, 1992.

GRÜNER, Eduardo: "Arte y terror: una cuestión moderna", *Revista Confines* n.º 18. Buenos Aires, 2006.

— "El conflicto de la(s) identidades(es) y el debate de la representación. La relación entre la historia del arte y la crisis de lo político en una teoría crítica de la cultura", *La Puerta*. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2004.

RAMOS, María Elena: "Entrevista a Christian Boltanski" [en línea] <http://www.analitica.com/bitblo/mer/boltanski.asp>, Venezuela, 1998 [Consulta: 15 de octubre de 2010].

SILVESTRI, Graciela. "Memoria y monumento. El arte en los límites de la representación", *Punto de vista* n.º 68. Buenos Aires, 2000.

YUSTI, Carlos: "Christian Boltanski o el inventario de la muerte y la memoria", *Escáner Cultural* n.º 43. Santiago de Chile, 2002 [en línea] <http://www.escaner.cl/escaner43/yusti.htm> [en línea: 23 de junio de 2011].