

DOS EMOCIONES DENTRO DEL SENTIR COLECTIVO: LA VIDA EN JOCHEN GERZ Y LA MUERTE EN CHRISTIAN BOLTANSKI

Tània Costa. Barcelona

La obra de los escultores Jochen Gerz y Christian Boltanski permite abrir una puerta a la reflexión en torno a la vida y a la muerte, dentro de un marco de relaciones entre lo individual y lo colectivo. En sus instalaciones *Monumento a Biron* y *Reserva de suizos muertos*, respectivamente, ambos abordan el tema de la muerte pero lo desarrollan de manera distinta. En el caso de Gerz, el artista parte de un monumento funerario para afirmar la condición vital y, paralelamente, recurre al anonimato de lo colectivo para destacar la reflexión individual. Boltanski, por su parte, utiliza el tema del recuerdo en su descripción de la muerte y, a su vez, plantea la pérdida de identidad en los individuos de un grupo desde la imagen de sus rostros.

Tanto en la obra global del escultor alemán como en la del francés se encuentran referencias a la guerra y, por lo tanto, a situaciones puntuales donde la consideración sobre la vida y la muerte adquiere una intensidad inusual. El estado bélico provoca una reflexión distinta de la condición humana, pero no por ello menos real. Al respecto, resulta suficientemente explícita la obra *Sans soucie* (1991) de Christian Boltanski en forma de álbum de fotos. En él se muestran fotografías de agentes alemanes de las SS en actitudes afectuosas con sus familiares, celebrando la Navidad, paseando por el campo, etc. El autor presenta una forma ciertamente inquietante de mirar al otro y de mirarse a uno mismo: «Quise expresar que los criminales no eran muy diferentes de los otros hombres y que un agente de la SS podía besar a su niño por la mañana y matar a decenas de otros por la tarde».

1. Monumento a Biron de Jochen Gerz¹

El pueblo francés de Biron encargó el proyecto de un monumento dedicado a sus muertos de la segunda guerra mundial, curiosamente, a un escultor alemán. Gerz aprovechó una modesta escultura instalada al finalizar la primera guerra en una plaza de la población, para rememorar a los fallecidos en ella. Sobre esa especie de monolito, de escaso interés artístico, colocó placas con escritos sin firmar redactados por los habitantes de Biron contestando a la siguiente pregunta: ¿Hay algún motivo por el que yo daría la vida? Muchas de las respuestas no tienen nada que ver con la guerra y aún más irán

¹ Imágenes en págs. 9 y 10. *Monumento a Biron*, realizado entre 1994 y 1996, de Jochen Gerz (Berlín 1940). En Jochen Gerz, *La question secrète. Le monument vivant de Biron*, ed. Actes Sud 1996.

distanciándose de esta temática con el tiempo, ya que el proyecto incluye añadir las reflexiones de futuras generaciones.

El motivo es el conflicto armado, el fin es el homenaje a los que perdieron la vida. Gerz ahonda en la verdadera naturaleza de este espacio instalado entre causa y efecto, entre principio y final. No es el origen de la guerra ni el recuento de los muertos, sino la actitud y el posicionamiento de las gentes delante de una amenaza, la afirmación vital, el instinto de supervivencia, la valentía del enfrentamiento, el nuevo posicionamiento en la valoración de la propia vida.

Motivos y fines ocultan la realidad existente entre ellos y que permanece en la distancia que fijan como límite, es decir, la realidad que (nos) importa, la reflexión real, la personal, la que remite a la intención de constituirmos como uno mismo, la que afecta a las personas, la que nos modifica. Es en este sentido que Nietzsche apunta repetidamente a lo largo de su obra en dirección al error de «las causas imaginarias». Ya sea por atribuir erróneamente el concepto de causa a lo que es un efecto o consecuencia, ya sea por entender de manera equivocada las representaciones mentales originadas por un sensación como la causa de la misma o, en definitiva, por habituarnos a una determinada interpretación causal que en realidad oculta la causa primera.

Gerz no propone una referencia concreta a la guerra ni a los muertos que representa el monumento-homenaje, sino que ocupa un espacio del trayecto entre ambos y se distancia de aquello puntual para llegar a lo «esencial». El encararse con la propia actitud vital y el sentido que le demos a ello son cuestiones preexistentes a determinadas situaciones.

El artista se sitúa fuera del supuesto motivo de la obra para mostrarnos una realidad vital que no puede ser comprendida o considerada como tal si no ha sido previamente desligada de su pretendida causa. Así, Gerz nos enfrenta directamente a la pregunta, nos reta a tomar una decisión individual, eliminando esquemas establecidos que harían de acceso a la cuestión y que, en definitiva, acabarían por ocultarla.

Así como en una primera mirada sobre la concepción de «grupo» la identidad de los elementos queda determinada por una cualidad sobresaliente, que el recién llegado asume al penetrar en el espacio colectivo, en el Monumento a Biron el hecho distintivo se mantiene. No solamente por que las reflexiones quedan aisladas en su individualidad sino, también, por que la reunión o relación de éstas se refiere a la existencia de opiniones diversas sin estar distribuidas o agrupadas según su contenido.

No se establece el grupo por semejanza o afinidades ideológicas en las respuestas, sino que forman un conjunto en tanto expresan algo esencial, reflexionado y sentido. La relación entre las personas que depositan su discurso en la placa escrita no remite exactamente a lo que contiene sino a la pregunta qué responden. La unión de estas personas se reduce al hecho de expresarse libremente ante la interrogación del escultor y, por tanto, cualquier observador que se plantee la cuestión puede sentirse incluido dentro del grupo escultórico. De la misma manera, la acumulación e inserción en la obra de respuestas aportadas por generaciones posteriores deshace la consideración de grupo que comparte un tiempo mismo.

Las propuestas de Gerz son, en general, inactuales. El Monumento a Biron es actual en tanto las intervenciones de los personajes-espectadores se dan en un entorno social

contemporáneo. Pero el proyecto podría ser desarrollado en cualquier contexto temporal manteniendo la misma vigencia, ya que las cuestiones planteadas no son locales ni particulares de una época sino simplemente relativas a la persona, ahora, antes o en un futuro.

De esta manera, el círculo de este «nosotros», que en principio se mostraba local, se va ampliando mientras vemos diluirse sus contornos delimitadores. A pesar de la yuxtaposición de una serie de sujetos en una representación global, el monumento potencia y reafirma las individualidades que lo componen.

En el Monumento a Biron, el trabajo del autor es el medio a través del cual se expresa el espectador. La distancia entre obra y espectador es ocupada por el escultor en un trastorno del orden tradicional. El artista es el canal conductor, es el elemento que posibilita que la expresión o reflexión del observador se concrete en realidad, en forma de obra. La acción del espectador no se limita a la meditación sobre la escultura, a la contemplación o experiencia de la misma sino que se refiere a la construcción de la pieza artística. Y esta construcción se realiza a través del lenguaje teniendo en cuenta las posibilidades de intuición y la capacidad de imaginación, y no sólo como representación del discurso intelectual. Gerz plantea el guión para una obra escrita por otros, por esos otros que usualmente habitan el personaje del lector.

La parte del espectador que participa en la obra es la de la reflexión sentida, es la pregunta dirigida hacia uno mismo en primera persona, tal como Nietzsche exponía la cuestión del eterno retorno, y que se sitúa en el espacio de relación entre uno y uno mismo. Ambas preguntas —la de Gerz y la del *daimon* nietzscheano— inducen al espectador-lector a la valoración y revisión crítica de la propia vida. Una valoración dirigida, más bien, a esos momentos vividos en los que la flaqueza nos conduciría a una respuesta afirmativa y, por lo tanto, dramática.

Ambos, el escultor y el filósofo, plantean un guión abierto desde el cual ni afirman ni niegan nada aunque se distingue claramente su posición vitalista. Los dos casos son formulados como proposición condicional o, en todo caso, nos presentan una situación hipotética a la que podemos acceder como espacio imaginado. A pesar de la distancia establecida por una pregunta presentada desde la posibilidad, la trascendencia de la respuesta precipita el encuentro brusco y descamado del espectador-escritor-lector con la conciencia de la *vida*. La vida es movilidad y la obra de Gerz no es un monumento a los muertos sino a la vida, expresada por los vivos.

En la mayoría de sus obras Gerz se mueve entre dos de las representaciones básicas de la persona, es decir, entre la imagen (fotografía como abstracción o representación de la realidad) y el lenguaje (texto escrito como abstracción o representación del pensamiento). Consciente de la distancia entre los métodos y la realidad, consciente de la imposibilidad de la presentación efectiva de la persona, envuelve el tema central, se aproxima y se aleja para mostrarnos de manera indirecta lo que le interesa: la vida. En el caso del *Monumento a Biron* la descripción de la persona no se da a partir de la figura humana sino en base a las descripciones (interrogación, reflexión, cuestionamiento u opinión) que hacen esas personas.

A través de las representaciones cercanas a la persona, la imaginación o la capacidad intelectual del espectador, toma contacto con la realidad ausente de la obra. Contacto

desarrollado a partir de un recorrido intelectual que nos ofrece el autor, pero accesible tan sólo en la medida en que el espectador actúe desde sus posibilidades de intuición.

Un ejemplo claro de referencia a este espacio de la imaginación, sentido, directamente relacionado con el de la reflexión o como punto de partida hacia el ámbito del pensamiento es la obra *Questionnaire de Brême/ Sine somno nihil* (1995). Gerz define la propuesta como un lugar desde el cual imaginar cuya realización presenta un balcón, en forma de ángulo, elevado sobre el mar y sobresaliendo a partir de un paseo marítimo. Este rincón que penetra sobre un paisaje inestable y cambiante comparte el mismo suelo que el paseo pero, a la vez, queda fuera —excluido— del recorrido lineal. Es un espacio común ya que puede ser utilizado por diferentes personas pero sus dimensiones, así como su sentido, acentúan el énfasis de su utilización individual.

2. Reserva de suizos muertos de Christian Boltanski²

Esta obra se organiza de manera diferente en distintas exposiciones. En el MACBA forma un pasillo, en la Galerie Ghislaine Hussenot una especie de ciudad, en la iglesia de San Domingos de Bonaval un muro del recinto, etc. A pesar del cambio de escenario y de la distinta disposición de sus elementos, mantiene el mismo discurso y la percepción global de cada trabajo apunta a una reflexión continuada. No existe en Boltanski una intención de permanencia en la forma sino, más bien, en la memoria o el recuerdo del espectador y así lo señala desde el contenido y desde el propio planteamiento formal. De hecho, el sesenta por ciento de sus obras son destruidas al finalizar cada exposición.

Las piezas utilizadas en esta instalación son tema recurrente a lo largo de su obra. Por una parte el objeto viejo, de segunda mano, el objeto olvidado o perdido al que se le supone una historia pasada o desconocida y, por otra parte, la fotografía antigua de una serie de personas que forman un colectivo. En este caso son cajas viejas de galletas, usadas, y cada una de ellas con la fotografía tomada en vida de una persona suiza ya muerta.

Esta manera de acceder al tema de la memoria mediante listas de nombres (en este caso rostros) o catálogos de objetos (en esta obra, no visibles e imaginadas dentro de las cajas) coincide en intención con aquellas largas enumeraciones de objetos que encontramos en la poesía de Homero y Hesíodo. Boltanski utiliza este camino para interrogarse por la percepción y el conocimiento sobre uno mismo, de la misma forma en que los pitagóricos reivindicaban, cada noche, el ejercicio mnemotécnico de la anamnesis al realizar un recuento de los acontecimientos del día.

La obra de Boltanski manifiesta una reiterada transgresión de los límites entre la memoria colectiva y la memoria individual. De hecho, nos presenta una interacción entre ambos conceptos remitiéndolos el uno al otro constantemente, de manera que acaban entrelazándose sin opción a que volvamos a considerarlos por separado.

Las cajas de *Reserva de suizos muertos* son las que muchos niños han utilizado para esconder sus tesoros, sus secretos, objetos en los que han depositado un valor

² Imágenes en págs. 11 y 12. *La Réserve des Suisses Morts*, 1991, de Christian Boltanski (París 1944). En *Christian Boltanski. Adviento y otros tiempos*, ed. Polígrafa 1996.

significante, objetos de la imaginación guardados como en un ritual. Son reliquias que forman parte de ellos mismos, de su historia personal.

Es esta una imagen que pertenece a quien la mira, homogeneizante, repetida a lo largo del tiempo y que puede ser reconocida por cualquier espectador. Pero, a la vez, la rememoración realizada por este «cualquier» espectador es únicamente relativa a sus objetos de infancia, estrictamente personal y puntual en el tiempo, en su tiempo.

Esta doble mirada sobre la memoria, colectiva y privada, continúa desarrollándose con la presencia de innumerables imágenes de personas ya muertas. La clara referencia a una identidad intransferible que aportan las fotografías del rostro de una persona se pierde en un mar de miradas que parecen una sola, a la vez que sitúan al que las observa trabado en un espacio indistinguible entre el objeto y el sujeto, lo individual y lo colectivo.

Al escoger precisamente suizos, Boltanski declara su intención expresa de utilizar un colectivo que no implique connotaciones demasiado determinantes en su personalidad. Es decir, intenta representar un individuo más universal, más anónimo, que forme parte de un pueblo sin grandes dramas en la historia reciente, neutral, cuya muerte no se relacione con acontecimientos puntuales como podría ser el holocausto judío.

Parece, por tanto, que se establece una cierta elasticidad en el tema del grupo que induce a referencias más amplias pero, aún así, la obra se titula «suizos» y no «Reserva de hombres muertos». De la misma manera, los hombres y mujeres que miran al espectador ya no existen y, así como un cadáver no es un hombre sino un «objeto» —como máximo sería una anatomía— ya que carece de la parte esencial que es la vida, tampoco los personajes son realmente individuos sino, más bien, identidades recordadas o anatomías de una identidad ya perdida.

El terreno privado, de historia personal, que delimita cada caja con su correspondiente figura contrasta con la percepción homogénea, de historia colectiva, establecida por la multiplicación, la repetición y amontonamiento ordenado de los elementos.

Se produce, de hecho, un doble recuerdo que en vez de fundirse con fluidez provoca una relación en tensión. Tal vez se deba a que se despliega una cierta ilusión lingüística de identidad respecto a los conceptos que entran en juego. En efecto, una memoria no es la memoria, así como un hombre no es lo mismo que el hombre. El concepto de memoria lleva implícito una íntima relación con la subjetividad pero, en realidad, «una» memoria es la subjetiva mientras «la» memoria se acerca más a los parámetros de la objetividad (en todo caso de una puntual o cierta objetividad consensuada).

Los conceptos de «memoria individual» y «memoria colectiva» por separado son claros y directos, pero el hecho de incluirlos uno en el otro comporta la sensación de encontramos delante de algún tipo de incongruencia. La dificultad de asumir esta situación reside simplemente en el presuponer que la suma de memorias individuales forman la memoria colectiva.

La memoria individual es subjetividad, historia personal, recurso para futuros comportamientos, etc. y la colectiva es la transformación de la experiencia «histórica» en creencias estructurada y establecidas desde el consenso general. Evidentemente, un ámbito influye en el otro y está en interacción con él, pero hay que distinguir, desde la base del concepto, la referencia a espacios diferentes cada uno con significación propia.

En *Reserva de suizos muertos* hay una suma de memorias individuales pero no existe una memoria colectiva sino una situación colectiva, a distinto nivel, que es la muerte.

En torno al tema de la muerte ya no me atrevería a hacer el tipo de distinción entre «una» y «la». De todos modos, Boltanski, además de ocupar un espacio que va y viene entre lo colectivo y lo individual, lo objetivo y lo subjetivo, también lo hace entre lo que es la vida y la muerte. Utiliza la muerte como referencia obligada para hablar de la vida, coincidiendo con las palabras atribuidas a Alcmeón de Crotona según las cuales los hombres mueren porque no son capaces de unir el comienzo con el fin. Parece que el autor se posiciona en este espacio entre principio y final como en un estadio misterioso y desconocido pero, a la vez, fundamental para entender qué es la persona.

La disposición de *Reserva...* recuerda la forma de un columbario, de los nichos de un cementerio, acentuando la sensación de extrañeza y morbosidad con una iluminación tenue. El espectador se halla como encajado entre estos cúmulos de muertos y puede sentir sobre él la potencia de innumerables miradas que parecen una sola porque, ahora sí, están totalmente inmersas en el hecho colectivo. La situación participa de la pérdida de identidad que comporta la muerte y del inevitable abocamiento a un espacio compartido en el sentido más literal de la palabra.

Esta disposición paralela a la del cementerio se acerca a la percepción de los almacenes de objetos perdidos u olvidados, de escrituras, etc. Así es como nos presenta José Saramago en «Todos los nombres» la Conservaduría General del Registro Civil, el lugar donde trabaja el único personaje de la novela que tiene nombre propio. Un gigantesco archivo de nombres mezclados en el que no se sabe dónde acaba el espacio de los vivos y donde comienza el de los muertos, largos pasillos a rebosar de documentos con nombres anónimos que los escribientes han de recorrer atados a un hilo de Ariadna para no perderse entre ellos para siempre. También el espectador de *Reserva de suizos muertos* penetra en la obra pendiente de un hilo de Ariadna, para no caer en la indistinción indiscriminada que provoca la presencia de la muerte. Aunque una de las pocas certezas que posee es que, tarde o temprano, el hilo se romperá y quedará atrapado en el abismo que ahora contempla.

Tânia Costa
Rbla. Catalunya
Nº25, 2º 1ª
08007. Barcelona