

**La proyección pone a la sombra
de pie ante Platón y Boltanski.**
Un juego entre la imagen y la memoria
*The projection puts in the shade standing in front
of Plato and Boltanski.*
A game between the image and memory

Gabriela Camuñas*

theartistaga@hotmail.com

Resumen

La sombra ha permanecido en la historia como una forma de representación visual en la que la humanidad ha expresado su interés por simbolizar este sublime hecho. Dada la continuidad de este símbolo en el tiempo, su imagen y memoria se ven representadas tanto en el origen de la historia occidental como en la contemporaneidad. El presente artículo estudia la proyección de la sombra tomando en cuenta dos hitos de gran importancia: el mito de la caverna de Platón y las instalaciones de Christian Boltanski. De esta manera, la proyección de la sombra es un hecho que genera conciencia en torno a una fuente de conocimientos archivados en la memoria de la cultura y adscritos a una antigua tradición platónica que aún resuena en la actualidad. Así pues, la

* Licenciada en Artes Visuales. Universidad de los Andes, ULA, Mérida. Venezuela. Miembro del Grupo de Investigación de Género y Sexualidad. GIGESX. ULA.

sombra asume la verticalidad en el arte para convertirse en objeto tangible y adherirse en la herencia contemporánea de las instalaciones artísticas. Un recorrido entre dos personajes dispares que se unen, sin saberlo, para conquistar un solo territorio: El reino de las sombras.

Palabras clave: Sombra, Platón, Boltanski, imagen, memoria.

Abstract

The shadow has gone through the history as a form of visual representation in which man has expressed interest to symbolize this sublime fact. Given the continuity of the symbol in time, its image and memory are represented, both at the origin of Western history and in contemporary times. This article examines the shadow projection taking into account two very important milestones: Plato's cave myth and Christian Boltanski stagings. Thus, the projection of the shadow is a fact that raises awareness about a source of knowledge stored in the memory of culture, also attached to an ancient Platonic tradition that still reverberates today. Thus, shadow conveys verticality in art in order to become a tangible object, adhering to the heritage of contemporary art stagings. A two disparate characters run, coming together, without knowing it so they may win a single territory: the realm of shadows.

Key words: Shadow, Plato, Boltanski, image, memory.

Introducción

Dentro de los «fenómenos naturales»¹ que el hombre ha sabido convertir en «símbolo»², pocos son tan valiosos en significado como la sombra. Símbolo

¹ En el sentido defendido por Eco, «Si fuera cazador, una huella en el suelo, un mechón de pelos en una rama de espino, cualquier rastro infinitesimal le revelaría qué animales habían pasado por allí, e incluso cuándo... O sea que, aun inmerso en la naturaleza, Sigma viviría en un mundo de signos. Estos no son fenómenos naturales; los fenómenos no dicen nada por sí mismos. Los fenómenos naturales «hablan» a Sigma, en la medida en que toda una tradición campesina le ha enseñado a leerlos». Eco, U. *Signo*, Barcelona, Labor, 1976, p. 11.

² En el sentido defendido por Jung, «El símbolo es un objeto del mundo conocido, sugiriendo algo que es desconocido; es lo conocido expresando la vida y el sentido de lo

del mal y de la muerte, de la ilusión y la realidad, del artificio y la verdad. Asimismo, la sombra está proyectada por todas partes. Miremos donde miremos, nos encontramos con este símbolo que, no obstante, muy pocas veces nos detenemos a observar y mucho menos a preguntar: ¿cuál es la extensión que ocupa, dónde es más oscura y dónde tiene más brillo, cómo es su forma?, entre otras interrogantes. Es por eso que, desde las entrañas de una era que se ve a sí misma como el paradigma del progreso llamado por Gadamer «contemporaneidad»³, se proyectan ideas cada vez más oscuras. Sin embargo, lo mágico y lo atemporal de su origen sigue retumbando a través del tiempo, en la conciencia y la memoria de la humanidad y su cultura. Con ello, parte también todo lo que la sombra ha tocado y todo aquel que la ha reconocido.

Igualmente, desde los orígenes mismos de la «sombra de proyección»⁴, Platón muestra en el mito de la caverna, del libro VII de *La República* (517-519)⁵, que la sombra representa a las imágenes de aquellas cosas que no podemos ver directamente, es decir, las apariencias de la realidad sensible (el mundo de las Ideas). Las cosas, según Platón, se parecen a las ideas, y las ideas a las cosas (un reflejo). Como los reflejos son imperfectos, las apariencias también lo son, es decir, no son la realidad. Las apariencias son los elementos del mundo sensible (sombra, imágenes, cosas) que tienen que llegar a la realidad pero no lo hacen. En esta alegoría creada por Platón, intriga la importancia

inexpresable». Jung, C.G. *El hombre y sus símbolos* (traducción Luis Escolar), Barcelona, Paidós, 1995.

³ Según Gadamer, la contemporaneidad es «que algo único que se nos representa, por lejano que sea su origen, gana en su representación una plena presencia. La contemporaneidad no es, pues, el modo como algo está dado a la conciencia, sino que es una tarea para ésta y un rendimiento que se le exige. Consiste en atenerse a la cosa de manera que ésta se haga contemporánea, lo que significa que toda mediación quede cancelada en una actualidad total». Gadamer, H. *Verdad y Método II* (2a. edición). Salamanca, Sígueme, 1994, p. 140. Ver *Ibidem*, p. 61.

⁴ Tomo la expresión de Stoichita para referirme a la sombra que es proyectada fuera del objeto.

⁵ Platón. *La República o El Estado*. Madrid, Espasa-Calpe, 1995.

que se le da a la actividad visual, al considerarla como semejante a la actividad cognitiva. En el mito de la caverna, evidentemente, el «impulso escópico»⁶ anticipa, representa y simboliza las ansias del conocimiento.

Es por eso que, comparando en el marco de la cultura griega —un tiempo histórico social muy distinto al actual, cuyo poder sobre las cosas era insignificante, parangonado con el que nosotros poseemos—, se sigue evidenciando en la actualidad la proyección de la sombra como un hecho que genera conciencia en torno a una fuente de conocimientos e interrogantes de una memoria que archiva cientos de imágenes guardadas a través del tiempo y de la historia. No se representa como un hecho estético, sino como un medio que penetra en el imaginario, en la conciencia de cada cultura para tratar de sensibilizar, humanizar y concientizar un fenómeno que, aunque naturalmente, siempre es innato y cambiante; su «doble animado»⁷ se tecnifica por el ser humano para expresar ideas, recrear situaciones entrelazadas con la conciencia y la memoria, en la que la sombra trabaja sobre todo en los dominios de la simbolización⁸. Según Jung, «el hombre emplea la palabra hablada o escrita para expresar el significado de lo que se desea transmitir»; esto nos indica que el lenguaje de todos los seres humanos está inmerso de símbolos, naturales y esquematizados, reales o subjetivos. Los símbolos se encuentran en la sociedad rural y urbana para poder sobrevivir e identificarse los unos a los otros, elaborando símbolos propios y su propio sistema de

⁶ Utilizo la expresión tomada de la definición de «pulsión escópica», que significa centrada en la mirada, relacionada primordialmente a lo imaginario. La pulsión escópica se configura a partir del estadio del espejo, cuando el sujeto posee la capacidad de percibir imágenes y —sobre todo— percibirse a «sí mismo» como una unidad. Descrita por Jacques Lacan a partir de su *Seminario XI llamado La Angustia* (publicación: 1964).

⁷ En el sentido defendido por Fernández Gerardo: «La sombra como doble animado tiene la característica de ser sombras gemelas entre sí y con respecto a su propietario, por cuanto constituyen su “doble” animado». Fernández G. *Kharisiris en acción. Cuerpo, persona y modelos médicos en el Altiplano de Bolivia*. Ecuador, Abya-Yala, 2008, p. 109.

⁸ En la vida cotidiana aparecen símbolos sin que las personas se den siempre cuenta de ello; como en el caso de la sombra, que sin saberlo se vive como un simbólico acontecimiento.

representación. En el caso de la alegoría de Platón, las sombras que se proyectaban en la caverna eran imágenes simbólicas que representaban «cosas»; aunque no reales, tenían una lectura y un significado para los prisioneros que las veían. De esta manera, la sombra se ha incorporado al nuevo sistema de artificios utilizado por la humanidad; es por esta razón que ni el objeto, ni el espacio, ni el tiempo son lo que han venido siendo desde siempre.

Con todo esto, es preciso decir que a pesar del auge de la tecnología, la inventiva y las novedades técnicas empleadas para crear sombras, no se ha logrado reproducir la manera maravillosa de elaborar la noción misma de la sombra proyectada. Convirtiendo las ideas y técnicas de la antigüedad en un hecho elogioso que persiste y habita todavía en nuestra cultura para representar visualmente de manera simbólica y emblemática la posición vertical de la sombra. Así pues, la verticalidad de la sombra ha despertado una antigua tradición, en la que los escenarios de la inmemorial época platónica se ven reflejados junto con el desarrollo de las técnicas artísticas y la tecnología de la actualidad. Este es el comienzo detonante de la representación cognitiva que se centra en el motivo de la proyección; esto implica que la sombra se pone de pie ante la proyección del objeto, y es esta sombra erecta la que construye el soporte de simulacro final; recreando así lo que actualmente se conoce como instalación artística⁹. En consecuencia, no sería exagerado afirmar que en una instalación se concentra el más auténtico de los realismos del siglo XX, donde la sombra se transforma en un elemento de experimentación teatral que logra la gran fuerza interpretativa entrelazando la ilusión con la realidad.

Otro importante aporte al estudio de las sombras lo ofrece, desde el arte de la instalación, el artista francés Christian Boltanski (1944), cuyas instalaciones y relectura de objetos cotidianos poseen una rigurosidad en el manejo de la sombra. Cuando el espectador pasea entre sus instalaciones se inserta en la obra, convirtiéndose a su vez en una silueta, en una figura borrosa que parece buscar su esencia entre los desgarrones de sombras. Boltanski crea ambientes

⁹ Larrañaga, Josu. *Instalaciones*. Los Ángeles, Nerea, 2006.

—como sus instalaciones relacionados con la *Shoah* y los crímenes de la Segunda Guerra Mundial— extremadamente artificiales que recrean un acercamiento a la memoria de su infancia, donde él mismo cuestiona el juego entre la ilusión y la realidad, el artificio y la verdad. Sus exposiciones retrospectivas (1999) aportaron nuevos elementos que transmitían un mensaje diferente al público asistente. A propósito de esto, el artista dijo en una entrevista con Démosthènes Davvetas: «En la pared, no se ve el objeto en sí, sino su reflejo como la verdad. La sombra sustituye a la fotografía y el pequeño objeto se vuelve invisible»¹⁰. No es casual, entonces, que su obra sea una puesta en escena de esa observación rigurosa de la vida cargada de recuerdos profundos, de hondas heridas que logran salir a través de una expresión plástica ceñida a los sombríos recovecos de la memoria, esas sombras del recuerdo, y nos remite también a los recursos utilizados en la alegoría de la caverna de Platón:

—Imagina una especie de vivienda subterránea provista de una larga entrada, abierta a la luz, que se extiende a lo ancho de toda la caverna, y unos hombres que están en ella desde niños, atados por las piernas y el cuello, de modo que tengan que estarse quietos y mirar únicamente hacia adelante, pues las ligaduras les impiden volver la cabeza; detrás de ellos, a la luz de un fuego que arde algo lejos y en plano superior, y entre el fuego y los encadenados, un camino situado en alto, a lo largo del cual suponte que ha sido construido un tabique parecido a las mamparas que se alzan entre los titiriteros y el público, por encima de las cuales exhiben aquéllos sus maravillas.

—Ya lo veo —dijo.

—Pues bien, imagínate ahora, a lo largo de esa pared, unos hombres que transportan toda clase de objetos, cuya altura sobrepasa la de la pared y estatuas de hombres o animales hechas de piedra y de madera y de toda clase de materias; entre estos portadores habrá, como es natural, unos que vayan hablando y otros que estén callados¹¹.

¹⁰ Stiles, K. y Howard, P. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. EE.UU, 1985. p. 517.

¹¹ Platón. *La República o El Estado...*, pp. 514a–521b.

En síntesis, tenemos la imagen de un inframundo ficticio creado por la imaginación del siglo XXI. Esta sombra que, por sus proporciones, sale del orden de lo natural, es una metáfora de los poderes ocultos que permite materializar la escala del conocimiento y de la memoria. La sombra no es la historia de la nada sino, al contrario, una de las posibilidades de acceder a la historia de la representación por la puerta de los propios mitos de fundación y darse cuenta que se siguen implementando en la «contemporaneidad» las mismas técnicas antiguas y las mismas ideas concebidas para la representación de la sombra. Por esta razón, vale la pena realizar un esfuerzo para meditar sobre el estudio de la sombra de proyección y su recorrido: entre Platón y Christian Boltanski, lo que nos hablaría de un entrecruzamiento muy interesante entre la filosofía y el arte.

1. La relatividad de lo real: su origen

Acudiendo al mito de la caverna de Platón



Algo que intriga en esta alegoría creada por Platón (véase imagen 1) es la importancia que se le da a la actividad visual, al considerarla un tipo de actividad cognitiva, en el sentido de llevar a la imagen entre la sensación y la razón y, por lo mismo, puede oscilar entre la ilusión y la verdad. El escenario

platónico es desde todos los puntos de vista, la invención filosófica de una cultura que durante siglos estará centrada en el pensamiento artístico¹². Sólo en el marco de tal cultura se puede acceder a este sugerente diálogo. ¿Y cómo es que sólo en el marco de la cultura griega, y el impacto y vigencia que sigue teniendo no es una forma de acceder también en otras culturas y tiempos? como el del mito platónico de la caverna. La idea de que los prisioneros encadenados estaban deseosos no de alimentos, ni de bebida, sino exclusivamente de ver-conocer, sin imaginar que estos «desventurados» hubieran podido tener, también, otras necesidades en orden material, entonces el tocar, el gustar, el oler, como instancias sensoriales y perceptuales se hubieran interpuesto en el proceso del conocimiento y se habría descubierto mucho antes que el mundo de las sombras proyectadas. Probablemente no habrían esperado a que el filósofo los sometiera a un nuevo castigo, obligándolos a levantarse, a girar el cuello, a caminar y mirar la luz, quedando finalmente, cegados por la luz del «verdadero conocimiento»¹³.

Platón conduce un elemento auditivo, un eco que enviaba los sonidos procedentes de la parte de enfrente de la caverna. Esto es un agregado que viene a fortalecer una ilusión primitiva de orden visual, ya que el propósito de toda la «instalación» platónica de la caverna era hacerles creer, por un momento, que las sombras eran las *cosas mismas*, pero estas *cosas* son a su vez artilugios, *figuras de hombres y de animales*. De ahí el triple engaño representado por el juego de las sombras, que los exegetas han comparado, a veces, con el teatro de sombras chinescas¹⁴.

¹² Prácticamente cualquier historia de la estética incluye una explicación de la filosofía del arte de Platón. Entre los estudios modernos que resaltan la importancia de las artes visuales, véase Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 1990.

¹³ Para Platón el verdadero conocimiento se encuentra a través del mundo inteligible o el mundo de las ideas. No se puede acceder con el uso de los sentidos, sino que se llega a él gracias al uso de la parte más excelente del alma, que para Platón es la razón. Vallejo, A. *Platón, literatura y ciencia*, Barcelona, S.L., 1996.

¹⁴ Angoloti, C. *Cómics, títeres y teatro de sombras: tres formas plásticas de contar historias*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1990.

El epifenómeno del eco refuerza el epifenómeno de la sombra en un escenario destinado a borrar los límites entre el mundo de las apariencias y el de la realidad. La sombra y el eco aparecen en Platón como las primeras *falacias* (una, óptica; la otra, auditiva) de la realidad. De este modo, en el mundo de las apariencias ópticas, la sombra toma la delantera al engañoso reflejo de la realidad.

En este estudio del pensamiento platónico se descubre una clara intencionalidad al colocar la sombra antes de la imagen del espejo, en los orígenes de la duplicación *epifenoménica*¹⁵. Si Platón hubiera querido, habría podido y sabido imaginar seguramente otro dispositivo alegórico del saber, un artilugio especular, por ejemplo. Pero no lo hace, y deja visualizar dos ocasiones (la primera, en el preámbulo del episodio de la caverna; la segunda, al final) para conocer las razones de su elección.

Ahora bien, la *mímesis*¹⁶, aquí, es la relación entre el modelo (artilugio) y su copia (la sombra). Esta rama se llama *eikastiké*, y se haya contrapuesta a aquella segunda forma de imitar, de hacer *eídola*, que no respeta las proporciones del paradigma copiado y que se llama, por eso mismo, *phantastiké*. Con respecto a la imagen, no es más que una aproximación del objeto (artilugio) al que imita; nunca es una verdadera copia de él. Según cita Barasch Moshe en su libro *Teorías del arte: de Platón a Winckelman*¹⁷, la imagen es una evocación: —Debería decir, así, que la imagen, si expresase en cada punto la completa realidad, no sería más una imagen. ¿No te percatas de lo mucho que les falta a las imágenes para tener lo mismo que aquello de lo que son imágenes?

¹⁵ Epifenómeno proviene del griego y se traduce como fenómeno acompañante o fenómeno sobreagregado, sirviendo para designar un suceso o reflejo «secundario» de algo positivo, metafórico o ideal (que le da sentido).

¹⁶ Richard McKeon dice acertadamente que Platón utilizó el término *imitación* (mímesis) unas veces para referirse a alguna actividad humana específica; otras, para designar todas las actividades del ser humano; y otras, lo aplicó, incluso, a la naturaleza, a los procesos cósmicos universales y divinos

¹⁷ Barasch, M. *Teorías del arte: de Platón a Winckelman*. Madrid, Ensayo, 1996.

—Sí, sí.

(*Crátilo*, 432b)¹⁸.

Por otra parte, es importante examinar la terminología empleada. Los reflejos en el agua se designan con el nombre de *eikola*, mientras que las sombras (hacia el final del pasaje) aparecen designadas como *phantasmata*¹⁹. Pero esta terminología está dispersa entre ambigüedades, y es el propio Platón quien, justo antes de empezar la descripción de la caverna, en otro pasaje célebre, define el mundo visible según el grado de claridad o de oscuridad, y ahí los términos se invierten:

Llamo imágenes [*eikola*] ante todo a las sombras [*skias*] y, en segundo lugar, a las figuras que se forman en el agua [*phantasmata*] y en todo lo que es compacto, pulido y brillante, y a otras cosas semejantes.

La República, 510 a.

Aquí, de nuevo, las sombras se sitúan en primera posición (*proton*) aventajando a los reflejos del espejo, aunque éstos se denominan ahora *phantasmata*, nombre reservado a las sombras en el relato de la salida de la caverna. Esta ambigüedad terminológica se explica probablemente por el hecho de que, para Platón, sombras y reflejos especulares son apariencias estrechamente emparentadas, que se diferencian sólo por su grado de claridad o de oscuridad. Queda sin embargo un tercer término en el sistema de los *eikona*, al que Platón alude sólo de manera genérica: *otras cosas semejantes*. ¿Pero cuáles son éstas?

La respuesta llega un poco más tarde, en el libro X del mismo diálogo, precisamente en el debate consagrado al lugar del arte en la ciudad ideal:

—Si quieres tomar un espejo y darle vueltas a todos lados: en un momento harás el sol y todo lo que hay en el cielo; en un momento, la

¹⁸ Trad. J.L. Calvo, B.C. Gredos, 61, 1983.

¹⁹ Stoichita, V. *Breve historia de la sombra*. Madrid, Siruela, 2006.

tierra; en un momento a ti mismo, a ti mismo y a los otros seres vivientes y muebles y plantas y todo lo demás de que hablamos.

—Sí —dijo—; en apariencias, pero no existentes en verdad.

—Justamente —dije yo— sales al encuentro de mi discurso. Entre los artífices de esta clase está sin duda el pintor; ¿no es así?

—Sí.

—Y dirás, creo yo, que lo que él hace no son seres verdaderos.

—Sí —dijo.

La República, 596e.

Lo más probable es que *todas las cosas semejantes* a las que Platón alude en el libro VII de *La República*, tras haber nombrado a la sombra y al reflejo, sean representaciones artísticas, forjadas por el hombre. En el pasaje sobre la *mímesis* que se acaba de citar, Platón no hace ninguna referencia a la sombra como matriz de toda ilusión óptica y se limita a comparar la imagen pintada con la imagen especular. De este modo se entiende que se muestra la ventaja e incluso el triunfo del espejo dentro del sistema de representaciones epifenoménicas.

En el pensamiento platónico la sombra representa el estadio más alejado de la verdad. En la alegoría de la caverna, la sombra era necesaria como base que se opone de manera absoluta a la luz del sol. Allí, y más adelante, la sombra aparecerá fundamentalmente cargada de negatividad; negatividad que, a lo largo de todo recorrido por la historia de la representación occidental, no llegará a perder jamás. Para Platón, la sombra no es únicamente apariencia, sino apariencia engendrada por la falta de luz.

De este mismo modo, y siguiendo el platonismo, la obra de arte se someterá al servicio del paradigma especular y la proyección de la sombra jugará sólo un papel secundario. Lo que no quiere decir que la sombra se vea eliminada totalmente del almacén de la representación; por lo tanto, será siempre de origen oscuro, ¿sinuoso, intangible, insinuante, inescrutable, misterioso.

Por otro lado, cuando hablamos de sombra, suponemos una *imagen oscura*, que se puede entender como un *doble irreal* o un *doble animado*. Pero, ¿podríamos decir que es una imagen?, esto es lo que dice *El Sofista* al respecto:

—¿Qué podríamos decir que es una imagen, Extranjero, sino algo que ha sido elaborado como semejante a lo verdadero [*heteron toiouton*], y que es otra cosa por el estilo?

—¿Dices que esa otra cosa por el estilo es verdadera, o como se llama a esa otra cosa?

—No es en absoluto verdadera, sino parecida.

—¿Dices acaso que lo verdadero es lo que existe realmente?

—Así es.

—¿Y qué? ¿Lo que no es verdadero, ¿no es acaso lo contrario de lo verdadero?

—¿Y cómo no?

—Dices entonces que lo que se parece es algo que no es, si afirmas que no es verdadero. Pero existe.

—¿Cómo?

—No de un modo verdadero, según dices.

—No, por cierto, si bien es realmente una imagen.

El Sofista, 240a-b.

Quizás se ha prestado poca atención a la problemática de la imagen como *doble irreal pero semejante*, y ésta puede únicamente justificarse en el contexto específico del diálogo: el que habla es un ateniense (*Theeteto*), el que la escucha es un extranjero, es decir, un eleático²⁰, quien le explica la esencia del *eidolon* arcaico y de las limitaciones en la fabricación de las imágenes. Esta fabricación se presenta, aunque sólo hasta cierto punto, como actividad productora de dobles, que sigue la misma dramaturgia evocada.

Ante la imposibilidad de decidir por una u otra lectura, es más prudente, al parecer, meditar sobre el significado de esta dificultad en sí misma. Parece que el impedimento estriba en que tanto el simulacro como la copia tienen que ver con la magia de la semejanza. Este inconveniente implica también el hecho de que la magia de semejanza, provocada por la mimesis, puede absorber

²⁰ Perteneciente a la escuela de Elea.

la proyección de la sombra, al transformarla de soporte de un simulacro en señal de la propia semejanza.

2. La proyección de la memoria

IMAGEN 2
CHRISTIAN BOLTANSKI. *THEATRE D'OMBRES*, 1986



Al ser humano habitualmente se le ha caracterizado como un ser compuesto de espíritu y materia perteneciente al género animado, pero distinto de todos los otros seres vivientes, porque su animación posee intelección o racionalidad. Tan seguro ha actuado dentro de esta caracterización, que tradicionalmente ha creído que su mismo ser no es más que esta dualidad de elementos ontológicos.

Pero este no es el caso del artista francés Christian Boltanski, quien desea suscitar emociones en el espectador planteando interrogantes y hablando de *cosas filosóficas*, no con historias a través de palabras sino por historias a través de imágenes. En una entrevista con María Elena Ramos dijo:

—Hablo de cosas muy simples que cada quien ha podido encontrar en su vida. Pienso que preguntarse sobre la muerte es algo que todo el mundo hace. Preguntarse sobre el bien y el mal es algo que todo el mundo hace. Preguntarse sobre el azar es algo que todo el mundo hace²¹ (Véase imagen 2).

Es por eso que intenta que la gente olvide que es arte y piense que es vida, ya que la vida está llena de infinitas preguntas que se plantean desde un campesino hasta un presidente. De esta manera, en las instalaciones el artista interpreta las extremas y eternas interrogantes humanas, acerca de lo real y lo falso, el artificio y la verdad.

La escena artística mundial vio irrumpir en las últimas décadas del siglo XX, en un movimiento de reacción-reformulación del minimalismo y el formalismo imperante, una actitud creativa que encontró en la idea el espacio privilegiado para cimentar su arte. En estas nuevas obras el concepto empezaba a suplantar al objeto, y el arte promovía una reflexión sobre sí cada vez más contundente. Las consecuencias de este desplazamiento hacia el carácter procesual, conceptual y temporal de la práctica artística posibilitaron la aparición de la instalación y afectaron todos los planos que cruzan una obra: las relaciones con el autor, con el espectador, con el espacio que la contiene, con las reacciones que provoca.

Aunque no de modo lineal o cómodo, la obra de Boltanski se inscribe en esta herencia, la problematiza y encuentra una voz propia y una textura personal. Prioriza el objeto, pero se distancia de la estricta *cosidad*²² objetual, a partir de otorgarle una dimensión metafórica o simbólica.

Boltanski, hijo de padre judío y madre católica, se crió en la posguerra con los fantasmas del Holocausto demasiado cerca, por eso es conocido como el *hijo del Holocausto*, tiene un extenso recorrido del estudio de la sombras, ya que su obra tiene una tendencia al desvanecimiento como si ella misma

²¹ Ramos, M.E. (1998). Entrevista a Christian Boltanski (traducida del francés por Ignacio Herrera y Federica Palomero).

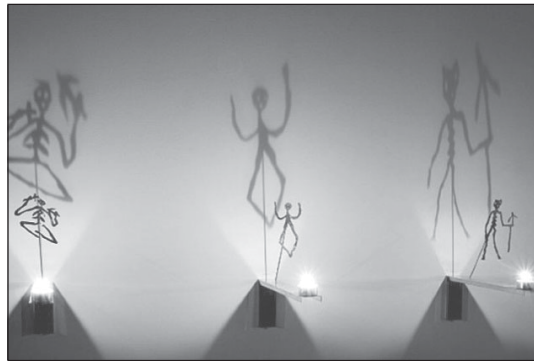
²² En el sentido etimológico de la palabra, se refiere a la calidad abstracta de la cosa.

fuera un proceso de muerte. «Es más ausencia que presencia, sugerencia que afirmación, más sombra que luz, reflejo que hecho»²³. Dice Boltanski en una entrevista con Démosthènes Davvetas (traducido al español, 1985):

Mis sombras se relacionan con la muerte. Es algo que viene de lejos, la sombra de la memoria. Uno en la pared, no ve el objeto en sí, sino su reflejo. Como la verdad. La sombra sustituye a la fotografía y el pequeño objeto se vuelve invisible. Las piezas de la sombra son pequeños objetos de cartón que he hecho. Éstos se proyectan en la pared por medio de un proyector de diapositivas, que por supuesto aumenta su imagen. Aquí se encuentra la secuela de problemas que se inició un poco con las composiciones: la reproducción de objetos pequeños en grandes formatos²⁴ (Véase imagen 3).

La distorsión y amplificación de las sombras es una de las técnicas más utilizadas por las artes figurativas para mostrar la carga negativa de un personaje.

IMAGEN 3
CHRISTIAN BOLTANSKI. *LES BOUGIES*, 1987



²³ Palomero, Federica. *Reflejos, recuerdos, testimonios*. Catálogo Sombras. Christian Boltanski, p. 6.

²⁴ Stiles, K.; Howard, P. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. EE.UU., 1985, p. 517.

Por eso la construcción de la sombra proyectada a la formulación de la imagen, tal como se ha planteado, es evidente, en la mayoría de los casos, aun en aquellos donde hay un altísimo contenido simbólico. La meta del artista sigue siendo proporcionarnos una imagen flagrante de la realidad, convirtiendo la meta en hacer del objeto una imagen lo más flagrantemente posible²⁵.

La belleza de una imagen es que uno puede dibujar un elefante pero éste al mismo tiempo puede ser un sombrero, las cosas nunca son tan directas. En cambio, si digo «sombrero», realmente es un sombrero. Si dibujo una forma, está entre el sombrero y el elefante²⁶.

En el antiguo y prestigioso Théâtre du Ranelagh de París, convertido entonces en sala cinematográfica de arte y ensayo, en cuyo vestíbulo dispuso marionetas de tamaño natural y de clara connotación surrealista. Al tiempo, en la sala se proyectaba su primer film, *La vie impossible de Christian Boltanski*²⁷. Su pasión por la repetición y por el acto de coleccionar no se manifestó, sin embargo, hasta un año después de la muestra colectiva *Work in progress*, organizada por el propio Boltanski y Le Gac en el American Center de París. Enfatizando el proceso de resultado con la intervención que se centró en el jardín del mencionado centro de arte experimental, donde plantó y luego desenterró más de un millar de estacas de rosas. En esta clase de actividad repetitiva, y en este caso de activación de lo absurdo, vio una forma de proyectar su impulso narrativo y su interés por *contar historias*.

²⁵ Véase al respecto Noriega, S. «El proceso creativo de las instalaciones». *Revista de Arte y Estética Contemporánea*, Nf 1. Mérida, 1997.

²⁶ Boltanski, C. *La vie impossible de Christian Boltanski*. París, Exposición, 2007.

²⁷ Véase al respecto la autobiografía en forma de *confesión*, dictada entre Christian Boltanski y Catherine Grenier, *La vie impossible de Christian Boltanski* (París, Seuil, 2007), en la que Boltanski hace un repaso de su trayectoria artística desde sus obras de finales de los años sesenta hasta el momento de realizarse la entrevista en 2006. Al mismo tiempo el tema de la *La vie impossible* fue recuperado por el autor en 2001 a través de una obra que consta de veinte vitrinas, cada una de las cuales expone fotografías, cartas y periódicos relativos a su vida.

A partir de 1970, Boltanski plantea otras estrategias para trabajar con la reconstrucción de la memoria. Interesándose especialmente en la materialidad de los objetos que aluden a la memoria, en la exposición que llevó a cabo en el ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de París en 1970 en colaboración con Sarkis, presentó algunas de las trampas y los cuchillos utilizados con anterioridad, los dispuso en vitrinas de cristal como si se tratara de artefactos extraídos de las ruinas de una antigua civilización, sugiriendo con ello una lectura de instrumentos de tortura. Esa línea de trabajo tuvo interesantes ejemplos de material de archivo, pero lo más sugestivo de este rostro archivista de Boltanski es cómo identifica cada uno de los objetos con una etiqueta con la fecha y el título de la obra. Tal como sostiene Lynn Gumpert: «Etiquetando cuidadosamente y preservando su obra, Boltanski no sólo se convierte en su propio archivista: se acerca al rol del museo al apropiarse de su función»²⁸. También Boltanski avanza una práctica y una técnica que serán habituales en su trabajo posterior: no sólo recupera recuerdos de su propia vida, sino que recicla objetos viejos para crear otros nuevos.

Un recurso primordial en su obra será la fotografía. Los álbumes fotográficos son ya la manifestación del deseo de pertenencia de lo individual a lo colectivo, al utilizar la fotografía como un testimonio que reconstruye la vida de los ya ausentes. Con el mismo fin de recrear la vida de personajes que ya han muerto, Boltanski comienza una obsesiva recolección de objetos usados. En este sentido el artista agrupa las pertenencias de niños y adultos para luego presentarlas en sus obras. Boltanski concibe tanto los objetos como las fotografías mediante la relación de presencia y ausencia, en el sentido de que presenta el recuerdo del ser, al mismo tiempo que afirma su ausencia.

Más tarde el artista tomará una serie de fotos, autorretratos de sí mismo llamados «sainetes», en los cuales actuará con posturas y gestos exagerados de padre, madre, hijo, etcétera. El ambiente extremadamente artificial y el uso exagerado de los colores resaltan la diferencia entre arte y vida. Otra obra en

²⁸ Gumpert, Lynn. *Christian Boltanski*, París, Flammarion, 1994, p. 30. Véase también Didier Semin, Tamar Garb y Donald Kuspit, *Christian Boltanski*, Londres, Phaidon, 1997.

la que a través de 150 fotografías anónimas en blanco y negro dispuestas a la manera de un mural, el artista intentaba exponer, en un principio, las personalidades y las vivencias de unos personajes que le eran ajenos, para acabar convirtiéndose en una reflexión sobre su propia existencia:

En julio de 1971 —escribe el autor— pedí a uno de mis amigos, Michael D.D., que me dejase el álbum de fotografías de sus padres. No sabía nada de ellos, pero quería reconstruir su vida usando estas imágenes que, tomadas en momentos significativos, deberían permanecer después de su muerte, como prueba de su existencia. Pude descubrir el orden en el que las fotografías habían sido tomadas y las relaciones que existían en las personas representadas en ellas. Pero me di cuenta de que no podía ir más lejos, por el hecho de que estos documentos pertenecían a la memoria común de una familia, que cada persona podía reconocerse a sí misma en un día de vacaciones o de aniversario. Estas fotografías no me enseñaron nada de la familia D., más bien las integré a mi propia memoria²⁹.

En ese proceso de reconstrucción de la memoria individual y, a la vez, colectiva, Boltanski trabajó en otro grupo de obras que tituló *Les Monuments* (1984). El artista francés recupera la fotografía como medio de vincular la memoria y la muerte, implícitas ambas en las esculturas funerarias y en los memoriales públicos. Se sirvió de pequeñas fotografías en blanco y negro de niños enmarcadas y dispuestas en configuraciones geométricas que, siguiendo la tradición de los ritos judíos de conmemoración de la muerte, aparecen contorneadas por bombillos encendidos, para llevar a cabo instalaciones dominadas por el intenso sentido de lo sagrado en el que se conjugan tradiciones y ritos bizantinos, judíos y católicos. En esas obras con fuertes implicaciones de la memoria del Holocausto y que adquieren diversas presencias a tenor del espacio en que se presentan, lo inverosímil y lo dramático se unen a lo bello y lo sagrado para despertar intensas emociones en el espectador.

Sus obras conjugan la fascinación por la *estética de la imagen* con el componente esencial de la memoria. Una obra múltiple exige una mirada

²⁹ Citado por Rebecca J. De Roo, Christian Boltanski's Memory Images: Remaking French Museums in the Aftermath of '68, *Oxford Art Journal* 27, 2 (2004), pp. 221-238.

que se funde en la diversidad. Necesita de un ojo (y una mano y una lengua y un oído) que se demore en diferentes problemas y en las diversas tramas de *la cosa*. Es por esto que las creaciones no pertenecen a la reconstrucción de un evento del pasado, sino a la recuperación, a la recreación y a la constatación de la memoria como un hecho cultural, antropológico, existencial. Una memoria que, efectivamente, adquiere presencia a través de fósiles de *algún pasado*, de objetos encontrados, *de la continuidad* y de fotografías que funcionan como documentos antropológicos que revelan un constante juego y transmutación objeto-sujeto y una clara objetualización del sujeto-individuo. Tal como afirma el propio autor, «prefiero trabajar en la transición del individuo al objeto [...] en este paso del presente a algún momento del pasado»³⁰.

En resumen, sobre este cambio sin olvido. La integridad de la sombra es precisamente una de las reflexiones de Boltanski: «Las sombras son siempre muertos, es siempre lo totalmente impalpable, lo que no se puede tocar, que es como la luz, que no se puede tocar». Debido a esto se puede decir que en la segunda parte del siglo XX, una manera de trabajar con el color ha sido la de trabajar con la luz, y por ende aparece la sombra. Esta relación entre densidad y levedad es uno de los hechos que atrae de su obra. Y, precisamente, el juego de la luz y las sombras tiene mucho que aportar ya en la materia plástica, visual.

Para finalizar

Como hemos visto, la sombra se ha convertido en un símbolo que, desde su origen, ha tenido el estatuto de ser interpretada como imagen del conocimiento, la memoria y la cultura. Esta concepción de la imagen en la historia de la filosofía está marcada, primero y muy profundamente, por la ruptura establecida por Platón entre la percepción sensible y el conocimiento propio del *ojo del Alma*. Con esta fórmula perpetuada en la memoria histórica y artística de la humanidad, la escena del arte en el mundo se vio irrupida

³⁰ Véase Lascault, Gilbert. *Boltanski souvenance*. París, L'échoppe, 1998.

en el pasado siglo, con un movimiento de reacción-reformulación del minimalismo y el formalismo imperante: *la instalación*. Es por eso, entonces, que estos dos sucesos de la filosofía y el arte se adscriben a una herencia que problematiza y divide, la idea –el mundo de la razón– y la imagen –el mundo sensible–. En esta relación ante una actitud creativa, el poder de las ideas en las *instalaciones* es la pieza clave en la composición de la obra de instalación. Sin embargo, aparte del conocimiento, el mundo sensible, –cuyo sentido está desplegado en el tiempo de la historia de la humanidad–, le concede a la obra de arte contemporánea –frente a la singularidad inconsciente de la memoria involuntaria– ir más allá de los materiales, más allá por la forma, centrándose en el logro de efectos, sensaciones e ilimitaciones rotundas en y a partir de la emoción, el espacio, la imagen, el poder hechizante de la expansión para que los sentidos vivan. Más allá de materiales y formas están las emociones y el acto creador para darnos acceso a ámbitos no conocidos, valores nuevos para una nueva sociedad. Por lo tanto, para esos artistas la experimentación es lo que importa, mucho más que el propósito de *hacer Arte*. Así pues, la proyección se muestra dominante ante la sombra y se alarga en un gigantesco signo de interrogación para seguir preguntando y reflexionando sobre los cambios en cuanto a la perspectiva intelectual y objetivos artísticos.

Referencias bibliográficas

- ANOLOTI, C. *Cómics, títeres y teatro de sombras: tres formas plásticas de contar historias*. Madrid, La Torre, 1990.
- BARASCH, M. *Teorías del arte: de Platón a Winckelman*. Madrid, Ensayo, 1996.
- BOLTANSKI, C. *La vie impossible de Christian Boltanski*. París, Exposición, 2007.
- CALVO, J.L. *Eurípides, Tragedias* (11) (introd., trad. y notas). Madrid, Gredos, 1995.
- DEROO, R. «Christian Boltanski's Memory Images: Remaking French Museums in the Aftermath of '68». *Oxford Art Journal*, 2004.
- ECO, Umberto. *Signo*. Barcelona, Labor, 1976.
- FERNÁNDEZ, G. *Kharisiris en acción. Cuerpo, persona y modelos médicos en el Altiplano de Bolivia*. Ecuador: Abya-Yala, 2008.
- GADAMER, Hans-Geörg. *Verdad y Método II* (2ª edición) Salamanca: Sígueme, 1994.
- GUMPERT, L. *Christian Boltanski*. París, Flammarion, 1994.
- JUNG, C.G. *El hombre y sus símbolos* (traducción L. Escolar). Barcelona, Paidós, 1995.
- LACAN, J. *Seminario XI, llamado La Angustia*, 1964.
- LARRAÑAGA, J. *Instalaciones*. Los Ángeles, Nerea, 2006.
- LASCAULT, G. *Boltanski souvenir*. París, L'échoppe, 1998.
- McKEON, R. y SWENSON, G. *Selected Writings of Richard McKeon: Culture, education and the arts*. EE.UU.: Zahava K. Mackeon, 2005.
- NORIEGA, S. «El proceso creativo de las instalaciones». *Revista de Arte y Estética Contemporánea*, Nº 1. Mérida, 1997.
- PLATÓN. *La República o El Estado*. Madrid, Espasa-Calpe, 1995.
- PALOMERO, F. *Reflejos, recuerdos, testimonios*. Catálogo Sombras, 2008.
- RAMOS, M.E. *Entrevista a Christian Boltanski*, realizada en julio 1998. Publicada en <http://www.analitica.com/bitbliblioteca/mer/boltanski.asp> - Traducida del francés por José Ignacio Herrera y Federica Palomero.
- SEMIN, D.; GARB, T y KUSPIT, D. *Christian Boltanski*, Londres: Phaidon, 1997.

STILES, K. y HOWARD, P. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. EE.UU., University of California Press, 1985.

STOICHITA, V. *Breve historia de la Sombra*. Madrid, Siruela, 2006.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (Traducción de Francisco Rodríguez Martín). Madrid, Tecnos, 1990.

VALLEJO, A. *Platón, literatura y ciencia*, Barcelona, Montesinos, 1996.