

El meta-archivo fallido de Christian Boltanski

Laura López Paniagua

Leuphana Universität, Lüneburg
lauralopezpaniagua@gmail.com

Resumen

La instalación “El Archivo de los abuelos”, 1995, es el resultado de un proyecto de investigación que el artista Christian Boltanski realizó junto con los estudiantes de la Universidad de Leuphana, Lüneburg (Alemania) en la misma institución. El archivo reúne efectos personales de los abuelos de los estudiantes de aquella generación. Se trata de una pieza significativa dentro de la obra del francés porque no se atiene a las características habituales de sus obras de archivo, a las que denomino “meta-archivos” por su carácter posmoderno de desestabilización del concepto mismo de archivo, y consecuentemente, del de documento y del de historia. El proyecto hizo patente el silencio sobre el Tercer Reich imperante en la época dentro de las familias, e hizo que este pasado reprimido resurgiese. Asimismo, puso de manifiesto los orígenes nazis del campus universitario. Por estos motivos, pese a poder considerarse un “meta-archivo fallido”, es una obra de arte relevante y pertinente a nivel socio-cultural, y dentro de la obra de Boltanski, al arrojar luz sobre sus tácitos modus operandi y objetivos habituales precisamente por no cumplirlos.

Palabras clave: Christian Boltanski, arte contemporáneo, archivo, instalación, posmemoria, Holocausto, nazismo, memoria histórica, biografía.

Abstract

Christian Boltanski's Failed Meta-Archive

The installation “The Archive of the Grandparents”, 1995, is the result of a collaborative, site-specific project developed by artist Christian Boltanski and the students of Leuphana Universität of Lüneburg (Germany). The archive contains the mementos of the grandparents of students of that generation. It is a significant piece within the context of the artist’s oeuvre because it does not comply with the habitual characteristics of his archive works, which I term “meta-archives” due to their postmodern stance, which materialises in the destabilisation the concept of archive, and in consequence, of those of document and of history as well. The project brought to the fore the ubiquitous and tacit silence around the period of the Third Reich within German families, and propitiated the resurfacing of this past. It also foregrounded the Nazi past of the Leuphana campus. For these reasons, and despite the fact that it could be considered a “failed meta-archive”, it is still pertinent and relevant at a socio-cultural level and also, within Boltanski’s oeuvre, as it brings to light his habitual goals and strategies precisely because in this case, they are not followed.

Keywords: Christian Boltanski, contemporary art, archive, instalation, postmemory, Holocaust, Nazism, historical memory, biography.

eikasía

El meta-archivo fallido de Christian Boltanski

Laura López Paniagua

Leuphana Universität, Lüneburg

lauralopezpaniagua@gmail.com

¿Era mi abuelo nazi?

Alemania, un país democrático y a la cabeza cultural y artística de Europa, cayó en el barbarismo del régimen nazi. Vuestros abuelos fueron testigos o colaboradores del mismo. En su mayor parte eran personas inteligentes y responsables, igual que tú y yo. ¿Cuál fue su experiencia de estos desarrollos históricos? ¿Cómo los aceptaron? Me gustaría explorar estas cuestiones preguntando a vuestros parientes, investigando, reuniendo cartas, fotos, objetos. No obstante, querría que esta fuese una investigación sociológica, sino que tenga un carácter más personal: es un trabajo de la “pequeña memoria” de cada persona, por lo que deberían ser investigaciones dirigidas hacia nosotros mismos. ¿Cuál sería tu reacción? ¿Cuál sería la mía? Porque lo que sucedió podría volver a suceder de nuevo en Alemania, Francia u otro sitio, y entonces seríamos nosotros los testigos o los colaboradores.¹

299

Hace veinticinco años, Christian Boltanski (Paris, 1944) publicó este reclamo invitando a los estudiantes de la Universidad de Leuphana (Lüneburgo, Alemania) a participar en este proyecto de investigación, que se llevó a cabo durante un año y medio en la propia universidad. En este período, el artista y los estudiantes se reunieron regularmente para compartir sus hallazgos y también para discutir la dirección que el proyecto debía tomar, ya que en un principio, no se concibió con un objetivo definido. Hoy en día, aún se conserva la pieza “El Archivo de los abuelos”, 1995, la instalación firmada por el artista que atestigua este trabajo de investigación. Consiste en una sala en el sótano del edificio 7 de la universidad que alberga dos estanterías con veinte cajas de cartón, las cuales contienen los efectos personales de

¹ Reclamo de Christian Boltanski dirigido a los estudiantes de la Universidad Leuphana de Lüneburgo (Alemania), 1994. Esta información fue recuperada a través de un trabajo universitario realizado por una antigua alumna y participante del proyecto. Märkel, Gesine. 1999. “Das Archiv als Kunstwerk - Zum Verhältnis von Dekontextualisierung und Kontextrepräsentation”, ensayo realizado para el seminario „Das Archiv: Zu Perspektiven eines kulturellen Praxisfelds im ausgehenden 20. Jahrhundert“.

los abuelos de los estudiantes que participaron. Sobre el conjunto, se proyecta una película amateur en super 8 con material de los años 40 que filmó un pariente de uno de los alumnos. La pieza se inauguró por primera vez en abril de 1996, pero en aquella ocasión, la cámara contigua también se abrió, dado que contenía otra parte del proyecto. En entrevistas recientes, algunos de los participantes originales (que en los 90 eran estudiantes) declararon que esta sala se utilizó para dar solución a las discrepancias que surgieron entre los estudiantes y el artista a medida que el proyecto progresaba.

El conflicto se debía al tema que trataba el proyecto, cuyas implicaciones psicológicas, sociales y políticas hacían que la situación fuese en ocasiones bastante tensa. Los abuelos de los estudiantes habían vivido el Tercer Reich, y como Boltanski sugería, fueron testigos, colaboradores, y en otros casos, sus víctimas. No obstante, a pesar de su experiencia de primera mano (o precisamente por ella), como era habitual en la Alemania de aquel tiempo, los abuelos raramente se referían a lo que había sucedido entonces. El proyecto de Boltanski aportaba un marco artístico y educativo que permitía a los estudiantes hacer preguntas que el silencio tácito alrededor de este período dentro de las familias siempre había prohibido. Como es lógico, el impacto emocional de los hallazgos de la investigación fue inmenso para ellos. Algunos descubrieron su ascendencia romaní. Otros tuvieron que enfrentarse al hecho de que sus familiares fueron nazis por convicción y, en algunos casos, que habían tenido implicación directa en el régimen. El proyecto no sólo propició que se rompiera el tabú familiar. También los colocó en el centro del problema socio-histórico más importante de Alemania tras el Holocausto y la Segunda Guerra Mundial: qué se debe recordar y cómo. Sin duda, el silencio en las familias era un síntoma de que estas cuestiones permanecían sin resolver. En estas circunstancias, es lógico que la dinámica entre Boltanski, los estudiantes, y el comisario del proyecto, Hans Ulrich Obrist, acabase a menudo en discusiones acaloradas.

En 2002, Harald Welzer publicó “Mi abuelo no era nazi: el nacionalsocialismo y el Holocausto en la memoria”, un monográfico que trataba sobre la transmisión de la historia del Tercer Reich en las constelaciones familiares. Estaba basado en el estudio “Transmitiendo conciencia histórica”, en el que Welzer y sus colegas desarrollaron una serie de entrevistas comparativas y conversaciones en grupo con miembros de

las tres generaciones implicadas: testigos directos, los hijos de éstos, y sus nietos. Aunque con otra metodología y desde otra disciplina, este estudio coincidió tanto temporalmente como en cuanto a temática con “El Archivo de los abuelos”, 1995. Welzer apuntaba que la educación de los estudiantes sobre estos temas era sin duda exitosa, dado que durante los años formativos se los exponía a los hechos en las clases de historia y en las visitas a distintos memoriales. Estas prácticas educativas también proveían al estudiante con un claro juicio moral sobre el nacionalsocialismo. No obstante, lo que el estudio puso de manifiesto fue que existía una disonancia importante en Alemania entre las culturas del recuerdo oficiales y las privadas.

(El estudio) *documenta una tendencia clara por parte de los nietos de reescribir la historia de sus abuelos como una de resistencia y heroísmo anti-nazi. El estudio piloto sobre la enseñanza de la historia de Radtke et al. (2002) sugiere que los estudiantes aprenden una lección fundamental en sus clases sobre el Tercer Reich: cómo hablar de modo políticamente correcto sobre el pasado problemático.*²

Mientras que la transmisión de narrativas familiares se revelaba problemática y distorsionada, el debate público en Alemania se había concentrado desde mediados de los 80 en el pasado reciente del país y la importancia del mismo en su redefinición política tras la reunificación. Un ejemplo del interés público en afrontar la historia de este período fueron las exposiciones sobre los crímenes de la Wehrmacht³, la primera de las cuales se inauguró durante el curso del proyecto de Boltanski en Hamburgo, a sólo unos cincuenta kilómetros de la Universidad de Leuphana. Al ser los primeros eventos que trataban el tema del nacionalsocialismo, las exposiciones fueron tremendamente controvertidas. Por ejemplo, la sala de exposiciones de Saarbrücken sufrió un ataque bomba por parte de un grupo de ultraderecha. Efectivamente, el proceso social fue arduo y planteó muchos desafíos, pero los desarrollos a nivel familiar, o como lo llama Boltanski, la “pequeña memoria”, eran más complejos y lentos.

² (Traducción de la autora) Welzer, Harald 2002. *Grandpa Wasn't a Nazi: The Holocaust in German Family Remembrance*. New York: Academic Press. New York: American Jewish Committee. Welzer, Harald 2002. *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, p 2.

³ *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944* (1995), que viajó a 33 ciudades alemanas y austriacas. Estas exposiciones fueron producidas por el Hamburger Institut für Sozialforschung. La exposición se revisó y reabrió en 2001, bajo el título *Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941–1944*. Desde 2004, se halla ubicada de forma permanente en el Deutsches Historisches Museum de Berlín.

Marianne Hirsch llama “posmemoria” a la experiencia memorial de los hijos y nietos de una generación que ha sufrido eventos traumáticos (como el Holocausto) y que han crecido dominados por narrativas de un tiempo anterior a su nacimiento⁴. Esos recuerdos se mantienen vivos voluntariamente, en especial a través de actos de conmemoración familiares y comunales, dado que a menudo, son lo único que queda de un mundo desaparecido al haber sido exterminado. Debido a esta ausencia, por definición, la posmemoria se encuentra mediada por la imaginación y los procesos de identificación⁵. Partiendo comparativamente de este concepto, ¿cómo podría denominarse la experiencia de los hijos y nietos del otro lado, de los alemanes que vivieron el Tercer Reich? Las huellas de su mundo y sus vivencias no han desaparecido. La generación de abuelos sin duda incluiría víctimas, pero inevitablemente, en su mayoría estaría compuesta de miembros activos o pasivos del régimen nazi. Y en total contraste con las culturas de la posmemoria, no existe tradición oral ni actividad ritual alguna que preserve y conmemore la “pequeña” memoria de estas narrativas; de hecho, lo que predominaba en las familias de estas generaciones era el silencio, algo en lo que insistieron tanto los estudiantes de Leuphana como Harald Welzer⁶ en el mencionado estudio. No podría hablarse de amnesia generacional porque las nuevas generaciones se hallaban perfectamente informadas sobre los hechos históricos. Quizá, el término “paralaje generacional” describiría el fenómeno adecuadamente. El término “Paralaje” se usa en astronomía y óptica para referirse a la variación de la posición de un objeto dependiendo del punto de vista del observador. El término se referiría aquí a la alteración en la percepción del pariente en cuestión debido al lazo familiar en circunstancias como su posible cooperación con o tolerancia de las atrocidades del Tercer Reich. Como muestra Welzer, este lazo puede generar claros “errores de paralaje” generacional, como por ejemplo, la heroización ficticia del familiar, o una ceguera selectiva de su antisemitismo o racismo. En cualquier caso, el silencio crea las condiciones perfectas para que se produzca este efecto.

⁴ Hirsch, Marianne 1996. Past Lives: Postmemories in Exile. *Poetics Today* Vol 17, no. 4, Creativity and Exile: European / American Perspectives II (Invierno, 1996).

⁵ Ibid., p. 662.

⁶ Welzer, Harald 2002, p. 25.

Mientras que el estudio de Welzer expuso el efecto de paralaje generacional, el resultado de la investigación artística de Boltanski resultó mucho más brutal, dado que, para los estudiantes, el paralaje se derrumbaba ante la información sobre sus antepasados que ellos mismos estaban reuniendo. Se hallaban cara a cara con hechos que cuestionaban las bases de su identidad, construidas sobre narrativas biográficas que en muchos casos no se correspondían en absoluto con la realidad. La situación era personal y tocaba muy de cerca a los estudiantes, y esto hacía que las reuniones del grupo investigador fuesen volátiles. El proyecto en sí mismo se halló en tela de juicio, especialmente después de haberse desarrollado más de un año sin aún tener ningún objetivo claro. Había sido organizado por el “Kunstraum der Universität Lüneburg”, una plataforma artística interdisciplinar que la universidad había lanzado poco antes de invitar a Boltanski y a Hans Ulrich-Obrist. El Prof. Ulf Wuggenig, co-fundador y co-director del Kunstraum, insistió, llegado aquel punto, en la necesidad de hallar un resultado final que se materializase en algo concreto en lugar de continuar con la misma dinámica. Se decidió colectivamente que los estudiantes tuviesen su propio espacio en el que mostrar los materiales de sus familias que ellos decidiesen, y que Boltanski realizaría su instalación en el sótano adyacente, donde aún puede verse hoy en día (el trabajo de los estudiantes, sin embargo, no se conservó, salvo algún material que otro archivado con otros remanentes de proyectos del Kunstraum). Aislarse de los estudiantes y diferenciar las dos facetas del proyecto tan claramente fue un deseo expreso de Boltanski, dado que para entonces, se hallaba visiblemente molesto y necesitaba marcar las distancias.

Archivos y meta-archivos

El artículo de Hirsch mencionado anteriormente examina los discursos de la posmemoria en el trabajo de varios artistas, entre ellos, Christian Boltanski. Para Hirsch, la estética del francés es capaz de transmitir algunos de los matices fundamentales de la posmemoria del Holocausto, como por ejemplo, los sentimientos de ausencia y ambivalencia. Podría decirse que el trabajo de Boltanski

tiene lugar en el espacio a media luz de la memoria, y que en muchas ocasiones, evoca un recuerdo difuso de personas, masas de personas cuya individualidad se retrata en estado de disolución. Estas características, sumadas al momento histórico en el que el artista inició esta línea de trabajo (a mediados de los 80) y sus propios orígenes como hijo de un judío perseguido por los nazis, causaron que muchos críticos e historiadores interpretasen su trabajo como una representación del Holocausto. Sin embargo, el artista siempre ha rechazado ese tipo de lecturas y de hecho, sólo ha tratado el tema explícitamente en unas pocas ocasiones, pese a admitir que ese es el trasfondo histórico de su obra. Lo que, sin duda alguna, ha caracterizado el trabajo de Boltanski ha sido la ambigüedad, un intencionado desenfoque y falta de claridad sobre sus temas, intenciones y estrategias formales. Por un lado, esto le ha permitido eludir categorizaciones ideológicas e históricas estrictas y enmarcar su trabajo de forma más universal (por ejemplo, hablar de la transitoriedad de la existencia humana en lugar del Holocausto). Por otro, y sin que ello suponga una contradicción, esta evasión es precisamente lo que hace que para muchas personas su trabajo sea la representación más exacta de la posmemoria del Holocausto: en el territorio difuso entre el recuerdo y la pérdida, el del reconocimiento fallido, el de la falsa aceptación y que está plagado de vestigios materiales dispersos que, sin aquellos que portarían su memoria, son cáscaras vacías y fantasmagóricas.

Boltanski ya había utilizado en otras ocasiones sótanos de edificios como lugares cargados simbólicamente, idóneos para sus instalaciones. Se inspiraba en la tradición católica de construir catedrales sobre catacumbas que albergan secretos religiosos, reliquias y restos mortales de miembros eclesiásticos como núcleo mítico y simbólico cuyo significado se hunde en las profundidades del tiempo⁷. Ejemplo de ello es su pieza “Archivo de los miembros parlamentarios alemanes”, 1999, ubicada en el nivel subterráneo del Reichstag de Berlín. Consiste en una colección de cajas antiguas de galletas, cada una de las cuales representa a un miembro parlamentario elegido democráticamente, comenzando en la República de Weimar, 1919, y hasta 1999, el año en la que la pieza se inauguró. También incluyó una polémica caja en

⁷ Boltanski, Christian, en Schwerfel, H. P. 2010. Les vies possibles de Christian Boltanski (Documental). Alemania/ Francia. Producido y distribuido por Arte TV. min. 27.

representación de Adolf Hitler⁸, que el artista defendió como “recordatorio para cuidar nuestra democracia”⁹. Otro ejemplo es la “Reserva del Conservatorio de Música”, 1991, una pieza para el nuevo conservatorio de música parisino diseñado por el arquitecto Christian de Portzamparc. Su idea de base era que el nuevo colegio debía enraizarse metafóricamente en los alumnos previos¹⁰. Por ello, reunió en el sótano del edificio un archivo de efectos personales de decenas de estudiantes de generaciones anteriores, que probablemente hubiesen acabado en un contenedor al cambiar de edificio si el artista no hubiese intervenido.

El interés de Boltanski por los archivos se remonta a principios de los años 70, al inicio de su carrera artística. Sus frecuentes visitas al Museo Etnográfico de París inspiraron sus “Vitrinas de referencia”, 1970, en las que mostraba sus pertenencias de infancia más banales (desde trozos de tela, a juguetes, fotos...) como si fuesen objetos merecedores de atención, como piezas de museo. Y de hecho, ¿por qué los vestigios del ciudadano de a pie son menos interesantes que aquellos de personas de culturas remotas? Sin embargo, este no era el giro conceptual más interesante que planteaban estas piezas. Éste radica en que sus supuestos efectos personales no lo eran, por lo menos en su mayoría, ya que los objetos pertenecían a su sobrino o simplemente, se los había encontrado. Esta táctica engañosa se convirtió en el *modus operandi* principal de sus primeras obras. Se embarcó en una serie de proyectos para reconstruir su niñez, pero no la que vivió en realidad, sino una “normal”. Debido a la ocupación nazi de Francia, como judío, el padre de Boltanski se vio obligado a vivir oculto bajo la tarima de la casa familiar durante un año y medio. La familia vivía en un estado de ansiedad constante, por lo que no se separaban los unos de los otros, dormían juntos en un solo cuarto y jamás salían solos a la calle. Por otro lado, la madre del artista había sufrido polio, y sus hijos se encargaban de llevarla en volandas porque ella apenas podía andar. En esas circunstancias, ser judío hacía que Boltanski se sintiese aún más diferente y avergonzado si cabe¹¹. Desde luego, su

⁸ La instalación sufrió un ataque en 2012: la caja de Adolf Hitler sufrió daños y hubo una gran discusión por parte de los parlamentarios actuales sobre si Hitler debería aparecer en una obra que conmemora la democracia. En Nowakowski, V. G. 2012.

⁹ Boltanski, Christian, citado por Nowakowski, V. G. 2012. Das Parlament ist doch nicht der Ort, um schöne Blumen zu zeigen. *Der Tagesspiegel*. 02.01.2012.

¹⁰ Schwerfel, H. P. 2010. min. 28.

¹¹ Boltanski, Christian, Grenier, C. 2009. The possible life of Christian Boltanski. MFA Publications (Museum of Fine Arts, Boston), p. 142.

infancia no fue normal comparada con la de sus amigos y compañeros, que eran parte de la mayoría francesa y católica. Como sugieren, entre otros, la historiadora Catherine Grenier, las etapas tempranas de la obra de Boltanski se caracterizan por un deseo de escapar de su propia historia¹², utilizando el arte como medio para eludir su identidad y recrear el pasado.

Una de las piezas más representativas de esta fase es el libro de artista “Búsqueda y presentación de todo lo que queda de mi infancia, 1944-1950”, 1969. El libro presenta una colección de fotografías y objetos muy similares a aquellos de las “Vitrinas de referencia”, 1970: tiene un aura de intimidad y valor emocional, pero es falaz como información autobiográfica. Este proyecto hallará su continuación en “Los archivos de C.B. 1965-1988”, 1989, de nuevo, una colección de cajas de metal que contienen todo tipo de documentos, fotos y recuerdos que Boltanski acumuló durante años en su estudio, y cuyo sentido, en muchas ocasiones, había olvidado. Para entonces (veinte años después de “Búsqueda y presentación...”), su manera de entender el archivo se había expandido, y usaba ya esta nueva forma de entenderlo en trabajos que iban más allá de sus reconstrucciones biográficas. Su exposición “Lección de tinieblas”, que se inauguró por primera vez en 1986¹³, incluía la instalación “Archivo”, 1986, una colección masiva de fotos desenfocadas de niños y adolescentes débilmente iluminados por lámparas parecidas a pequeños candelabros. Esta obra se exponía junto con “Altar del Liceo Chases”, 1986, una colección de altares construidos alrededor de fotos de estudiantes de un colegio judío de Viena en 1931. Fue en aquella época cuando los críticos comenzaron a interpretar la acumulación de caras anónimas como representación del Holocausto¹⁴.

El interés de Boltanski en los archivos era parte de un fenómeno cultural más amplio. En 1969, Michel Foucault publicó “La arqueología del saber”, en el que se acercaba al tema del archivo desde un punto de vista novedoso. Para él, el archivo se refiere al “sistema general de formación y transformación de los enunciados”¹⁵. Pese

¹² Grenier, C. 2012. On Christian Boltanski (Conferencia). IHME Contemporary Art Festival. Finland, Helsinki. min. 16.

¹³ “Leçon des Ténèbres”, Kunstverein München, Munich, Alemania, 1986.

¹⁴ Ver, por ejemplo, Smith, R. 1988. Boltanski’s Haunting Fragments of Despair. *The New York Times*, 12.06.1988.

¹⁵ (Traducción de la autora) Foucault, M. 1972. *The Archeology of Knowledge and The Discourse on Language*. Pantheon Books, New York. Trans. Smith, S. Foucault, M. *L’Archéologie du Savoir*, 1969. p. 130.

a que esta definición apenas se entiende fuera de contexto, sí que informa de la complejidad de la perspectiva de Foucault, e indica que no concibe el archivo como una colección estática de objetos, sino que se refiere a las condiciones de posibilidad de un discurso en un momento histórico determinado. Pese a que “La arqueología del saber”, 1969, no es una teoría de la historia formal en sentido estricto, puede, no obstante, considerarse como un acercamiento al tema de la historia.

La manera foucauldiana de entender el archivo fue tan influyente como “Mal de archivo: una impresión freudiana”¹⁶, de Jacques Derrida, publicado en 1995, cuando Boltanski y otros artistas ya estaban incorporando archivos en sus trabajos. Derrida desarrolla una visión psicoanalítica del archivo, proponiendo nociones revolucionarias a cerca de su naturaleza contingente. Por ejemplo, afirma que “la archivización produce tanto como registra el evento”¹⁷. Bajo su punto de vista, los archivos no son depósitos objetivos de documentos. Su estructura determina qué puede ser archivado, y esto tiene consecuencias directas sobre cómo el conocimiento adquiere su forma. Por ello, la desestabilización del concepto de archivo simultáneamente causa que se altere la noción de documento, y del conocimiento que el archivo es capaz de producir (sin ir más lejos, el conocimiento histórico).

En su artículo de 2004, “Impulso de archivo”¹⁸, Hal Foster explica que, pese a que el elemento del archivo ya lo habían utilizado los artistas en la pre y la postguerra, en aquellos momentos (hacia finales de los 90 y principios de los 2000), se estaban utilizando de una forma muy específica y novedosa, que explica del siguiente modo:

*(...) los artistas de archivo tratan de presentar de modo físico alguna información histórica, que en muchos casos se ha visto desplazada o perdida. Con este fin, suelen realizar elaboraciones a partir de imágenes, objetos y textos encontrados, favoreciendo normalmente la forma de la instalación.*¹⁹

Foster continúa su artículo analizando cómo artistas como Thomas Hirschhorn, Tacita Dean y Sam Durant usan el archivo entendido de distintas formas para reflejar ese tipo de historias invisibles o ignoradas. Por consiguiente, la relación entre archivo

¹⁶ Derrida, J. Prenowitz, E. 1995. Archive Fever: A Freudian Impression, Diacritics, Vol. 25, No. 2 (Summer, 1995), pp. 9-63, The Johns Hopkins University Press. Mal d'Archive: Une Impression Freudienne, 1995.

¹⁷ Ibid., p.17.

¹⁸ Foster, Hal 2004. An Archival Impulse. October, Vol. 110 (Autumn, 2004), pp. 3-22. Cambridge Mass., The MIT Press.

¹⁹ (T. de la A.) Ibid., p. 4.

e historia aparece una vez más, dado que estos artistas construyen alter-archivos para movilizar una idea estancada de la misma. El re-examen de la noción de historia, crucial para Derrida y Foucault, es, naturalmente, central en el pensamiento posmoderno. Según la famosa definición de Lyotard, lo posmoderno puede entenderse como la “incredulidad hacia las meta-narrativas”²⁰, y la narrativa histórica de progreso es lo que está en el corazón de este escepticismo. La visión de la historia como proceso de mejora a través de la ciencia y la razón es un proyecto de la Ilustración que colapsó definitivamente tras las dos guerras mundiales del siglo XX. No es ninguna coincidencia que tras un desastre de tal envergadura, el arte y la filosofía gradualmente se enfoquen en la disolución de las certezas sobre las cuales se asentó el pensamiento occidental en los últimos siglos, y en la generación creativa de nuevas posibilidades.

En este contexto, podría entenderse que el uso del archivo que realiza Boltanski proviene del mismo *impulso de archivo* que impele a los artistas a los que se refiere Foster, que pueden enmarcarse dentro de la incredulidad posmoderna hacia las grandes narrativas, especialmente a la del progreso de la historia, siempre legitimada por el archivo. En ese sentido se puede interpretar que su trabajo trata sobre lo que ocurre “después del Holocausto” (algo que Boltanski sí admite), si el cuestionamiento artístico del archivo se considera, como sugiero, una respuesta consciente o inconsciente al *Zeitgeist* histórico. Podría decirse que sus archivos producen un efecto posmoderno en el sentido expuesto, dado que la información que contienen y la historia que de ellos se puede recuperar pondría en tela de juicio tanto el archivo como la historia en sí misma. Esto se hace patente especialmente en sus archivos biográficos, como en “Los archivos de C. B. 1965-1988”, 1989. Se trata de una colección de documentos realizada a lo largo de veintitrés años, que, en ningún caso serviría para realizar una reconstrucción biográfica del artista al uso (sólo contiene facturas inconexas, fotos de gente que Boltanski ya ni recuerda y otros elementos de ese tipo). Naturalmente, aquí no estamos hablando ya de la historia, sino de su versión individual: la biografía. Mientras que, por ejemplo, Foucault señala el narcisismo y la ingenuidad de las narrativas históricas como unitarias y continuas,

²⁰ (T. de la A.) Lyotard, F. 1979. Introduction to *The Postmodern Condition*, en Harrison, C., Wood, P. (eds.) 1999. *Art in Theory, 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing. p. 999.

Pierre Bourdieu desarrolla una crítica de la “ilusión biográfica”: la construcción de la propia biografía de modo teleológico en consonancia con las formas narrativas de cada tiempo²¹. El artículo homónimo de Bourdieu fue publicado en 1987, coincidiendo temporalmente con los archivos biográficos del artista. Además de entender los “engañosos” archivos biográficos de Boltanski como un producto de sus traumas infantiles, no parece estar fuera de lugar interpretarlos en relación a la teoría sociológica de aquel momento, especialmente teniendo en cuenta que su hermano, Luc Boltanski, es uno de los sociólogos franceses más notables²².

No obstante, volviendo a la definición de Foster de los artistas de archivo, ¿podrá considerarse que Boltanski busca recuperar una información histórica ignorada o perdida, como es el caso de Hirschhorn o Dean? Los historiadores que interpretan su trabajo como una representación del Holocausto así lo creen. Sin ir más lejos, Ernst van Alphen afirma:

(...) Boltanski evoca absurdamente el potencial objetificador y asesino del archivo tal como fue explotado por el nazismo.²³

Es indiscutible que el trabajo de Boltanski puede llevar a van Alphen a realizar este tipo de asociaciones. Ahora bien, salvo en contadas ocasiones, esta no parece ser la intención del artista. Boltanski se refiere explícitamente al Holocausto en piezas como “Canandá”, 1988, una acumulación de ropa cuyo título es una referencia eufemística que utilizaban los nazis para referirse a los almacenes donde guardaban las pertenencias de los judíos a los que asesinaban en las cámaras de gas²⁴. También en “Monumento (Odessa)”, 1991, en la que muestra a una serie de estudiantes judíos celebrando la fiesta de Purim en 1939. Pero es innegable que estas alusiones tan directas al genocidio se dan muy poco a lo largo de su amplia y prolífica carrera. Lo

²¹ Bourdieu, Pierre 1986. L'illusion biographique. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 62-63, June 1986. Persée. pp. 69-72.

²² La historiadora del arte Catherine Grenier (amiga personal de Boltanski, y quien le hizo una entrevista en profundidad para el libro “The possible life of Christian Boltanski”) afirma que su hermano Luc tuvo mucha influencia sobre su trabajo y que le aportaba “sustancia”. Grenier, C. 2012. min. 14.

²³ (T. de la A.) Alphen, Ernst van. 2009. Visual Archives and the Holocaust: Christian Boltanski, Odessa Hendeles and Peter Forgacs. In A. Van den Braembussche et al. (eds.) *Intercultural Aesthetics: A Worldview Perspective* 137, Springer Science + Business Media B.V. 2009, p. 142.

²⁴ Como afirma Ernst van Alphen en Alphen, E. V. 2009, p. 139.

que, por otro lado, sí está ampliamente documentado es el deseo de Boltanski de distanciarse de interpretaciones tan concretas de su obra. Por ejemplo:

*Mi trabajo no es sobre los campos (de concentración), es sobre lo que sucede después de los campos. La realidad de occidente cambió por el Holocausto. Ya no podemos ver nada sin ver eso. Pero mi trabajo no es sobre el Holocausto, es sobre la muerte en general, sobre todas nuestras muertes.*²⁵

Boltanski ha declarado una y otra vez que su intención es “más universal”, que desea abrir la conversación de modo que cualquiera pueda hallar un modo de identificarse, y de aquí derivan todas las estrategias formales que emplea para disolver cualquier representación identitaria precisa (por ejemplo, su método de re-fotografiado y ampliación de fotografías encontradas hasta que las caras se vuelven borrosas). Pese a ello, podría argumentarse que la racionalización que hace Boltanski sobre sus intenciones y objetivos, su deseo de ubicar la discusión en un territorio neutro, y su rechazo a ser clasificado como un artista que representa un periodo histórico preciso (y cuya identidad también se puede reducir a una serie de hechos biográficos determinado), es en realidad un mecanismo de defensa para escapar las devastadoras realidades del Holocausto y de sus tragedias personales. Esto podría ser plausible desde una perspectiva psicológica. En cualquier caso, el rigor obligaría a establecer una distinción clara entre lo que el artista declara que son sus intenciones y lo que historiadores y críticos interpretan.

De este modo, se puede concluir que Boltanski no produce archivos, sino más bien meta-archivos. Sus piezas no tratan de reunir documentos para crear una narrativa de la historia al uso, ni una biografía tal como se entiende normalmente. Su arbitrariedad, su banalidad y su carácter engañoso y anónimo llevan a cuestionamientos a cerca de la naturaleza de la memoria, las cualidades ficticias de la biografía y la historia, la contingencia de la identidad en narrativas culturales, etcétera. En estas circunstancias, puede comenzar a comprenderse que el proyecto del Kunstraum supusiese un problema para el artista.

²⁵ Marsh, G. 1989. The White and the Black: An Interview with Christian Boltanski. En: *Parkett 22* (Diciembre, 1989), p. 39.

Un fallo victorioso

Como mencioné anteriormente, el trabajo del Kunstraum se prolongó un año y medio, y fue muy problemático para todos los implicados: los directores del programa, Boltanski y Ulrich-Obrist, y sobre todo, para los estudiantes que participaron. Las confrontaciones familiares y su búsqueda de objetos personales de interés para la investigación tenían una dimensión muy real y concreta: el proyecto dejaba en carne viva la herida histórica de tres generaciones de personas, todos ellos con nombres y apellidos. De pronto, quedaba al descubierto lo que se había tratado de silenciar durante medio siglo.

Por otro lado, paralelo al proceso de revelación del pasado familiar reprimido, el proyecto efectuaba un proceso similar en cuanto a la propia institución universitaria de Leuphana. Los edificios de esta universidad fueron construidos con un propósito militar, ya que son los antiguos barracones del Regimiento de Infantería 47 y parte de la División de Infantería 110 de la Wehrmacht, que junto a otras unidades militares fueron responsables de la masacre de Ozarichi en Bielorrusia en 1944. La Legión Cóndor, responsable del bombardeo de Guernica al mando del Wolfram von Richthofen, también estuvo asentada en esta base, principalmente en 1938. Obviamente, muchos edificios con pasado nazi en toda Alemania han sido reutilizados con otros fines tras el Tercer Reich. No obstante, convertir una base militar de estas características en una institución educativa tiene una dimensión simbólica especial. Por un lado, puede verse como su mejor destino posible, al sustituir las actividades militares de guerra y destrucción por su opuesto en la escala de las capacidades humanas: la formación, viendo ésta como instrumento para la libertad y la paz. Por otro, los edificios en su reencarnación actual tienen el efecto de ocultar el pasado: sólo se percibe hoy la vida académica habitual de una universidad cualquiera, y la mayor parte de los estudiantes y el claustro no sabían del pasado del lugar, hasta que diversas iniciativas por parte de algunos profesores lo hicieron patente. Precisamente el proyecto de Boltanski fue uno de los primeros pasos que se dio nivel institucional de afrontar la historia ignorada del campus, que materializaba el silencio tácito de la sociedad alemana de la época, particularizado en las memorias biográficas ocultas dentro de las familias. Por tanto, la investigación de Boltanski

estaba removiendo diversas capas de un pasado que tenía relación directa y concreta (no sólo simbólica o metafórica) con sus colaboradores y los participantes.

Como he mencionado, la intención de Boltanski siempre ha sido realizar reflexiones de carácter general sobre la transitoriedad de la vida, la muerte y la naturaleza humana. También ha querido reflejar en sus obras que las narrativas biográficas, así como las históricas, se construyen, y por tanto, son relatos intencionados y no necesariamente se corresponden con la realidad de los hechos (y más allá de esto, ¿cuál podría considerarse la “auténtica realidad”, y en qué objetos se representa?). Su obra, por tanto, es posmoderna: pretende generar preguntas, desestabilizar certezas identitarias a todos los niveles, plantear una conversación filosófica sobre el ser humano en sentido más amplio. Sin embargo, este proyecto trataba un material tan delicado e importante para los implicados que era imposible mantener las cosas al “meta-nivel” en el que el artista se mueve habitualmente: los estudiantes querían hablar en concreto de sus hallazgos, sus reacciones eran muy emocionales, no deseaban que los mementos que reunían se viesen despojados de identidad, como ha hecho siempre el francés. Él quería hacer una obra de arte desde su característica perspectiva distante y autorreflexiva. Para los estudiantes, no existía distancia alguna. Por ello, cuando llegó el momento de mostrar los resultados de proyecto, se llegó a la solución de separarlos en dos sótanos contiguos, uno en el que los estudiantes podían mostrar toda la información de sus familiares que habían reunido, y en el otro, la instalación de Boltanski, en la que los efectos personales de los abuelos estarían guardados en cajas selladas. De este modo, aunque la información no fuese anónima, como suele ser el caso en este artista, no sería accesible. Así, pese a no ser uno de sus “meta-archivos” en sentido estricto, podría, no obstante, llevar su firma.

En cualquier caso, y pese a que como “meta-archivo” de la firma Boltanski, este proyecto pueda considerarse prácticamente “fallido”, fue y es una obra muy relevante para la comunidad universitaria de Leuphana. En su día, permitió traspasar la realidad cultural, que en ese momento dictaba el silencio dentro de las familias, e inició una discusión de amplio espectro y consecuencias, tanto en cuanto al pasado nazi del campus, como creando la contrapartida personal-biográfica del proceso social-histórico que estaban catalizando las exposiciones de los crímenes de

la Wehrmacht. Veintitrés años más tarde, en 2017, el co-fundador y co-director del Kunstraum, el sociólogo Prof. Ulf Wuggenig y yo iniciamos un nuevo proyecto de investigación en el que re-visitamos conceptual y físicamente el proyecto iniciado en 1994, dado que los temas que trataba el proyecto de Boltanski y su capacidad para seguir planteando preguntas lo hacían seguir siendo relevante, especialmente ante el poderoso resurgimiento de movimientos de ultraderecha en Alemania con una clara amnesia histórica. Los alumnos de las nuevas generaciones fueron entrevistados acerca de los mismos temas para trazar comparativas en los cambios en la percepción y transmisión histórica de las familias, y condujimos varias sesiones en las que antiguos alumnos que trabajaron con Boltanski relataron sus experiencias y conclusiones. Nuestro proyecto culminó con la reapertura de la instalación de Boltanski en el marco de la exposición “Hinterbühne”, 2017, que fue la primera exposición promovida por la institución en la que expertos de todos los campos indagaron a fondo en el pasado nazi de la universidad y del pueblo militar de Luneburgo, en medio de las habituales agitadas controversias que surgen alrededor de los temas relativos a la memoria histórica, especialmente a nivel local e implicando lo que Boltanski denomina la “pequeña memoria”. Si bien como “meta-archivo” la pieza puede ser fallida, como obra de arte capaz de seguir viva con el paso del tiempo y planteando preguntas sociales, culturales, y éticas, desde luego, la obra es sin duda un éxito.