

The Impulse of Subjective Archiving in the Work of Christian Boltanski, as a Critique of Western Modernity. Sentimental Compilation and Memory. Basis of a Current Paradigm.

Montserrat Ras Mallorqui¹

¹Faculty of Fine Arts. University of Barcelona. Spain.

montserrattras@ub.edu

<https://orcid.org/0000-0002-3614-3922>

Received: September 2024

Accepted: October 2024

Published:

Online first: April 2025

Final edition: June 2025

To cite this article:

Ras Mallorqui, M. (2025). The Impulse of Subjective Archiving in the Work of Christian Boltanski, as a Critique of Western Modernity. Sentimental Compilation and Memory. Basis of a Current Paradigm. *BRAC - Barcelona, Research, Art, Creation*, 13(2), pp. 1-12. doi: 10.17583/brac.15448

To link this article: <https://doi.org/10.17583/brac.15448>

Rights and License

© The Autor(s) 2025

The terms and conditions of use (unless otherwise noted) are related to the Open Journal System and to [CC BY-NC-ND 4.0 DEED Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0 International](#).

Authors retain copyright and grant the journal the right of first publication. Attribution -credit must be given properly, provide a link to the license, and indicate whether changes have been made. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests that you or your use have the support of the Licensors. Non-commercial -You may not use the material for commercial purposes. No Derivatives- If you remix, transform or build upon the material, you will not be able to distribute the modified material.

The CC BY-NC-ND license does not apply to images other than the authors of the text and they are used exclusively as a visual reference for the described research.

L'Impuls d'Arxivament Subjectiu en l'Obra de Christian Boltanski, com a Crítica a la Modernitat Occidental. Compilació Sentimental i Record. Base d'un Paradigma Vigent.

Resum

Moltes han estat les propostes artístiques que han contribuït a perfilar un paradigma post modern, en les quals s'han mostrat nocions com la intuïció, la sensibilitat i l'emoció enteses com a formes de coneixement en sí mateixes, anant més enllà de la lògica cartesiana científica tradicional. L'obra de Boltanski és paradigmàtica en aquest aspecte i ofereix a l'actualitat una aportació que continua fonamentada en aquests valors. La seva percepció del temps, el record, la pèrdua o la mort, el porta a elaborar inventaris d'elements que mesclen conceptes contradictoris com la museificació, la classificació, la conservació, la desaparició, i també la tecnologia i la indústria. Amb el seu impuls d'arxivament, analitza la mecànica de la ment i posa de manifest la seva capacitat de recuperació i també la limitació que porta a la pèrdua i l'oblit. En un intent compulsiu de fugida de la desaparició, genera propostes on els propis espectadors poden interactuar establint una espècie de rituals col·lectius de rememoració. La seva obra ens ofereix un interessantíssim anàlisi del funcionament de la memòria i la ment, que en aquest estudi es fa des de teories com el psicoanàlisi freudià, o l'impuls d'arxivament derridià entre d'altres.

Paraules clau

Memòria, impuls d'arxiu; museificació; psicoanàlisi; Boltanski.

El Impulso de Archivo Subjetivo en la Obra de Christian Boltanski, como Crítica a la Modernidad Occidental. Compilación Sentimental y Recuerdo. Base de un Paradigma Vigente.

Resumen

Muchas han sido las propuestas artísticas que han contribuido a dibujar un paradigma post moderno, en las cuales se han mostrado nociones como la intuición, la sensibilidad y la emoción entendidas como formas de conocimiento en sí mismas, llevándonos más allá de la lógica cartesiana científica tradicional. La obra de Boltanski es paradigmática en este aspecto y ofrece en la actualidad una aportación que continúa fundamentada en estos valores. Su percepción del tiempo, el recuerdo, la pérdida o la muerte, lo lleva a elaborar inventarios de elementos que mezclan conceptos contradictorios como la museificación, la clasificación, la conservación, la desaparición y también la tecnología y la industria. Con su impulso de archivo, analiza la mecánica de la mente y expone su capacidad de recuperación y también la limitación que lleva a la pérdida y al olvido. En un intento compulsivo de huida de la desaparición, genera propuestas en que los propios espectadores pueden interactuar estableciendo una especie de rituales colectivos de rememoración. Su obra nos ofrece un interesantísimo análisis del funcionamiento de la memoria y la mente, que en este estudio se realiza desde teorías como el psicoanálisis freudiano o el impulso de archivo derridiano entre otros.

Palabras clave

Memoria; impulso de archivo; museificación; psicoanálisis; Boltanski.

The Impulse of Subjective Archiving in the Work of Christian Boltanski, as a Critique of Western Modernity. Sentimental Compilation and Memory. Basis of a Current Paradigm.

Abstract

There have been many artistic proposals that have contributed to shaping a post-modern paradigm, in which notions such as intuition, sensitivity and emotion have been shown understood as forms of knowledge in themselves, going beyond logic traditional scientific Cartesian. Boltanski's work is paradigmatic in this aspect and offers today a contribution that continues to be based on these values. His perception of time, memory, loss or death, leads him to draw up inventories of elements that mix contradictory concepts such as museification, classification, conservation, disappearance, and also technology and industry. With its impulse to archive, it analyzes the mechanics of the mind and highlights its capacity for recovery and also the limitation that leads to loss and oblivion. In a compulsive attempt to escape from disappearance, he generates proposals where the spectators themselves can interact by establishing a kind of collective rituals of remembrance. His work offers us a very interesting analysis of the functioning of memory and the mind, which in this study is based on theories such as Freudian psychoanalysis, or the Derridian impulse to archive, among others.

Keywords

Memory; archive impulse; museification; psychoanalysis; Boltanski.

En el nostre context actual podem observar un paradigma dibuixat ja fa unes dècades i que es continua perfilant de forma molt significativa. Amb anterioritat a l'any 2000 nombrosos artistes es van posicionar en contra de diversos conceptes propis de la Modernitat.

El rigor científic, l'encasellament conceptual o la lògica racional han estat alguns dels objectius. Avui dia és interessant veure com alguns dels seus posicionaments configuren la nostra realitat i el seu anàlisi resulta rellevant i necessari. Al domini exclusiu de la lògica cartesiana, li han succeït anàlisis que proposen la consideració de les emocions com a marc conceptual per a l'apropament i definició de la nostra realitat. Com afirma Ahmed ([Ahmed, 2015, p.11](#)), les emocions ja son objecte d'estudi des de diverses disciplines, i podem afirmar que aquesta direcció d'anàlisi es troba en plena evolució a l'actualitat.

L'obra de Christian Boltanski, per motius biogràfics, encaixa en aquesta trajectòria de crítica tant pels seus objectius com per la seva metodologia i constitueix una de les seves propostes més paradigmàtiques. El seu treball beu directament de l'emoció, encaixa amb la definició que en fa l'autora Ahmed ([Ahmed, 2015, p.12](#)) la qual afirma que l'emoció és construïda a partir de diverses interseccions entre qüestions socials com la raça o la classe social. També, en termes de Chevrier ([Chevrier, 2013](#)), la seva expressió biogràfica supera qualsevol convenció tècnica biogràfica objectiva, mostra la seva experiència vital, que descriu de forma evocadora i emotiva. Es podria dir que és un altre exemple d'espai de crisi de la biografia, ja que l'artista desmunta la seva suposada coherència edificant, corresponent a una genealogia i lloc segurs, que tradicionalment s'atribueix al format biogràfic ([Chevrier, 2013, p.237](#)). Com diu l'autor: "Toda interpretación biográfica hecha por la escritura es *construcción*. Y toda construcción humana es destructible" ([Chevrier, 2013, p.237](#)).

Boltanski reuneix aquestes variables socials de forma evident. De pare jueu i mare cristiana, l'artista va viure directament l'Holocaust. Al·ludeix a la noció de temps, emoció, mort i pèrdua utilitzant la compilació compulsiva de dades, on l'ordre és totalment aleatori i subjectiu. Els arxius que genera són constituïts per nocions contràries a l'ordenació lògica científica, presenta una fusió categorial entre allò íntim i públic, allò individual i col·lectiu, indaga en el subconscient talment com el psicoanàlisi freudià.

Utilitzarem entre d'altres, conceptes propis de l'obra de Derrida com és el *bloc màgic*, o la *màquina-òrgan* de Deleuze i Guattari, per a comentar i analitzar l'obra de Boltanski. També esmentarem una espècie de cartografia emocional amb nocions properes a l'entropia i la fluïdesa. En definitiva, l'obra d'aquest artista, ofereix una visió del temps, de la pulsio de mort, de l'oblit i la pèrdua que impliquen un anàlisi de la mecànica del record, de l'estructura de la ment, de la construcció de la cultura, i una percepció subjectiva de la pròpia identitat. Tot plegat exemplifica perfectament aquest gir emocional en què ens trobem emmarcats a nivell epistemològic.

Christian Boltanski, Arxiu, Bloc Màgic i Psicoanàlisi

Moltes són les analogies existents entre la mecànica de l'arxiu i el funcionament de la ment. A *Mal de Archivo* ([Derrida, 1997](#)), Derrida ens ofería un anàlisi on podem veure alguns d'aquests paral·lelismes. En l'obra de Boltanski, podem dir que existeix un interès per la idea estètica d'arxiu però a més a més per la noció mateixa de la memòria, la qual concep, no tant com a vehicle per a la recuperació de fets passats, sinó com a objectiu en sí mateixa ([Guasch, 2005, p.175](#)). També podríem dir que, de forma similar, Barthes observa la coincidència en el mateix fet de la fotografia i el seu referent ([Barthes, 1990, p.33](#)), com l'autor esmenta, concep la fotografia com una espècie de resurrecció ([Barthes, 1990, p.145](#)), les fotografies de difunts de Boltanski poden complir una funció paral·lela com arxiu subjectiu i resurrecció metafòrica, on la fotografia i el seu referent coincideixen en el mateix fet, tal com coincideixen la memòria i els records com a objectiu únic. Concretament el punt fonamental que ens interessa

aquí és la important i esmentada distància entre el treball subjectiu i emotiu de l'activitat arxivística de l'artista i la compilació científica tradicional.

Les instal·lacions de Boltanski tenen per objectiu generar un impacte en l'espectador. És un art totalment emocional i sentimental (Cortés, 1998, p.34), funciona com a generador o catalitzador de recuperacions d'històries individuals, les quals són elaborades pel propi espectador. Boltanski treballa doncs en l'àmbit de la regressió que despersonalitza les emocions, un punt concret on es troben la subjectivitat i el flux de fets objectius de les coses i de la vida en general. Ell proposa el seu discurs amb una estratègica neutralitat i l'espectador pot així sentir a partir de la pròpia visió personal. En aquest sentit la seva obra encaixa perfectament en la noció d'arxiu freudià ja que no sols implica una compilació d'informació seleccionada subjectivament sinó que a més l'artista treballa amb la capacitat creadora de la ment que percep, possibilitant noves realitats individuals. Com afirma Eccher, les emocions de la memòria, tenen les seves pròpies normes per a reconstruir realitats perdudes en el temps (Eccher, 1991, p.11), per tant, podem dir que la memòria, l'arxiu freudià i els arxius de Boltanski, mostren una espècie de lent subjectiva que distorsiona la realitat de forma personal i imprevisible.

L'artista treballa amb material propi i aliè (Boltanski, 1994, pp.164-169), el qual ell pren com part de les seves obres de forma equivalent. Quan treballa en les seves obres relatives a l'Holocaust, ho fa sobre la pròpia memòria íntima i individual, i també sobre la memòria col·lectiva com hem dit, del poble jueu. Per Boltanski el procés d'arxivament li serveix de punt de partida per a fer al·lusió de la memòria, dels objectes perduts, de la mort i de l'absència.

L'artista parteix de dues postures diferenciades a l'hora d'afrontar la noció de la mort, una més íntima i personal, que planteja la idea de la pròpia mort, i la segona és la memòria individual i col·lectiva del poble jueu, així com la fi de la guerra. Un exemple d'aquests plantejaments el trobem en el seu llibre d'artista *Reconstitution d'un accident que m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort* (Reconstrucció d'un accident que encara no m'ha passat i en què vaig morir) de 1969, en el qual treballa partint de la idea de la pròpia fi, en una aproximació totalment subjectiva i amb una noció del temps invertida, com experimentant una espècie de *revival* fatal. Aquesta obra posa de manifest el caràcter arbitrari i emocional de la noció de memòria, del temps i de la narrativa tant per la seva temàtica com per la seva materialització física.

A la seva exposició *Storage Memory* (Memòria d'emmagatzematge) de Shanghai a 2018, comissariada per Jean-Hubert Martin, per exemple, mitjançant una pila de roba de gairebé deu tones, un recull de centenar de fotografies de rostres de nens i ancians, i milers d'enregistraments de batecs de cors, provoca que el mateix espectador construeixi una memòria pròpia, individual.

En aquesta retrospectiva s'uneixen diverses idees que es troben al llindar de la contradicció, fent conviure conceptes oposats de forma fluïda com són: en primer lloc, la museificació, catalogació i acumulació de material de forma subjectiva i emotiva; en segon lloc, la unió dels elements privats subjectius amb els elements col·lectius anònims; en tercer lloc, la unió per tant d'allò privat i allò públic; en quart lloc, també la unió d'allò personal i general; en cinquè lloc, la unió i la convivència d'allò lògic amb l'emoció; i finalment la, d'alguna forma inquietant, convivència entre allò tecnològic i allò orgànic i perquè no, també visceral.

Com comenta Jean-Hubert Martin, a l'obra *Personnes* (Gent) de 2018, amb les tones de teles, apareix la referència a la presència personal i alhora l'absència per l'anonimat i acumulació.

L'autor ens col·loca en una posició idònia per a percebre punts de fusió categorials, i per clarificar la interacció possible entre allò íntim i allò públic, observant la distància entre allò subjectiu i objectiu com s'ha dit. Per tant, Boltanski en fer les seves al·lusions a identitats que semblen referir-se d'una forma narcisista a la pròpia història biogràfica, en realitat el que està elaborant és una estratègia en què la interferència d'allò personal en l'àmbit públic dissol la noció d'intimitat per a percebre els fets reals des de l'absurd,

el caos i la contradicció. Així veiem altre vegada, com s'allunya de tot axioma i dogma basat en classificacions excloents, mostrant una nova visió subjectiva de la realitat.

La seva acció museificadora, genera una espècie d'inventari dels seus objectes contenidors de memòria dels difunts per dotar-los de perdurabilitat (Guasch, 2004, p.60). Aquests objectes són aïllats del seu context quotidià esdevenint objectes d'exposició, obres d'art que dotades d'una aura artística, són convertides en verdaderes relíquies modernes (Guasch, 2005, p.177). Per tant, aprofita i reutilitza l'aparell institucional de les arts per a la dotar-lo d'una funció arxivística de recuperació, en una acció deconstructora, on utilitza el mateix sistema per a mostrar una realitat subjectiva.

Los *inventarios* han trabajado sobre la idea de un museo, y también de qué es lo que queda de alguien, qué es lo que se puede salvar de alguien...al mismo tiempo, si meto toda la vida en un museo, es que voy a existir. Para mí, un *inventario* es como un retrato, el retrato de alguien y todos los objetos de alguien son como su retrato. (Ramos, 1998, p.19)

La construcció personal de l'experiència museística i creativa és evident en l'acte d'enregistrament dels propis batecs de cors dels visitants, constituint l'obra *Les Archives du Coeur* (Els arxius del cor), iniciada al 2005, com quelcom que inclou tots els conceptes esmentats. Aquesta obra, que sembla partir de la por a la mort, ens recorda d'alguna forma a la noció d'*aparell de mancebo* esmentada per Deleuze i Guattari, ja que l'acte d'enregistrar, l'objecte enregistrat i el producte coincideixen en el mateix ser.

Aquesta interessantíssima obra provoca un acte emotiu i sensible, però també alhora inquietant, que suma allò visceral i tecnològic. Hi veiem diversos trets paradigmàtics: en primer lloc, el fet d'enregistrar els batecs de més de 120.000 persones, de diferents procedències i cultures, les quals els poden enviar als seus éssers estimats a mode de record, implica un acostament cultural i geogràfic trencador de fronteres físiques i emocionals. En paraules de Despret, les emocions constitueixen un lloc comú i universal, un lloc verdader, a tot arreu i per a tot, d'una banda natural i de l'altra social, aspectes que fusiona de forma fluïda.

Here we touch upon the paradox of universality: referring to emotion as nature, as what is universally shared that is, is a product of what happens in our culture. (Despret, 2015, p.52)

Boltanski està defensant tot l'oposat al que representa *la ma dura*, que defineix Ahmed (Ahmed, 2015, p.23). És un arxiu subjectiu, que dona tot el protagonisme a la universalitat de les emocions, més enllà de races o cultures, ja els batecs dels cors sols mostren el so, sense cap altra distinció. En segon lloc, la forma en que l'artista exposa el seu propi batec en l'exposició *Storage Memory* (Memòria d'emmagatzematge) de 2018, on sincronitza el seu so amb una bombeta en un edifici patrimoni de l'Era Industrial, implica una molt suggerent i fèrtil unió de diversos conceptes, com s'ha dit: visceralitat, emoció, record, pèrdua, mort, tecnologia i indústria.

Es podria dir que aquesta aproximació ens ofereix una visió entròpica i fluïda de l'entorn des d'un punt de vista proper al que el seu dia ens va oferir l'obra de Smithson i alhora també continua actualment amb un posicionament deconstructor. També això vincula la seva obra amb l'acció geopolítica urbana en el sentit que Boltanski sembla continuar posant en evidència la construcció social i artificial de la pròpia subjectivitat. D'aquesta forma veiem en el seu treball un exemple idoni d'arxiu freudià que admet la cartografia de l'entorn com a punt de partida, amb una doble intenció: d'una banda deconstructiva, anti dogmàtica, i de l'altra alliberadora de la subjectivitat amb la utilització de la pròpia mecànica de la ment com a metodologia per a la creació d'espais intersticials (Bourriaud, 2006) de percepció.

Fins aquí doncs veiem en la proposta de Boltanski un tractament fusionat de la subjectivitat col·lectiva utilitzant materials propis autobiogràfics de forma que

aconsegueix la disseminació de la privacitat en l'àmbit públic, treballant de forma pluralitzada la subjectivitat individual.

Boltanski crea obres que l'espectador pugui reconèixer com quelcom carregat de sentimentalisme, i cadascú pugui reconstituir la seva pròpia història, com un catalitzador que indueix a la recuperació de fets esborrats en el temps (Cortés, 1998, p.33). Alhora, denota una visió fràgil de la realitat, amb què sembla manifestar una inseguretat i por vers la pèrdua irreversible de la identitat que fuig inevitablement amb el pas del temps, en aquest punt se'l pot vincular amb la tradició romàntica i una certa actitud melancòlica de desig de recuperació del passat.



Imatge 1. Hatoum, M. (2018). *Biombo*. [Acer amb acabat negre, 215 x 302 x 5cm]. Agraïm la imatge a IVAM, València.

Aquesta absència de narcisisme posa de manifest el contingut existencial del seu treball, assumint així la incertesa com a base de la condició humana i la relació inestable entre persones i els objectes als quals valorem emotivament. Aquest punt de vista implica un posicionament activista políticament en els terrenys discursiu, cultural i cognitiu, propis de qualsevol crítica a la modernitat i la seva rigidesa objectiva. Es podria dir que oposa una emotivitat conciliadora, a l'emotivitat patriòtica tal com la descriu Nussbaum (Nussbaum, 2014), que es mostra excloent i narcisista, tal com ho va viure Boltanski amb l'holocaust. Podríem dir que Boltanski ofereix un altruisme universal unificador en un context d'individualisme estatal, jeràrquic i classificador. De forma paral·lela l'artista Mona Hatoum per exemple, que també va viure directament les polítiques d'exclusió, jerarquia i punició en ser empresonada al Líban, va explorar en la seva obra la seva experiència. És interessant comparar aquestes dues respostes ja que, en el cas d'aquesta autora, les obres manifesten la violència i perill del món quotidià, en canvi Boltanski el que manifesta en algunes de les seves obres com per exemple a *Les Archives du Coeur* (Els arxius del cor) 2005, sembla ser un desig de conciliació i recuperació emocional, sembla fugir de la violència, i mostrar una sensibilitat evocadora, sensible i guaridora. La seva forma de respondre al trauma és pacificadora i admirable. Es podria comentar el mateix punt en comparació amb d'altres autors com Rodney King (1965-2012) per exemple, el qual parla també de la por instaurada institucionalment vers l'alteritat racial, i ho fa de forma literal i crua. El que és destacable

de l'obra de Boltanski en aquest punt concret, és la resposta humana i el desig de recuperar una espècie d'amor compassiu, tal com el defineix Nussbaum (Nussbaum, 2014), que en el nostre context, és altament necessari. És un dels trets més esperançadors de la seva acció artística, subjectiva i emotiva.

Aquesta noció que mostra l'autor, de realitat incerta, inestable, i alhora construïda té també certa semblança amb la noció d'híper realitat de Baudrillard (Baudrillard, 2005), ja que en ella no tenen cabuda la objectivitat, la solidesa o lògica cartesiana, és una realitat constituïda subjectivament, socialment on es fusionen la ficció, l'emoció, i també la imprevisibilitat. La influència dels mitjans, l'entorn i la cultura en que la nostra identitat es troba fusionada, interacciona de formes incalculables en la construcció de la nostra percepció de la realitat i de nosaltres mateixos, per tant, en la concepció que Boltanski té de la realitat intervenen inevitablement aquests factors contextuais, tecnològics i culturals.

La funció de l'arxiu de fotografies en el cas de Boltanski podria compartir la mecànica del *bloc màgic* definit per Derrida (Derrida, 1997). Es pot descriure com una forma de recuperació on el principal objectiu en sí mateix pot ser la pròpia rememoració, la qual organitza els elements arxivats obeint a raons emocionals i subjectives vinculades amb el temps, l'erosió i l'estratificació en la ment.

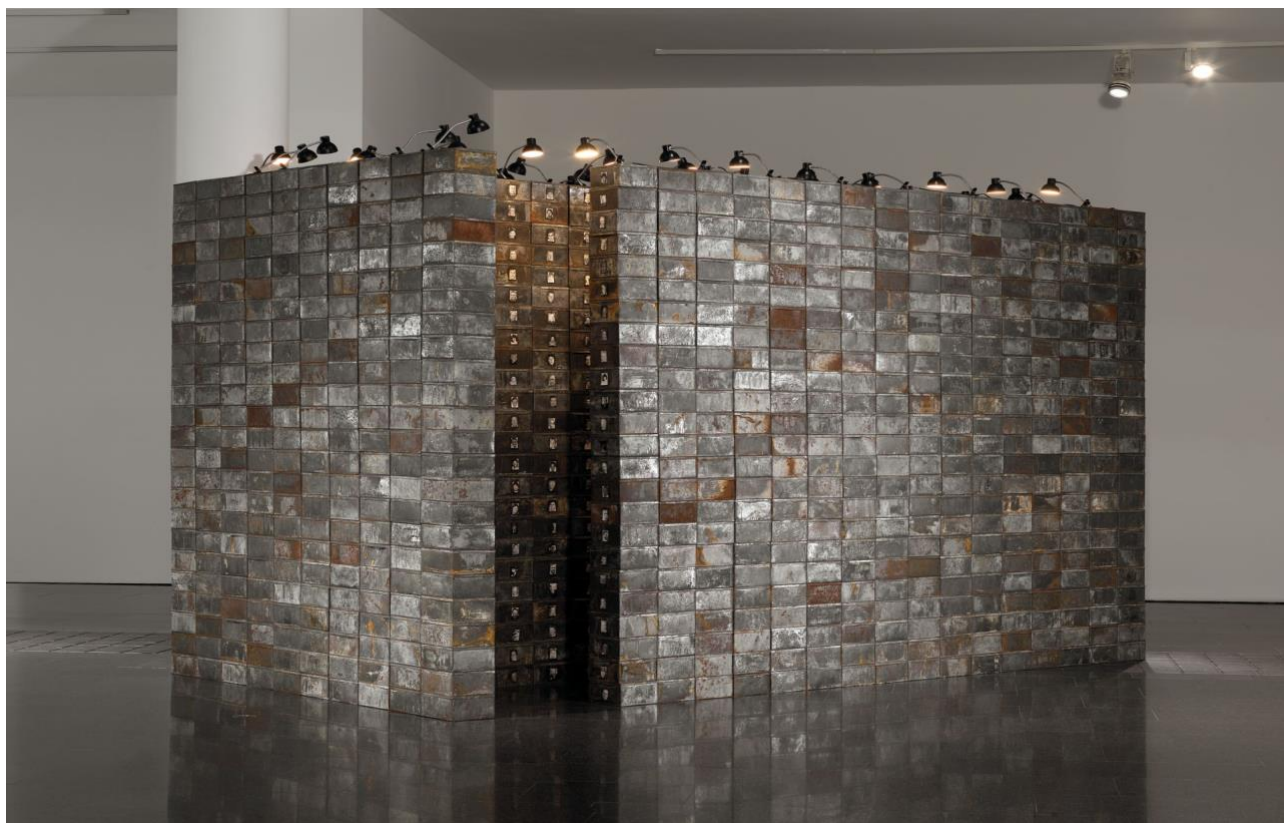
Podríem atrevir-nos a dir que l'obra de Boltanski té una gran similitud amb la noció de *bloc màgic* per diverses qüestions. Si fem menció de l'obra d'Italo Calvino *La colección de arena* (Calvino, 1987), tot col·leccionista tendeix a lluitar contra la desaparició o dit d'altra manera, la pulsio de mort descrita per Freud (Freud, 2005), per tal de fer reviure fets estratificats en la ment. Com afirma Derrida *l'impuls d'arxiu* no existiria si no pretenguéssim contrarestar la pròpia finitud radical, la possibilitat de l'oblit i per damunt de tot, no hi hauria *mal d'arxiu* sense l'amenaça de la pulsio de la mort, l'agressió i la destrucció (Derrida, 1997, p.27). Boltanski de forma paral·lela creu que la vida implica la mort en sí mateixa, igual que l'arxiu implica oblit, com ell mateix diu, la vida és penetrada per la mort potencial, des que un neix, un mor, la mort és allí obligatòriament des del principi:

[...] desde que uno nace, uno muere; desde que uno nace, la muerte está ya, está ahí, obligatoriamente. Lo que es la verdadera pregunta es la importancia de cada uno de nosotros aquí, y al mismo tiempo dentro de cincuenta o sesenta años no será nada. La gente no sabrá quiénes fuimos nosotros, no nos recordaran. (Ramos, 1998, p.19)

Segons l'òptica derridiana aquest fet implica una paradoxa ja que si bé la ment o l'arxiu intenten recuperar o conservar ho fan justament perquè són capaços d'oblidar. L'existència d'aquesta possibilitat és el que l'autor analitza com a *mal d'arxiu* i veiem que es situa a la base de *l'impuls d'arxivar*, tendència que veiem en els treballs artístics de Boltanski així com en d'altres artistes, els quals elaboren arxius que participen d'aquesta capacitat destructora o pulsio de mort, en una lluita per aconseguir el record. Novament podem comprovar com la definició aportada per Derrida sobre l'arxiu subjectiu es distancia diametralment de la concepció d'arxiu científic tradicional, i podem dir que funciona alhora com una acció cartogràfica i deconstructora.

La seva obra *La Réserve de Suisses Morts* (La Reserva dels Suïssos Morts) de 1990-91, és una sèrie d'instal·lacions conformada per fotografies de ciutadans de Suïssa que havien estat publicades a la secció de necrològiques del país. Les famílies dels difunts van escollir les imatges i Boltanski les presenta ampliades junt amb un text que l'acompanya amb la informació sobre la identitat del difunt. Les fotografies ampliades presenten un cert desenfocament que els dona una aparença espectral, la qual sembla referir-se a l'efecte del pas del temps sobre la nostra memòria, semblen mostrar així un indici de la seva propera desaparició i conseqüent absència en un intent d'evitar-les. Boltanski ens situa davant una paradoxa, ja que si l'enregistrament fotogràfic sembla assegurar una permanència o una resurrecció, la fragilitat del paper ho contradiu, i ens torna a recordar la temporalitat de l'existència (Gumpert, 1992, p.80). La situació ens

recorda que la permanència dels morts sols és una il·lusió, com un efecte lumínic que s'esvaeix.



Imatge 2. Boltanski, C. (1991). *La Réserve de Suisses Morts*. [Caixes de metall, fotografia a les sals de plata, cartró i llums elèctrics, 288 x 46 x 238 cm]. Agraïm la imatge a MACBA, Barcelona.

Amb aquests efectes de llum, ombres i esvaïment, Boltanski ens situa en un llinar difuminat entre la presència real, l'enunciat físic i la il·lusió, la presència espectral, i la desaparició. Sembla un joc d'existència en un context cultural on lluitem amb incredulitat contra la fe.

Boltanski mostra una presència evident que avui dia es fa necessària per a seguir creient en l'existència dels difunts, com diu Despret, la força de l'evidència antigament no era necessària per creure que els morts eren vius, avui dia, la manca d'aquesta evidència ens emmarca en el nostre context de lluita escèptica contra creences religioses o populars (Despret, 2022, p.96).

L'elaboració de llistes de morts, com s'ha dit, pot comportar una espècie de retorn momentani a la vida, tan sols pel fet de nombrar-los. Tal com Foucault esmenta en parlar del caràcter enunciatiu de l'arxiu, el centre d'atenció és el fet de nombrar, nombrar per a fer reviure (Foucault, 1979) i allò recordat resta com una qüestió gairebé instrumental, com a matèria prima que justifica els enunciats.

Hago objetos con listas de nombres, la idea es que si uno tiene nombre es diferente del otro. Es decir, una manera de decir que uno es un ser humano es a través del nombre. Por ejemplo, los esclavos o la gente en los campos de concentración no tenían nombre, tenían números. Cuando uno tiene nombre, se puede decir que ha existido. Cuando uno da un nombre, es para decir que se existe. (Ramos, 1998, p.19)

Aquestes imatges solen anar acompanyades pels típics elements funeraris de la nostra tradició: llençols blancs o mortalles, capsas, objectes contenidors de records i memòria. Segons Boltanski l'art hauria de tenir a veure amb la nostra relació amb el temps que som vius, no tant amb els objectes, i la nostra tradició cristiana sembla donar tot el protagonisme a l'objecte mentre que el més rellevant és la història inherent a cadascun d'ells (Cortés, 1998, p.39). Com diu el mateix Boltanski: "Hay entonces esa

idea de conservar a algúen por sus objetos pero, en este caso, obligatoriamente es un fracaso" (Ramos, 1998, p.19). També, com afirma Despret, la nostra relació amb els difunts és etnològicament construïda, i pertany únicament al món interior psíquic de les persones. Realment els morts acaben reduïts a la condició d'objectes substituïbles (Despret, 2022, p.98). D'altra banda, ¿podrien relacionar-se metafòricament la funció de resurrecció de l'arxiu de Boltanski amb la funció de les tecnologies mèdiümiques del segle XIX, tal com les explica Despret? (Despret, 2022, p.98). Com diu l'autora, aquests mecanismes afecten a les funcions psíquiques de les persones, i l'existència dels difunts es revelaria com una il·lusió (Despret, 2022, p.100). En tot cas, és interessant l'esvaïment dels límits conceptuals entre vida i mort, entre il·lusió i realitat, entre existència i desaparició (Gumpert, 1992, p.80).

Aquesta fusió de límits doncs, és molt visible tant en la nostra relació amb la mort, com en les fotografies de Boltanski. Com s'ha dit, d'una banda vinculem l'escepticisme occidental amb accions purament sentimentals, de l'altra, pel que fa els retrats fotogràfics, són elements de conservació però mostren un desgast que ens recorda la seva finitud; també mostren un ús de la llum i la foscor totalment ambigu que contradiu la tradició occidental, ja que la llum no funciona com un element clarificador descriptiu, sinó que mostra imatges que semblen no corpòries o espectrals, jugant amb la presència i l'esvaïment. També el fet que els rostres semblin cadàvers o imatges mortuòries, conviu amb el caràcter de conservació, enunciació i resurrecció que atribuïm a aquests arxius, jugant així amb els límits entre la mort i la vida. L'obra fotogràfica de Boltanski per tant, en aquest sentit mostra una espècie de mescla fluida entre tots aquests elements lògics i místics.

Benjamin Buchloh veu en l'arxiu una nova funció. Comparant diversos artistes, entre ells Gerhard Richter i Boltanski, afirma que existeix en aquesta acumulació, serialització i monotonía una pulsio d'arxivament com a acte compulsiu que implica una fugida desesperada de la pèrdua personal. Aquesta acció per part de Boltanski es pot percebre com quelcom paral·lel als anomenats *Atles* (Atles) (Imatge 3) de 1966 de Gerhard Richter (Buchloh, 1999), els quals mostren evidents elements en comú, funcionant com a una espècie de palimpsest individual i col·lectiu (Chevrier, 1999, p.184), emocional, que s'aproxima a allò místic veient la matèria com apunt de partida. En aquest sentit critiquen el materialisme frívol occidental.

Sembla doncs, paradoxal aquesta idea ja que les fotografies que representen identitats acaben sent presentades com objectes exposats, però al mateix temps, tal com les exposa Boltanski en realitat semblen ser aures humanes o espectres, que esdevinguts objectes eviten la seva desaparició mitjançant una espècie de corporeïtat recuperadora, l'artista utilitza aquest mecanisme social de forma conscient i metafòrica.

És també interessant en aquest punt la idea que Boltanski té sobre l'eficàcia de les fotografies en la seva funció, segons ell es mor dos cops, una és física, i l'altra en el moment en que algú veu la teva fotografia i ja no et reconeix, només queda la certesa d'una existència passada però la seva vida queda definitivament esborrada, perdent-se la seva identitat:

Se dice siempre que uno muere dos veces: una primera vez, y una segunda cuando alguien encuentra una fotografía tuya y ya no sabe quién eres. Entonces, aquí tenemos una foto de esa gente, pero no sabemos quiénes eran. Hay la noción de que hubo un sujeto, que hubo alguien, que hubo un alma que existió, pero hoy todo esto ha desaparecido ya que se perdió su identidad. (Ramos, 1998, p.18)

Les obres de Boltanski posen de manifest així, la limitació en el procés d'arxiu. Per l'artista, la condició d'identitat única és el que realment té importància, el fet de ser únic i alhora vulnerable, com les obres que presenta. Aquestes qüestions van ser tractades també a la seva exposició *Après* (Després) celebrada al Mac/Val/Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne el 2010, on l'espectador era testimoni d'una confrontació amb la pròpia existència i la seva fi, on podia veure obres que a més

d'expressar aquesta tipologia d'arxiu descrita, era conformada per obres efímeres, fetes per a desaparèixer després de l'exposició.



Imatge 3. Richter, G. (1966). *Atles*. [641 panell amb 5.000 imatges que alternen: fotografies, retalls de diari i revistes, dibuixos, i esbossos, diverses sales]. Agraïm la imatge a MACBA, Barcelona.

D'altra banda com afirma Mendoza a la seva tesi *L'existir humà a la fenomenologia de l'ontic de Medard Boss i Ludwig Binswanger*, la noció d'identitat única és solament una percepció que es dona gràcies a la interacció entre els moments de vigília i de somni i la seva comparació. En l'acte de despertar, experimentem un retorn a una materialitat coneguda, que té certa continuïtat i seguim idèntics en el mateix món, l'autor ho defineix com "mateixitat" (Mendoza, 2023, p.137). L'autor esmenta que la nostra sensació d'identitat única necessita d'aquesta tornada, sols és una percepció memorística que garantitza, com diu l'autor, la continuïtat històrica de cada individu (Mendoza, 2023). En realitat també afirma que no podem donar més importància a la vigília que al somni, ja que: "l'única cosa que canvia és la presentació poètica dels fenòmens, un canvi que es dona al despertar" (Mendoza, 2023, p.137).

Per tant la tesi d'aquest autor ens confirma una nova limitació per al procés d'arxiu, no és possible evitar la pèrdua de la identitat única, que depèn de la percepció subjectiva d'un ser que a més, és efímer. També, com diu Gumpert (Gumpert, 1992, p.100), la resurrecció de la identitat que suposa l'enunciat, es fusiona de forma paradoxal amb la cosificació donada per l'acumulació i repetició, talment com un significant repetit infinitament que perd el seu sentit.

També resulta significatiu el fet que la distribució il·lògica de les imatges, provocant una interacció completa, genera una absència estructural de la narrativa donant a entendre que l'arxiu construeix lectures tal com les destrueix. Implica una re definició subjectiva de la narrativa a través de la memòria i els sentiments (Eccher, 1997, p.15). La descripció que fa Buchloh de les obres, com a *Regne de l'anòmia* (Buchloh, 1999, pp.72-75), mostra com a punt fonamental l'absència d'ordre racional, de normes o de classificació. En aquest sentit tornem a veure un element paral·lel a l'arxiu freudià: la ment elabora tant una funció compiladora, com generadora i també destructora, comparable a la limitació de què parla Boltanski.

El psicoanàlisi s'introdueix en els mecanismes de la ment cercant aquells intersticis on l'absència de memòria, tot i continuar conservant elements arxivats, presenta una impossibilitat de recuperació dels mateixos, esdevenint així il·legibles. Boltanski, com Freud amb el seu psicoanàlisi i d'altres tècniques de retrospecció o regressió (per exemple la hipnosi), pretén portar a la llum amb els seus arxius, aquells continguts de l'inconscient que havien quedat soterrats sota infinites capes o estrats mentals recuperant d'aquesta forma la possibilitat de ser llegits novament. Sota aquesta òptica doncs es pot comparar la mecànica i la funció dels arxius de Boltanski amb el psicoanàlisi de Freud, per aquesta acció arqueològica de recuperació.

Podria ser també adient establir un anàlisi del procés d'arxiu de Boltanski des de la noció de *màquina-òrgan desitjant* que Deleuze i Guattari desenvolupen a la seva obra *El antedipo* (Deleuze i Guattari, 1985). Com s'ha dit el procés d'arxivament de Boltanski s'estableix amb un interès centrat en la pròpia memòria, en la pròpia enunciació com a fet recuperador, en paraules de Foucault (Foucault, 1979). En el cas de Boltanski es pot dir que la màquina o ment o arxiu que elabora aquestes enunciacions no es diferencia del seu producte, ja que la seva mecànica i objectiu coincideixen en el mateix fet que és l'acte de rememorar o recuperar. Com Deleuze analitza, la *màquina-òrgan desitjant* és una màquina que es diferencia del món de la producció mecànica pel fet de no restar aïllada del seu producte amb el qual coincideix.

Aquí no es posible distinguir entre el producir y su producto. El objeto producido se lleva su aquí en un nuevo producir. La mesa continúa su propio quehacer. El almacén se come el tablero. La no-terminación de la mesa es un imperativo de producción. [...] La regla de producir siempre el producir, de incorporar el producir al producto, es la característica de las máquinas deseantes o de la producción primaria: producción de producción. (Deleuze i Guattari, 1985, p.16)



Imatge 4. Boltanski, C. (1993). *Les Regards*. [Fotografies, agrupació amb mides variables]. Agraïm la imatge a MAC VAL, París.

En aquest sentit podem pensar en com Boltanski elabora els seus processos de recuperació on el mateix procés és l'objectiu, el fet de reviure identitats esborrades en el passat, mitjançant la seva enunciació, procés que pren forma amb els seus llistats de difunts, com la ja comentada obra *La Réserve de Suisses Morts* (La Reserva dels Suïssos

Morts) de 1990-91. Tal com hem observat anteriorment, la fotografia i el referent semblen coincidir, en una espècie de resurrecció metafòrica i evocadora, donada la seva capacitat d'enunciació, de forma paral·lela a un certificat de presència, en paraules de Barthes (Barthes, 1990, p.151).

D'altra banda també, els tres principals conceptes que descriu Krauss en respecte aquesta noció semblen estar presents en l'obra arxivística de Boltanski o com a mínim la recorden. Krauss defineix el terme operatiu de l'*aparell de mancebo* com un procés fonamentat en la continuïtat de fluxos i organitzat en torn a tres principis: la repetició, la continuïtat i el desig (Krauss, 1997, p.335). La repetició sembla estar present en Boltanski en la re-enunciació de quelcom proper a la desaparició, de forma que fa que torni a aparèixer en una espècie de procés o continu cíclic de mort i resurrecció, ja que destrueix les obres en finalitzar la seva exhibició. També l'*impuls d'arxiu* esmentat per Derrida i Freud es troba a la base del desig d'arxivament en forma de fugida desesperada de l'oblit.

Com ja s'ha dit veiem que Boltanski elabora el seu treball i alhora concep l'existència com un procés fluid, abstracte que no conté ni certeses, ni temporalitats, ni moments, ni identitats fixes o estables, com ell mateix diu:

Esto quiere decir que no hay preguntas. La vida es una fuente. No hay respuestas, sólo hay muchas preguntas, nunca respuestas. Es decir que la certidumbre está destruida en el último momento. Y el más joven tal vez sabe mejor que no hay ninguna verdad, ninguna certidumbre. (Ramos, 1998, p.23)

La seva realitat com diu Eccher, s'expandeix líquidament de forma emocional i subjectiva, modificant el temps, la veritat i la qüestió no resolta de la nostra presència real (Eccher, 1997, p.21).

D'altra banda Krauss també defineix la màquina-ment com un sistema de producció abstracte, pertorbador, enginyós i absurd (Krauss, 1997, p.336). No és una màquina de producció freda i neutral, sinó que és també generadora de realitats subjectives a partir dels propis elements arxivats, els quals han deixat petjada. Tot plegat, resulta força paral·lel a l'obra de Boltanski la qual presenta un evident caràcter emotiu, subjectiu i gairebé *surreal* en les seves produccions, tant pel fet d'assenyalar la possibilitat d'oblit destacant l'enganyosa i absurda funció de l'arxiu subjectiu, com pel caràcter pertorbador de les seves reflexions sobre la pròpia finitud i desaparició.

El procés d'arxivament de Boltanski elabora una obra que es situa en les antípodes de les mecàniques científiques del passat segle, i com s'ha dit, de la idea burocràtica d'arxiu.

En definitiva, l'obra de Boltanski implica un allunyament radical vers el paradigma racionalista modern, objecte de crítica fonamental en el context post modern. L'*arxiu subjectiu* implica una metodologia que mostra nocions com l'emotivitat, el record, la recuperació, l'atzar, l'oblit, l'arbitrarietat i fluïdesa, en un procés de compilació de dades arxivades que res té a veure amb qualsevol compilació de tipus científic o racional. A més, els possibles paral·lelismes esmentats entre l'obra de Boltanski i teories sobre el psicoanàlisi com les de Derrida, Freud, Deleuze, Guattari i Krauss, ens mostren com la seva obra encaixa perfectament en una línia de crítica que trenca amb qualsevol mecanisme racional o lògic, contribuint d'aquesta forma al nou paradigma anomenat *gir emocional*, que es basa en el coneixement adquirit mitjançant la intuïció i l'emoció, tendència que marca el nostre present, un present d'altra banda, encara marcat per la lògica cartesiana en molts àmbits, els quals es situen en aquest procés de canvi.

Referències

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Universidad Autónoma de México. Mèxic.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Nota sobre la fotografía. Paidós.
- Baudrillard, J. (2005). *Cultura y simulacro*. Kairos.

- Buchloh, B. (1998). Fotografíar, Olvidar, Recordar: fotografía en el arte alemán de posguerra. A: Jiménez, J. *El nuevo espectador*. Madrid. Visor. p.72-75.
- Buchloh, B. (1999). El Atlas de Gerhard Richter: el archivo anómico. A: VV.AA. *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter*. Barcelona. MACBA. p.147-167.
- Boltanski, C. (1994). What they remember. A: Gumpert, L. *Christian Boltanski*. París. Flammarion. p.164-169.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires. Hidalgo.
- Calvino, I. (1987). *La colección de arena*. Madrid. Alianza.
- Chevrier, J.F. (1999). Entre las Bellas Artes y los media (el ejemplo alemán: Gerhard Richter). A: VV.AA. *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter*. Barcelona. MACBA. p.184.
- Chevrier, J.F. (2013). *Construcción y mitología individual*. Siruela.
- Cortés, J.M. (1998). La memoria del olvido. A: VV.AA. *Compra-venta*. Valencia. Generalitat Valenciana. p.34.
- Deleuze, G. Guattari, F. (1985) *El anti-edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós Ibérica.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta.
- Despret, V. (2022). *Cuerpos, emociones, experimentación y psicología*. Uned.
- Despret, V. (2004). *Our emotional makeup*. Other Press.
- Eccher, D. (1997). *Christian Boltanski*. Charta.
- Foucault, M. (1979). *La arqueología del saber*. Siglo XXI.
- Freud, S. (2005). *El malestar en la cultura*. Alianza.
- Guasch, A.M. (2004). *Arte y Archivo. 1920-1910. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal.
- Guasch, A.M. (2005). (22/07/2024). Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar. A: *Matèria: revista d'art*. Núm. 5. p.157.
<https://raco.cat/index.php/Materia/article/view/83233>. p.175.
- Gumpert, L. (1992). *Christian Boltanski*. Flammarion.
- Krauss, R. (1997). El inconsciente óptico. Tecnos.
- Mendoza, J. (2023). *L'existir humà a la fenomenologia de l'oníric de Medard Boss i Ludwig Binswanger*. [Tesis doctoral]. Dirigida per Josep Maria Esquirol i Calaf. Universitat de Barcelona.
- Nussbaum, M. (2014). *Emociones políticas*. Paidós.
- Ramos, M.E. (1998). (01/07/2024). *Entrevista a Christian Boltanski*.
(<http://tallervi.pbworks.com/f/Boltansky%20entrevista.pdf>). p.19.