

Fobias y filias en la imagen de la historia: el caso de *245 metros cúbicos*, de Santiago Sierra

LIDIA MATEO LEIVAS

Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de recepción: 29 de abril de 2012

Fecha de aceptación: 18 de junio de 2012

Fecha de publicación: 1 de septiembre de 2012

Resumen: En relación con la obra de Santiago Sierra, *245 metros cúbicos* (2006), se analizan en este artículo las diversas reacciones que la (re)creación de los hechos traumáticos de la historia y de la memoria pueden llegar a provocar. Esta obra en particular, recreaba una cámara de gas en lo que había sido la sinagoga de Stommeln, en la ciudad alemana de Pulheim. Para ello, el artista español colocó una serie de coches en el exterior del edificio que transmitían al interior del mismo, mediante tubos, el monóxido de carbono producido por sus motores. Las reacciones por parte de diversas comunidades judías fueron inmediatas y la instalación se clausuró una semana después de su inauguración. Esta sinagoga, en desuso tras la Segunda Guerra Mundial, fue reabierta en 1991 como memorial con la idea de invitar anualmente a artistas para rendir homenaje a las víctimas del holocausto; nunca antes se había producido la clausura de ningún proyecto artístico. Según Sierra, su obra no quería herir la sensibilidad de las víctimas, sino todo lo contrario. En este artículo se exploran los posibles orígenes de la polémica, que quizás no surgieran tanto de dicha ofensa, ya que hay indicios que parecen apuntar a otras hipótesis.

Palabras clave: memoria, holocausto, imagen, arte contemporáneo, Santiago Sierra.

Abstract: In the light of the work of art of Santiago Sierra, *245 cubic meters* (2006), this paper analyse the variety of reactions that the (re)creation of traumatic events in history and memory might generate. The work of Sierra recreated a gas chamber inside what used to be the Stommeln synagogue in Pulheim, a small town in Germany. The Spanish artist arranged a number of cars outside the building and pumped carbon monoxide from their exhausts through tubing into the disused synagogue. The reaction of some Jewish communities was immediate and the exhibition was closed just one week after its opening. This synagogue has not been used for worship since the Second World War, but was re-opened in 1991 as a memorial place where every year artists are invited to honour the

victims of the holocaust –this was the very first time that one of the artistic projects was closed so immediately. Sierra himself said that he had no intention whatsoever to offend the sensibility of the victims, but the opposite in fact. I explore here the possible origins of the controversy, which perhaps did not arise from feelings of offence since there seems to be some evidence that might point towards other hypothesis.

Keywords: memory, holocaust, image, modern art, Santiago Sierra.

Quizás se le atribuye demasiado valor a la memoria y no el suficiente a la reflexión¹.

Susan Sontag

Y, sin embargo, no tenemos nada mejor que la memoria para garantizar que algo ocurrió antes de que nos formásemos el recuerdo de ello².

Paul Ricoeur

1. Causas y efectos

El 3 de enero de 2006 se anunció que el próximo artista encargado de realizar un proyecto en el centro de arte situado en la antigua sinagoga de Stommeln, (Pulheim, Alemania) sería el español Santiago Sierra (1965). Al día siguiente la prensa española y los medios especializados se hacían eco de la noticia³. Dos meses y medio después, y tras haber transcurrido dos días desde la inauguración de la instalación, de nuevo la prensa informaba de su cierre temporal (hasta que se llegara a un acuerdo, decían) debido a las críticas y a la polémica que la obra había suscitado, al haber sido definida por intelectuales y representantes de diversas asociaciones judías como “infamia sin igual o provocación y ofensa”⁴. Sin embargo, la instalación no se volvió a abrir pese a que el alcalde de Pulheim dijera entonces públicamente que apoyaba la reapertura de la obra⁵.

¹ Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Traducido por Aurelio Major, Barcelona, Debolsillo, 2010, pp. 97-98.

² Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Traducido por Agustín Neira, Madrid, Trotta, 2003, p. 23.

³ Anónimo, “Sierra realizará un proyecto en la Sinagoga de Stommeln”, en *El País*, 4 de enero de 2006. <http://www.elpais.com/articulo/cultura/Sierra/realizara/proyecto/sinagoga/Stommeln/elpepicul/20060104elpepicul_3/Tes> [Consultado el 10 de junio de 2011].

⁴ Anónimo, “Cerrada temporalmente la instalación de Sierra en Alemania”, en *El País*, 15 de marzo de 2006. <http://www.elpais.com/articulo/cultura/Cerrada/temporalmente/instalacion/Sierra/Alemania/elpepicul/20060315elpepicul_3/Tes> [Consultado el 10 de junio de 2011].

⁵ “Santiago Sierra monta una cámara de gas en una sinagoga alemana” en la sección de cultura de *El Mundo*, 13 de marzo de 2006, p. 47.

La sinagoga de Stommeln, que había quedado en desuso por la falta de población judía tras la Segunda Guerra Mundial y el exterminio nazi, fue reabierta en 1991 por iniciativa del ayuntamiento de Pulheim como memorial en el que se invitaría cada año a artistas para rendir homenaje a las víctimas. Creadores de la talla de Richard Serra, Jannis Kounellis, Eduardo Chillida, Rebecca Horn o Sol Le Witt ya habían participado en proyectos para este espacio.

La instalación de Sierra consistía en la recreación de una cámara de gas en el interior de la sinagoga. Para ello se valió de seis coches que rodeaban el edificio y que estaban unidos a éste mediante unas mangueras negras que dirigían hacia el interior del espacio el monóxido de carbono que los coches desprendían. La cantidad de gas que había en la sinagoga sólo hubiera sido capaz de matar al visitante sin máscara de gas si éste hubiera permanecido durante al menos media hora en su interior. Las medidas de precaución eran extremas: había técnicos encargados de velar por la seguridad de todos los presentes y, además, el tiempo máximo permitido para estar en el interior de la sinagoga era de cinco minutos siempre con máscara de gas incluida⁶. Los riesgos reales eran ínfimos; la polémica no surgía, obviamente, de los riesgos.

El mismo año que la instalación de Stommeln fue inaugurada y clausurada, el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga dedicó una exposición individual a Santiago Sierra, la primera que se le hacía en España. El artista defendió entonces la intervención en la sinagoga de esta manera:

“Cuando se me invita a trabajar aquí, se me solicita lidiar con uno de los mayores desastres de la historia, algo muy doloroso para todos. Debía mantener el brutalismo histórico, resaltar lo actual y dar un uso a la memoria... hiciera lo que hiciera, todo se quedaría corto. Había que llegar al límite y plantar la muerte justo delante del espectador. La única muerte invocable, es la propia”⁷.

2. Interpretación: vacío, muerte, culpa

Ese mismo año, el catedrático Juan Antonio Ramírez, también declaró que:

“Si queremos leer a Santiago Sierra debemos hacer lo mismo que con los otros grandes creadores del pasado, contextualizarlo en las coordenadas de la historia del arte, detectar sus filiaciones temáticas y formales reconociendo así su singularidad”⁸.

⁶ Santiago Sierra website. «http://www.santiago-sierra.com/200603_1024.php» [Consultado el 13 de abril de 2012].

⁷ Sierra, Santiago, *Santiago Sierra*, catálogo de la exposición (Málaga, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, del 26 de mayo al 13 de agosto de 2006), Málaga, 2006, p. 12.

⁸ Ramírez, Juan Antonio, “Del minimalismo al sentimiento de culpa”, en *El País*, 10 de junio de 2006. «http://www.elpais.com/articulo/arte/minimalismo/sentimiento/culpa/elpbabpor/20060610elpbabart_1/Tes» [Consultado el 11 de junio de 2011].

No le faltaba razón, ya que en la obra de Sierra resuenan ecos que se extienden varios siglos atrás en la historia del arte. Localizar estas relaciones, visibilizando sus consensos y disensos con los estilos y creadores que le preceden, parece, por tanto, la forma óptima de proceder.

Se ha querido emparentar la obra de Sierra con el minimalismo y es quizás la referencia más evidente que se puede establecer⁹. En su estilo todo se reduce a la mínima expresión, lo aséptico se apodera de su lenguaje artístico, que parece reservar el golpe de efecto de sus piezas, no tanto a lo formal, como al significado intrínseco de sus obras. Hasta sus cartelas o títulos se ajustan a la información esencial, sin connotaciones, sin pretensiones emocionales o de valor, sino todo lo contrario. Sierra deja que la obra hable por sí misma desde su propia estructura interna. Este abandonarse a lo mínimo resulta casi paradigmático en el proyecto de la sinagoga, ya que en este caso el material se hace gaseoso, abandona por tanto las formas y genera un vacío que, desde una perspectiva lacaniana, podría aludírsele a la flagrante falta judía de Pulheim; una ausencia que en la pieza de Sierra se vuelve, de manera casi obscena, presencia.

Esta obra va, de este modo, más allá de lo matérico y se transforma en concepto, algo que enlaza en este punto con el arte conceptual de los años sesenta y setenta, ya que su fuerza radica precisamente en los conceptos que enfatiza, es decir, en las conexiones dialécticas que en ella subyacen. El vacío, la muerte o la culpa son algunos de los aspectos fenomenológicos que experimentan aquellos que visitan la muestra y que se ven enfrentados con la cara más cruel del ser humano, que no es otra sino la de su propia autodestrucción. El carácter fenoménico y procesual de la pieza trastoca los roles de los agentes que intervienen en ella y acerca peligrosamente lo imaginario, en términos freudianos, al ámbito de lo real. El público es el encargado de activar la obra de arte mediante una usurpación de su propio papel como espectador¹⁰; el visitante se vuelve al mismo tiempo verdugo, testigo y víctima: los personajes de este entramado casi teatral que tan magistralmente analizó Giorgio Agamben en su ensayo *Lo que queda de Auschwitz* (1999). Como en la obra maestra de *Las Meninas*, el artista otorga al espectador el estatus de obra de arte en sí mismo. La diferencia es que si en el cuadro de Velázquez

⁹ En el capítulo dedicado a Santiago Sierra en *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo*, David Moriente incluye al artista dentro de una *órbita* que denomina *minimalismo de combate*, y que se caracterizaría “por un uso más o menos sistemático de la *expresión neutra del minimal* para acentuar el contraste producido al ponerse en paralelo con otras variables temáticas introducidas en la obra”. Junto a Sierra, artistas como Tania Bruguera, Regina José Galindo o Francis Alÿs completarían el conjunto. En: Moriente, David, *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 298.

¹⁰ Véase en este punto la definición que Andreas Huyssen (1942) establece sobre una posible *escultura de la memoria* en el cuarto capítulo de su obra *Modernismo después de la posmodernidad* (2011) y que casa perfectamente con los parámetros de la obra de Sierra, ya que conecta esta nueva tipología de escultura con el posminimalismo y con la tradición específica del arte de la instalación. Además, Huyssen cree que, al igual que sucede con Sierra, “los artistas de este movimiento claramente materializan una especie de obra de la memoria que activa el cuerpo, el espacio y la temporalidad, la materia y la imaginación, la presencia y la ausencia en una compleja relación con quien la contempla”. En Huyssen, Andreas, *Modernismo después de la posmodernidad*, Traducido por Roc Filella, Barcelona, Gedisa, 2011, pp. 81-90.

el observador se torna modelo del pintor y, de esta forma, no sólo protagonista del cuadro sino probablemente rey o reina de España, en la pieza de Sierra, por el contrario, el personaje en quien se transmuta no resulta ser tan halagüeño.

Una de las exigencias que surgían a la hora de visitar la sinagoga era que sólo se podía ver de manera individual. Ésta era una estrategia con la que potenciar la vivencia del público. Sierra comenta que:

“Cuando el espectador está solo, pierde el soporte social que minimiza lo que se ve en las salas de exposiciones. Cuando la visita se hace de uno en uno se vuelve mucho más dura. No hay con quién compartir la tensión y el visitante se queda así, sólo ante la idea de su propia muerte”¹¹.

Sierra pretende echar por tierra entonces aquella afirmación que Freud espetó acerca de la muerte y que decía que “en el fondo nadie cree en su propia muerte o, lo que es lo mismo, que en el inconsciente todos nosotros estamos convencidos de nuestra inmortalidad”¹². En la sinagoga esta afirmación se tambaleaba, ya que se forzaba al visitante, en su soledad, a barajar la posibilidad de quitarse la máscara de gas en un simple y sencillo gesto, viéndose obligado a reconsiderar la falacia de su supuesta inmortalidad. Se experimentaba, por tanto, la fragilidad de la vida como también frágil había sido la vida de tantos judíos años atrás. Y no es que se buscara un descabellado efecto empático en el visitante, nada más lejos. Quizás, simplemente, se buscaba un momento de silencio y de reflexión ante una realidad tan demoledora y a la vez tan cotidiana como la muerte. En palabras de Sierra, “se trata de enfrentarnos con un tema fundamental, aquel que pienso que no se está recogiendo en los memoriales, y ese tema fundamental es la muerte. La muerte siempre es la de los demás”¹³.

En este punto, entre el vacío y la muerte, parece que la artista mexicana Teresa Margolles (1963) pueda ser también aquí un referente a tener en cuenta, especialmente si nos centramos en su obra *Vaporización* (2001). Esta instalación consistía en llenar la sala por la que el público pasearía con vapor de agua. Su peculiaridad, sin embargo, radicaba en que el vapor provenía del agua utilizada para lavar los cadáveres sin identificar de las morgues de Ciudad de México. Debe añadirse además que los espectadores sólo recibían esta información una vez se encontraban ya dentro de la sala respirando el agua vaporizada. ¿Estaríamos aquí ante la estetización de la muerte? Una estetización siniestra, sobre todo si asumimos “que lo siniestro constituye condición y límite de lo bello, es decir, que [lo siniestro] debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado”¹⁴. Sin embargo, en la instalación de Margolles, el velo de lo bello que

¹¹ Sierra, Santiago, *Santiago... op. cit.*, p. 12.

¹² Freud, Sigmund, “Consideraciones sobre la guerra y la muerte”, en *Obras completas VI*, Traducido por Luis López Ballesteros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, p. 2110.

¹³ Sierra, Santiago, *Santiago... op. cit.*, p. 14.

¹⁴ Trías, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Editorial Ariel, 2009, p. 27.

envuelve lo siniestro es arrancado en el mismo momento en el que el espectador conoce la procedencia del vapor de agua y la apariencia casi sublime de la niebla envolvente se transfigura inquietante y casi repulsiva. Lo que hila las obras de Sierra y Margolles es precisamente esta materia errática que las constituye, ya sea gas o vapor; una suerte de antiforma, que pretende sin éxito crear una huella o memoria de algo que es de por sí ya inconsistente.

3. La polémica: fobias y filias

Lo que está aquí en juego es la preservación de la memoria o, más bien, la forma correcta de su (re)creación. Los abusos de la memoria se producen de forma recurrente en la actualidad aunque tampoco sean desdeñables los olvidos que conscientemente se acometen. Una forma para distinguir lo que es conveniente no olvidar de lo que debería dejarse pasar podría sustentarse en una “crítica de los usos de la memoria”¹⁵, y que se basaría en una distinción entre diversas formas de reminiscencia¹⁶. Es decir, que si la memoria tiene sentido es por el principio de acción que potencialmente pueda suponer en el presente.

En este sentido, la obra de Sierra puede ser considerada pertinente al conectar, mediante imágenes dialécticas, unos sucesos que pertenecen ya al pasado con otros que están sucediendo en el ahora. Lo que produce la muerte en la instalación de Sierra son objetos de flagrante cotidianeidad: coches. Y es que estas masacres que nos parecen tan lejanas, perpetradas a manos de inhumanos sanguinarios, siguen existiendo hoy día. “El holocausto no es algo que podamos colocar completamente en el pasado, hay que decir muy claramente que el estado y el capital son capaces de matar y de matar masivamente y además, que ése es su negocio principal”¹⁷. Sierra pretende implicar al público, forzándolo a que sienta que su vida también tiene algo que ver con la destrucción y haciéndolo de este modo consciente de la responsabilidad de sus propios actos. Es decir, que en la obra se enfatiza el papel, tanto de víctima como de verdugo, que se tiene en el juego. Para esto, recurre al imaginario colectivo, interrelacionando objetos tan habituales en nuestra vida cotidiana como los coches y que, sin embargo, están indisolublemente unidos, mediante mangueras negras, a la muerte segura de una cámara de gas.

La polémica provocada por el cierre del proyecto de Sierra ha dejado algunas preguntas que aún permanecen sin respuesta. ¿Cuáles fueron las razones esgrimidas para

¹⁵ Todorov, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, Traducido por Miguel Salazar, Barcelona, Paidós, 2008, p. 49.

¹⁶ Todorov plantea la posibilidad de establecer una “crítica a los usos de la memoria” y que se basa en la utilidad positiva que la memoria puede tener tras el desplazamiento del hecho pasado al presente, tomado éste como modelo ejemplar.

¹⁷ Sierra, Santiago, *Santiago... op. cit.*, p. 20.

renegar de esta obra? ¿Por qué motivo la instalación de Santiago Sierra ha ofendido de forma tan rotunda al pueblo judío? ¿Tienen estas ofensas algo que ver con la formalización en sí de la obra o más bien con el atrevimiento de haber pretendido recrear lo que muchos consideran irrepresentable? No parecen haber quedado bien especificados estos motivos si atendemos a las declaraciones de Stephan J. Kramer, secretario ejecutivo del Consejo Central Judío de Alemania y uno de los mayores detractores de la instalación. Kramer declaraba que cualquiera que considerase la acción de Sierra como arte estaba hiriendo “no sólo la dignidad de las víctimas sino también a la comunidad judía”, así como también manifestó que este tipo de actuaciones no tenían nada que ver con la cultura de la memoria¹⁸. Estas declaraciones transmiten el sentimiento de ofensa, pero no aclaran en absoluto el porqué¹⁹. Sus argumentaciones se pierden entre una retórica que no dice nada.

Vista la enérgica reacción ante el tratamiento que Sierra hace del holocausto, algo que resulta llamativo es que en el proyecto de Georg Baselitz (1938), presentado en 1993 para el mismo lugar, nadie resultara ofendido. La intervención del artista alemán consistía en colocar dentro de la sinagoga una escultura de madera toscamente desbastada con motosierra y hacha y pintada en amarillo chillón (un color que, según el propio artista, podría estar relacionado con el de los dos canarios que tenía su padre). No hizo, por tanto, ninguna alusión al edificio ni a sus connotaciones históricas y políticas, sino todo lo contrario, obvió de forma abierta e intencionada este hecho e ignoró la memoria del lugar para centrarse sólo en el objeto artístico que elaboró para la sinagoga; un atrevimiento que podría haberse interpretado como ofensivo por provocadoramente aséptico. De hecho, Baselitz eludió casi con descaro cualquier interpretación de la obra fuera de los parámetros del arte en sí mismo e, incluso, cuando le preguntaron por qué había aceptado entonces el proyecto, irónicamente respondió que porque Richard Serra y Jannis Kounellis habían expuesto allí antes²⁰. Esta acción, pese a haber suscitado algunas críticas, no fue clausurada

¹⁸ La cita, traducida al español por la autora del texto, dice así “Anyone who thinks it’s art to simulate a ‘gas chamber’ via highly toxic car exhaust fumes, and in a former synagogue at that, in an attempt to convey supposed authenticity, is hurting not just the dignity of the victims but also that of the Jewish community. This has absolutely nothing to do with a culture of remembrance.” Kramer, Stephan J., citado en Krossland, David, “Artist turns synagogue into gas chamber”. *Spiegel online*, 13 de marzo de 2006. «<http://www.spiegel.de/international/holocaust-remembrance-artist-turns-synagogue-into-gas-chamber-a-405721.html>» [Consultado el 11 de junio de 2012].

¹⁹ Kramer no sólo repudió la obra de Santiago Sierra, sino que su historial es mucho más amplio. Por ejemplo, con motivo de la inauguración de la película *Mi Führer*, rechazó el filme y criticó abiertamente el intento de Levy de desmitificar a Hitler. Reír sobre Hitler “no es tabú ni está prohibido”, dijo, pero resaltó que el estilo de la película de Levy, “grueso y chabacano” poco tiene que ver con las sátiras sobre Hitler de Charlie Chaplin, Ernst Lubitsch y Mel Brooks, de “humor sutil, irónico y sarcástico”. Además, realizó estas declaraciones: “Hitler no fue justamente una figura humorística con una niñez trágica... no existen circunstancias atenuantes algunas ni compasión. La figura del genocida no puede ser separada de Hitler como persona”, agregó Kramer. “En vista del creciente antisemitismo en Europa, la película *Mi Führer* es innecesaria e incluso peligrosa”, agregó. Kramer, Stephan citado en Abramsohn, Jennifer, “Comedia sobre Hitler: opinión judía dividida”, *Deutsche Welle*, 2007. «<http://www.dw.de/dw/article/0,,2307746,00.html>» [Consultado el 11 de junio de 2011].

²⁰ Synagoge Stommeln, “Nicht nee nee nicht no (Das Bein)”. «<http://www.synagoge-stommeln.de/index.php?n1=2&n2=2&Direction=114>» [Consultado el 11 de junio de 2011].

ni causó en absoluto tanta polémica como la de Sierra. ¿Por qué no surge resquemor y ofensa ante esta evidente negación de la memoria de las víctimas?

Podemos encontrar precedentes en el ámbito artístico-académico de reacciones tan acaloradas como éstas ante discursos o recreaciones referentes al holocausto. Por ejemplo, es bien conocida la polémica suscitada en torno al texto que George Didi Huberman (1953) escribió para el catálogo de la exposición *Memoria de los campos*, realizada en París en 2001²¹. Este ensayo, en el que el filósofo reflexionaba acerca de la potencialidad de la imagen para recrear lo real, basándose en los únicos documentos fotográficos que se conservan de las cámaras de gas tomados por miembros del Sonderkommando²², tuvo una dura réplica por parte de Gérard Wajcman y Élisabeth Pagnoux en sendos artículos publicados en la revista *Les Temps Modernes*²³. En ellos se recriminaba, por citar alguna de las ofensivas acusaciones, que “hay fallos de pensamiento y una lógica funesta que rayan en la idiotez”²⁴, o que, “esta promoción de la imaginación no sería más que una llamada a alucinar, una máquina de fabricar fantasías que empuja a una identificación obligatoriamente engañosa”²⁵. A raíz de esta contundente descalificación, Huberman publicó su obra *Images malgré tout* en 2003 que constaba de dos partes: en la primera incluyó el controvertido ensayo inicial y, en la segunda, una contra-crítica hacia sus detractores en donde defendió su pensamiento.

La postura iconofílica del francés se contrapone a aquéllos que dicen que Auschwitz es inimaginable. Precisamente éste fue uno de los cometidos de las tropas nazis: hacer Auschwitz inimaginable mediante la incineración de los cadáveres de los judíos en los crematorios y el posterior esparcimiento de las cenizas por los alrededores de los campos. De este modo, no sólo se acababa con la vida de las víctimas, sino que esta maquinaria de desimaginación hacía también desaparecer su imagen, es decir, sus cuerpos, borrándolos así de la historia y de la memoria; otra atrocidad en sí misma, ya que el olvido del exterminio supone, al fin y al cabo, otra forma de exterminio²⁶. Sin embargo, y pese a todo, hay judíos que opinan que la Shoah es inimaginable y, por ende, irrepresentable. Claude Lanzmann (1925), director de la citada revista *Les Temps Modernes*, es uno de los personajes públicos que más abiertamente ha defendido esta postura, materializada en su afamada película de

²¹ La exposición, comisariada por Pierre Bonhomme y Clément Chéroux y que en francés se tituló *Mémoire des camps*, fue concebida y elaborada por el *Patrimoine Photographique* y exhibida en el Hotel de Sully de París entre el 12 de enero y el 25 de marzo de 2001. La exposición contenía documentos fotográficos de gran dureza relacionados con los campos de concentración y exterminio nazis (1933-1999). El texto de Didi Huberman corresponde a la conclusión del catálogo de la exposición, junto con otro texto de Clément Chéroux. El catálogo fue publicado en España por el Patronato del Museo Nacional de Arte de Cataluña en 2002.

²² El *Sonderkommando* —escuadra especial— era el grupo de deportados obligado a gestionar las cámaras de gas y los crematorios. Según Primo Levy, éste fue “el delito más demoníaco del nacionalsocialismo”.

²³ Wajcman, Gérard, “De la croyance photographique”, en *Temps modernes*, 613 (2001), pp. 47-83.

²⁴ Wajcman, Gérard, citado en Didi Huberman, George, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, Traducido por Mariana Miracle, Barcelona, Paidós. 2004, p. 84.

²⁵ Wajcman, Gérard, citado en *Ibidem*.

²⁶ Godard, Jean-Luc, citado en Didi Huberman, George, *Imágenes pese a... op. cit.*, pp. 40-41.

1985, Shoah²⁷. Si Shoah puede considerarse el paradigma de la memoria iconoclasta del holocausto (en el documental, de nueve horas de duración, sólo aparecen imágenes del presente que sólo se muestran testimonios de algunos supervivientes de los campos), en el vértice opuesto encontramos el documental de Alain Resnais, Noche y niebla (Nuit et brouillard, 1955), que combina, mediante montaje, imágenes de archivo con otras que él mismo grabó de los lugares donde ocurrieron los hechos, reconstruyendo así la tragedia.

Todos estos acalorados debates nos retrotraen a polémicas más convencionales surgidas en torno a la religión y la representabilidad de sus divinidades, y que nos plantean la posibilidad de que estas disputas contemporáneas estén relacionadas en su origen con tan sagrado asunto. Sin embargo, como comenta Santiago Sierra, “el reducir las cosas a términos religiosos es reducirlas a términos innegociables. No podemos tolerar que se introduzca a Dios en el debate porque Dios no existe”²⁸. También Tzvetan Todorov (1939), al relacionar la memoria y la religión, advierte que “sacralizar la memoria es otro modo de hacerla estéril”²⁹. Esta desactivación puede provenir de muchos frentes, desde la mencionada sacralización a los peligros del victimismo, bajo el que, además, queda legitimada toda queja, exigencia y, por tanto, privilegios³⁰. Asimismo, y siguiendo los planteamientos del búlgaro a colación de la memoria, considerar un hecho como único en su literalidad, negando su capacidad de servir como caso ejemplar, imposibilita su uso como tropos para otras situaciones análogas que pudieran desarrollarse en el futuro³¹. Es decir, niega su utilidad como materia desde y con la que aprender del pasado.

Para un sector de judíos ortodoxos parece que el holocausto no sólo supone el hecho lamentable de millones de muertes, sino que trasciende de por sí esta tragedia, deviniendo algo más profundo y casi místico de carácter único en la historia. En este sentido, la unicidad y la consecuente irrepresentabilidad del holocausto, su inmanencia, hacen inevitable su vinculación con el concepto de divinidad. El Uno, como ser superior, total y absoluto, tampoco es expresable en imágenes, ya que éstas son parciales y reducirían a la divinidad a una mera multiplicidad ajena a lo inabarcable. Aceptar esta vinculación como válida supondría una deificación del holocausto, es decir, una sacralización que lo haría singular en la historia, un hecho único que no podría tener réplica alguna en cualquier otra coordenada espacio-temporal. Esta aprehensión sacralizada del holocausto implica, no sólo hacerlo inimaginable, o sea, irrepresentable, sino también que su memoria sea literal, es decir, no ejemplar o extrapolable a otras situaciones, lo que la desactiva y la hace inefectiva en el presente. A todo esto le podríamos sumar una tendencia a la actitud victimista que achaca cualquier crítica o acusación a un “latente antisemitismo”³² y, como

²⁷ Para una concisa, pero incisiva crítica a *Shoah* y a la actitud de su director ante ésta y otras películas del Holocausto, consultar: Zizek, Slavoj, nota 7 del capítulo “La teología materialista de Krzysztof Kieslowski” en *Lacrimae rerum*, Madrid, Debate, 2006.

²⁸ Sierra, Santiago, *Santiago... op. cit.*, p. 24.

²⁹ Todorov, Tzvetan, *Los abusos... op. cit.*, p. 56.

³⁰ *Ibidem*, pp. 96 y 97.

³¹ *Ibidem*, pp. 48-56.

³² Véase al respecto (y dada su actualidad con la fecha en que se suscribe este ensayo) el artículo de

explicitaba Todorov, “si se consigue establecer de manera convincente que un grupo fue víctima de la injusticia del pasado, esto le abre en el presente una línea de crédito inagotable”³³.

4. Retomando todo lo anterior

Si analizamos todos los ingredientes previamente citados y que constituyen la polémica de la obra de Sierra en Pulheim, no parece tan sorprendente el resquemor causado entre cierto sector de la población judía. Es probable que el artista pretendiera en su proyecto ir más allá del simple homenaje a las víctimas, emotivo pero vacío de contenido. Con su obra, no sólo se haría entonces memoria, sino que también se reflexionaría, ya que en un gesto muy inteligente, el artista es capaz de unir, mediante mangueras negras, una imagen del pasado –las cámaras de gas– con otra del presente –los coches–. Es decir, Sierra muestra así, a través de la recreación de una cámara de gas, que la muerte que allí se encierra es irreductible a una única causa pretérita o, en otras palabras, que es probable que haya habido muchos holocaustos, con distintas y diversas causas y que, lamentablemente, también los hay hoy en día.

Aquí podría encontrarse, al menos, parte del origen de toda la polémica, la negación de la Shoah como Única, su desacralización mediante su uso como modelo ejemplar extrapolable a otras situaciones análogas, su representación y recreación desde una mirada crítica proveniente del presente que vislumbre lugares comunes y que nos permita, por tanto, aprender de él. Por esta razón Baselitz no ofendería con su escultura amarilla en 1993, ya que su acto, a priori cínico, no preocuparía en tanto en cuanto no pretendiese desmitificar el mito, aunque ello supusiese su omisión. Puede incluso que la intención de Baselitz quedara soterrada en su propia sutileza, puesto que esta negativa a hablar de forma explícita acerca de la memoria de las víctimas radica precisamente en una crítica a la instrumentalización que del holocausto hacen ciertas instituciones y con la que él no quería comulgar. También bajo esta hipótesis se entenderían (que no justificarían) las acaloradas contestaciones que Pagnoux y Wajcman, bajo el paraguas de Lanzmann, le espetan a Huberman por su interpretación de las fotografías de las cámaras: por esa tentativa de querer ver más allá entre una multiplicidad de imágenes que nunca será total ni absoluta, sino jirones de verdad. Pretender vislumbrar mediante el uso de la imaginación lo que aquello pudo ser y (de hecho) sigue siendo; imaginar, pese a todo, lo pretendidamente inimaginable.

despedida del, hasta la fecha, embajador de Israel en España, Ráphael Schutz, publicado en el diario *El País* (“Perspectivas y paciencia”, del 2 de julio de 2011), la respuesta que Juan Goytisolo dio a éste (“Los adioses del embajador de Israel”, del 16 de julio de 2011) y el último del embajador (“Los derechos de los judíos”, del 21 de julio de 2011).

³³ Todorov, Tzvetan, *Los abusos... op. cit.*, p. 96.

Santiago Sierra explicitó en una cartela a la entrada de la Sinagoga de Stommeln que su “voluntad era honrar a los judíos asesinados para robar sus bienes el pasado siglo” y que dedicaba su obra:

“... a todas y cada una de las víctimas del Estado y el Capital, consciente de que el exterminio masivo de personas no terminó con la Segunda Guerra Mundial y que tampoco se han dejado de proponer y probar innovaciones tecnológicas para llevarlo a la práctica con una mayor efectividad”³⁴.

Entendemos que éste, y no otro, puede ser el motivo fundamental por el que 245 metros cúbicos era rotundamente intolerable.

³⁴ Sierra, Santiago, *Santiago... op. cit.*, p. 8.