

Arquitectura, dispositivo de experiencia memorial

Valencia. España

ARCHITECTURE: A DRIVE OF MEMORIAL EXPERIENCE

Valencia. Spain

Azulay Tapiero, Marilda

Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Universitat Politècnica de València. mazula@pra.upv.es

<https://doi.org/10.4995/CIAB8.2018.7604>

Resumen: La arquitectura puede introducirnos en la experiencia de la memoria; memoria como reflexión, y arquitectura como dispositivo para la experiencia memorial a la vez que contenedor de la información. Cada objeto es definido en un proceso en el que considerar diversos actores, sus voluntades, opciones y experiencias. Es el caso de las obras que aborda este trabajo, en las que evidenciar e interrogarnos sobre el gesto arquitectónico, la memoria evocada y su interpretación social. Obras que han alcanzado notoriedad por diferentes motivos: como la Sala del Recuerdo, de Arie Elhanani, Arie Sharon y Benjamin Idelson (1961) en Yad Vashem, Jerusalén; por su significado científico e histórico, como el Museo de Historia del Holocausto, también en Yad Vashem, de Moshé Safdie (2005); por su relevancia cultural o arquitectónica, como el Museo Judío (Ampliación del Museo de Berlín con el Departamento del Museo Judío) de Daniel Libeskind en Berlín (1999); e incluso por la controversia que han suscitado, como el Monumento en Memoria de los Judíos Asesinados de Europa, también en Berlín, conocido como el Monumento del Holocausto, de Peter Eisenman (2004).

Palabras Clave: Memoria; Dispositivo memorial; Yad Vashem; Monumento del Holocausto; Museo Judío.

Abstract: Architecture can introduce us to the experience of memory; memory as reflection, and architecture as a drive for the experience of remembering as well as a container of information. Each object is defined in a process in which different actors, their wills, options and experiences, are taken into account. This is the case of the artworks addressed by the present communication, in which we reveal and ask ourselves about the architectural gesture, the evoked memory and its social interpretation. Artworks that have achieved prominence for different reasons, such as the Hall of Remembrance, of Arie Elhanani, Arie Sharon and Benjamin Idelson (1961) in Yad Vashem, Jerusalem; for its scientific and historical significance, such as the Holocaust History Museum, also in Yad Vashem, by Moshe Safdie (2005); for its cultural or architectural relevance, such as the Jewish Museum (Extension of the Berlin Museum with the Department of the Jewish Museum) by Daniel Libeskind in Berlin (1999); and even because of the controversy they have raised, such as the Memorial to the Murdered Jews of Europe, also in Berlin, known as the Holocaust Memorial, by Peter Eisenman (2004).

Key words: Memory; Memorial drive; Yad Vashem; Holocaust Memorial; Jewish Museum.



Figura 1. Vista aérea del Yad Vashem. Jerusalén. Museo de Historia del Holocausto y a su derecha, la Sala del Recuerdo. Autor: Godot13. 2013 / Figure 1. Aerial view of the Yad Vashem. Jerusalem. Holocaust History Museum and, to its right, the Memory Hall. Author: Godot 13. 2013. Accesible en / Accessible at: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Israel-2013\(2\)-Aerial-Jerusalem-Yad_Vashem_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Israel-2013(2)-Aerial-Jerusalem-Yad_Vashem_01.jpg)

Introducción

Ninguna teoría abstracta, juego de formas, uso de la tecnología o pragmática, es suficiente para comunicar el hecho que la arquitectura es un movimiento más allá de lo material. Es la longitud, la altura y la anchura, pero también la profundidad de aspiración y memoria. La fuente viva de arquitectura es la sustancia misma del alma y constituye la estructura de la cultura misma [...] No trata sobre la forma, la imagen o el texto, sino sobre la experiencia, que no debe ser simulada.¹

Daniel Libeskind, 1998

Esta comunicación atiende a obras en las que evidenciar e interrogarse sobre la idea de arquitectura al mismo tiempo que sobre la representación arquitectónica de la memoria y su interpretación social.

Son muchas las posibles; este enfoque nos permitiría estudiar la *Fosse Ardeatine* –en recuerdo a los 335 civiles asesinados por las tropas

Introduction

No abstract theory, game of forms, application of technology or pragmatics, is sufficient to communicate the fact that architecture is a movement beyond the material. It is length, height and width, but also the depth of aspiration and memory. The living source of architecture is the very substance of the soul and constitutes the structure of the culture itself [...] It is not about the form, the image or the text, but about the experience, which should not be simulated.¹

Daniel Libeskind, 1998

This communication deals with works revealing evidence and questioning the idea of architecture at the same time as the architectural representation of memory and its social interpretation.

There are many possibilities as this approach would allow us to study the *Fosse Ardeatine* –in memory of the 335 civilians killed

nazis en las galerías, Roma (1944), obra de Aprile, Calcaprina, Cardelli, Florentin y Perugi-, el Monumento a la Paz en Hiroshima, de Kenzo Tange, inaugurado en 1955, o el *Fossar de Pedrera* en Barcelona, un espacio de enterramiento tras los fusilamientos de las víctimas de la represión franquista, así como de quienes no tenían quien reclamara su cuerpo durante la Guerra Civil, obra de Beth Gali, Màrius Quintana y Pere Casajoana, 1984.

Intentando seguir una narrativa, tratará de los museos del Holocausto que, conmemorando a las víctimas, incluyen espacios para el registro, preservación, exhibición e investigación de documentos; pero una de sus principales características es el centrar sus esfuerzos en la educación sobre el Holocausto y la prevención del genocidio, definiendo una relación entre pasado, presente y futuro con la implicación de los visitantes.

Si bien el primero, *Yad Vashem*,² fue construido en Jerusalén a finales de los 50, su surgimiento se puede datar a partir de la creación, en 1980, del *United States Holocaust Memorial Museum*, en Washington³. Por cuanto a sus razones, expresa James Young que, mientras “unos son construidos en respuesta a las prescripciones tradicionales judías de recordar, otros según la necesidad de un gobierno de explicarse un pasado nacional. Donde el objetivo de algunos museos es educar a la próxima generación e inculcar en ella el sentido de la experiencia y el destino compartidos [...] Aun otros pretenden atraer turistas”⁴.

Algunos han alcanzado notoriedad por muy diferentes motivos: por su significación, como la Sala del Recuerdo, de Arieh Elhanani, Arieh Sharon y Benjamin Idelson (1961) en *Yad Vashem*, Jerusalén; por su significado científico e histórico, como el Museo de Historia del Holocausto, también en *Yad Vashem*, de Moshé Safdie (2005); por su relevancia cultural o arquitectónica, como el Museo Judío (Ampliación del Museo de Berlín con el Departamento del Museo Judío) de Daniel Libeskind, en Berlín (1999); e incluso por la controversia que han suscitado, como el Monumento en Memoria de los Judíos Asesinados de Europa, también en Berlín, conocido como el Monumento del Holocausto, de Peter Eisenman (2004).

Obras en Jerusalén y en Berlín que, desde la implicación de sus autores con los hechos que se narran, tienen la voluntad de “hacer ver y hacer hablar”⁵ a los visitantes en particular y a la sociedad en general. No pueden ser comparadas en muchos aspectos, pero más allá de poner la arquitectura al servicio de la memoria del Holocausto y responder a un programa, transmiten figuras complejas como el horror, la muerte, el silencio, el vacío o la desorientación. Lo hacen tanto desde la materialidad como haciéndonos partícipes de toda una gama de percepciones sensoriales y de desafíos intelectuales y emocionales, en un recorrido inducido como concepto conductor. Recorrido que introduce al visitante bien en lugares enterrados o transmitiendo la sensación de estar enterrado; destacando, en los

by the Nazi troops in the galleries, Rome (1944), a work by Aprile, Calcaprina, Cardelli, Florentin and Perugi-, the Hiroshima Peace Center, of Kenzo Tange, inaugurated in 1955, or the *Fossar de Pedrera* in Barcelona, a burial site after the executions of the victims of Franco's repression, as well as those who had no one to claim their body during the Spanish Civil War, by Beth Gali, Màrius Quintana and Pere Casajoana, 1984.

Trying to follow a narrative, this communication will deal with the Holocaust museums that, commemorating the victims, include spaces for the registration, preservation, exhibition and investigation of documents; however, one of their main characteristics is to focus their efforts on education about the Holocaust and the prevention of genocide, defining a relationship between past, present and future with the necessary involvement of visitors.

While the first, *Yad Vashem*,² was built in Jerusalem in the late 50s, its emergence can be dated back to the creation, in 1980, of the United States Holocaust Memorial Museum in Washington, D.C.³. Regarding the reasons, James Young expresses that, while “some are built in response to the traditional Jewish injunctions to remember, others according to a government's need to explain a nation's past to itself. Where the aim of some museums is to educate the next generation and inculcate in it a sense of shared experience and destiny [...] still others are intended to attract tourists”⁴.

Some have achieved notoriety for very different reasons: for their significance, such as the Hall of Remembrance, of Arieh Elhanani, Arieh Sharon and Benjamin Idelson (1961) in *Yad Vashem*, Jerusalem; for their scientific and historical significance, such as the Holocaust History Museum, also in *Yad Vashem*, by Moshe Safdie (2005); for their cultural or architectural relevance, such as the Jewish Museum (Extension of the Berlin Museum with the Department of the Jewish Museum) by Daniel Libeskind, in Berlin (1999); and even because of the controversy they have raised, such as the Memorial to the Murdered Jews of Europe, also in Berlin, known as the Holocaust Memorial, by Peter Eisenman (2004).

We are referring to works in Jerusalem and Berlin that, from the involvement of their authors with the events that are narrated, are aimed at “making see and making speak”⁵ to visitors in particular and society in general. They cannot be compared in many aspects, but beyond putting architecture at the service of the Holocaust memory and responding to a program, they transmit complex figures such as horror, death, silence, emptiness or disorientation. They do so both from materiality and making us participants in a whole range of sensory perceptions and intellectual and emotional challenges, in an induced journey as a driving concept. Journeys that introduce the visitor either in buried places or transmitting the sensation of being buried; highlighting, in the four cases, its decisive materialization from the use of concrete beyond its objective

cuatro casos, su decidida materialización a partir del uso del hormigón más allá de su dimensión objetiva (química, mecánica), tanto por su capacidad portante como por su versatilidad y cualidades expresivas, acumulando gran parte de la carga simbólica.

Objeto y memoria

Al referirnos al objeto y al cúmulo de intenciones, debemos reflexionar acerca de diversas nociones. Entre ellas, desde fragmentos de las obras seleccionadas, las referidas a la política de memoria, es decir, tanto la producción del discurso, como su puesta en práctica a través de actuaciones de alcance público; la representación, descubriendo elementos materiales y simbólicos, si bien atendiendo a Pierre Francastel: “la mayor dificultad que [...] hace tan apasionante la lectura de estas obras consiste en el hecho de que nunca son representativas en un sentido unívoco”⁶; los usos o la participación, donde el visitante percibe en un contexto abierto a múltiples situaciones e interpretaciones; y el lugar, concepto distinto -si bien pueden ser coincidentes- a la idea de “lugar de memoria”, donde cristaliza y se refugia la memoria colectiva⁷.

Política de memoria

Un primer concepto sobre el que reflexionar es la política de memoria, pues los museos y memoriales del Holocausto también están imbuidos por ideales y necesidades políticas de una sociedad, incluso de una generación.

En Jerusalén, las obras a abordar están en el Monte del Recuerdo -*Har Hazikarón*-, formando parte del *Yad Vashem*, el centro mundial de conmemoración del Holocausto. Establecido en 1953 por una ley del Parlamento Israelí, se ha impuesto desde su inauguración documentar y conmemorar la historia, preservar la memoria de cada una de las víctimas e impartir el legado del Holocausto por medio de sus archivos, biblioteca, museos, instituto de investigaciones y departamento de educación (Fig. 1).

La excepción a sus primeros edificios, en un riguroso minimalismo, es la Sala del Recuerdo, una estructura de forma cúbica en la cresta de la colina. Desde 1973 se fueron añadiendo espacios memoriales; entre ellos, el Memorial a los Niños del Holocausto (1987) diseñado por Moshe Safdie quien, en 1990, presentó su propuesta al concurso para la creación del Museo de la Historia del Holocausto, planteado ante las demandas tecnológicas y el elevado número de visitantes.

Respecto a la oportunidad de la instalación de un museo judío en Berlín, ciudad símbolo de la escritura de un capítulo dramático del Holocausto, la idea se había expresado en 1971, año en que la Comunidad Judía de Berlín conmemoró su 300 aniversario. El debate sobre las implicaciones de construirlo duró casi un cuarto de siglo y sus conclusiones fueron reunidas para el concurso de ideas que

dimension (chemical, mechanical), both for its carrying capacity and its versatility and expressive qualities, accumulating a great deal of the symbolic load.

Object and memory

When referring to the object and series of intentions, we must reflect on different notions. Among them, from fragments of the selected works, those referred to the policies on remembrance, that is to say, both the production of the discourse and its implementation through actions of public scope; the representation, discovering material and symbolic elements, albeit according to Pierre Francastel: “the greatest difficulty that [...] makes reading these works so fascinating is the fact that they are never representative in a univocal sense”⁶; the uses or participation, where the visitor perceives, in a context opened to multiple situations and interpretations; and the place, a different concept—although they can be coincidental—to the idea of ‘place of memory’, where collective memory crystallizes and takes refuge⁷.

Remembrance policy

A first concept on which to reflect is memory policies, since museums and Holocaust memorials are also filled with with ideals and political needs of a society, and even of a generation.

In Jerusalem, the works to be addressed are on the Mount of Remembrance—*Har Hazikarón*—forming part of the *Yad Vashem*, the world center of commemoration of the Holocaust. Established in 1953 by a law of the Israeli Parliament, since its inauguration it has been aimed at documenting and commemorating history, preserving the memory of each of the victims and imparting the legacy of the Holocaust through its archives, library, museums, research institute and department of education (Fig. 1).

The exception to its first buildings, of a rigorous minimalism, is the Memorial Hall, a cubic-shaped structure on the crest of the hill. Since 1973, other memorial spaces have been added; among them, the Children’s Memorial (1987) designed by Moshe Safdie who, in 1990, presented his proposal to the contest for the creation of the Holocaust History Museum, rose before the technological demands and the high number of visitors.

Regarding the opportunity for the installation of a Jewish Museum in Berlin, the symbolic city of the writing of a dramatic chapter of the Holocaust, the idea had been expressed in 1971, the year in which the Jewish Community of Berlin celebrated its 300th anniversary. The debate over the implications of building lasted almost a quarter of a century and its conclusions were gathered for the contest of ideas that intended to deal with “the Jewish dimension of Berlin’s history”, to which 165 proposals were presented. The



Figura 2. Vista aérea del Museo Judío, Berlín. Autor: Gunter Schneider/Getty Images / Figure 2. Aerial view of the Jewish Museum, Berlin. Author: Gunter Schneider/Getty Images. Accesible en / Accessible at: AD <https://www.architecturaldigest.com/gallery/daniel-libeskind-architecture/all>

pretendía tratar de “la dimensión judía de la historia de Berlín”, al que se presentaron 165 propuestas. El *Collegienhaus*, edificio barroco de 1735, fue el escogido para ser ampliado y albergar el nuevo museo (Fig. 2).

Pero respecto de la política de memoria, cabe destacar como caso de estudio, no tanto el que es el Monumento al Holocausto (uno de los lugares más visitados de Berlín y del que, en vista del sinnúmero de estudios publicados, poco parece quedar inédito), como los que pudieron ser cada una de las 553 propuestas en respuesta a dos concursos (en 1994 y 1997). Aunque el construido fue el de Eisenman, el debate político y social y las diferentes propuestas juzgadas, son parte del memorial. El largo proceso, que parte de la iniciativa privada en 1988⁸, culminó en la decisión del Parlamento Alemán, en 1999, tras el desmantelamiento del Muro de Berlín, de “honrar a las víctimas asesinadas, conservar vivo el recuerdo de los acontecimientos inimaginables de la historia alemana, y advertir a todas las generaciones futuras a nunca jamás violar los derechos humanos”⁹. En las bases del concurso de 1997: “los monumentos de cada país incorporan las experiencias de la nación, su auto-idealización, necesidades políticas y tradiciones estéticas. [...] El Monumento nacional de Alemania para los judíos asesinados de Europa definirá, necesariamente, la propia memoria de Alemania presente del Holocausto, una memoria compleja y difícil”¹⁰.

Representación

Si desde el final de la Segunda Guerra Mundial, la sociedad occidental ha estado viviendo en un tiempo definido por Theodor Adorno, como “escribir un poema después de Auschwitz es barbarie”¹¹,

Collegienhaus, a baroque building dating from 1735, was chosen to be expanded and to house the new museum (Fig. 2).

But regarding remembrance policies, it is worth highlighting as a case study, not so much the Holocaust Memorial (one of the most visited places in Berlin and from which, in view of the endless studies published, little seems to remain unsaid), but those that represent each of the 553 proposals presented in response to two contests (in 1994 and 1997). Although the proposal built was that of Eisenman, the political and social debate and the different proposals judged are part of the memorial. The long process, which starts from the private initiative in 1988⁸, culminated in the decision of the German Parliament, in 1999, after the dismantling of the Berlin Wall, to “honor the murdered victims, keep alive the memory of inconceivable events in German history and admonish all future generations never again to violate human rights”⁹. In the bases of the 1997 contest: “the monuments of each country incorporate the experiences of the nation, its self-idealization, political needs and aesthetic traditions. [...] The national German Memorial to the Murdered Jews of Europe will define, necessarily, Germany’s own memory of the Holocaust, a complex and difficult memory”¹⁰.

Representation

If since the end of World War II, Western society has been living at a time defined by Theodor Adorno, as “to write poetry after Auschwitz is barbaric”¹¹, Adorno also stated that the world cannot do without an art bound to echo the horror¹². The debate about whether the Holocaust should be represented or about the limits of its representation is endless. Even in the attempt, we contemplate what



Figura 3. Interior del Museo Judío, Berlín. Instalación Shalechet –Hojas caídas- de Menashe Kadishman, en el Vacío de la Memoria (2005) / Figure 3. Interior of the Jewish Museum, Berlin. Shalechet Installation–Fallen leaves- by Menashe Kadishman, in the Memory Void (2005).



Figura 4. Monumento en Memoria de los Judíos Asesinados de Europa, Berlín (2005) / Figure 4. Memorial to the Murdered Jews of Europe, Berlin (2005).

también afirmó Adorno que el mundo no puede prescindir de un arte obligado a hacerse eco del horror¹². El debate sobre si se debe representar el Holocausto o sobre los límites de su representación, es interminable. Incluso en el intento, se plantea qué se puede representar frente a Auschwitz, Treblinka o Buchenwald.

En su representación, cada objeto se define en un proceso en el que considerar diversas voluntades, opciones y experiencias. Como las de Libeskind: “cuando fui invitado por el Senado de Berlín, en 1988, para participar en esta competición para el Museo Judío [...] tuve que investigar un edificio, más bien uno en el cual estaba implicado desde el principio, habiendo perdido la mayor parte de mi familia en el Holocausto”¹³.

Libeskind se preguntó cómo ampliar la historia de Berlín con aquel final que el mismo Berlín dio a la historia judía. Contestó “entre líneas”¹⁴ que histórica y arquitectónicamente se juntan y separan; líneas que también son de la intencionalidad. Escribió al respecto: “El visitante percibirá la línea recta del vacío [que] representa lo que se ha perdido y nunca podrá ser recuperado [...] Después están las tres líneas del subsuelo: el camino que conduce al vacío del Holocausto, el callejón sin salida; el camino que conduce al jardín E.T.A. Hoffman del Exilio y la Emigración; y el que conduce a la escalera central del Museo y al resto de las galerías situadas arriba.” (Fig. 3)

El Museo no tiene un acceso perceptible: se llega a él como se llega a la historia narrada, desde el edificio del antiguo Berlín y, surgiendo de debajo del preexistente, se manifiesta autónomo en el exterior.

could possibly be represented in comparison to Auschwitz, Treblinka or Buchenwald.

In its representation, each object is defined in a process in which diverse wills, options and experiences should be considered. Like those of Libeskind: “When I was invited by the Berlin Senate in 1988 to participate in this competition for the Jewish Museum [...] I had to research a building, rather one in which I was implicated from the beginning, having lost most of my family in the Holocaust.”¹³

Libeskind wondered how to expand Berlin’s history with that ending that Berlin itself gave to Jewish history. He answered “between the lines”¹⁴ that, historically and architecturally, they come together and separate; lines that are also of intentionality. In this respect, he wrote: “The visitor will perceive the straight-line void [which] represents what has been lost and will never be recovered [...]. Then, there are the three underground lines: the path that leads to the Holocaust void, the dead end; the path that leads to the E.T.A. Hoffman’s Garden of Exile and Emigration; and that leading to the central staircase of the Museum and to the rest of galleries located above”. (Fig. 3)

The Museum does not have a perceptible access: it is arrived at as the narrated story is reached, from the old Berlin’s building and, emerging from under the pre-existing one, it manifests autonomously outside. But they are united in “their foundations”, in the subsoil, where the route begins until the lines or corridors, with their sloping ground, are reached.



Figura 5. Acceso al Museo de la Historia del Holocausto. Yad Vashem. Jerusalén (2017) / Figure 5. Access to the Holocaust History Museum. Yad Vashem, Jerusalem (2017).

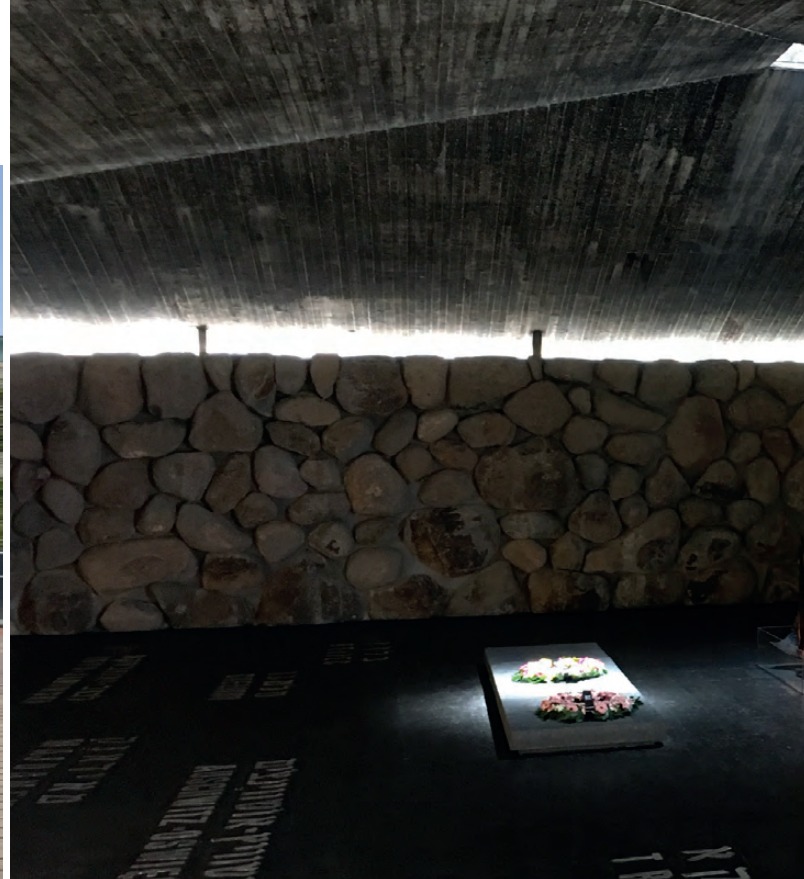


Figura 6. Interior de la Sala del Recuerdo. Yad Vashem. Jerusalén (2017) / Figure 6. Interior of the Memorial Hall. Yad Vashem, Jerusalem (2017).

Pero están unidos en “sus cimientos”, en el subsuelo, donde comienza el recorrido hasta llegar a las líneas o corredores, con su suelo en pendiente.

En su proyecto Libeskind no expresó, deliberadamente, la materialización, que solo fue definida durante el proyecto de ejecución: el de una estructura de elementos de hormigón *in situ* y prefabricado, constituyendo un “conducto” único, en zig-zag. Estrechadas ventanas, cuyas carpinterías abarcan todo el espesor de los muros, “apuñalan” el hormigón rememorando heridas y cicatrices. Durante su construcción el hormigón aparecía desnudo; terminado el edificio, lo hace con un “blindaje” en chapa de zinc en su fachada que, concebida inclinada, fue reconducida a la verticalidad: “porque al final resulta que cada línea en una pared contiene 150 redondos de armado horizontal y otros tantos en vertical [...] las cosas que consideraba irrelevantes han resultado ser realmente interesantes. Como las líneas del armado”¹⁵, dirá Libeskind. Sin embargo, los paneles están colocados diagonalmente buscando la sensación de que sí están inclinadas.

También en Berlín se pretendió formalizar el memorial central. Pero tras las más del medio millar de propuestas, la representación se descubrió insuficiente por sí sola: en el Memorial de los Judíos Aseginados de Europa, tanto las propuestas presentadas, como el proyecto ganador –un “Campo de Recuerdo”, de Eisenman y Richard

In his project, Libeskind deliberately avoided expressing materialization, which was only defined during the implementation project: an *in situ* and prefabricated structure of concrete elements constituting a unique zig-zagging “conduit”. Narrow windows, whose carpentries cover the entire thickness of the walls, “stabbing” the concrete, recall wounds and scars. During its construction, the concrete appeared naked; once finished, the building was “shielded” with zinc plates in its façade that, although they were conceived as being sloped, they were led back to verticality: “because in the end it turns out that each line in a wall contains 150 horizontal reinforcing rounds and as many in vertical [...] things that I considered irrelevant have turned out to be really interesting. “Like the reinforced lines”¹⁵, Libeskind will say. However, the panels are placed diagonally looking for the sensation that they are inclined.

In Berlin, it was also intended to formalize the central memorial. But after more than half a thousand proposals, the representation was found insufficient on its own: in the Memorial to the Murdered Jews of Europe, both the proposals presented and the winning project –a “Field of Remembrance”, by Eisenman and Richard Serra, a mesh structure with close to 4,000 concrete prisms, each of 92 cm of width and 2.30 m of length and variable heights up to 7.5 m and separated 92 cm— as well as the executed project of Eisenman after the abandonment of Serra –a field of 19,000 m² with 2,711



Figura 7. Detalle de interior de la Sala del Recuerdo. Yad Vashem, Jerusalén (2017) / Figure 7. Details from the Memorial Hall's interior. Yad Vashem, Jerusalem (2017).

Serra, una estructura en malla con alrededor de 4.000 prismas de hormigón, cada uno de 92 cm de anchura y 2,30 m de largo y altura variable hasta prismas de 7,5 m y, entre ellos, 92 cm—, como el proyecto ejecutado de Eisenman, tras el abandono de Serra —un campo de 19.000 m² con 2.711 prismas de hormigón—, forman parte del memorial, un conjunto de estelas, “todas alineadas, en fila, como los nazis”¹⁶ (Fig. 4).

Al pensar en el Memorial a los Niños del Holocausto, Safdie escribió respecto de la posible representación¹⁷: “Me dieron acceso a los archivos y pasé días viendo los restos de vidas perdidas. Comencé a apreciar el matiz de la información frente a la contemplación, la confrontación frente a la mediación. Me di cuenta de que el visitante que emerge del Museo de Historia ya estaría saturado de información. Por lo tanto, el Memorial de los Niños del Holocausto debía tratar sobre la reflexión”.

Cuando proyecta el Museo, también traza una línea, un “conducto” de 183 m y sección triangular, con una estrecha línea de luz en su vértice superior, que penetra en cuña en la colina, atravesándola. Según las ordenanzas de Jerusalén, su estructura y acabado debían ser de piedra caliza local, pero buscando evocar el frío carácter industrial del Holocausto, Safdie decidió y obtuvo permiso para el uso del hormigón sin revestimiento. “Sólo el hormigón”, dijo, “podría

concrete prisms— form part of the memorial, a set of stelae, “all lined up in rows, like the Nazis”¹⁶ (Fig. 4).

When reflecting about the Children’s Holocaust Memorial, Safdie wrote about the possible representation¹⁷: “I was given access to the archives and spent days viewing remnants of lost lives. I began to appreciate the nuance of the information versus contemplation, confrontation versus mediation. I realized that the visitor emerging from the history museum will already be saturated with information. The Children’s Holocaust Memorial must therefore be about reflection”.

When projecting the Museum, a line was also traced, a 183 m ‘conduit’ of triangular section with a narrow line of light at its top vertex, penetrating the hill as a wedge and crossing it. According to Jerusalem’s ordinances, its structure and finish should be made out of local limestone, but seeking to evoke the cold industrial character of the Holocaust, Safdie decided and obtained permission to use unlined concrete. “Only concrete,” he said, “could achieve a sense of the symbolic extension of the monolithic bedrock, free of joints, mortar or any other embellishments”¹⁸ (Fig. 5).

From the Holocaust History Museum, the Memorial Hall is reached, on whose black basalt floor are engraved the names of 22 Nazi



Figura 8. Interior del Museo de la Historia del Holocausto. Yad Vashem (2017) / Figure 8. Interior of the Holocaust History Museum. Yad Vashem, Jerusalem (2017).



Figura 9. Acceso a la Sala del Recuerdo. Yad Vashem. Jerusalén (2017) / Figure 9. Access to the Memorial Hall. Yad Vashem, Jerusalem (2017).

alcanzar el sentido simbólico de base monolítica, libre de juntas, de mortero o de cualquier otro embellecimiento”¹⁸ (Fig. 5).

Desde el Museo de la Historia del Holocausto se asciende a la Sala del Recuerdo, en cuyo suelo de basalto negro están grabados los nombres de 22 lugares que fueron campos nazis, simbolizando todos los lugares de exterminio, concentración y tránsito dispersos por Europa (Fig. 6).

La sala sugiere, en su representación, el contraste entre dos mundos: el exterior, donde la intensa luz de Jerusalén se refleja en sus superficies ásperas de piedra y hormigón; y el interior, un espacio meticulosamente definido donde el visitante se sumerge en la oscuridad. Una llama brilla en uno de los rincones y eleva su humo hacia la abertura en el techo en forma de tienda. También en su configuración el edificio se descompone en dos partes: la contundente cubierta de hormigón y los muros de grandes piedras de basalto y, entre ellos, una estrecha franja de luz. Mientras la piedra evoca los primeros monumentos y enterramientos, el hormigón se refiere a un país en desarrollo. Juntos simbolizan una nación nueva edificada sobre las bases de la vieja (Fig. 7).

Interpretaciones y usos

La interpretación depende tanto de su legibilidad como del conocimiento del individuo y su relación con el entorno; porque lo que representa la obra, no es tanto lo que muestra, como textos

camps, symbolizing all the extermination, concentration and transit places scattered throughout Europe (Fig. 6).

The hall suggests, in its representation, the contrast between two worlds: the exterior, where the intense light of Jerusalem gets reflected in its rough surfaces of stone and concrete; and the interior, a meticulously defined space where the visitor immerses into darkness. A flame shines in one of the corners and elevates its smoke towards a tent-shaped opening in the roof. Also, in its configuration, the building is divided into two parts: the robust concrete roofing and the walls of large basalt stones and, among them, a narrow strip of light. While the stone evokes the first monuments and burials, the concrete refers to a developing country. Together they symbolize a new nation built on the basis of the old one. (Fig. 7)

Interpretations and uses

Interpretation depends both on its readability and on the knowledge of the individual and their relationship with the environment; because what the work represents, is not so much what it shows, as simultaneously implied texts. Safdie reflected about the Museum: “No design I have ever undertaken was so charged with symbolic associations. It seemed that every move, form, shape, and sequence elicited multiple interpretations and endless debate. Now that the public has possessed the complex, I am amazed at the diversity of interpretations and reactions.”¹⁹



Figura 10. Salida en el Museo de la Historia del Holocausto. Yad Vashem. Jerusalén (2017) / Figure 10. Exit of the Holocaust History Museum. Yad Vashem, Jerusalem (2017).

implicados simultáneamente. Safdie reflexionó respecto del Museo: “Ningún diseño de los que he tenido que emprender en mi vida estaba tan cargado de simbolismos. Parecía que cada movimiento, forma y secuencia provocaba múltiples interpretaciones y un debate sin fin. Ahora que el público ha tomado posesión del complejo, estoy sorprendido de la diversidad de interpretaciones y reacciones”¹⁹.

El visitante, quien no perderá contacto visual con los extremos de la línea que debe recorrer, no puede hacerlo en continuidad: el paso está bloqueado obligándole a penetrar en cada sala, donde la representación es explícita, y volver al triángulo, que desciende y estrecha su sección a medida que avanza, alcanzando su máximo estrangulamiento en el capítulo de Auschwitz (Fig. 8). Cuando la ruta se acerca a su final, el suelo asciende en suave pendiente y el triángulo se abre hasta emerger al exterior en un amplio balcón que asoma sobre el paisaje: un horizonte de colinas.

Cada sala es un capítulo de una historia terrible; para su narración, Safdie pensó en las cuevas de Capadocia, en Beit Guvrim cerca de Jerusalén y en las canteras que había visitado en España pero, a diferencia de éstas, el terreno de las colinas de Jerusalén no es granítico; y decidió utilizar también el hormigón contra el lecho de roca.

En el Museo Judío de Libeskind, la línea del Holocausto, en el sótano, es un pasillo que también se comprime conforme se acerca a su fin: un espacio encerrado en una torre de hormigón al que

The visitor, who will not lose visual contact with the ends of the line that must follow, cannot do so in continuity; the passage is blocked forcing them to enter each room, where the representation is explicit, and return to the triangle, which descends and narrows its section as it advances, reaching its maximum narrowness in the Auschwitz chapter (Fig. 8). When the route approaches its end, the ground ascends in a gentle slope and the triangle opens until it emerges to the outside in a wide balcony that looks out over the landscape to a horizon of hills.

Each hall represents a chapter of a terrible story; for his narration, Safdie thought of the Cappadocia Caves of Beit Guvrim near Jerusalem, and of the quarries he had visited in Spain, but unlike these, the land of Jerusalem’s hills is not granitic, so he also decided to use concrete against the bedrock.

In Libeskind’s Jewish Museum, the Holocaust line, in the underground, is a corridor that also narrows as it nears its end; a space enclosed in a concrete tower that is accessed, in silence, through a heavy and opaque door. The space is barely illuminated by a breach through which the sounds of the city penetrate the space. Just as the visitor of the Memory Hall in Jerusalem also enters the silence and darkness through a heavy opaque door, designed by David Palombo, in which the iron bars create a composition of broken forms (Fig. 9).

se accede a través de una puerta pesada y opaca, en silencio. El espacio está apenas iluminado por una grieta por donde también acceden los sonidos de la ciudad. Como también entra en el silencio y oscuridad el visitante de la Sala del Recuerdo, en Jerusalén, a través de una pesada puerta opaca, diseñada por David Palombo, en la que las barras de hierro forman una composición de formas rotas (Fig. 9).

En el Campo del Recuerdo, junto a la pretensión de Eisenmann y Serra de dar a las personas “la idea de cómo podría ser el estar sobre un puesto perdido, cuando el piso se tambalea bajo los pies, cuando se está aislado del entorno”²⁰, hay participaciones no proyectadas como el esconderse, los saltos entre bloques o su utilización como fondos publicitarios. Muchas de estas actividades ya no están permitidas, como advierte la “Normativa para los visitantes del campo de estelas”. Un campo que, más que las estelas es una cuadrícula de calles estrechas que no permiten la formación de grupos, que ascienden y descienden, como las estelas.

Lugar

La noción de lugar es esencial a diferentes escalas. Al hablar de Jerusalén y de Berlín, dos lugares de memoria, la *Shoah* –el Holocausto– está omnipresente entre la necesidad simultánea de recordar y de olvidar.

El Monumento en Berlín se sitúa en los antiguos jardines de los Ministerios, al sur de la Puerta de Brandenburgo y a una distancia de entre 200 y 300 metros del búnker de Hitler, en un trapecio de 19.073 m² de superficie, en cuya esquina nororiental se descubrieron los restos del búnker de la residencia oficial de Goebbels. Un sitio con significados superpuestos: las ruinas del centro del poder nazi y un elemento ineludible en la vida cotidiana berlinesa.

La propuesta de Libeskind también se desarrolla en el centro de Berlín, imponiendo un orden propio: una matriz de relaciones que el mismo Libeskind reconoce irreal, utilizada en la geometría del edificio de modo que sus brazos emergen en forma de triángulos superpuestos que componen una desvirtuada estrella de David. Relaciones entre la historia particular de Berlín y entre las particularidades de la historia judía de Berlín forman lazos entre cultura judía y cultura alemana. Pero también relaciones con el *Collegienhaus* y entre Jerusalén y Berlín: en el Jardín del Exilio, único espacio exterior accesible desde el edificio –como el exilio fue el único camino hacia la vida–, hay un bosque con su suelo en pendiente con 49 columnas de hormigón perpendiculares al mismo, reforzando la sensación de inestabilidad que produce el exilio. De las columnas, alineadas en una trama ortogonal de 7×7, surgen robles; 48 de ellas contienen tierra de Berlín, la 49, en el centro de la trama, contiene tierra de Jerusalén.

In the Field of Remembrance, along with Eisenman and Serra’s intention to provide people with the experience of “being on a lost position, when the ground wobbles beneath your feet, when you are isolated from the rest”²⁰, there are unexpected uses such as hiding, jumping between blocks or its use as advertising background. Many of these activities are no longer allowed, as the “Regulations for visitors to the field of stelae” warn. Fields that, more than stelae, are a mesh of narrow streets that do not allow the formation of groups that ascend and descend, as stelae.

Place

The notion of place is essential at different scales. When speaking of Jerusalem and Berlin, two places of remembrance, the *Shoah* –the Holocaust– is omnipresent in between the simultaneous need to remember and to forget.

The Berlin monument is located in the Ministries’ former gardens, south of the Brandenburg Gate and at a distance of between 200 and 300 meters from Hitler’s bunker, in a 19,073 m² trapezium, on whose northeastern corner was found the remains of the bunker of the official residence of Goebbels. A place with overlapping meanings: the ruins of the center of Nazi power and a mandatory element in everyday Berlin’s life.

Libeskind’s proposal also develops in the center of Berlin, imposing an order of its own: a matrix of relations that Libeskind himself recognizes as unreal, used in the geometry of the building so that its arms emerge in the form of superposed triangles that compose a distorted Star of David. A relation between the particular history of Berlin and the particularities of Berlin’s Jewish history forming bonds between the Jewish and German cultures. But also, relations with the *Collegienhaus* and between Jerusalem and Berlin; in the Exile Garden, the only external space accessible from the building –like the exile was the only possible way to live– there is a forest with a sloping ground covered by 49 concrete columns perpendicular to it, reinforcing the feelings of instability that exile provokes. From the columns, aligned in a 7×7 orthogonal mesh, oaks emerge; 48 of them contain soil from Berlin, and the 49th, in the center of the plot, contains soil from Jerusalem.

Jerusalem’s topography was decisive in the Holocaust Museum, crossing the hill and with a narrow skylight, “a reflective knife edge across the landscape that would disclose the museum’s presence”²¹. As Israel is a territory with clay and limestone rich mountains, as quoted in 1951: “For us [the concrete] is especially important, seeing as the raw material is available inexhaustibly in our homeland. [...] A prominent expert who visited here [...] accurately expressed our fortunate condition in this field: “Your entire land is one big cement factory.”²²

La topografía de Jerusalén fue determinante en el Museo del Holocausto, atravesando la colina y con una claraboya estrecha para la luz, “un filo de navaja de reflexión a través del paisaje, que revelen la presencia del museo”²¹. Como el que Israel sea un territorio con montañas ricas en arcillas y piedra caliza, como se citaba en 1951: “Para nosotros [el hormigón] es sin duda importante, ya que la materia prima está disponible en nuestra patria ilimitadamente [...] Un experto que nos visitó [...] expresó con precisión nuestra afortunada condición en este campo: ‘Todo su país es una gran fábrica de cemento’”²².

Conclusión

El objeto del dispositivo -cuyo soporte es diverso, desde un edificio a una intervención eventual, una tumba o incluso una placa- no es su visibilidad aparente, materialidad o forma, sino su capacidad de transmisión; incluso cumplen con su función los que no tienen forma, los contra-monumentos²³.

En los casos abordados, en Jerusalén y en Berlín -donde las relaciones con la memoria son también sentimentales, aportando un punto de vista más complejo al análisis- podemos hablar de gestos que sugieren caminos a la arquitectura como vehículo de la memoria, más allá del edificio “contenedor de la memoria”. Es determinante el hecho narrado, pero también, como en una suma de capas, las exigencias de la sociedad, la cultura, y la fuerza conceptual en la arquitectura que, teniendo en cuenta tanto los aspectos estrictamente funcionales o tecnológicos, como, trascendiendo el lugar y su condición física, los simbólicos y sensibles, “tiene el poder de inspirar y transformar nuestra existencia del día a día”, como expresaba Steven Holl²⁴.

En los casos tratados, la sección es el instrumento esencial en la evocación de la ausencia hasta manifestar el vacío y la pérdida a través de la experiencia del silencio, del frío, de la desorientación -en el espacio y en el tiempo- y de la ruptura con el exterior -la imposibilidad de salir una vez se ha entrado-. Recorridos -en descenso y luego ascenso- y ausencia de la dialéctica interior-exterior, generando un mundo interior (incluso en el Campo del Recuerdo) donde el hormigón gris se convierte en hilo conductor de los conceptos. Caminos que, como significaba Sigmund Leweretz, no son simétricos, sino lugares extraños y precisos más allá de los cuales no se puede seguir siendo el mismo²⁵.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W. *Crítica de la cultura y sociedad*. Madrid: Akal. 2008.
- Adorno, Theodor W. *Crítica de la cultura y sociedad II*. Madrid: Akal. 2009.
- Bates, Donald L. “Una conversación entre líneas con Daniel Libeskind”. *El Croquis*, nº 80, 1996, 6-29.

Conclusion

The aim of the device—whose support is diverse, from a building to an eventual intervention, a grave or even a plate—is not its apparent visibility, materiality or form, but its transmission capacity; even those without form, the counter-monuments, fulfill their function²³.

In the cases addressed, in Jerusalem and in Berlin—where relationships with memory are also sentimental, contributing a more complex point of view to the analysis—we can speak of gestures that suggest new paths to architecture as a vehicle of memory, beyond the building as a ‘container of memory’. The narrated fact is determinant, but also, as in a sum of layers, the demands of society, culture, and the conceptual force in architecture that, taking into account both the strictly functional or technological aspects, and, transcending the place and its physical condition, the symbolic and sensitive aspects as well, “has the power to inspire and transform our day-to-day existence” as Steven Holl expressed²⁴.

In the cases approached, section is the essential instrument in the evocation of absence to manifest the void and loss through the experience of silence, cold, disorientation—in space and time—and the rupture with the exterior, the impossibility of leaving once it has been entered. Routes—in descent and then ascent—and absence of the interior-exterior dialectic, which generate an inner world (even in the Field of Remembrance) where gray concrete becomes the conductive thread of the concepts. Paths that, as Sigmund Leweretz expressed are not symmetrical, but rather strange and precise places beyond which one cannot remain the same²⁵.

Bibliographic references

- Adorno, Theodor W. *Crítica de la cultura y sociedad*. Madrid: Akal. 2008.
- Adorno, Theodor W. *Crítica de la cultura y sociedad II*. Madrid: Akal. 2009.
- Bates, Donald L. “Una conversación entre líneas con Daniel Libeskind”. *El Croquis*, nº 80, 1996, 6-29.
- Carrier, Peter. “Berlin: the Monument for the Murdered Jews of Europe and the Promise of Consensus: 1988-2000”. In *Holocaust Monuments and national memory cultures in France and Germany since 1989*. 99-153. New York, Oxford: Berghahn Books. 2005.
- Deleuze, Gilles. “¿Qué es un dispositivo?”. In *Michael Foucault, Filósofo*, ed. Canguilhem, Georges, 155-163. Barcelona: Gedisa, 1990.
- Efrat, Zvi. *Haproyekt Hayisraeli: Bniya veAdrikalut 1948-1973*. Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art. 2004.
- Francastel, Pierre. *Études de sociologie de l’art*. Paris: Denoël-Gonthier. 1970.
- Holl, Steven. *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili. 2011.
- Jureit, Ulrike. “Generación y memoria: El Monumento del Holocausto en Berlín como proyecto conmemorativo propiamente generacional”. *istor. Revista de Historia Internacional*, 30, Otoño 2007, 50-70.
- Martínez Santa-María, Luis. “Un punto. El lugar de la memoria en algunos trabajos de Sigurd Leweretz”. *DPA, Documents de Projectes d’Arquitectura*, nº 18, abril, 2002, Barcelona: Edicions UPC, 14-19

- Carrier, Peter. "Berlin: the Monument for the Murdered Jews of Europe and the Promise of Consensus: 1988-2000". En *Holocaust Monuments and national memory cultures in France and Germany since 1989*. 99-153. New York, Oxford: Berghahn Books. 2005.
- Deleuze, Gilles. "¿Qué es un dispositivo?". En *Michael Foucault, Filósofo*, editado por Canguilhem, Georges, 155-163. Barcelona: Gedisa, 1990.
- Efrat, Zvi. *Haproyekt Hayisraeli: Bniya veAdrikalut 1948-1973*. Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art. 2004.
- Francastel, Pierre. *Études de sociologie de l'art*. Paris: Denoël-Gonthier. 1970.
- Holl, Steven. *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili. 2011.
- Jureit, Ulrike. "Generación y memoria: El Monumento del Holocausto en Berlín como proyecto conmemorativo propiamente generacional". En *istor. Revista de Historia Internacional*, 30, Otoño 2007, 50-70.
- Martínez Santa-María, Luis. "Un punto. El lugar de la memoria en algunos trabajos de Sigurd Lewerentz". *DPA, Documents de Projectes d'Arquitectura*, nº 18, abril, 2002, Barcelona: Edicions UPC, 14-19
- Nora, Pierre (dir.). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 2, 1997.
- Reinstein, Gila. "Architect Libeskind tells how he conveyed 'the real' and 'the invisible' in new Jewish Museum of Berlin". *Yale Bulletin & Calendar*. November 15-22, 1999. Vol. 28, Nº 13.
- Rosenfeld, Gavriel D. *Building After Auschwitz. Jewish Architecture and the Memory of the Holocaust*. New Haven and London: Yale University Press. 2011.
- Safdie, Moshe. "The Architecture of Memory". En *Yad Vashem. Moshe Safdie-The Architecture of Memory*, 92-101. Baden: Lars Müller Publishers, 2006.
- Wajcman, Gérard. *L'Objet du siècle*. Paris: Verdier, 1998.
- Young, James E. "Jewish Museums, Holocaust Museums, and Questions of National Identity". En *Jewish identity in Contemporary Architecture*, editado por Angeli Sachs, Edward Van Voolen, 42-55. Amsterdam: Joods Historisch Museum, 2004.
- Young, James E. "Holocaust sites, Memorials & Art". En *Jewish Heritage Report, The Newsletter of the International Survey of Jewish Monuments (ISJM)*. Vol. 1, nº 2, Verano, 1997.
- Wajcman, Gérard. *L'Objet du siècle*. Paris: Verdier, 1999.

Marilda Azulay Tapiero (Casablanca, 1958). Doctora en Arquitectura por la Universitat Politècnica de València, Premio COACV 2003, a la Tesis Doctoral "La fortuna de los ideales racionalistas en España, 1914-1936", y Primer Premio de Investigación Miguel Sandalio/María Aparicio 2012, Estudio de las necesidades y carencias de la Ciudad de Valencia. Soluciones aplicables. Actividad docente desde 1988 en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos, UPV, y miembro del Grupo de Investigación Arte y Arquitectura Contemporánea. Autora de diversos artículos alrededor de la arquitectura y la ciudad, la arquitectura en Israel y otros temas relativos al judaísmo y la cultura judía.

Notes

- ¹ *German Architecture Prize Speech*. Discurso de Daniel Libeskind con ocasión del German Architecture Prize 1998. Accesible en: daniel-libeskind.com
- ² El Parlamento Israelí aprobó el 19 de agosto de 1953 la Ley *Yad Vashem* (Ley 5713-1953) estableciendo la institución como centro de documentación, investigación, educación y conmemoración del Holocausto. *Yad Vashem*, "Un Monumento y un Nombre" en hebreo.
- ³ En 1980, el Congreso de los Estados Unidos autorizó la creación del *United States Holocaust Memorial Museum* (USHMM), siendo colocada la primera piedra en 1988 e inaugurado en 1993. Inmediatamente le siguieron, en Estados Unidos, los museos de Nueva York, Los Ángeles, Houston, Detroit y Chicago, entre otros, hasta un total de 24. En Europa, Israel, África, América del Sur y Australia se puede encontrar otros 40 museos, destacando 8 en Alemania y 5 en Israel. Lista completa en Jewish Studies: Global Directory of Holocaust Museums. Accesible en: <http://www.science.co.il/holocaust-museums.asp> [Consulta: 13/12/2015]

Marilda Azulay Tapiero (Casablanca, 1958). PhD in Architecture, Universitat Politècnica de València. COACV 2003 Award, for the Doctoral Thesis "The Fortune of Rationalistic Ideals in Spain, 1914-1936", and the First Research Prize Miguel Sandalio / María Aparicio 2012, "Study of needs and deficiencies of the City of Valencia. Applicable solutions". Teaching since 1988 in the Department of Architectural Projects, UPV, and member of the Contemporary Art and Architecture Research Group. Author of several articles on architecture and city, architecture in Israel and other topics related to Judaism and Jewish culture.

Notes

- ¹ *German Architecture Prize Speech*. Daniel Libeskind's speech with occasion of the German Architecture Prize 1998. Accessible at: daniel-libeskind.com
- ² The Israeli Parliament approved the *Yad Vashem* Law (Law 5713-1953) on August 19, 1953, establishing the institution as a center for documentation, research, education and commemoration of the Holocaust. *Yad Vashem*, "A Monument and a Name" in Hebrew.
- ³ In 1980, the United States Congress authorized the creation of the United States Holocaust Memorial Museum (USHMM), the first stone being laid in 1988 and inaugurated in 1993. It was immediately followed in the United States by the museums of New York, Los Angeles, Houston, Detroit and Chicago, among others, up to a total of 24. In Europe, Israel, Africa, South America and Australia another 40 museums can be found, highlighting 8 in Germany and 5 in Israel. Full list in: Jewish Studies Global Directory of Holocaust Museums. Accessible at: <http://www.science.co.il/holocaust-museums.asp> [Consulted: 13/12/2015]
- ⁴ Young, James E. "Jewish Museums, Holocaust Museums, and Questions of National Identity", in *Jewish identity in Contemporary Architecture*, eds. Sachs, Angeli and Van Voolen, Edward. Amsterdam: Joods Historisch Museum, 2004, 42-55 (43).
- ⁵ The devices "are machines to make see and make speak." Deleuze, Gilles. "¿Qué es un dispositivo?", in *Michael Foucault, Filósofo*, ed. Canguilhem, Georges (Barcelona: Gedisa, 1990), 155.
- ⁶ Francastel, Pierre. *Études de sociologie de l'art*. (Paris: Denoël-Gonthier. 1970), 15.
- ⁷ Place of memory, a concept coined by Pierre Nora as "any significant unity, of material or ideal order, of which the will of men or the work of time has made a symbolic element of the heritage of the memory of any community". Nora, Pierre (dir.). *Les lieux de mémoire*. (Paris: Gallimard, 2, 1997), 226.
- ⁸ The purpose of a memorial arose in August 1988 from the journalist Lea Rosh—pseudonym of Edith Rosh—and the historian Eberhard Jaeckel, who would make a documentary about the deportation and murder of Jews in Europe between 1933 and 1945, *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland* -Death is a Teacher in Germany-
- ⁹ Jureit, Ulrike. "Generación y memoria: El Monumento del Holocausto en Berlín como proyecto conmemorativo propiamente generacional", in: *istor. Revista de Historia Internacional*, 30, (Otoño 2007): 51.

- ⁴ Young, James E. "Jewish Museums, Holocaust Museums, and Questions of National Identity", en *Jewish identity in Contemporary Architecture*, eds. Sachs, Angeli y Van Voolen, Edward. (Amsterdam: Joods Historisch Museum, 2004), 43.
- ⁵ Los dispositivos "son máquinas para hacer ver y para hacer hablar". Deleuze, Gilles. "¿Qué es un dispositivo?", en *Michael Foucault, Filósofo*, ed. Canguilhem, Georges (Barcelona: Gedisa, 1990), 155.
- ⁶ Francastel, Pierre. *Études de sociologie de l'art*. (Paris: Denoël-Gonthier. 1970), 15.
- ⁷ Lugar de memoria, concepto acuñado por Pierre Nora como "toda unidad significativa, de orden material o ideal, de la que la voluntad de los hombres o el trabajo del tiempo ha hecho un elemento simbólico del patrimonio de la memoria de una comunidad cualquiera". Nora, Pierre (dir.). *Les lieux de mémoire*. (Paris: Gallimard, 2, 1997), 226.
- ⁸ El propósito de un memorial surgió, en agosto de 1988, de la periodista Lea Rosh -seudónimo de Edith Rohs- y el historiador Eberhard Jaeckel, quienes realizarían un documental sobre la deportación y asesinato de los judíos en Europa entre 1933 y 1945, *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland* -La Muerte es un Maestro en Alemania-.
- ⁹ Jureit, Ulrike. "Generación y memoria: El Monumento del Holocausto en Berlín como proyecto conmemorativo propiamente generacional", en: *istor. Revista de Historia Internacional*, 30, (Otoño 2007): 51.
- ¹⁰ Carrier, Peter. "Berlin: the Monument for the Murdered Jews of Europe and the Promise of Consensus: 1988-2000", en *Holocaust Monuments and national memory cultures in France and Germany since 1989*. (New York, Oxford: Berghahn Books. 2005), 117.
- ¹¹ Adorno, Theodor W. "Crítica de la cultura y sociedad", en: *Crítica de la cultura y sociedad I*. (Madrid: Akal. 2008), 25.
- ¹² "El concepto de una cultura resucitada después de Auschwitz es aparente y absurdo [...] Pero como el mundo ha sobrevivido a su propio hundimiento, necesita el arte como su historiografía inconsciente. Los artistas auténticos de la actualidad son aquellos en cuyas obras resuena el horror extremo." Adorno, Theodor W. "Aquellos años veinte", en *Crítica de la cultura y sociedad II*. (Madrid: Akal. 2009), 443.
- ¹³ Daniel Libeskind, citado por Reinstein, Gila. "Architect Libeskind tells how he conveyed 'the real' and 'the invisible' in new Jewish Museum of Berlin", en *Yale Bulletin & Calendar*. November 15-22, 1999. Vol. 28, Nº 13. Accesible en: <http://www.yale.edu/opa/arc-ycb/v28.n13/story15.html> [Consulta: 19/12/2015]
- ¹⁴ Lema del proyecto presentado por Libeskind al concurso para la Ampliación del Museo de Berlín con el Departamento del Museo Judío.
- ¹⁵ Bates, Donald L. "Una conversación entre líneas con Daniel Libeskind", *El Croquis*, nº 80, (1996): 6-29.
- ¹⁶ Marzynski, Marian. "A Jew Among the Germans", en *Frontline: a Jew among the Germans: transcript | PBS. Entrevista con Peter Eisenman*, p. 11. Accesible en: <http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/germans/etc/script.html> [Consulta: 25/05/2010]
- ¹⁷ Safdie, Moshe. "The Architecture of Memory", en *Yad Vashem. Moshe Safdie-The Architecture of Memory*. (Baden: Lars Müller Publishers, 2006), 92.
- ¹⁸ *Ibid.*, 96.
- ¹⁹ *Ibid.*, 101.
- ²⁰ Entrevista con Peter Eisenman y Richard Serra, en Taz, 20 de enero de 1998, citado en Jureit, Ulrike, 65.
- ²¹ Safdie, Moshe. "The Architecture of Memory", 95.
- ²² Documento del *Research and Statistics Department in the National Planning Office*, recogido en Efrat, Zvi. "The Israeli Project. Beton. Concrete", 2004. Accesible en: <http://efrat-kowalsky.co.il/files/beton.pdf> [Consulta: 20/04/2017].
- ²³ *Contra-monumentos* es un término acuñado por James E. Young en la década de los años noventa en relación al debate sobre los conceptos de conmemoración haciendo referencia a una crítica artística de los monumentos que se aparta conscientemente de la iconografía tradicional. "The Counter-Memorial: Memory Against Itself in Germany Today", en *Critical Inquiry*, 18 (Winter 1992), 267-296. Como el Monumento contra el Racismo o Monumento Invisible en Sarrebrück, de Jochen Gerz, del que Gérard Wajcman escribió "la Shoah existió y permanece sin imagen". Wajcman, Gérard. *L'Objet du siècle*. (Paris: Verdier, 1998), 21.
- ²⁴ Holl, Steven. *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*. (Barcelona: Gustavo Gili, 2011), 8-9
- ²⁵ Martínez Santa-María, Luis. "Un punto. El lugar de la memoria en algunos trabajos de Sigurd Lewerentz". *DPA, Documents de Projectes d'Arquitectura*, nº 18. (Abril, 2002): 14-19.
- ¹⁰ Carrier, Peter, "Berlin: the Monument for the Murdered Jews of Europe and the Promise of Consensus: 1988-2000", in *Holocaust Monuments and national memory cultures in France and Germany since 1989*. (New York, Oxford: Berghahn Books, 2005), 117.
- ¹¹ Adorno, Theodor W. "Crítica de la cultura y sociedad", in: *Crítica de la cultura y sociedad I*. (Madrid: Akal. 2008), 25.
- ¹² "The concept of a cultural resurrection after Auschwitz is illusory and absurd [...]. But because the world has outlived its own downfall, it nevertheless needs art to write its unconscious history. The authentic artists of the present are those in whose works the uttermost horror still quivers." Adorno, Theodor W. "Aquellos años veinte", in *Crítica de la cultura y sociedad II*. (Madrid: Akal. 2009), 443.
- ¹³ Daniel Libeskind, cited by Reinstein, Gila. "Architect Libeskind tells how he conveyed 'the real' and 'the invisible' in new Jewish Museum of Berlin", in *Yale Bulletin & Calendar*. November 15-22, 1999. Vol. 28, Nº 13. Accessible at: <http://www.yale.edu/opa/arc-ycb/v28.n13/story15.html> [Consulted: 19/12/2015]
- ¹⁴ The name of the Libeskind's project for the competition for the "Extension of the Berlin Museum with a Jewish Museum Department".
- ¹⁵ Bates, Donald L. "Una conversación entre líneas con Daniel Libeskind", in *El Croquis*, nº 80, (1996): 6-29.
- ¹⁶ Marzynski, Marian. "A Jew Among the Germans", in *Frontline: a Jew among the Germans: transcript | PBS. Interview with Peter Eisenman*, p. 11. Accessible at: <http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/germans/etc/script.html> [Consulted: 25/05/2010]
- ¹⁷ Safdie, Moshe. "The Architecture of Memory", in *Yad Vashem. Moshe Safdie-The Architecture of Memory*. (Baden: Lars Müller Publishers, 2006), 92.
- ¹⁸ *Ibid.*, 96.
- ¹⁹ *Ibid.*, 101.
- ²⁰ Interview with Peter Eisenman and Richard Serra, in Taz, January 20th 1998, cited in Jureit, Ulrike, 65
- ²¹ Safdie, Moshe. "The Architecture of Memory", 95.
- ²² Document from the *Research and Statistics Department in the National Planning Office*, contained in Efrat, Zvi. "The Israeli Project. Beton. Concrete", 2004. Accessible at: <http://efrat-kowalsky.co.il/files/beton.pdf> [Consulted: 20/04/2017].
- ²³ *Counter-monuments* is a term coined by James E. Young in the decade of the 1990s in relation to the debate on the concepts of commemoration referring to an artistic critique of monuments that consciously separates from traditional iconography. "The Counter-Memorial Meeting: Memory Against Itself in Germany Today," in *Critical Inquiry*, 18 (Winter 1992), 267-296. Like the Monument Against Racism or Invisible Monument in Sarrebrück, by Jochen Gerz, of which Gérard Wajcman wrote "the Shoah existed and remains without image". Wajcman, Gérard. *L'Objet du siècle*. (Paris: Verdier, 1998), 21.
- ²⁴ Holl, Steven. *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*. (Barcelona: Gustavo Gili. 2011). 8-9.
- ²⁵ Martínez Santa-María, Luis. "Un punto. El lugar de la memoria en algunos trabajos de Sigurd Lewerentz". *DPA, Documents de Projectes d'Arquitectura*, nº 18, (Abril, 2002): 14-19.