



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCOLA TÈCNICA
SUPERIOR
D'ARQUITECTURA

Trabajo Final de Grado

Arte y arquitectura en el contexto público

Departamento de PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS
ETSA Escuela Técnica Superior de Arquitectura
UPV Universidad Politécnica de Valencia
2016

Alumno: Garín Cascales, Antonio
Tutora: García Martínez, Mónica

Resumen

En este trabajo se reconsidera la función comunicadora del arte en el espacio público, con un tema tan complejo como son los memoriales y la carga semántica que contienen, cuestionándose la naturaleza de este tipo de edificaciones. Se trata de un trabajo teórico aplicado a la obra "Holocaust Memorial Berlin" del arquitecto P. Eisenman, un memorial tremendamente contemporáneo, que refleja una gran capacidad comunicadora, haciendo frente a la gran responsabilidad de restablecer la memoria colectiva de un pueblo, en este caso, la del pueblo judío.

La obra del arquitecto supone un cambio en este tipo de edificaciones, donde el visitante ya no adopta una actitud contemplativa, sino que es invitado a entrar en un proceso de experimentación.

Palabras clave

campo expandido, arte público, memorial, Holocausto, Peter Eisenman

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN.....	4
Campo de investigación.	4
Rol del arte y la arquitectura en el espacio público. Caso de estudio:	
"Holocaust Memorial Berlin"	
Motivación	9
Hipótesis de partida y objetivos	11
Estado del Arte	13
Metodología de investigación	16
II. CUERPO DE LA INVESTIGACIÓN. Memorial del Holocausto del	
arquitecto Peter Eisenman	18
CAP. 1 CONCEPTO DE MONUMENTO EN EL ESPACIO PÚBLICO.....	19
CAP. 2 CAPACIDAD DE EXPRESIÓN DE LA OBRA Y SU IMPACTO SOCIAL.....	28
CAP. 3 ENTRE ARQUITECTURA, PAISAJE, ESCULTURA SEGÚN ROSALIND	
E.KRAUSS	34
CAP. 4 INTERPRETACIONES	43
III. CONCLUSIONES	49
BIBLIOGRAFÍA	54
CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES.....	58

INTRODUCCIÓN

Campo de Investigación

Rol del arte y la arquitectura en el espacio público. Caso de estudio: "Holocaust Memorial Berlin"

"Desde la época primitiva, el ser humano ha hecho uso del arte como medio de comunicación. Cuando el hombre quiso invitar a sus compañeros a cazar, pintó las paredes de las cuevas; cuando sintió alegría, creó sonidos armoniosos, cantó, danzó y alabó a sus dioses; cuando deseó entretener a su comunidad, creó el teatro, y cuando pudo escribir, perpetuó sus ideas en la historia"(1). Desde siempre el arte se ha posicionado entre la manifestación, exteriorización, y la comunicación. A lo largo de los siglos, según las diversas civilizaciones y apreciaciones individuales, su función comunicadora se ha ido transformando en cuanto al valor e importancia.



Fig.1



Fig.2

1. FÁTIMA. (2010-2011). Blog "Arte y Comunicación"

Fig. 1 Pinturas en las paredes del templo de la diosa Hathor. Importancia de la danza. (Egipto, 50 a.C)

Fig. 2 Pinturas rupestres de Altamira.

2. TOLSTÓI, L (1828 - 1910) Novelista ruso, considerado uno de los escritores más relevantes de la literatura mundial.

3. TAPIES, A (1923 - 2012) Pintor, escultor y teórico del arte español. Uno de los principales exponentes a nivel mundial del formalismo.

4. EINSTEIN, A (1879 - 1955) Físico alemán de origen judío. Considerado como el científico más conocido y popular del siglo XX.

Actualmente existen muchas definiciones y manifestaciones del arte, pero a la mayoría les atribuyen una función común, y es el papel comunicador del mismo. Destacar algunos autores:

"El arte es uno de los medios de comunicación entre los hombres"
León Tolstói (2)

"El arte es la filosofía que refleja un pensamiento"
Antoni Tapies(3)

"El arte es la expresión de los más profundos pensamientos por el camino más sencillo"
Albert Einstein (4)

Una obra de arte sin destinatarios hace que su esencia se pierda por completo, puesto que son ellos los encargados de la interpretación y decodificación de dicha expresión artística, otorgándole su verdadero significado y los que dan sentido a la obra.

Atendiendo a esta labor comunicadora, debemos de saber que los principales componentes de toda comunicación, son básicamente el emisor, el receptor y como es de suponer el mensaje, sin dejar a un lado el canal a través del cual se transmite. Estos elementos son fundamentales para una correcta comunicación y transmisión de la obra.

La mayoría de manifestaciones artísticas actuales (5), han dado un paso hacia delante en este aspecto, siendo vistas como auténticos canales de comunicación que además de generar una serie de sensaciones en el espectador, en el visitante, transmiten ideas, posturas sobre determinados temas, opiniones, denuncias e incluso aportan un modo distinto de entender la realidad y de aproximarla a los demás.

También es importante señalar, como en las sociedades democráticas, los medios de comunicación posibilitan la expansión del arte hacia las diferentes capas sociales a las que a algunas les resulta imposible su acceso. Esta supuesta democratización facilita aunque no asegura su divulgación(6), puesto que esto depende también de las condiciones económicas del sistema donde la obra se produce y se comunica. La oportunidad de emplear los medios de comunicación de masas, hace que el artista reconsidere un nuevo vínculo entre el correspondiente objeto u obra de arte y su aceptación o recepción por parte de la sociedad, puesto que se está modificando la forma de trasladar el mensaje artístico y su lenguaje.

Además de las manifestaciones artísticas, no hay que olvidar como consecuencia una vez más del progreso de la sociedad, como el arte se sirve de los avances y la revolución tecnológica proponiendo un nuevo lenguaje artístico con códigos propios, lo que permite de un modo sencillo dar a conocer las elaboraciones de los artistas, facilitando de esta forma la transmisión de ideas, pensamientos, críticas, reflexiones y todo tipo de sentimientos a las personas que no tienen la fortuna de asistir, por ejemplo, a una exposición en un teatro, galería, sala de cine, etc. Las manifestaciones del arte, además de los objetivos ya enunciados, poseen otras intenciones que resultan verdaderamente interesantes y útiles, tales como: humanizar, concienciar, criticar e incidir en la forma de pensar de las personas.

Tiempo atrás, a lo largo de la historia, tales manifestaciones, eran concebidas como un instrumento de representación del poder, algo que hoy en día podríamos preguntarnos, si sería aceptado o no por parte de la sociedad.

5. Dentro de tales manifestaciones, habría que descartar, entre otros, el denominado ARTE CONCEPTUAL, cuya objetivo, es evacuar todo contenido crítico a la obra. En él, las ideas acerca de la obra prevalecen sobre sus aspectos formales o sensibles.

6. Una "divulgación con matices". Una difusión, pero con una selección por parte de las instituciones, lo que genera cierta confusión en la ciudadanía.

Ante el escenario presente, y contemplando la situación actual en la que nos encontramos caracterizada por una fase de crisis, conflictos y protestas sociales, consecuencia de la mala gestión por parte de algunos gobernantes: ¿puede ser el arte, y en particular la arquitectura, así como la escultura o la denominada arquitectura monumental, un medio de expresión reflejo de la sociedad en la que vivimos, y el estado en la que ésta se encuentra?, ¿es un aparato válido para dicha expresión?

No debemos obviar como el arte, también es utilizado como instrumento de protesta, conmemoración e incluso evocación o recuerdo de lo sucedido en el pasado, con el fin, entre otras cosas, de concienciarnos de actitudes y comportamientos llevados a cabo años atrás. Poco a poco, se ha ido abandonando la idea o el dogma de "arte por arte"⁽⁷⁾, mostrando la posibilidad de que a través de él, se puede contribuir a la integración del individuo en la sociedad. Debemos tener claro, que no podemos comprender la cultura de una sociedad o país sin conocer su arte. Podríamos decir que, el arte es un medio de expresión, un lenguaje que esculpe los sentidos y transmite, difunde significados que ningún otro lenguaje puede trasladar.

Considerando este fin comunicador destacamos las artes visuales, entre ellas, los monumentos, como aquellas que nos permiten observar con nuestros propios ojos quiénes somos, dónde estamos y de dónde venimos. Es una forma de expresión que podemos calificar como instrumento esencial para la identificación cultural y desarrollo de la sociedad. De esta forma, podemos poner de manifiesto cómo por medio del arte, percibimos la realidad de nuestro entorno, actitudes reprobables, que condujeron a sucesos inolvidables, positivos o negativos para su posterior análisis, alentando a las masas a expresar su descontento con el fin de reconstruirla.

El arte, y dentro de él, especialmente la arquitectura monumental, o también los memoriales, decimos que rememora, afronta acontecimientos del pasado, toma lo conocido e incluso lo muestra en algunos casos, como signo de superación de sociedades que no supieron estar a la altura en determinadas circunstancias. Por ello, debemos hablar de la función del arte también como medio comunicador para la reconstrucción de determinadas pueblos y sociedades, en definitiva, para la reconstrucción la democracia. Del mismo modo, también podemos afirmar que el arte, de algún modo, sirve como medio de educación de la ciudadanía, o al menos de fuente, de canal de información sobre épocas y sucesos pasados.

7. "Arte por arte". *Ars gratia artis*: principio de la estética idealista que implica el individualismo, así como la libertad del arte.

Según Iñaki Ábalos (8), antes de revisar el presente, debemos echar la vista atrás, y ser conscientes de dónde venimos. Destacar como a lo largo de la historia, en ciertos momentos el arte se definió como la representación de la perfección y la armonía. Esta concepción fue cambiando tras la aparición de las corrientes vanguardistas, las cuales introdujeron nuevas formas de expresión, modificando los prototipos de la creación artística.

En este sentido, y por todo lo comentado anteriormente destacar desde mi punto de vista, como el arte y su carácter comunicador, resulta fundamental en nuestras vidas, sin dejar a un lado su capacidad como elemento divulgativo, que hoy en día en algunos aspectos, quizás esté más vinculado al mundo de la publicidad, a la parcela mercantilista. Un mundo, el de la publicidad, que carece de este carácter o capacidad crítica.

El tema concreto objeto de estudio: "*Holocaust Memorial Berlin*" (2003-2005), del arquitecto estadounidense de origen judío Peter Eisenman, se encuentra ubicado tal y como su nombre indica en Berlín, concretamente en el centro histórico de la ciudad bávara. Se trata de una obra polémica incluso antes de su construcción, destaca por la cantidad de polémicas, críticas y avatares sufridos que surgieron cuando la periodista Lea Rosch y el historiador Eberhard Jackel desde la plataforma ciudadana *Perspective Berlin*, apoyaron en 1980 la construcción de un monumento que no pasase inadvertido.

Llama la atención, como ya en sus inicios, el proyecto estuvo envuelto en multitud de debates, entre ellas, si tenía sentido y era posible hallar una forma artística apropiada ante un exterminio de tal dimensión, o la controversia sobre la conveniencia o la justificación de destinar un monumento, tan representativo, al recuerdo de los judíos como únicos perjudicados de la ideología nazi: "*¿Qué había del resto de colectivos afectados, como los homosexuales, gitanos, enfermos mentales, minusválidos, etc?, ¿y todos aquellos que no cumplían la normativa nacionalsocialista de "pureza" de raza y creencias?*".(9)

Tengo que destacar, la atracción que me despertaba el hecho de como la arquitectura, según algunos denominada arquitectura memorial (10), servía como instrumento para restablecer la memoria colectiva de un pueblo, el judío, que sufrió las atrocidades del régimen nazi. A todo esto se sumó el especial interés que generaba su obra, al tratamiento que el autor utilizó a la hora de diseñarlo, así como a la imagen que proporcionó, tanto al mero espectador, como al visitante que decide adentrarse en su

8.ÁBALOS, I. Arquitecto español, profesor titular del departamento de proyectos arquitectónicos de la ETSAM y catedrático de Arquitectura y Paisaje.

9. VALDEVIESO, M. "*Memorandum del Horror cotidiano: El Monumento Espacios para el recuerdo de Stih y Scchnock en Berlín*"

10. Arquitectura memorial. Monumento, construcción, o edificación que se erige con el objetivo principal de ejercer memoria sobre algún hecho o evento particular.

obra; "*tan diferente al resto, tan anónima*"⁽¹¹⁾, a pesar de poseer el mismo carácter que otros memoriales.

11. RAUTERBERG,H. *Holocaust Memorial Berlin*. Lars Muller

Fig 3. Peter Eisenman .Panorámica Holocaust Memorial Berlin (2003 - 2005)

Fig 4. Peter Eisenman .Corredores Holocaust Memorial Berlin. (2003 -2005)



Fig. 3



Fig. 4

Motivación

La obra del arquitecto P. Eisenman, tuvo una gran repercusión por lo que esta suponía: *"un memorial en uno de los lugares más céntricos de la ciudad alemana, que de alguna forma destapaba una de las vergüenzas más notorias del pueblo alemán"*(11). Podríamos preguntarnos: ¿es una forma de exculpar el mea culpa?, ¿un modo de avergonzar al pueblo bávaro? ¿un reconocimiento al pueblo judío?

Tal repercusión llamó mi atención, así como los numerosos reconocimientos recibidos una vez finalizada la obra:

- *10 de Mayo de 2005*, la apertura oficial del monumento llegó a retransmitirse en directo por numerosos canales de televisión nacionales, además de ser visitado por más de 1200 visitantes nacionales e internacionales.

- *15 de Febrero de 2006*, al memorial se le concede el premio de la revista estadounidense *"Viajes y Ocio"* en el sector *"Mejor Espacio Cultural"* en Nueva York.

- *Septiembre de 2006*, el monumento se encuentra entre los cinco finalistas del *"Premios al Paisaje Urbano"* del EuroHypo Frankfurt / Main.

- *3 de Noviembre de 2006*, el campo de estelas recibe uno de los siete premios de los *"Premios de Arquitectura de Berlín"*, el jurado de esta forma: *"rinde homenaje a los ejemplos paradigmáticos de la arquitectura y la planificación urbana, señalando el camino hacia el futuro"*.

- *5 de Noviembre de 2006*, se le adjudicó el segundo puesto en el *"Globe Award por mejor proyecto mundial de turismo"* de la revista británica *"Gremio de escritores de viajes"* durante su anual *"World Travel Market"* en Londres.

- *3 de Mayo de 2007*, recibe el prestigioso premio *"Honor de Arquitectura"* del Instituto Americano de Arquitectos (AIA).(12)

- *9 de Mayo de 2007*, se le concede el premio *"Excelencia"* de la Asociación Internacional de Diseñadores de Iluminación (IALD).(13)

Todo ello hizo despertar mi interés, un monumento que avivó numerosas críticas, opiniones y polémicas, y que recibió a pesar de su escaso período de vida, considerables premios y reconocimientos, convirtiéndose en uno de los monumentos más visitados.

11. RAUTERBERG,H. *Holocaust Memorial Berlin*. Lars Muller

12. El American Institute of Architects, sus siglas AIA, es una organización profesional fundada en 1857 que representa los intereses profesionales de los arquitectos estadounidenses.

13. Asociación Profesional de Diseñadores de Iluminación, es una plataforma que busca fomentar la profesión del diseño de iluminación, estableciendo criterio y responsabilidad profesional, para mejorar la iluminación de nuestro entorno y nuestras ciudades, y lograr la óptima expresión del diseño arquitectónico .

Tengo que decir que no fue nada difícil la elección del mismo, a pesar de la gran cantidad de memoriales realizados por toda Europa, así como por todo el resto del mundo. Esto se debió a mi interés particular por lo acontecido en la Segunda Guerra Mundial, y en particular, el modo de actuar de una sociedad, la sociedad alemana, así como sus ideales y convicciones sobre el pueblo judío, y su actitud de revancha con el resto de Europa. Actitud y comportamientos que fueron gestándose nada más finalizar la Gran Guerra, como consecuencia de las políticas impuestas al pueblo bávaro. Se trata de un trabajo, una investigación de gran interés en mi opinión tanto para aquel que pertenezca al campo de las artes, y en especial de la arquitectura, como para aquel que simplemente quiera informarse o tenga curiosidad sobre el tema de esta investigación.

En primer lugar, porque como estudiantes de arquitectura y futuros especialistas en la materia, nos permite continuar formándonos y adquirir nuevos conocimientos sobre una obra tan conocida y con alguna que otra polémica que se expondrá más adelante. La obra debe ser vista como una oportunidad por decirlo de algún modo "única", para ampliar nuevos conocimientos sobre obras ya conocidas, y abrir nuestra mente.

En segundo lugar, a través de su estudio, nos facilita el análisis y reflexión sobre obras realizadas por otros arquitectos o diseñadores, con objetividad y criterio y siempre con gran respeto al trabajo de los artistas.

En tercer lugar y último caso, la mayoría de la gente encontrará interesante, cómo a través de la arquitectura, se puede honrar la memoria de millones de personas a través de un memorial (monumento), convirtiéndose este en un elemento de reconocimiento, característico de una ciudad, de una sociedad, en concreto y como posteriormente veremos la del pueblo alemán. Todo ello sin pasar por alto, las diferentes interpretaciones del mismo, polémicas, así como comparaciones con otros diseños que a pesar de poseer el mismo carácter son completamente diferentes.

Hipótesis de partida y objetivos

La hipótesis de partida para este estudio es la siguiente:

El Memorial al Holocausto es capaz de portar una gran carga semántica que conecta con la memoria colectiva de un pueblo, en este caso el judío, en torno a un hecho histórico difícil de asimilar. Hablamos de las numerosas sensaciones y sentimientos experimentados por parte de los visitantes al recorrer el monumento, aunque hay muchas interpretaciones, éstas no llegan a ensombrecer el verdadero motivo de su construcción.

El carácter abstracto de la obra y la imagen aportada por el arquitecto, hace que el monumento no resulte agresivo ni para el pueblo judío y tampoco para el pueblo alemán.

El principal objetivo de la investigación es profundizar en el impacto que supone este tipo de manifestaciones de arte (memoriales) en el espacio público, así como el estudio de la capacidad de expresión colectiva, a través de una obra no exenta de repercusión.

Un espacio, el público, que juega un papel fundamental en la comunicación de los ciudadanos, donde la inmediatez de la información que presenta, debe facilitar la heterogeneidad de todos los discursos en los que se incluyen como es de suponer, los artísticos.

A continuación se muestran algunas de las cuestiones objeto de debate que trataremos de resolver mediante este estudio:

- ¿La imagen aportada por el arquitecto es apropiada dada su importante carga semántica?
- ¿Es apropiado que la obra por aquello que representa, a petición del promotor o gestores, esté únicamente dedicada al pueblo judío olvidando al resto de colectivos afectados?, en este sentido, ¿es correcto afirmar que dado el carácter anónimo de la obra, pueda englobar a los demás grupos?
- ¿Es el memorial dedicado a los millones de judíos asesinados durante el Holocausto, una nueva forma de entender este tipo de edificaciones?

- ¿Se entiende como un espacio de contemplación-reflexión, o un espacio en el que el visitante debe experimentar: caminar, oír, palpar, tocar...?
- Dado lo que representa la obra de Eisenman, su carácter, contenido semántico, ¿se entiende como un espacio monofuncional, o permite la pluralidad de usos?

Todas estas preguntas, trataremos de contestarlas de una forma no directa en el trabajo que a continuación se presenta. Se trata de una investigación que generará debates sobre cómo interpretar el monumento de Eisenman, lo que realmente enriquecerá todavía más la obra de nuestro autor ,la cual ya de por sí posee.

Estado del Arte

14. Ciudad contemporánea. Durante el siglo XIX cambia radicalmente la sociedad, la economía, y con ello el concepto de ciudad. Se hace industrial y burguesa; crece enormemente gracias al transporte. Caracterizada por la concentración del mercado en torno a la creación de un centro urbano y la reunión de la fuerza del trabajo y los consumidores.

15. JOSE MARIA MONTANER. Doctor arquitecto, catedrático de la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona. Premio Nacional de Urbanismo de España del Ministerio de Vivienda a la iniciativa periodística en 2005.

16. El hombre no deja de absorber cultura y realizar aprendizajes que modificarán su forma de entender el mundo (conocimiento), e incluso de actuar en él (conducta).

17. EISENMAN, P. (1987). *La fine del classico*. Cluva Editorial Venecia.

18. En primer lugar "los espacios mediáticos", totalmente transformables, basados en la concentración de información, donde no se aprecian unos límites espaciales físicos. En segundo lugar "*los no lugares*" de Marc Augé, espacios definidos por la no identidad y la no relación, lugares de consumo y de ocio de masas caracterizados por la "*sobreabundancia y el exceso*" (AUGÉ, M (1994). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* Barcelona: Gedisa Editorial). Espacios completamente opuestos al término de lugar arraigado en las sociedades donde existe un vínculo entre cultura y lugar, permanencia y unidad. En tercer lugar el "espacio virtual o ciberespacio", visto como la más absoluta invención del ser humano, para diseñar, imaginar, fantasear, inventar, etc.

Bajo el impulso de la conformación de las ciudades contemporáneas⁽¹⁴⁾, a partir de la Segunda Guerra Mundial, se multiplica la producción bibliográfica sobre el modelo de ordenación del territorio. Un modelo universal y exclusivo, un modelo urbanístico caracterizado por el dominio de un sistema económico: el capitalismo, la economía de mercado, cuya única meta fue el beneficio. Dicho sistema configuró las ciudades a su deseo, así como el tejido o estructura urbana en base al desarrollo de la industria; producción, distribución y consumo exagerado, transformando el territorio en un medio especulativo-productivo. Esto ha tenido como consecuencia la segregación de las urbes, afectando a calles y plazas, generando espacios inhóspitos que de algún modo rechazan el ejercicio de los valores cívicos y las funciones sociales.

Para J. M. Montaner (15), el hablar de arte y espacio público supone tratar un tema fundamental, que es la socialización de la cultura. Según Montaner, el hombre "nace como una criatura desprotegida e inacabada", esta posee unas capacidades humanas que únicamente pueden desarrollarse por medio de la cultura que puede llegar a ponerlas en acto. Un proceso de socialización que continua durante toda la vida (16). De ahí el papel fundamental del arte en el espacio público como medio de socialización de la ciudadanía.

Según el citado arquitecto, a raíz del conflicto bélico, se produce lo que él llama "*la contemporánea disolución del lugar*". J.M. Montaner señala la aparición de un concepto completamente nuevo asociado al espacio: "*Los lugares ya no se interpretan como recipientes existenciales permanentes, sino que son entendidos como intensos focos de acontecimientos, como concentraciones de dinamicidad, como caudales de flujos de circulación, como escenarios de hechos efímeros, como cruces de caminos, como momentos energéticos*"⁽¹⁷⁾. Diferencia de esta forma nuevas percepciones de espacio público.⁽¹⁸⁾

J.M. Montaner afirma que esto da como resultado la implantación de una postura individualista, debido a una sociedad cada vez más localizada, donde este tipo de espacios no sirven como medio para establecer relaciones entre las personas. De esta forma se produce una pérdida de identidad.

Estas tres nuevas concepciones del espacio descritas por J.M Montaner, suponen una amenaza para la generación de espacios con una capacidad de protesta y reunión por parte de la

ciudadanía. Ante esta situación, J.M. Montaner plantea una serie de cuestiones con las que pretende hacer reflexionar a la sociedad, ante el surgimiento de este tipo de espacios: *"¿Cuál es el alcance de la crisis de la idea ya convencional de lugar ante el acoso de una nueva realidad basada en espacios mediáticos, no lugares e interconexiones en el ciberespacio?, ¿se disolverá la arquitectura como espacio y la ciudad como estructura articulada?"*.(19)

Además de la aparición de estos tres grupos de espacios descritos, surgirá más adelante una nueva forma de entender el espacio fomentado por las vanguardias, *"un espacio libre, fluido, ligero, continuo, abierto, infinito, transparente, abstracto[...]"*(19). Se trata de una forma inédita de entender el espacio (20). En relación a lo expuesto en cuanto a esta nueva forma de entender el espacio desarrollada por las vanguardias, según J.M Montaner: *"el espacio casi nunca es delimitadamente perfecto de la misma manera que el antiespacio casi nunca es infinitamente puro"*.(19)

R. Deutsche en su escrito "Agorafobia" (21), referente a los "no lugares" de Marc Augé, hace hincapié en la importancia entre el espacio público y el tipo de sociedad en la que las personas viven, incluso la situación política en la que se ven inmersas, a diferencia de esta nueva generación de espacios. Una idea que es rechazada por parte de los citados "no lugares", donde predomina la similitud y soledad.

Claude Lévi-Strauss (22) juzgó la urbe como la mayor obra del hombre, sin embargo, con la aparición de esta nueva tipología de espacios, algunos sustituyen la idea descrita por el antropólogo francés, por el espacio virtual propio de las ciudades contemporáneas.(23)

Denis Diderot (24) definió este espacio virtual como: *"cuantitativo, se despliega, mediante geometrías tridimensionales, es abstracto, lógico, científico y matemático; es una construcción mental. Aunque el espacio quede siempre delimitado, por su misma esencia tiende a ser infinito e ilimitado"*.(25)

Antoni Muntadas(26) posee una concepción que choca totalmente con este carácter especulativo-productivo propio de las ciudades contemporáneas, donde el espacio público debe ser diseñado con

19. MONTANER, J.M. (2002). *La Modernidad Superada. Arquitectura, Arte y Pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.

20. Calificada por algunos como "espacio-tiempo" (KENT PETERSON, S. "Space and antispaces". Concepto de antiespacio. Harvard Architectural Review, nº1), y denominada por algunos otros como "antiespacio", "por generarse como contraposición y disolución del tradicional espacio cerrado, delimitado por muros". Esta nueva forma de entender el espacio, supuso un relevante crecimiento en el mundo de la arquitectura, "el vacío fluido gira en torno a elementos puntuales y verticales de los pilares[...], que no cierran recintos ortogonales[...]" .ROWE C. (1978). "Neoclasicismo y arquitectura moderna II" en *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili.

21. DEUTSCHE, R.(2001). "Agorafobia" en *Quaderns portàtils*. Museu d'art Contemporani de Barcelona. Historiadora, crítica de arte y profesora de arte moderno y contemporáneo en Barnard College, Universidad de Columbia, Nueva York.

22. CLAUDE LÉVI-STRAUSS (1908 - 2009). Antropólogo y etnólogo francés.

23. EEUU es un claro ejemplo de sociedad, donde este tipo de espacios predomina sobre el resto, *"una sociedad metropolitana que tiende a rechazar los contactos corporales y que se basa en la desconfianza, el individualismo utilitarista y el consumo"* (MONTANER, J.M. (2002). *La Modernidad Superada. Arquitectura, Arte y Pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili). Todos estos componentes de algún modo han sido implantados, dando lugar al predominio de la cultura electrónica sobre el resto de culturas tradicionales, en lo que a espacio urbano se refiere, dejando a un lado la comunicación física.

24. DENIS DIDEROT (1713 - 1784). Figura decisiva de la Ilustración como escritor, filósofo y enciclopedista francés.

25. NORBERG - SCHULZ, C. (1970).
"Intenciones en arquitectura". Barcelona:
Gustavo Gili S.A.

26. ANTONI MUNTADAS. Artista plástico
catalán (Cataluña, España).

27. Según manifiesta A. Muntadas, el rasgo más característico de espacio público, es la medida en la que el ciudadano puede ejercer en él una libertad o una individualidad que tradicionalmente asociaríamos al entorno de lo privado. Porque sacar a la calle lo que habitualmente se ejercía en el dominio de lo privado, equivale según el artista, a transformar dicho entorno en una pieza del mapa de lo público. Es por ello, que la nueva generación de espacios públicos, no son las calles, las plazas, sino más bien los lugares más ambiguos, que se transforman en públicos a través del uso que la gente hace de ellos.

28. ILDEFONSO CERDÀ (1815 - 1876).
Ingeniero, urbanista, jurista,
economista y político español. Destaca
por la reforma urbanística de la
Barcelona del siglo XIX mediante el
Plan Cerdà, con el que creó el actual
barrio del Ensanche.

29. Un espacio que no solo es un
indicador de calidad, sino también una
herramienta, o instrumento que
puede resultar peligrosa, si su
desarrollo se deja en manos de los
valores económicos inmediatos del
mercado, puesto que el espacio de
convivencia, es especialmente
productivo en términos sociales,
civiles y culturales. Se trata de un
derecho ciudadano de primera
categoría, así como respalda en
términos de igualdad, que los diversos
colectivos sociales y culturales,
independientemente de su edad y
genero, se adueñen de él.

un criterio fundamental, una herencia histórica, que consiste en la creación de lugares para la coincidencia, la reunión, para la verificación de igualdades y no para el descubrimiento de las diferencias del otro.(27)

Para él, el espacio público es entendido de esta forma como la ciudad, de modo que la historia de la ciudad, es la de su espacio público. Este es el lugar, o espacio reflejo de la expresión colectiva y de la diversidad social y cultural, es decir, es el espacio principal del urbanismo, de la cultura urbana y de la ciudadanía. Un espacio físico, simbólico y político.

Mencionar la importancia otorgada por parte de Ildefonso Cerdà (28) en este asunto, quién escribió: "*en la ciudad las calles no son únicamente carreteras*", Cerdà apostaba por dar preferencia a los espacios públicos como maniobra para "*hacer ciudad sobre ciudad*". (29)

Metodología de investigación

Para la investigación se han utilizado fundamentalmente diversos niveles o ámbitos de información. A continuación se muestra algunos de ellos, además del correspondiente apartado reservado a la bibliografía empleada, donde se observa la totalidad de documentación consultada.

En primer lugar, para el análisis del primer bloque del trabajo correspondiente al papel del arte y la arquitectura en el espacio público, antes de profundizar en la obra objeto de estudio: "*Holocaust Memorial Berlin*", se han utilizado:

- Tesis doctorales vinculadas al tema objeto de análisis. Señalar entre otras "Arquitectura de la Memoria Trágica y los Derechos Humanos"; "La Memoria de la Shoá. Un desafío para la arquitectura"; o " Monumentos y Memoriales Contemporáneos: Un acercamiento a la estética del recuerdo".
- Libros que abarcan la temática general: "Agorafobia" de Rosalind Deutsche, o "La Modernidad Superada. Arquitectura, Arte y Pensamiento del siglo XX" de Jose María Montaner.
- Publicaciones o artículos como "*Arte y Espacio Público*" de Juan Freire, o publicaciones digitales tales como "*Arte, Ciudadanía y Espacio Público*" de Fernando Gómez Aguilera.

En segundo lugar, para el siguiente bloque del trabajo correspondiente al cuerpo de la investigación profundizando en el memorial de Peter Eisenman, al tratarse de una obra contemporánea se han utilizado diversas fuentes donde se muestran recientes visiones sobre la misma. Las fuentes consultadas entre otras han sido:

- Tesis doctorales, esta vez relacionadas directamente con el concepto de memorial y su vínculo con los monumentos. Destacan "Memorándum del Horror cotidiano: El Monumento Espacios para el recuerdo de Stih y Schnock en Berlín"
- Libros como "Holocaust Memorial Berlin" de H. Rauterberg, o "La Escultura en el campo expandido" de R. Krauss.
- Entrevistas, entre las que destacan: "Entrevista a Cilly Kugelman" de M. Sánchez, y "Entrevista a Peter Eisenman" en Spiegel Online.

En tercer lugar, señalar el uso de un cuestionario, donde se formulan cuestiones relacionadas con el memorial, con el fin de conocer la opinión del público, al tratarse de una obra de carácter experiencial.

Además de la consulta de las fuentes citadas, resaltar también el uso de websites como herramienta de documentación.

CUERPO DE LA INVESTIGACIÓN

Memorial del Holocausto del arquitecto Peter Eisenman

"Lo inimaginable, fue imaginado. Un monumento en Europa a los millones de judíos asesinados, un gran lugar en el corazón de la capital alemana que evocaría lo sucedido años atrás".(11)

Se trataba del Holocausto nazi (30), palabra de origen griego cuyo significado es "sacrificio por fuego".

Tras muchos años de debates sobre cómo debía recordar Alemania el capítulo más oscuro de su historia, se celebró un concurso cuya finalidad, era la construcción de una plaza en Berlín dedicada al pueblo judío (31):

"La Republica Federal Alemana erige en Berlín un monumento para los judíos asesinados de Europa. Con este monumento queremos 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, siempre defender el estado de derecho democrático, mantener el principio de la igualdad del ser humano ante la ley, y oponerse a cualquier dictadura o gobierno basado en la violencia".(32)

Ante tal situación, la pregunta era evidente: ¿sería viable hallar un diseño apropiado para la obra?.

El 25 de junio de 1999, el diseño del arquitecto norteamericano de origen judío Peter Eisenman, destacó por encima del resto: *"no amonesta ni advierte, no monumentaliza la humillación, miedo o heridas del pueblo judío ni de la sociedad alemana".(11)*

Un monumento que abarcaba un área total de 19.000 metros cuadrados: una cuadrícula en la que se ubican 2.711 losas de hormigón, cada una de ellas con una dimensión de 2,38 metros de largo y 0,95 metros de ancho, propiciando un estrecho pasillo al viandante, permitiendo el paso a través de él de forma individual, y con diferentes alturas que varían entre los 0,2 y los 4,7 metros. La intención era que cada una de estas losas o bloques, representase una página del Talmud Hebreo(33). Memorial cuyas obras comenzaron oficialmente en 2003, siendo finalizada su construcción en 2005.

11. RAUTERBERG, H. *Holocaust Memorial Berlin*. Lars Muller.

30. Holocausto Nazi. Persecución y asesinato sistemático, burocráticamente organizado y auspiciado por el Estado de seis millones de judíos por parte del régimen nazi y sus colaboradores.

31. Algunas organizaciones criticaron el monumento, ya que en él, no se menciona a las diferentes comunidades que además de los judíos, sufrieron la persecución del régimen nazi. Entre ellas se encontraban las comunidades rumana y sinti, testigos de Jehová, homosexuales, comunistas, presos políticos...

32. Resolución dictada por el parlamento alemán.

33. Talmud Hebreo. Obra que recoge principalmente las discusiones rabínicas sobre leyes judías, tradiciones, costumbres, narraciones y dichos, parábolas, historias y leyendas.

CAP.1 CONCEPTO DE MONUMENTO EN EL ESPACIO PÚBLICO

Tal y como se define el término, "monumento" del latín "*monumentum*" significa "recuerdo", expresión asociada a la idea de recordar a una sociedad su identidad, a través de sucesos y personajes de la historia merecedores de inmortalizar. Como explica T. Todorov (34): "*La representación del pasado es constitutiva no sólo de la identidad individual [...] sino también de la identidad colectiva [...] Al construir un pasado común, podemos beneficiarnos del reconocimiento debido al grupo*".(35)

El monumento de esta forma establece colectividades, de modo que actúa como un ente artístico de una memoria histórica, de grupo, común, permitiéndonos aprehender lo ocurrido en el pasado, y posicionarnos a nivel común en la actualidad.

El mapa de la ciudad y el espacio público se presentan como el soporte más apropiado y asequible para llevar a cabo este tipo de representaciones, puesto que son en estas, donde permanecen las huellas de acontecimientos relevantes de la historia. Señalar lo descrito en este aspecto por Hugo Vezzetti (36): "*Las memorias se inscriben diversamente en la ciudad, concebida como un territorio de huellas y marcas, como un movimiento práctico colectivo del vivir y el habitar*".(37)

Sin embargo, no debemos obviar , el uso de dichos objetos artísticos exclusivamente a la historia encargada de orientar el argumento de la obra, sino además ser conscientes de su uso como forma de divulgación que trabaja mediante estrategias propagandísticas para y con el Estado.

Es principalmente en el siglo XX, cuando se implanta la idea monumento conmemorativo o también llamado memorial. En este momento se adopta una postura diferente, no vista hasta el momento, entendiendo que no sólo lo "honroso" debe ser digno de escenificar, sino también todo aquello que un pueblo debería ser capaz de aceptar, penalizar, reconocer, e incluso indultar. Esta nueva concepción nace, a partir de una necesidad ocasionada por la violencia y crueldad injustificada, que recibe un determinado colectivo en una época o momento puntual de la historia.

Destacar uno de los temas principales de debate que gira en torno al concepto de memorial: la condición de este, como elemento

34. T. TODOROV. Lingüística, filósofo, historiador, crítico y teórico literario de expresión y nacionalidad francesa.

35. TODOROV, T. "*La memoria amenazada*". Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales, p 22.

36. HUGO VEZZETTI. Profesor de la Universidad de Buenos Aires e investigador del Conicet, Fue interventor y decano normalizador de la Facultad de Psicología de la UBA durante la transición democrática, entre 1984 y 1986.

37. VEZZETTI, H. "Memoriales del terrorismo de Estado en Buenos Aires" en *Latin American Studies Center. University of Maryland, College Park*.

que represente la culpabilidad ante lo sucedido en épocas pasadas. En este sentido, destacar la iniciativa por parte las ONG y los diferentes gobiernos a lo largo de los últimos años, para erigir espacios de duelo y resarcimiento, como el *Museo del Holocausto de Washington*, el *Museo del Apartheid de Sudáfrica* o el de la *Cruz Roja en Ginebra*: "anclajes que buscan unificar criterios de verdad histórica y son considerados al mismo tiempo claves en la pedagogía pública".(38)



Fig.5



Fig.6

El memorial es visto, por tanto, como herramienta del Estado para romper el silencio, empleando el arte como medio y el espacio público como soporte, con el fin de constituir una memoria, que en otro época, fue molesta: "las sociedades se enfrentan al dolor de la pérdida y exigen de procesos de elaboración del duelo social a través de la recuperación de su memoria colectiva"(39). Un arte de y para la memoria: "Es un arte que trabaja sobre lo inaprensible de su propia materia. Y su materia no es la glorificación de la vida sino la evocación de su ausencia".(40)

A través de dicha etiqueta, la arquitectura es asociada a un modelo de lenguaje, con el fin de dialogar acerca de la realidad y de la ciudad. Se debe hablar críticamente de ello, porque la arquitectura está formada por tales incentivos: espacio/tiempo. Un desarrollo del proyecto, que se distingue de los denominados escultores arquitectónicos.

En este enclave, señalar como se ha puesto la etiqueta a arquitectos como Eisenman o Libeskind de valedores de una "arquitectura intelectualizada": "una arquitectura capaz de convertirse en lenguaje y vehículo de un texto crítico sobre la realidad y sobre ciudad y, por tanto, centrada sobre todo en su proceso".(41)

Este es el motivo, por lo que la obra de Eisenman: Holocaust Memorial Berlin, se halle entre lo impreciso y lo simbólico o emblemático, poniendo en cuestión la percepción de monumento.

38.SÁNCHEZ, M . "Entrevista a Cilly Kugelmann" en Revista de Cultura Ñ. Ideas.

Fig.5 el Museo del Holocausto de Washington DC.

Fig.6 Museo del Apartheid de Sudáfrica

39. BLAIR, T. (2002). "Memoria y Narrativa: la puesta del dolor en la escena pública" en *Universidad de Antioquia*. Instituto de Estudios Políticos. Núm. 21.

40.GONZÁLEZ ,H. (2010). *Arte, grito y representación: entre la abstracción universalista y los nombres de la historia*. Berlín y Buenos Aires: Buenoslibros.

41. CIORRA,P. (1993). *Peter Eisenman*. Milán: Elemond Editori Associati.

Lo que hace que el memorial del Holocausto sea tan inconfundible, es el hecho de que ofrece a sus visitantes un margen para la interpretación y los sentimientos. La obra de P. Eisenman es todo lo contrapuesto a lo que normalmente se espera de un monumento: "no hay sentido de la ocasión, ningún objetivo discernible, sin entrada, sin salida...".(11)

Es descrita por él mismo, como un monumento dedicado al pueblo alemán y nunca pensado para los judíos, contrariamente a lo que lógicamente pueda pensar la mayoría de personas. Se trataba de colocar un elemento en medio de la capital alemana, para recordarles el pasado, "algo visto por el propio arquitecto, como un espléndido gesto del pueblo bávaro"(11). El monumento, de alguna forma, se puede afirmar que evoca un cementerio para los que estaban sin enterrar, aquellos que fueron arrojados en fosas comunes, pero ¿se trata simbólicamente de un cementerio?, ¿un cementerio profanado?

El sistema de trabajo de P. Eisenman a la hora de proyectar se sitúa en el deconstructivismo. La manipulación de espacios que rotan a nivel vertical, así como a nivel horizontal, además del uso de todo tipo de elementos tanto para construir, como para deconstruir.

En el monumento, no hay ningún elemento, inscripciones, letreros que sugieran al visitante que es lo que debe pensar o sentir. Es por ello que "la fuerza de su diseño está en su masa de anonimato" (11). Eisenman promueve la metáfora visual, a la cual alude Charles Jencks en su texto "The Language of Post-Modern Architecture" (42). Vemos dentro de la arquitectura de este, cierta similitud con los lienzos de J. P. Pollock (43), donde no existe presencia alguna del número áureo, sin embargo, todos y cada uno de sus trazos, se encuentran bajo un mismo patrón de control, esta era la manera por parte del pintor estadounidense, de conocer la imagen o producto de su obra previamente a ser ejecutada. De igual forma sucede con las construcciones de Eisenman, diferenciando como es de suponer el ámbito de pintura y arquitectura.

El arquitecto estadounidense realiza una obra completamente diferente a los monumentos edificados hasta el momento, entre los que se encuentra, el "Vietnam Veterans Pared" (44) en Washington DC, o el "National September 11 Memorial Museum" (45), ubicado en la ciudad de Nueva York, donde ambos incorporan el nombre de sus víctimas en su diseño.

11. RAUTERBERG, H. *Holocaust Memorial Berlin*. Lars Muller

42. JENCKS, C. (1977). *The Language of post-modern architecture*. New York : Rizzoli.

43. POLLOCK, P.J (1912 - 1956). Influyente pintor estadounidense, importante figura en el movimiento del expresionismo abstracto. Reconocido por su estilo único de salpicar pintura.

44. *Vietnam Veterans Pared* en Washington DC, diseñado por la arquitecta estadounidense Maya Lin, el cual tiene como finalidad honrar a los miembros de las Fuerzas Armadas de los Estados Unidos que sirvieron en la Guerra de Vietnam.

45. *National September 11 Memorial Museum*, Nueva York. Obra del arquitecto israelí-estadounidense Michael Arad, ubicado en el mismo sitio del 1 World Trade Center, en la misma situación de las destruidas torres gemelas durante los atentados del 11 de septiembre de 2001.



Fig. 7



Fig. 8

Ante dicho anonimato, multitud de personas pensaron que el Monumento a los judíos asesinados durante el Holocausto debería incluir inscripciones, además de información histórica. Para tal cuestión, se decidió construir el Centro de Información bajo las losas del monumento.

Señalar como el arquitecto estaba totalmente en contra de la construcción de este último: *"El mundo está lleno de demasiada información, y este es un lugar sin ella. Eso es lo que quería", "pero como arquitecto a veces se gana, y a veces se pierde".*(46)

"Pensamos que lo que ha sido creado aquí no es un paisaje de la memoria, sino un paisaje de experiencia"(11), de esta forma, cada visitante tiene la oportunidad de explorarse a sí mismo, sacando sus propias conclusiones. Un exploración caracterizada por una sensación de inseguridad, propiciada por la retícula ortogonal. El espectador, se ve abrumado por su amplitud, por su claridad.

Dos onduladas retículas son las que configuran la orografía del plano inferior: el pavimento, y el plano superior del mar de losas. Resaltar el modo que tienen ambos sistemas para asociarse, creando una zona de inestabilidad entre ellos. Hablamos de un desajuste perceptual y conceptual entre la citada "malla" ortogonal, la topografía del terreno, y el plano superior conformado por las diferentes alturas de los bloques de hormigón, los cuales manifiestan una diferencia de tiempo. Esto, ocasiona que el visitante perciba el espacio, como un lugar de pérdida y meditación o abstracción.

Este sistema de composición ha sido empleado en parte, con el fin de eludir de un modo inmediato o directo, la exhibición o representación de lo sucedido durante el Holocausto, por muy espeluznante que ello fuese. La exactitud de los bloques, su silueta, el uso del hormigón asociado a la perfección del proceso a partir del cual se fabrica, la superposición de las mallas a diferentes niveles..., todo ello está cuidadosamente elaborado, con el deseo de propiciar una experiencia individual al visitante.

11. RAUTERBERG, H. *Holocaust Memorial Berlin*. Lars Muller

Fig. 7 *Vietnam Veterans Pared*. Washington DC. Maya Lin.

Fig. 8 *National September 11 Memorial Museum*. Nueva York. Michael Arad

46. Peter Eisenman. Entrevista a "Spiegel Online". El arquitecto hace alusión al Centro de Información que se decidió incorporar, con el fin de proporcionar información sobre el Holocausto.

Dicha ceremonia, no alberga un tiempo, una duración, ni un modo apropiado, todo depende de la persona que decida visitarlo. Como hemos expresado anteriormente, Eisenman, no manifiesta versión alguna sobre lo acontecido, no acota la memoria. Contrariamente, de algún modo, se expone una memoria viva y presente, en la experiencia particular de cada persona.

El monumento, en lugar de calificarlo como un espacio acabado, parece como si se entendiese como un espacio todavía en construcción, en este sentido vemos cierta metáfora a la que alude el arquitecto, en cuanto a un proceso de generación de la memoria distinto al que estamos acostumbrados. Se trata de una vivencia que busca hacerse parte de un modo individual y en tiempo presente para todos y cada uno de los visitantes de forma característica.

Debemos tener en cuenta en este aspecto, de que no hay un único modo de comprender los sucesos que han acaecido de aquí a un tiempo atrás, de la misma forma que no hay una sola forma de esclarecer la dureza de los actos cometidos contra el pueblo judío durante el Holocausto, es por este motivo, por el que podemos afirmar que no hay un sentido único de recorrer el monumento, no hay un momento concreto para visitarlo, ni una postura o conducta definida con la que "enfrentarnos" a él.

En el diseño utilizado por el arquitecto, vemos claramente como no pretende hacer uso de alegorías conmovedoras, sensibles, sino que expone el lugar como un espacio donde tiene lugar un ritual vacío. Un espacio donde se produce una experiencia física, que nos invita a acercarnos a la historia. El individuo, contempla en este sentido, la capacidad del arte para vencer determinados momentos, además de propiciar el cambio de conductas.

El arquitecto no pretende hacer un monumento agradable a la vista, o poco agraciado, esa no es la intención. Lo que no podemos rebatir, es aquello que suscita en las personas, una experiencia descrita por muchos como "inolvidable". En relación al aspecto formal de la obra, Eisenman expresó: "*se ve demasiado bien...*"⁽¹¹⁾, en este sentido, resaltar el deseo por parte de este, de que el monumento no pareciera diseñado, sino todo lo contrario: "*buscaba lo ordinario, lo banal*".⁽¹¹⁾

En relación a su formalización, para algunas personas, la obra se asemejará a un cementerio, a otros les parecerá una ciudad en ruinas, etc. Según el proyectista, todo el mundo necesitará contemplarla e identificarla con algo que les es conocido, como algo que ellos conocen.

11. RAUTERBERG,H. *Holocaust Memorial Berlin*. Lars Muller

La realidad es que el pueblo judío no ha olvidado, poniendo todos los medios a su alcance para que nadie desconozca lo sucedido; el pueblo bávaro por otra parte, ha pagado las compensaciones exigidas por el genocidio nazi (hasta el día de hoy, más de 25.000 millones de euros), y como es de suponer, ha admitido la dureza de sus actos, reconociendo su responsabilidad, algo que es poco frecuente en el resto de países del mundo.

Según C. Kugelmann, tales edificaciones (memoriales), no deben ser entendidos como espacios neutros de corrección política: *"nunca son un espacio aséptico ni sencillo de armar. Aún en una democracia sólida, las instituciones conmemorativas son siempre muy ambivalentes. Alemania, con toda humildad, es el primer país que erige un memorial gigantesco para condenar su propia política y honrar a sus víctimas. Nuestra historia es bien clara: tenemos a los judíos, las víctimas, y nosotros, alemanes perpetradores".*(47)

Resaltar lo descrito por Cilly Kugelmann sobre la obra de Eisenman: *"no se define como una obra judía, sino como un vasto cementerio, con lo que asume el punto de vista de la víctima y el duelo. ¿Hay modo de que nos pongamos realmente, mientras contemplamos la obra, en la piel de la víctima o sus descendientes, si no lo somos?"*.(47)

Ante la condición de culpabilidad de la obra, lo que parece no tener debate alguno, son las numerosas críticas recibidas, como consecuencia de la exclusión del resto de grupos afectados, a excepción del pueblo judío. Si echamos la vista atrás, el arte se ha ido utilizando como herramienta para la integración de todo tipo de colectivos marginados como consecuencia de una sociedad excluyente así como imperfecta.

Un ejemplo es el proyecto "Favela Painting", en las favelas de Río de Janeiro y Sao Paulo, promovido por la "Fundação Firmeza", que consiste en crear murales de gran formato en lugares donde las personas están socialmente excluidas. Según afirma Juan Freire (48), en su artículo *"Arte y Espacio público": "el fin, es apoyar un proceso educativo y motivar a las comunidades locales, especialmente los más jóvenes, para que mejoren su imagen hacia el exterior, y hacia el interior, construyendo una identidad más positiva de sus propias comunidades"*.(49)

Por ello, no se puede pasar por alto la importancia del arte, la cultura y la educación artística como estrategia para una

47. KUGELMANN, C. Directora del Museo Judío de Berlín. Entrevista *"Los museos y el porvenir de la memoria"*.

48. FREIRE, J. Biólogo, profesor universitario de la Universidad de A Coruña. Explorador del papel de la innovación, la estrategia y la tecnología en las redes sociales, las organizaciones y las ciudades.

49. FREIRE, J. *"Arte y Espacio Público"*. Boletín Gestión Cultural. Nº16: Arte Público, abril 2008

50. Una educación basada en un modelo caracterizado por satisfacer las necesidades de aprendizaje de todo ser humano, independientemente de la edad u origen. Todo ello con especial énfasis en aquellos que son vulnerables a la marginalidad y la exclusión social, donde la clave es el respeto y la valoración de la diversidad cultural.

51. Una sociedad democrática diseñada para que el individuo reciba una educación con la que poder enfrentarse a los problemas y situaciones venideras.

52. HUNTINGTON, SAMUEL P. (1927 - 2008). Politólogo y profesor de Ciencias Políticas en el Eaton College y Director del Instituto John M. Olin de Estados Estratégicos de la Universidad de Harvard.

53. DEUTSCHE, R. (2001). "Agorafobia" en *Quaderns portàtils*. Museu d'art Contemporani de Barcelona. Historiadora, crítica de arte y profesora de arte moderno y contemporáneo en Barnard College, Universidad de Columbia, Nueva York.



Fig. 9 *Titled Arc*. (1981) de Richard Serra.

54. SERRA, R. Escultor minimalista estadounidense conocido por trabajar con grandes piezas de acero corten. Considerado uno de los mejores escultores vivos.

educación inclusiva e intercultural (50) , que resulta fundamental. Destacar la década de los 90, donde se dieron lugar algunos programas artísticos como "Art in Architecture (GSA)", o "Art in the Public Spaces", programa en el que se trató que las comunidades hablasen de sí, a través de los artistas. El objetivo no fue el producto estético, sino un aumento del conocimiento en la ciudadanía. Programa que se vio afectado negativamente por el escepticismo, y por los programas de promoción, que sufrieron un gran recorte, además de la hostilidad política presente. Todo ello, provocó su desaparición.

Dado el tipo de sociedad en la que nos encontramos (51), no debemos descartar la posibilidad real de que dichos individuos no estén preparados para continuar construyendo y conservando una sociedad democrática. Llama la atención como a lo largo de la historia, todos los regímenes totalitarios, se han caracterizado por aleccionar a su pueblo desde temprana edad, con el fin de asegurar el porvenir de tales sistemas, contrariamente esta actitud no está presente en las democracias. En este sentido el arte puede servir, como herramienta que posibilite la construcción o reconstrucción de la democracia, en el caso de que esta se haya visto de algún modo comprometida.

Resaltar la afirmación de Samuel P. Huntington "*Las sociedades democráticas no pueden funcionar cuando la ciudadanía no permanece pasiva*" (52). Un claro autoritarismo, que se puede simplificar a que una sociedad pasiva es una sociedad gobernable.

Según Rosalyn Deutsche: "*son asuntos importantes los que están en juego*"(53), ante dicha reconstrucción, haciendo alusión , "*al modo en el que hoy en día es definido el espacio público, al significado de lo humano, la naturaleza de la sociedad, y el tipo de comunidad política que queremos*"(53). Ante dicha actitud, R. Deutsche describe: "*es curioso ver las diferencias presupuestarias según el interés cultural del gobierno predominante, y la libertad que este concede al artista público, según le interese*".(53)

La autora, de alguna forma impregna de "miedo" el espacio público, un miedo que no se sabe si es por parte de quién habita lo público o quién lo vigila. Deutsche, en su escrito "Agorafobia", pone como modelo "*Titled Arc*" de Richard Serra(54), escultura de acero que consiste en un muro de 12 metros de largo, ubicado en la Plaza Federal de la ciudad de Nueva York, conocida en parte, por los debates que generó. Por un lado, los que se encontraban a favor del artista, calificando la obra de: "*muestra de libertad de expresión, creación e individualidad*", frente a los opositores, que

condujeron la obra a su destrucción. Para William Diamond, miembro del programa "Art in Architecture" ante tal suceso, declaró: *"Hoy es un día de satisfacción para el pueblo, porque ahora la plaza se devuelve al pueblo con pleno derecho"*.

Según R. Deutsche, la inserción de la democracia en el arte público, no solo tiene que ver con el aspecto estético de la obra en cuestión, sino que debe incorporar además cuestiones como la filosofía política, los nuevos movimientos sociales, cultura popular y teoría educativa entre otros. El arte debe recoger el pasado y el presente reflejando la concepción actual del mundo, la forma de vida de las personas, así como nuestra visión global del devenir. El artista de esta forma, se sitúa en una nueva postura o dimensión, mientras que por otra parte, el espectador, deja atrás una actitud meramente contemplativa, dirigiéndose hace una postura de interacción con la obra, sacando sus propias conclusiones.

R. Deutsche nos habla del surgimiento de inéditas prácticas políticas con el fin de lograr que los grupos marginados, obtengan el reconocimiento que se les debe, así como derechos, como cualquier otro ciudadano. El arte se orienta cada vez más hacia un ideal de democratización, donde resulta esencial la integración de todo tipo de grupos excluidos como hemos referido anteriormente, por lo que debemos desprendernos de la idea de arte únicamente como medio de lucro.

Señalar la postura adoptada por Lefort, filósofo y político francés,⁽⁵⁵⁾ habla de lo que él llama: "la invención de la democrática", donde otorga el poder al pueblo, un poder que hasta el momento había estado en manos del rey o representado por parte del Estado. Desde el mismo momento en el que hablamos de democracia, el espacio de la legitimidad de la autoridad, Lefort lo describe como *"la imagen de un lugar vacío"*, puesto que actualmente es dudoso que sea el agente portavoz de una universalidad armoniosa en la nueva situación social.

Según el filósofo, existe una división dentro de la democracia, por un lado la identidad positiva, que denota una afinidad general por parte de la totalidad de la ciudadanía, en todos sus aspectos, lo que daría lugar a una subordinación absoluta, además del establecimiento de preceptos que regularían el dominio ciudadano. Y por otro lado, la identidad negativa, en el sentido de la existencia de multiplicidad de ideas.

55. LEFORT, C. (1924 - 2010). Filósofo francés conocido por su reflexión sobre la noción de totalitarismo, a partir de la cual construyó entre los años 1960 y 1970, una filosofía de la democracia como el régimen político donde el poder es un lugar vacío, inacabado, siempre construyéndose donde se alternan las opiniones y los intereses divergentes.

Lo que se deduce del pensamiento de Lefort, es la necesidad por parte de los estamentos políticos, de intentar gestionar y organizar la totalidad de pareceres, con el objetivo de lograr una democracia soberana, sin que los respectivos gobiernos que en ese momento estén gobernando, eliminen todo aquello que no sea de su agrado.

CAP. 2 CAPACIDAD DE EXPRESIÓN DE LA OBRA Y SU IMPACTO SOCIAL

En primer lugar, señalar la capacidad crítica de la obra, llama la atención las críticas que recibió el monumento, muchos se opusieron a su construcción; unos porque veían la obra como un peligro ante la elevada probabilidad de desenterrar uno de los mayores actos de exterminio, otros por el contrario, la veían como una forma de sepultar el sentimiento de culpa por parte del pueblo bávaro, frente a un último grupo, temeroso de lo que pudiera pasar con el monumento en relación a los grupos neonazis presentes en Alemania.

A diferencia del resto de memoriales levantados hasta el momento, la obra de Eisenman, no busca erigir una conciencia cargada de culpa, en lugar de ello, proporciona total libertad a los transeúntes, abriendo sus mentes, dando lugar diferentes sensaciones e interpretaciones.

Señalar de esta forma, el propósito del arquitecto junto al escultor R. Serra, de no manifestar a través del monumento, *"un sentimiento de culpa esculpido en piedra, una molesta insistencia en el deber de recordar"*.⁽¹¹⁾

"¿Por cuánto tiempo uno debe sentir culpa?", *"¿podemos superarlo?"* (56). Eisenman entiende el monumento como un intento de superar el tema de la culpa, la obra asimilada como parte del proceso de superación.

Destacar la no intención por parte de P. Eisenman, de representar la consternación y el terror que sintió el pueblo judío durante el Holocausto, unos sentimientos que a pesar de tener la pretensión de plasmarlos, difícilmente podrían representarse en su totalidad.

En segundo lugar, vinculado a la imagen del monumento, destacar como Eisenman junto con R. Serra (57), realizaron una descripción del proyecto en 1978, donde en base a su formalización, pretendían dejar a un lado una representación inmediata de lo sucedido, focalizando el proyecto en una relación directa con el visitante, apuntando al carácter experiencial de la obra en relación a su cabida para vincularse tanto con el visitante, como con el observador:

"Nuestro Monumento está en el contexto de lo inimaginable, de lo banal. El esbozo sugiere que un sistema supuestamente racional y ordenado pierde la conexión con la razón humana cuando pierde

11. RAUTERBERG, H. *Holocaust Memorial Berlin*. Lars Muller

56. Expresión utilizada por el arquitecto Peter Eisenman en relación al tema de culpabilidad por parte del pueblo alemán. Según él, es un monumento dedicado al pueblo alemán, un espléndido gesto del pueblo bávaro.

57. RICHARD SERRA. Escultor minimalista estadounidense con el que trabajó conjuntamente Peter Eisenman. Serra, tras los sucesivos cambios exigidos en el proyecto, decidió abandonar.

sus medidas y su proporción respecto al objeto intencionado.[...] Nuestro proyecto manifiesta la inestabilidad inherente a un sistema, en este caso a un rasero racional su disolución a través del tiempo. [...] Con ello se crea un lugar de la pérdida y de la devoción, que es recuerdo".(58)

Todos los bloques que conforman el monumento se encuentran cuidadosamente estructurados y geoméricamente predisuestos bajo una retícula : *"No es que esto sea el caos babilónico, sino todo lo contrario, se rige por una estricta geometría, es pura geometría".(11)*

La obra se caracteriza por la reiteración de bloques, una composición con tales dimensiones "arbitrarias", generales, insinúan la posibilidad de que cuando dicha composición, lógica y estructurada, se expande en exceso y se aleja de su propósito, abandona toda relación con la razón del ser humano. Además, destaca el uso del hormigón como medio para suprimir toda temporalidad en las losas. Su época o espacio es el momento presente, asimismo, con ello se pretende hallar la consistencia y solidez necesaria para resguardarlas en relación a las modificaciones que pudieran dañar al material.

Esto fenómeno, se habría visto potenciado, de no haber sido rechazado el diseño original del arquitecto, caracterizado también por una trama regular que en este caso, se "desperdigaba" una escala fuera de las proporciones de algún modo gobernables, dando lugar a esta pérdida de su relación con la razón de la que hablábamos anteriormente. Dicho rechazo, fue establecido por el Parlamento, que impuso una disminución de la superficie que abarcaría el proyecto, lo que tuvo como consecuencia, una reducción de gran parte de la radicalidad del monumento. A pesar de la citada reducción, empiezan de esta forma a desvelarse trastornos en el conjunto, además de mostrar cierto caos dentro del sistema supuestamente ordenado.

Podemos decir que el Monumento a los millones de judíos asesinados durante el Holocausto, se asemeja a Manhattan: *"una ciudad de estelas, atravesada por una red en la que es imposible perderse"* (11). El visitante posee distintas perspectivas de las edificaciones que rodean al monumento, así como caminos a seguir, a la derecha o a la izquierda, hacia delante o hacia atrás, situación que crea cierta sensación de vahído, incertidumbre y desequilibrio.

11. RAUTERBERG,H. *Holocaust Memorial Berlin*. Lars Muller

58. EISENMAN, P y SERRA, R. *"Projektentwurf"* en Esbozo del proyecto. Debate sobre el "Holocaust Memorial Berlin".

En cuanto a lo descrito con anterioridad, quizás, uno de los temas a tratar en relación a la obra, sea el cisma entre la composición ordenada de elementos geoméricamente predispuestos, y las sensaciones percibidas por parte del visitante. Tal y como detalla Rosalind E. Krauss ("*Specific Relation*"), la obra en cuestión u objeto, y su espectador, se transforman en variables de una relación, cuyo progreso se produce en un determinado espacio y tiempo. Relación, que se puede distinguir por abordar no sólo al elemento artístico y su vínculo con el espectador, sino también por englobar una serie de experiencias y sensaciones dadas en un momento y espacio concreto.

El transeúnte se ve obligado a adoptar una postura de reflexión ante la realidad adyacente, todo lo contrario a lo que está acostumbrado. La experiencia completa entonces será la propia obra, el espectador y su ubicación. El espacio entre el monumento y el visitante empieza a jugar un papel fundamental, en el sentido de, cómo las sensaciones generadas por la obra en el individuo no son normalizadas. Con ello, vemos la realidad exterior como a una auténtica realidad de percepción. La obra de algún modo despierta al visitante, estableciendo un estrecho enlace entre fisionomía humana y obra, el monumento de esta forma, muestra una postura meramente instrumental.

Los visitantes del Monumento a los judíos asesinados que deciden adentrarse en él, caminan a través de un laberinto de caminos entre las losas de piedra maciza. El arquitecto Peter Eisenman, explicó que quería que los visitantes al recorrer los estrechos pasillos, sintieran la pérdida y desorientación que el pueblo judío sintió durante el Holocausto. Éste contempla una matriz de cajas brutalistas, que le generan una sensación de opresión, claustrofobia, desorientación..., existe tal y como hemos descrito antes, un caos dentro de un orden geométrico, una referencia a los antiguos proyectos del arquitecto.

Unos recorridos, que describen una topografía ondulada. Esto tiene como consecuencia una interesante percepción por parte del observador, quien contempla como poco a poco los visitantes van desapareciendo "como sumergiéndose en el agua"⁽¹¹⁾. Primo Levi (59), en su libro sobre Auschwitz describe algo similar: "*los prisioneros no estaban vivos pero tampoco estaban muertos. En su lugar, parecían descender en un infierno personal*".

11. RAUTERBERG, H. *Holocaust Memorial Berlin*. Lars Müller

59. PRIMO LEVI (1919 - 1987). Escritor italiano de origen judío sefardí, autor de memorias, relatos, poemas y novelas.



Fig. 10



Fig. 11

En tercer lugar, destacar la capacidad de expresión de las estelas, el hormigón, su tonalidad y asepticidad de su masa, generan un sentimiento de vacío. Unas losas todas ellas con un único tamaño, diferentes entre ellas, intención por parte del arquitecto de señalar *"la singularidad y la identidad de las personas que fueron asesinadas"*(11). Unos bloques, que no nos permiten darnos cuenta de lo que ocurre más allá del monumento: *"se tragan la vida cotidiana"*.(60)

Desde el exterior, el monumento posee una imagen muy distinta de la que percibe la persona que decide aventurarse en él. Un espacio aparentemente hermoso, tranquilo, que poco a poco va perdiendo este carácter inofensivo, a medida que nos sumergimos en el mar de losas. Unas imponentes figuras que se levantan en el paisaje, despojadas de su carácter.

El Centro de Información, al revés de lo que procura el Memorial, muestra ante nosotros una inmediata representación del Holocausto. El techo de cada una de las salas (61), evidencia la posición de las losas de hormigón situadas en la parte superior, donde algunas de ellas, descienden, invadiendo el espacio en el que se halla el visitante, actuando esta vez, como soportes de la exposición. Por otra parte, en el suelo del Centro de Información, se encuentran algunos bloques que sobresalen, convirtiéndose esta vez, en bancos donde poder sentarse mientras observamos las fotografías, cartas, etc., mientras que otros, se comportan como siluetas geométricas de luces, que albergan más imágenes sobre lo sucedido durante el Holocausto.

Destacar en este sentido, la capacidad del monumento para acercarnos al pasado a través de dos espacios completamente diferentes. Parece como si mediante la utilización de una única forma geométrica, se quisiese agrupar dos métodos mediante los cuales, el individuo puede aproximarse a la historia, dos formas totalmente opuestas de hacerlo. Una manera particular de la obra, para esclarecer una cosa, que realmente no posee explicación alguna. Un diseño caracterizado por una falta de simbolismo, lo que da lugar a la instauración de una doble percepción: una clara experimentación en tiempo presente al

11. RAUTERBERG,H. *Holocaust Memorial Berlin*. Lars Muller

Fig. 10 *Holocaust Memorial Berlin* de Peter Eisenman. Perspectiva exterior.

Fig. 11 Campo de concentración. Auschwitz

60. Expresión utilizada por Peter Eisenman recogida por Lars Muller en su libro: *"Holocaust Memorial Berlin"*. En él, Muller describe como la ciudad es poco más que un murmullo sordo frente al espacio que envuelve al visitante. Un lugar que se rige por sus propias normas, mucho menos idílico de lo que se percibía desde el exterior.

61. El Centro de Información situado en la parte inferior del monumento, consta de 4 salas: la "Sala de las Dimensiones", "Sala de las Familias", "Sala de los Nombres" y la "Sala de los Sitios", todas ellas con numerosas fotografías y documentos sobre el pueblo judío durante el Holocausto.

recorrer el monumento, y por otra parte, una segunda percepción basada en una probable evocación de una distinta vivencia del ayer en el momento actual.

Ante tal dualidad, lo que se deduce tras algunas horas en el monumento, es la creación de un espacio de experiencia, más que un paisaje del recuerdo. Las representaciones metafóricas que aquí contemplamos, se transforman en la propia estampa del presente. A la citada dualidad, se le suma su carácter no uniforme en relación al campo de estelas, como consecuencia del juego de formas y matices generado a través de la luz que incide sobre él. En la parte superior de las losas se puede ver como la luz divide la sombra en diferentes tonalidades *"por una parte brillantes como piedras, oscuras como pizarras"*.⁽¹¹⁾

Muchos factores se ven involucrados en la capacidad de expresión del monumento, incluso el clima. Cuando un visitante se halla en el interior, percibe una sensación de confinamiento, sensación que se ve acentuada cuando algún otro individuo presente también en su interior no le permite ver más allá. Un efecto que se multiplica cuando las condiciones climatológicas no son del todo adecuadas, por ejemplo, cuando el cielo está encapotado, propiciando una imagen más agresiva de las losas; ásperas, sin brillo.

La obra del arquitecto crea una atmósfera propicia para la reflexión sobre esta y otras guerras, donde en todas ellas se han cometido barbaridades, sin perder de vista lo que las guerras ya de por sí representan. Tras haber recorrido durante algunos minutos la obra del arquitecto, los visitantes se sienten como verdaderos naufragos abandonados a su propia suerte, obligados constantemente a decidir qué camino tomar para encontrar una salida. *"Todo lo que cuenta es el siguiente paso"*⁽¹¹⁾. Una vez escogida la senda a seguir, nuevamente estos deben pensar qué dirección tomar, la sensación es similar a la de un tren atestado, en este punto, nos preguntamos: ¿sería similar aquello vivido por los millones de judíos?. Las personas de algún modo se sienten invitadas a entrar en este proceso de reflexión que describíamos anteriormente. Es muy diferente de las imágenes idílicas que vemos desde el exterior, desprovistas de su esencia y espacialidad. *"Es precioso, hermoso, tranquilo"*.⁽¹¹⁾

Destacar la reacción de diferentes sectores de la sociedad, así como de colectivos frente a la obra del arquitecto, los cuales e introduciendo uno de los principales temas de debate, se verán excluidos de aquello que pretende expresar, evocar o exaltar.

11. RAUTERBERG, H. *Holocaust Memorial Berlin*. Lars Muller

Frente a esta posible omisión realizada por el propio Eisenman: ¿es esto cierto?, ¿es dicha exclusión intencionada?, ¿qué motivos tiene el autor de la obra para únicamente hacer referencia al sufrimiento de un colectivo, en un acontecimiento tan importante como lo fue el nazismo y sus ideales?, ¿son excluidos realmente el resto de colectivos excepto el pueblo judío?

Un "Museo" como podemos calificar la obra, tras el cual muchos otros han seguido su ejemplo, entre ellos, *el Museo del Levantamiento de Varsovia* en 2004, monumento dedicado al Alzamiento de Varsovia de 1944 (62) O *el Museo de la Paz de Hiroshima* en 2008, también llamado *Domo Gembaku* o *el Domo de la Bomba Atómica*, que en 1996 fue declarado patrimonio de la Humanidad por la UNESCO (63), donde además se levantó un espacio de 122.100 metros cuadrados, como homenaje a las víctimas de la tragedia.

Todos ellos podríamos considerarlos museos vivos (64): *"el visitante sale con la sensación de haber sentido, más que con la de haber aprendido. Se trata de museos interactivos, vivenciales, en los cuales el espectador no debe conformarse únicamente con mirar, debe tocar, andar, escuchar..."*.(11)

Tras una visita al Museo, el visitante intuye toda la angustia y desesperación que Alemania provocó durante ese período de la historia. ¿Ha propiciado este una nueva forma de entender aquello que calificábamos de museo o de monumento?, ¿servirá este de precedente para la realización de nuevos memoriales vivenciales como explicábamos anteriormente?

Si nos paramos a observar y a pensar sobre los diferentes diseños e intenciones de memoriales edificados hasta el momento, vemos como la obra del arquitecto, parece servir de ejemplo para una nueva forma de entender este tipo de edificaciones.



Fig. 12



Fig. 13

62. Situado en el edificio de la antigua planta eléctrica del tranvía, abierto para conmemorar el 60 aniversario del estallido de los combates para liberar Varsovia. Museo cuyo objetivo principal, es el de crear un archivo de información histórica sobre el Alzamiento y un registro de las memorias de aquellos que aún viven.

63. Fundado como lugar de conmemoración en el Parque de la Paz en 1955 después del bombardeo atómico, cuyo edificio principal fue diseñado por el arquitecto y urbanista japonés Kenzo Tange.

64. Museos vivos, cuyo diseño arquitectónico es tan importante como aquello que contienen y simbolizan.

11. RAUTERBERG, H. *Holocaust Memorial Berlin*. Lars Muller

Fig. 12. *Museo del Alzamiento de Varsovia*, Varsovia (Polonia).

Fig. 13. *Museo de la Paz en Hiroshima* (1995).

CAP. 3 ENTRE ARQUITECTURA, PAISAJE, ESCULTURA SEGÚN ROSALIND E. KRAUSS

"El arquitecto vienés Adolf Loos dice que la arquitectura se trata de monumentos y sepulcros, Loos ,no se podía imaginar como de profético se convertiría dicha declaración después de dos guerras mundiales. Él, no podía haber sabido como el significado de la palabra muerte sería radicalmente alterado, particularmente después de Auschwitz e Hiroshima".(11)

"¿Por qué, casi un siglo más tarde, uno debe citar dicha la frase del arquitecto vienés?, para el visitante del Monumento, el hecho de preguntarse y debatir si el campo de losas de hormigón se clasifica como arquitectura, escultura, u obra de arte, parece ser que es lo de menos ".(11)

Una vez introducida esta cuestión sobre la naturaleza de la obra de Eisenman: ¿de qué forma debemos contemplar la obra del arquitecto?. El visitante que decide, ya sea simplemente contemplar, o caminar por el interior del monumento, se ve abordado por numerosas preguntas: ¿qué es todo esto?; ¿qué son realmente estos bloques de hormigón situados unos al lado de otros?, el individuo trata de extraer algún significado de todo lo que se presenta ante sus ojos.

Para tratar de estudiar dicho asunto, habría que introducir la descripción realizada por R. E. Krauss en su texto: *La escultura en el campo expandido*(65), vinculado a la expansión de los límites de las creaciones artísticas, y en particular de la escultura. Krauss habla de cómo "*categorías, géneros, como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir cualquier cosa*"(65). Esta flexibilidad, maleabilidad y estiramiento, sin producir su fractura, es lo que permite el supuesto rechazo del concepto de la obra artística a un posible límite de la arquitectura, pintura, escultura o fotografía. R. E. Krauss, estudia las transformaciones que ha experimentado la escultura, lo que ha propiciado según la autora el origen del concepto del campo expandido en la Posmodernidad:

"La escultura tiene su propia lógica interna, su propia serie de reglas [...]. Parece que la lógica de la escultura es inseparable de la lógica del monumento"(66). Una escultura en un primer momento es concebida, como inseparable del lugar donde se concibe, y siempre asociada a la idea de conmemoración. Por otra parte,

11. RAUTERBERG, H. *Holocaust Memorial Berlin*. Lars Muller

65. KRAUSS, R. "*La escultura en el campo expandido*". En *La posmodernidad*. Ed Kairós. Barcelona, 2008. Hal Foster, p 60

66. KRAUSS, R. (1979). Ensayo 8 de Octubre. p 63

ésta se asienta en un espacio determinado, y conversa de una forma simbólica, sobre la razón o utilización de dicho espacio. Este tipo de construcciones por norma general eran figurativas y verticales, sus respectivos pedestales jugaban un papel fundamental, haciendo de "intermediario" entre el lugar donde se ubicaba y su representación. Un ejemplo de ello es la escultura de Marco Aurelio (67), figura levantada en el centro del Campidoglio, cuya finalidad era la representación de la relación entre la Roma imperial (la Roma antigua), y la Roma renacentista (la Roma moderna).

A finales del siglo XIX, la autora de *La escultura en el campo expandido*, revela un cambio profundo en este concepto de escultura haciendo alusión a la obra del escultor Rodin: "*La estatua de Balzac*"(68). En ella, ya se comienza a vislumbrar el carácter nómada de la escultura, donde la base es entendida como "movible", ensalza su cualidad de carencia de lugar, e introduce el monumento como abstracción. Comienza en este sentido a desfallecer esta lógica del monumento anteriormente descrita, la escultura comienza a exhibir su propia soberanía.

Este concepto no es reciente, ya fue introducido unos años antes por M. Duchamp, al que podemos considerar un predecesor de la creación de este concepto, englobándolo dentro del campo expandido o hibridación de géneros (69). El artista francés Julio Paleteiro, ya describió: "*una vez que Duchamp, actuando éticamente, además de como pintor, a principios del siglo XX dinamitó el concepto moderno y restringido de arte (el concepto limitado principalmente a las artes de la representación), instalando objetos de uso cotidiano en espacios reservados sólo a objetos de arte representacional (re-instalando un urinario, reservado para uso propio en un contexto de servicio público o privado, en una sala de exposiciones para objetos de arte tradicionales, representativos) y planteando con ello cómo la gran dificultad del hombre no consistía precisamente en hacer arte, sino en todo lo contrario: la dificultad radicaba en no hacerlo; porque al ser el hombre un animal eminentemente 'realizante' e instalador, el animal artista e instalador por excelencia, al igual que es el animal eminentemente político, lo verdaderamente difícil (imposible) para él consistía en no realizar e instalar, en no tecnificar o 'artificializar' la naturaleza, en no 'mundificarla' y politizarla (siendo esto último la manera más consecuente de instalarse en la naturaleza). Los animales simplemente se ubican en ella, el hombre se instala y 'artificializa' 'mundificándola', politizándola y refiriéndola, al menos en su sentido más amplio y filosófico, en su más puro sentido ontológico, entitativo".(70)*

67. Estatua ecuestre de Marco Aurelio, estatua de bronce, de aproximadamente 3 metros de altura. Data del siglo II, concretamente del año 176 d.C

68. Auguste Rodin, Monumento a Balzac. Muestra la figura del escritor embutida en una gruesa bata cuyas mangas están vacías, en una postura que por fuera parece frágil e inestable, como luchando por no perder el equilibrio ante un violento embate de viento. Una figura con los pies bien asentados en el suelo, mirando de forma retadora al horizonte con su grande y desproporcionada cabeza de melena leonina. "*No es un enano puesto sobre un pedestal, es el pedestal mismo*". Universidad Francisco Marroquín. Departamento de educación. Guatemala.

69. "*El arte actual en el campo expandido*" p 5.

70. Entrevista de Julio Paleteiro. 10-5-2007.

Éste hablaba de la voluntad creadora totalmente libre del artista, tratando de hallar los métodos o formas más adecuadas para confeccionar su discurso. Igualmente R. E. Krauss con su discurso respecto a M. Duchamp, unos años más tarde ratificaba la citada autonomía del creador: "[...]en el posmodernismo, la práctica –la creación de la obra de arte– no se define en relación con un medio dado sino más bien en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio puede utilizarse".(71)

La autora describe a través de esta autonomía, una práctica individual del artista, que no debe entenderse como la idea de que el virtuoso hace prácticamente lo que quiere, sino todo lo contrario. Todo obedece a una idea o pensamiento, así como a una aspiración del autor, a profundizar y explorar sobre los métodos de su propio trabajo. R. E. Krauss, señala el afán por parte de los artistas, para además de concebir un mensaje, tratar de encontrar el medio más apropiado, para que tal comunicado llegue de forma adecuada al receptor sin obstáculos de por medio.

Ésta apunta en este sentido, a los procedimientos formales e ideales para convertir la obra en una herramienta estética, filosófica, visual y colectiva, con el fin de que el observador alcance la denominada "experiencia del arte". R. E. Krauss, ante dicha búsqueda del canal más adecuado, aboga por el requisito necesario de romper con los límites del cuadro, en el caso de lo pictórico, también en la escultura, así como en la fotografía. Todo ello para ampliar la obra.

Pasados los años 50, la escultura según R. E. Krauss adquirió como ella afirma *"una lógica inversa convirtiéndose en pura negatividad: la combinación de exclusiones"*(72). Según la crítica de arte y profesora, la escultura dejó ser vista como algo positivo, transformándose en lo que ella describe como la adición del no-paisaje a la no-arquitectura. La adición de *"ni una cosa ni otra"*(73).

71. KRAUSS, R. Opus cit. 72

72. KRAUSS, R. (1979). Ensayo 8 de Octubre. p 66

73. KRAUSS, R. (1979). Ensayo 8 de Octubre. p 66

74. Un atrincheramiento formalista de la pintura en sus propios medios y dentro de sus propios límites.

La reacción ante esta situación fue la aparición del denominado Modernismo Greenbergiano(74). Teóricos, entre los que se encontraban Charles Harrison, defendían una creación artística, fundamentada en la espontaneidad, pureza, inmediatez, expresión, etc. Ello equivalía a adoptar una postura totalmente contraria a las ideas expuestas por R. E. Krauss, Clement Greenberg expresaba: *"la esencia del modernismo recae, según lo que veo, en el uso de los métodos característicos de cada disciplina para criticar la propia"*

disciplina, no para subvertirla sino para atrincherarla más firmemente en su área de competencia"(75). C. Greenberg, amparaba la "no mezcla de disciplinas", la "no contaminación", con el fin de alcanzar la ansiada pureza moderna. A finales de los sesenta, muchos artistas apoyaron al influyente crítico de arte, no obstante, algunos movimientos como el *Accionismo* (76) o el *Fluxus* (77) y algunas que otras obras dentro de la *performance* y el *body art*, desaprobaron las ideas expuestas por C. Greenberg, apoyando todo lo opuesto: la combinación con otras disciplinas.

A finales de los años 60, las creaciones artísticas, y en especial, la escultura, lograron superar esta condición de exclusión a la que se vieron ligados durante los años 50, consiguiendo expandirse más allá de los límites de la citada condición.

A pesar de los opositores, esto finalmente tuvo como consecuencia la aceptación de este nuevo "arte expandido" como característica fundamental dentro de la posmodernidad. Un concepto, una idea, que se introdujo poco a poco en las creaciones posteriores, obras que fueron gradualmente transformándose y evolucionando para dar lugar al surgimiento de un "nuevo" arte, por decirlo de algún modo, se caracterizaba por no sólo repudiar las ideas previamente descritas defendidas entre otros por C. Greenberg, sino también, por ensalzar la mezcla, abanderando lo "heterogéneo". Los términos paisaje y arquitectura, acabaron siendo aptos para determinar lo escultural.

El citado "nuevo" arte, se identificó como seña de identidad, de unas obras arraigadas en una "renovada" sociedad, caracterizada por la sensibilidad de una comunidad hacia lo mestizo, una sociedad global. (78)

Destacar en un principio lo descrito por Hanno Rauterberg en su propio artículo sobre la obra de Eisenman: "Holocaust Memorial Berlin", subrayando la diferencia entre escultura y arquitectura. Según él, la principal desigualdad es el tema de la especificidad del lugar, por un parte, la escultura es identificada como un elemento móvil, al ser desplazada de un sitio a otro, ubicada esta encima de una base o pedestal, mientras que por otra parte, la arquitectura a diferencia de la anterior, siempre está vinculada a un espacio concreto, a un lugar, por lo que requiere "*del aspecto estructural*"(11). Identificamos por tanto, la tierra, como un componente tradicional asociado a la arquitectura. Señalar como en el movimiento moderno, el espacio donde se ubicaba la obra en cuestión, el lugar, era entendido no sólo como un lugar donde

11. RAUTERBERG, H. *Holocaust Memorial Berlin*. Lars Muller

75. GREENBERG, C. (2002). *La pintura modernista*, Barcelona: Paidós.

76. Accionismo Vienés. Corto y polémico movimiento artístico del siglo XX. Se entiende como una de las consecuencias de los esfuerzos que los artistas de la década de los 60 llevaban a cabo para llevar el arte al terreno de la acción (Fluxus, Body Art, etc.). Entre sus principales representantes se encuentran Gunter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkogler, que desarrollaron la mayor parte de sus actividades accionistas desde 1960 a 1971. Compartían un interés común en el rechazo al arte estático y tradicional. La práctica de alguna de sus ideas requerían la realización de "acciones" en entornos controlados, o ante extensas audiencias.

77. Fluxus, cuyo significado es "flujo". Movimiento artístico de las artes visuales pero también de la música y la literatura. Tuvo su momento más activo entre la década de los sesenta del siglo XX. Se declaró contra el objeto artístico tradicional como mercancía y se proclamó a sí mismo como un movimiento artístico sociológico. Tuvo expresiones en Estados Unidos, Europa y Japón.

78. Una sociedad global, aunque no necesariamente globalizada.

elaborar creaciones ideales, sino que además se enfatizaba la idea de que estas, estuviesen "separadas" del terreno, de la tierra.

En relación a la obra de P. Eisenman, describir como cada una de las losas de hormigón, se levanta sobre su propia base, algunas de ellas inclinadas un par de grados, dicha inclinación, se sumaba además con los "ladeos" del propio suelo, que se orienta en varias direcciones dependiendo de la posición en la que nos encontremos dentro del monumento. Lars Muller en este aspecto, habla de la capacidad de recepción del monumento, la posibilidad de llenarlo de actividad.

Es esta capacidad lo que hace que la obra de Eisenman, se vincule, con lo ya expresado por R. E. Krauss en cuanto a la llamada "experiencia del arte", tal y como hemos explicado en los puntos anteriores, (*"Specific Relation"*), se trata de una experiencia o vivencia del visitante cuando se adentra en el monumento.

En relación a los bloques que conforman el monumento, se presentan como un conjunto que no se puede entender sin la presencia de todas y cada una de las losas de hormigón. Se trata de totalidades indivisibles, calificados como "objetos específicos", que no descubren relación interna alguna, es decir, entre ellas se crea cierta unidad compleja, trabajando de forma inseparable como resultado de su reiteración.

Una relación basada en la repetición de sencillos elementos, que reflejan un estado mayúsculo de orden, a pesar de utilizar ínfimos medios.

La obra de Eisenman, en este sentido, se puede asociar a una de las tendencias artísticas vinculadas a esta situación de transformación del arte (campo expandido), que se ha descrito con anterioridad. Hablamos del Minimal Art (79), como progreso de la escultura, superando la actitud de los artistas, que dejaban toda la libertad a lo imprevisto de las materias. Una tendencia provista de un "mínimo contenido de arte", caracterizada por despojar la condición figurativa de las elaboraciones artísticas, predominando de esta forma, su condición arquitectónica.

El texto "From object to field" de Stan Allen, refleja claramente lo descrito, esta tendencia trata de expandirse más lejos de las respectivas acotaciones de la composición. Una composición o estructura, basada en la utilización de materiales industriales, figuras o formas unitarias, además de composiciones sencillas.

79. Tendencia artística desarrollada en el mundo anglosajón fundamentalmente en EE.UU a partir de los años 60.

Una actitud minimalista, que contempla las elaboraciones artísticas como "objetos específicos". Una postura que podemos identificar en el monumento a los millones de judíos asesinados, donde el significado de la obra es despojado del objeto, para otorgárselo a la interacción entre el visitante y el objeto, involucrando de esta manera el cuerpo del individuo, y el espacio entre los corredores conformado por las losas.

Estas características, como es de suponer, se encuentran ligadas al escultor R. Serra, que adoptando de algún modo las ideas expuestas por R. E. Krauss, en lo referente al campo expandido, desarrolló el monumento junto a P. Eisenman, como un elemento escultórico desligado de su rol histórico y emblemático, además de desposeerlo de su base o pedestal, introduciendo de esta forma la idea posmoderna de escultura. R. Serra y P. Eisenman tal y como hemos descrito antes, establecen una conexión entre escultura y observador. Se trata de una experiencia minimalista, caracterizada en la "lectura del proyecto", remarcando el valor de la experiencia subjetiva, que tiene lugar en un tiempo específico, y donde el espacio donde se produce, posee una inapelable trascendencia.



Fig.14



Fig.15

Tal y como señala Robert Morris, las ideas de los artistas del Minimal sobre la práctica fenomenológica de sus creaciones, el elemento, es decir, la pieza y el espectador, se transforman en variables de una relación, que se desenvuelve en un emplazamiento y período específico. La creación del artista abandona en este sentido, un método cerrado de vínculos o relaciones internas. La escultura de esta forma, adopta la condición de sitio específico que había estado estrictamente ligada a la arquitectura.

En el contexto en el que se encuentra la obra del arquitecto norteamericano, parece conveniente realizar un acercamiento al concepto de paisaje, para entender un poco más el significado, así como la percepción del monumento por parte de los visitantes. Hablamos de una aproximación sincera a su categoría artística,

Fig. 14 *Sin título (Mirrored Cubes)* (1965-1971). Robert Morris. Placas de madera y vidrio. 914 x 914 mm x 4.

Fig. 15 Escultura minimalista de Richard Serra.

como además a su incuestionable cualidad visual expuesta entre otras por sus instantáneas: "La foto es literalmente una emanación del referente".(80)

Tal y como expresa I. Ábalos, se trata de una necesidad urgente: "redefinir contenidos y métodos pedagógicos, y la noción misma de división disciplinar entre arquitectura, urbanismo y paisajismo"(80). Le Corbusier ya en su época, aleccionaba a sus alumnos a realizar una importante instrucción de la observación, la visión, apreciando todos y cada uno de los elementos que nos rodean:

"Y ahora amigo mío, le ruego que abra bien los ojos. ¿Mantiene usted sus ojos abiertos? ¿Ha sido entrenado para abrir los ojos? ¿Los mantiene abiertos continuamente? ¿Qué es lo que mira cuando va de paseo?"(80). El concepto de "paisaje", según Javier Maderuelo, el individuo debe entender que dicho concepto, realmente no existe como tal, sino que es el resultado de la creación del ser humano: "La idea de paisaje no se encuentra tanto en el objeto que se contempla como en la mirada de quien contempla. No es lo que está delante sino lo que se ve".(81)

Se trata por tanto, de una entidad empírico-perceptiva, una apreciación codificada desde una postura activa. Señalar en este punto, la concepción existente de paisaje en el mundo contemporáneo, entendido como aquello que se encontraba enmarcado por cualquier hueco, abertura por ejemplo, cuando una persona se asomaba por la ventanilla de un vagón o automóvil. Un concepto de paisaje contemporáneo, que dada su definición, no se puede asociar a la obra de Eisenman.



Fig.16

80. BERGERA, I. "Nuevos paisajes, nuevas miradas". p 14

81. BERGERA, I. "Nuevos paisajes, nuevas miradas". p 15

Fig. 16 *El caminante sobre el mar de nubes* (1818), Caspar David Friedrich. Óleo sobre lienzo, 74,8 x 94,8 cm

Una concepción, que lleva adherida una actitud, entendida como la capacidad de domesticación por parte del hombre contemporáneo de la naturaleza, que no es alterada, quedando de esta forma limitada al jardín urbano. En los años 60, concretamente a final de esta época, numerosos artistas ingleses, tales como, David Nash o Richard Long, y americanos, como

Walter de María o Robert Smithson, adoptan una nueva actitud. Una posición, en la que contemplaban el territorio, como un lienzo donde estampar sus pinceladas abstractas, entendiendo dicho territorio como un decorado de sus intervenciones artísticas.

De esta forma, surge una nueva concepción del paisaje: el paisaje posmoderno, producto de la adulteración del estado físico y geodésico del territorio, a través de la intromisión a grandes rasgos del artista, con el fin de generar una obra creativa. Con ello, R. Smithson, afirma como la naturaleza poetizada, pintoresca, deja en este sentido, de ser el ambiente de estos artistas.

En lo referente a la obra situada en el centro histórico de Berlín, podemos deducir como esta, reniega de este concepto de paisaje contemporáneo descrito con anterioridad. Según el artista americano R. Smithson, es imposible vincular el citado monumento con esta idea estática del paisaje, este cuadro enmarcado donde la actitud del individuo es meramente contemplativa. Percepción que es completamente rechazada por la obra de P. Eisenman, que deshace esta postura estática, invitando al observador a deambular por el interior del monumento, dando lugar a un proceso de experimentación del visitante: "la experiencia del caminante".

Destacar en este aspecto, la expresión utilizada por el cineasta W. Menders: *"La mirada del paisaje se construye transitándolo"* (82). Un paisaje, que se convierte en un fondo en el que se regeneran, ya sea metafóricamente o de forma literal, decorados sugerentes en los que se incita al observador, a meditar en torno al aislamiento, lo trivial, o la memoria. Dentro de estos escenarios, también se incluyen las ruinas como medios de expresión, no sólo con el fin de exaltar lo acontecido en el pasado, sino también como oportunidad para la modificación del futuro. Entendida de esta forma, la ruina, es vista por muchos artistas como símbolo de un fallo del sistema. Si nos trasladamos al marco de la ciudad, vemos como la urbe ha sido, es, y continuará siendo, el decorado o marco donde el ser humano moderno, recopila sus vivencias, el verdadero ambiente de su paisaje edificado. La pasividad con la que se caracterizaban las disciplinas anteriores al posmodernismo, hicieron que este nueva postura, le otorgase a la ciudad el "estatus" de ser contemplada como un objeto de la construcción de un paisaje, tanto urbano, como natural, este último, cuando dicho espacio salvaje, pudiese ser redefinido y reestructurado con los medios adecuados. El posmodernismo identificó de esta forma

82. BERGERA, I. "Nuevos paisajes, nuevas miradas". p 20

al paisajista, no como un arquitecto de parques o bosques, sino un teórico de la percepción y de la experimentación corporal y visual del territorio.

A lo mejor esta nueva contemplación del paisaje sobre la que la arquitectura juega un papel imprescindible, posibilitando "hacer" ciudad, requiera de herramientas, dispositivos y maniobras de carácter social, político, económico, etc. El ser humano no descarta la posibilidad de generar paisaje, a través de proyectar realmente aquello por lo que quiere ser recordado, y por lo que desea ser en el futuro.

Para concluir, señalar dos citas asociadas a esta última idea de generar paisaje: Fernando Pessoa apuntaba que *"lo que vemos no es lo que vemos sino lo que somos"*(83), por otra parte, Walter Benjamin enunciaba, que los seres humanos, seríamos recordados por lo que dejáramos a nuestro paso.

Fig. 17 Ventana al lago Lemán en la Petite Maison de Vevey, Le Corbusier(1922-1924).

Fig. 18 Perspectiva aérea Petite Maison en Vevey, Suiza. (Ville Le Lac). Le Corbusier

83. BERGERA, I. "Nuevos paisajes, nuevas miradas". p 29



Fig. 17



Fig. 18

CAP. 4 INTERPRETACIONES

"Los museos, los monumentos y los memoriales se han convertido en los contenedores de la memoria en nuestras ciudades. En Berlín, el Memorial del Holocausto del arquitecto Peter Eisenman, abierto a lecturas múltiples e individuales, plantea cuestiones como la tensión entre la memoria, el olvido y la ausencia, el pasado y el presente, al tiempo que testimonia la estrecha relación entre arquitectura, espacio y memoria".(84)

El arquitecto P. Eisenman, hace un intento a través del monumento, de evocar un recuerdo sobre el pueblo judío.

Debemos tener en cuenta, como un suceso de tal magnitud: el Holocausto, implica un desafío de gran envergadura para el proyectista, tanto en lo referente al carácter otorgado a la obra, como en cuanto a los medios de representación utilizados por parte de este, para que su interpretación no se desvirtúe. Señalar en este aspecto las palabras del intelectual Giorgio Agamben (85): *"hablar de indecibilidad de Auschwitz, contribuye a otorgarle el prestigio de la mística"*. El filósofo lo que expresa, es la necesidad de hallar novedosos métodos de representación, que sean válidos, para dejar entrever aquello que queda más allá de la palabra, y que al mismo tiempo sea fácilmente interpretable.

Teniendo en cuenta lo descrito por G. Agamben, P. Eisenman en 1998, comentó: *"La gente se dará cuenta de que esto ofrece una experiencia espacial diferente a todos los otros lugares que conoce. Lo que quisimos hacer era, quizá, dar a las personas por un momento la idea de cómo podría ser estar sobre un puesto perdido, cuando el piso tambalea bajo los pies, cuando se está aislado del entorno".(86)*

En alguna ocasión, P. Eisenman haciendo referencia al diseño adoptado, describió : *"la enormidad y el horror de la Shoah es tal, que intentar representarla con significados tradicionales es inevitablemente inadecuado"* (87), a través de dicha expresión , se puede deducir la intención por parte del arquitecto, de rechazar conscientemente, no solo el empleo de elementos vinculados de forma directa con la Shoah y con la tradición judía, sino también la renuncia a todo significado encubierto: *"la cantidad de estelas, las 2711, no significa nada".(88)*

P. Eisenman aborda la formalización del monumento empleando instrumentos de interpretación, despojando completamente ideas tradicionales. Presenta ante el individuo un espacio de

84. "La retórica del memorial" Ariadna Castellarnau

85. AGAMBEN, G. Filósofo italiano

86. "Entrevista con Peter Eisenman y Richard Serra". 20 enero 1998.

87. Frahm K; Wefing, H, 2005, pág 9

88. "Monumento en Memoria de los Judíos Asesinados de Europa" (Folleto).

experimentación, lo que tiene como resultado, la aparición de variadas interpretaciones.

El monumento, es identificado como reflejo de la capacidad del arte como medio que nos permite de algún modo "transportarnos" al pasado, una herramienta de reflexión para las personas que decidan visitarlo, para que en parte, se den cuenta de comportamientos y actitudes adoptadas un tiempo atrás, que no nos llevaron a ningún lado. Para P. Eisenman, el monumento, es andar hacia un sino oculto, un modo de aproximarnos no sólo a la historia, sino también individualmente a nosotros mismos en un tiempo presente, todo ello, a través de una vivencia corporal basada en la interacción del visitante con la obra del arquitecto. Nos presenta ante nosotros un reto mayúsculo, la interpretación del mismo, su esencia, tiene que ser edificada por nosotros mismos.

Es por ello, que el monumento presenta la necesidad de ser explorado en todas direcciones, y bajo diferentes situaciones climatológicas, de día y de noche, para sacar a la luz diversas sensaciones y vivencias. Habrá personas, que al caminar a través de los estrechos corredores, se sientan identificados con lo experimentado por el pueblo judío, identificándose de esta forma como víctimas, otros, sentirán una sensación de miedo, mientras que habrá gente, que ensalzará al arquitecto entendiendo su obra como una crítica al sistema. Lo que no tiene discusión alguna, es la necesidad por parte de los visitantes, de hallar una interpretación del monumento, acorde con los experimentado al interactuar con ella. *"Debemos ser sinceros con nosotros mismos, y ver hasta qué punto nos atrevemos a aventurarnos en este paisaje de estelas".*
(28)

Un monumento, que al poseer un enfoque tan abierto y anónimo, posibilita la aparición de múltiples y variadas interpretaciones, todas ellas válidas dado el carácter de la obra. En este sentido, uno de los aspectos que lo hace tan especial, son las diferentes sensaciones que puede llegar a provocar en el visitante, para unos desagradable, mientras que a otros, puede llegar incluso a generarles un sentimiento de cierta soledad o tristeza.

P. Eisenman, mencionó en relación a su obra, la ausencia de una única interpretación, comparándola de algún modo, con los crímenes cometidos durante la Segunda Guerra Mundial, los cuales, no poseen una explicación alguna.

La persona que se adentra en el monumento, experimenta un trance sensitivo, el individuo siente "el terror de la soledad".

P. Eisenman describió: *"si dentro de 50 años viene un turista japonés que no sabe nada del Holocausto, sentirá algo cuando pise el Monumento: quizá percibirá cómo se siente entrar en la cámara de gas"*(89). Para algunas personas, todos estos sentimientos generados por el monumento, son identificadas como metáforas vitales.(90)

También el monumento puede ser objeto de parque de juegos o lugar de recreo para los más pequeños, además de un lugar de reposo. Subrayar en este sentido, las palabras de P. Eisenman: *"me gustaría pensar que la gente usará el campo de estelas para realizar pequeños atajos, incorporándolo como una experiencia cotidiana, y no como un lugar santo"*(91). Es de destacar esta interpretación con carácter diferente: desde una aproximación a la idea de laberinto, hasta una zona de juegos, otorgando a esta forma de carácter lúdico al monumento.

En referencia a los bloques de hormigón el arquitecto los describe como un "no signo", una interpretación que salta a la vista, debido a la intención que en un principio debería poseer un memorial de tales características: un espacio que como su propio nombre indica, está dedicado a la memoria. Unas losas de hormigón, que poseen diferentes tamaños y alturas, lo que hace que algunas personas interpreten el monumento, como una forma de representar las individualidades de los damnificados, así como una representación de los sentimientos de opresión y encarcelamiento de los presos judíos en los campos de exterminio. El bloque en sí mismo, expresa en este sentido, *"la permanencia de estas individualidades en un suelo, en un espacio determinado, sin migraciones, sin deportaciones, sin cambios dramáticos que perturban el espacio, su cultura, su identidad"*(92).

El citado simbolismo, hace que el monumento, debido al mayor valor de la idea o concepto que se transmite a través de él frente a la constitución del propio elemento físico, sea visto como una obra conceptual. Una obra, donde los imponentes bloques son entendidos en ocasiones como una forma simbólica de expresar la fortaleza y presencia del pueblo judío durante el Holocausto.

Dentro del aspecto formal, hay personas que al observar el monumento, su imagen les parece muy brutalista, les viene a la mente la imagen de los menhires monolíticos; construcciones de carácter funerario, como los situados en Gran Bretaña, a otros les recordará la necrópolis materializada en piedra en Jerusalén, concretamente en el Monte de los Olivos, lugar donde los judíos han sido enterrados desde los tiempos bíblicos.

89. *"Ich will einen Kunden"* (Quiero un cliente), en Tagesspiegel del 14 de junio de 1998.

90. La gente contempla a lo lejos, como los visitantes van desapareciendo poco a poco ante el mar de losas. Un paisaje aparentemente inofensivo, que conforme nos aproximamos va adquiriendo un carácter peligroso.

91. Berlin Opens Holocaust Memorial [online] En BBC News, 2005 [citado 10 Julio 2007]. Disponible en Internet: <http://www.bbc.co.uk/2/hi/europe/4531669.stm>

92. GÓNZALEZ GALEOTTI, J.V. (2010). *Monumentos y Memoriales Contemporáneos: Un acercamiento a la estética del recuerdo*. Tesis. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.



Fig. 19



Fig. 20

También se le ha vinculado con los cementerios de Praga, o los propios cultivos de mazorcas, este último caso, asociando la idea de vida, muerte o fertilidad, o bien como una enorme estatua metropolitana en el centro de la capital, como si de un jardín de piedras se tratase: *"como la ciudad de los muertos o como el libro pétreo de la memoria"*(93). P. Eisenman, lo califica como "paisaje de experiencia", lugar que al contrario de los mencionados anteriormente, no posee ningún rasgo o elemento especial, que nos sugieran o presenten algún acontecimiento del pasado, o significado.

Por este motivo, el arquitecto fue preguntado por el sentido, el significado de su obra, haciendo especial hincapié en las losas, este respondió: *"no tienen significado alguno, se trata de entrar, recorrer el espacio, atravesarlo y experimentar"*.(94)

El periodista alemán y crítico de arquitectura Heinrich Wefing señala: *"quien lo visite con la expectativa de encontrar una explicación o una indicación de cómo entender el recuerdo de la Shoah, de cómo pensarlo y sentirlo, se verá decepcionado cuando el espacio de escala monumental, a la manera de un espejo, nos enfrente a nosotros mismos con nuestros pensamientos y reflexiones"*.(95)

El citado crítico H. Wefing, señala haciendo referencia al monumento, el carácter del campo de estelas, todas ellas carentes de símbolos o inscripciones, que nos den alguna señal sobre que recordar y cómo hacerlo. H. Wefing, haciendo alusión al turista desconocedor de la obra, afirma que el monumento podrá ser contemplado por parte de este, como un espacio que posibilita la evocación de cualquier aspecto asociado a los numerosos conflictos bélicos producidos a lo largo de la historia, un lugar, donde el visitante puede crear una relación, únicamente en base a una empatía visual, espacial, etc.

Es de destacar que la obra no estuvo exenta de críticas, mencionar en este sentido, el efecto que tuvieron los numerosos debates tanto sociales, e incluso políticos, que invitaban a realizar modificaciones en el diseño original del monumento, con el fin de

Fig. 19 Alineación de menhires en Le Menéc, Carnac, Bretaña (4500 - 2300 a.C.).

Fig. 20 Monte de los Olivos. Cementerio Judío

93. Frahm, K; Wefing, H, 2005, pág. 12

94. Fuente artículo de página web, <http://www.holocaust-mahnmal.de/en/thememorial>

95. Frahm, K; Wefing, H, 2005).

que la percepción e interpretaciones de la gente sobre la obra, no fueran excesivamente agresivas. La mayoría, apoyaba estos cambios, argumentando que el transeúnte no debería sentir miedo al transitar el monumento, sino que debía identificarse como víctima del entorno que le rodea.

Entre estos cambios, se pretendió la colocación de unos árboles, concretamente en los laterales del monumento, así como liberar un espacio en el interior del terreno de losas, con el objetivo de poder realizar eventos conmemorativos. Como es de suponer, todas estas propuestas para modificarlo, no se llevaron a cabo. Lo mismo ocurre con el Centro de Información situado en la parte inferior de los bloques, un espacio entendido *"como si de un descenso a los infiernos mostrándonos a través de pequeñas habitaciones, lo sucedido con el pueblo judío"*(28). A pesar de la negativa de P. Eisenman a construir este espacio, mucha gente está de acuerdo con su existencia, calificándolo de necesario; los dos lugares se necesitan mutuamente.



Fig. 21

En lo que respecta a las losas de hormigón, fueron muchos los que criticaron al arquitecto, afirmando lo negativo que supondría que las personas acabasen entendiendo los bloques, como simples objetos de una zona de entretenimiento. Unas losas, que según los críticos poseían una imagen excesivamente abstracta, crítica también apoyada por los dirigentes judeo-germanos, cuyo fundamento, era la no capacidad para establecer relaciones con las personas que transitaban entre ellas, lo que generaba una falta de conexión. No obstante, frente a este último grupo cuya interpretación no dejaba en muy buen lugar al arquitecto, también había personas que ensalzaron el diseño, identificado las losas como un elemento característico de la ciudad.

Además de esta negativa apreciación, quizás la crítica más llamativa fue por el hecho de que el monumento estuviese dedicado exclusivamente al pueblo judío a petición de los principales gestores del monumento, de esta forma, se dejó al margen al resto de colectivos afectados, que de la misma forma,

11. RAUTERBERG, H. *Holocaust Memorial Berlin*. Lars Muller

Fig. 21 Uno de los vagones que transportaban a los prisioneros a los campos de concentración nazis. "Los últimos españoles de Mathausen".

fueron víctimas de la ideología nazi. A estos primeros que englobaron un total de 6 millones de personas, habría que sumar polacos, rumanos, gitanos, homosexuales..., puesto que todos ellos sumados a los judíos, harían que el número se situase entre 11 y 17 millones de personas asesinadas.

El hecho de que tan solo estuviese pensado para el pueblo judío, hace pensar que se trataba de una cuestión meramente política, donde los dirigentes alemanes tan solo pensaron en la influencia mayoritaria que poseían los judíos frente al resto de colectivos. Frente a esta opinión, P. Eisenman afirmó que dicha exclusión fue algo correcto, argumentado como durante la Segunda Guerra Mundial, a medida que la guerra empeoraba en Rusia, los alemanes fueron incrementando el número de judíos asesinados al comprender que no podrían salir vencedores ante los bolcheviques. El objetivo fue propiciar el máximo daño posible al pueblo judío frente al resto de grupos perjudicados, por lo que esta exclusión según él, fue adecuada.

Aún así, dado el carácter del monumento, P. Eisenman, apoyó la capacidad de acoger el recuerdo del resto de colectivos: *"el monumento se yergue ahí, solitario", "quien tiene que hablar eres tú"*(28). A pesar de todos estos debates, y polémicas, la mayoría de gente está de acuerdo, con lo que el monumento genera en el espectador, una serie de sensaciones e impresiones algunas de ellas indescriptibles al tocar, caminar, contemplar, etc.

Los múltiples significados que de él se desprenden, así como interpretaciones, nos muestran la capacidad del monumento para relacionarse con el visitante.

El monumento es visto como lo que P. Eisenman define como "museo vivencial", con una imagen y diseño que no expresa el carácter de solemnidad de otros muchos memoriales. Entre estos cabe destacar el de *"los Veteranos de Vietnam en Washington"*, los *"Parques de la Paz en Hiroshima y Nagasaki"*, o el tétrico monumento pero al mismo tiempo conmovedor situado en Camboya como homenaje a las víctimas en Phnom Penh.



Fig. 22



Fig. 23

11. RAUTERBERG, H. *Holocaust Memorial Berlin*. Lars Muller

Fig. 22 Cenotafio conmemorativo en El Parque de La Paz de Hiroshima, Japón.

Fig. 23 Monumento homenaje a las víctimas de Phnom Penh, Camboya.

CONCLUSIONES

- ¿La imagen aportada por el arquitecto es apropiada dada su importante carga semántica?

El diseño, la imagen aportada por P. Eisenman junto al escultor R. Serra, independientemente de si es del agrado o no del espectador, no agrade al pueblo judío, y tampoco al pueblo alemán tal y como expresa H. Rauterberg, en su libro *Holocaust Memorial Berlin: "no amonesta ni advierte, no monumentaliza la humillación, miedo o heridas del pueblo judío ni de la sociedad alemana"*.

Destaca su carácter abstracto y a la vez anónimo, una obra cuya composición se basa en la utilización de herramientas asociadas al Minimal Art. Se trata de una experiencia minimalista, tal y como señala Robert Morris (pág.39), basada en el uso de formas sencillas las cuales son repetidas, todo ello con un elevado nivel de orden, una tendencia basada en un mínimo contenido de arte. Esto le proporcionó numerosas críticas, ya que según algunos, esta cualidad lo alejaba de su verdadero propósito.

Esa sencillez, se ve reflejada en el uso de una única forma geométrica, para que a través de dos espacios completamente diferentes, evocar un recuerdo sobre lo acontecido. Por una parte el campo de losas ubicado en la superficie cuya formalización e imagen, se caracteriza por su carácter anónimo, y por otra parte, el Centro de Información situado en el sótano, un espacio que presenta al individuo de una forma más directa, la barbarie cometida sobre el pueblo judío a través de numerosas fotografías y documentos.

En base a su formalización, según lo expresado en 1978 por el arquitecto P. Eisenman y el escultor R. Serra (pág 29), el memorial dado su carácter o grado de abstracción, se puede calificar como un espacio plural contemporáneo en el espacio artístico, caracterizado por la libertad de expresión, creación e individualidad.

- ¿Es apropiado que la obra por aquello que representa, a petición del promotor o gestores, esté únicamente dedicada al pueblo judío olvidando al resto de colectivos afectados?, en este sentido ¿es correcto afirmar que dado el carácter anónimo de la obra, pueda englobar a los demás grupos?

El Monumento a los millones de judíos asesinados durante el Holocausto, tal y como su nombre indica, se encuentra exclusivamente dedicado al pueblo judío, una decisión tomada por los principales gestores. No obstante, el memorial es descrito por P. Eisenman (pág.21), como un monumento dedicado al pueblo alemán, y no al judío contrariamente a lo pensado por la mayoría de personas.

En lo que respecta a la exclusión del resto de colectivos, para P. Eisenman, según lo indicado en la pág.48, afirmó que dicha exclusión fue algo correcto, debido a que el pueblo judío fue el más perjudicado frente al resto de colectivos. Su carácter abstracto, de algún modo ayuda a englobar al resto de colectivos perjudicados. P. Eisenman (pág.48), apoya la idea de recoger el recuerdo del resto de colectivos; *"el monumento se yergue ahí, solitario", "quien tiene que hablar eres tú"*.

Sobre este asunto, el crítico H. Wefing, está de acuerdo con lo descrito por el arquitecto, calificando el espacio conformado en el memorial, como aquel que posibilita la evocación de cualquier aspecto asociado a los numerosos conflictos bélicos producidos hasta el momento (pág.46-47).

Por lo tanto, considerarlo apropiado o no, depende de cada uno de los visitantes, que pueden decidir contemplar el monumento, introducirse en su interior, así como adoptar una actitud determinada a la hora de "enfrentarse" al memorial, entendiendo éste de una forma u otra.

- ¿Es el memorial dedicado a los millones de judíos asesinados durante el Holocausto, una nueva forma de entender este tipo de edificaciones?

La obra de P. Eisenman en primer lugar, es diferente al resto de memoriales levantados hasta el momento (pág.22); *"Vietnam Veterans Pared"* o el "National September 11 Memorial Museum"; de forma que es visto como una nueva forma de entender lo que

todo el mundo califica como memoriales (pág.29, capítulo 2: Capacidad de expresión de la obra y su impacto social).

En segundo lugar, el Monumento, concretamente el conjunto de losas, es visto como una experiencia individual por parte del visitante, que experimentará una serie de sensaciones y sentimientos, unas vivencias que pueden ser diferentes, en función de la actitud con la que la persona decida enfrentarse al monumento, a diferencia de la actitud contemplativa a la que está acostumbrado ante este tipo de edificaciones.

En tercer lugar, se trata de un diseño caracterizado por una falta de simbolismo (pág.21): *"la fuerza de su diseño está en su masa de anonimato"*, lo que da lugar a la instauración de una doble percepción (pág.33). Podemos afirmar, como surge un nuevo concepto de monumento, caracterizado por su capacidad de conmemoración sin la necesidad de edificar lo que todos entendemos teóricamente como monumento, ya que la obra de Eisenman no lo es como tal.

En cuarto lugar, tal y como se expresa en la pág.20, el memorial es visto como herramienta del Estado para romper el silencio, con el fin de constituir una memoria.

Por último, señalar según lo expuesto en la pág.49, como el monumento es definido como "museo vivencial", entre los que destaca el ubicado en Camboya como homenaje a las víctimas de Phnom Penh.

- ¿Se entiende como un espacio de contemplación-reflexión, o un espacio en el que el visitante debe experimentar: caminar, oír, palpar, tocar...?

El espacio generado como consecuencia de su carácter experiencial, tal y como se expresa en la pág. 23, se entiende como un lugar donde el visitante, a diferencia de lo que está acostumbrado con el resto de memoriales, debe experimentar. Un espacio donde se produce una experiencia física que nos invita a acercarnos a la historia.

El monumento es calificado de esta forma como "museo vivencial", donde el individuo debe interactuar con el memorial, por lo que resulta fundamental la exploración del mismo caminando, tocando, escuchando...

Más que una exploración del monumento, es entendido como una exploración de nosotros mismos (pág.44), al recorrerlo por su interior. Cada individuo en función de lo vivido y experimentado, sacará sus propias interpretaciones y conclusiones. La obra del arquitecto, (pág.44) es identificado como herramienta de reflexión para las personas que lo visitan.

Eisenman invita al observador a deambular por el interior del monumento; "la experiencia del caminante"(pág.41). El arquitecto lo define: "*no tienen significado alguno, se trata de entrar, recorrer el espacio, atravesarlo y experimentar*"(pág.46)

- Dado lo que representa la obra de Eisenman, su carácter y contenido semántico, ¿se entiende como un espacio monofuncional, o permite la pluralidad de usos?

A pesar de lo que representa, y del carácter de la obra, no merma su condición o disfrute como espacio público, ni es un espacio monofuncional.

La intención del arquitecto, era que el monumento se integrase como un espacio más dentro de la trama de la ciudad alemana. Un lugar característico de su espacio urbano, que además de contemplarlo como lo que realmente es, fuese también un lugar asociado a la vida cotidiana de los ciudadanos, de tal forma que fuese integrado en los recorridos de sus habitantes :"*me gustaría pensar que la gente usará el campo de estelas para realizar pequeños atajos, incorporándolo como una experiencia cotidiana, y no como un lugar santo*".(Berlin Opens Holocaust Memorial [online] En BBC News 2005)

Según lo expresado, no se trata por tanto de un espacio sagrado (pág.45) que hay que visitar únicamente con la finalidad de evocar al pueblo judío, se trata de un espacio, donde el visitante puede realizar todo tipo de actividades, desde pasear, descansar sobre una de las losas, almorzar, etc. Todo depende de la actitud con la que el visitante decida acudir al memorial.

El monumento puede ser objeto (pág.45) además de un lugar de reposo, un parque de juegos o lugar de recreo. No solo no merma su disfrute como espacio público, sino que considera como fundamental la inclusión del arte en el espacio público como medio de socialización de la ciudadanía (J. M. Montaner pág.13).

Tras este amplio análisis y revisión en torno al memorial del Holocausto de P. Eisenman, se llega a la conclusión de que éste, es capaz de soportar toda la carga semántica que conecta con la memoria de un pueblo y permite evocar un suceso de grandes dimensiones ocurrido en el pasado

El monumento al poseer un enfoque anónimo y abierto, y no representando de forma inmediata lo acontecido durante el Holocausto, no resulta agresivo, permitiendo al visitante adoptar una postura reflexiva ante lo acontecido. La multiplicidad de interpretaciones, sensaciones y sentimientos despertados en los visitantes, hacen que éstos saquen sus propias conclusiones, identificando el espacio como "la experiencia del caminante" a la que hace alusión R. Krauss en su escrito *La escultura en el campo expandido*, posibilitando diversas apreciaciones dependiendo de la actitud adoptada por los mismos.

A pesar de su carga monumental, el memorial incluye al resto de colectivos afectados durante el Holocausto, además de posibilitar la evocación de cualquier aspecto asociado a un conflicto bélico. Es diferente al resto de monumentos edificados hasta el momento, dado su carácter experiencial. Despoja toda idea tradicional sobre este tipo de construcciones, convirtiéndose en un espacio plural y contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA

FÁTIMA. (2010-2011). "Arte y Comunicación"

<<http://comunicarfatima.blogspot.com.es/2010/11/papel-del-arte-en-la-comunicacion.html>> [Consulta: 2 de julio 2016]

VALDEVIESO, M. (2008). *Memorandum del Horror cotidiano: El Monumento Espacios para el recuerdo de Stih y Schnock en Berlín*. Tesis. Lérida: Universidad de Lérida.

RAUTERBERG, H. (2005). *Holocaust Memorial Berlin*. USA. Lars Muller.

SÁNCHEZ, M. (2010). "Entrevista a Cilly Kugelmann" en *Revista de Cultura* Ñ. Ideas.

<http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/03/16/_-02160064.htm> [Consulta: 7 de julio de 2016].

CIORRA, P. (1993). *Peter Eisenman*. Milán: Elemond Editori Associati.

FREIRE, J. (2008). "Arte y Espacio Público". Boletín Gestión Cultural. Nº 16: Arte Público, abril 2008.

DEUTSCHE, R.(2001). "Agorafobia" en *Quaderns portàtils*. Museu d'art Contemporani de Barcelona.
<http://www.macba.cat/uploads/20140211/QP_12_Deutsche.pdf>. [Consulta: 2 de julio de 2016].

GÓMEZ AGUILERA, F. (2004). "Arte, Ciudadanía y Espacio Público". *On the waterfront*. nº 5, p. 36-41.

MONLEÓN, M. (2000). "Arte Público / Espacio Público" en *upv intermedia*.
<https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/mau_monleon_artepublico_espaciopublico.PDF> [Consulta: 4 de julio de 2016].

LOURDES, D y PEDRO LORENTE, J. (2013). *Arte en las Ciudades, las Ciudades en el Arte*. Zaragoza: Universidad San Jorge.

ALBA, J. (2000). "El espacio público, ciudad y ciudadanía". Barcelona.

SABATÉ, J. (2004). "Patrimonio, turismo, infraestructuras y ordenación del territorio". Fundación César Manrique.

ACHIAGA, P. (2001). "Entrevista a Rogelio López Cuenca" en *El Cultural*, p 35.

EISENMAN, P y SERRA, R. (1998). "Projektentwurf" en *Esbozo del proyecto*. Debate sobre el "Holocaust Memorial Berlin".

TODOROV, T. (2000). "La memoria amenazada". Barcelona, España : Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales, p 22.

VEZZETTI, H. (2001). "Memoriales del terrorismo de Estado en Buenos Aires" en *Latin American Studies Center. University of Maryland, College Park*.
<<http://www.lasc.umd.edu/Publications/WorkingPapers/NewLASCSeries/LASC8.pdf>> [Consulta: 28 de junio de 2016].

BLAIR TRUJILLO, E. (2002). "Memoria y Narrativa: la puesta del dolor en la escena pública" en *Universidad de Antioquia. Instituto de Estudios Políticos*. Núm. 21.<
<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/estudiospoliticos/article/view/1413>> [Consulta: 5 de julio de 2016].

GONZÁLEZ, H. (2010). *Arte, grito y representación: entre la abstracción universalista y los nombres de la historia*. Berlín y Buenos Aires: Buenoslibros.

JENCKS, C. (1977). *The Language of post-modern architecture*. New York : Rizzoli.

HAWLEY, C y TENBERG, N. (2005). "Entrevista a Peter Eisenman. ¿Cuánto tiempo uno se siente culpable?" en *Spiegel Online*.<
<http://www.spiegel.de/international/spiegel-interview-with-holocaust-monument-architect-peter-eisenman-how-long-does-one-feel-guilty-a-355252.html>> [Consulta: 15 de junio de 2016].

MONTANER, J.M. (2002). *La Modernidad Superada. Arquitectura, Arte y Pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.

MONCLÚS, J. (2011). *Proyectos integrados de arquitectura, paisaje y urbanismo. Nuevos paisajes, nuevas miradas de Iñaki Bergera*. Zaragoza: IFC.

KRAUSS, R. (1985). *La Escultura en el Campo Expandido. La posmodernidad*. México: Kairos.

GREENBERG, C. (2002). *La pintura modernista*. Barcelona: Paidós.
Berlin Opens Holocaust Memorial [online] En BBC News, 2005
<<http://www.bbc.co.uk/2/hi/europe/4531669.stm>> [Consulta: 28 de julio 2016].

GÓNZALEZ GALEOTTI, J.V. (2010). *Monumentos y Memoriales Contemporáneos: Un acercamiento a la estética del recuerdo*. Tesis. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

JUREIT, U. (2005). "Generación y memoria: El monumento del Holocausto en Berlín como proyecto conmemorativo propiamente generacional" . Hamburgo
<http://www.istor.cide.edu/archivos/num_30/dossier3.pdf>
[Consulta: 27 de junio de 2016].

BOERO, G. (2007). *La memoria de la Shoá. Un desafío para la arquitectura*. Tesis. Facultad de Arquitectura Universidad ORT, Uruguay.

MATURANA GAJARDO, I y DOMÍNGUEZ ZAPATA, O. (2012). *Arquitectura de la Memoria Trágica y los Derechos Humanos*. Tesis. Escuela de Arquitectura, Universidad del Bío-Bío.

BRAGADO BENITO, F.J. (2013). *Peter Eisenman y las "huellas": el asesino vestido de detective*. Tesina de máster. Universidad de Salamanca, Departamento de Historia del Arte - Bellas Artes.

EISENMAN, P. (1987). *La fine del classico*. Cluva Editorial Venecia.

Websites

Moleskin Arquitectónico.
<<http://moleskinearquitectonico.blogspot.com.es/2010/09/eisenman-monumento-al-holocausto-berlin.html>> [Consulta: 2 de julio de 2016].

Portal Segunda Guerra Mundial. <<http://www.segunda-guerra-mundial.com/2gm-holocausto-judio.html>> [Consulta: 28 de junio de 2016].

Plataforma arquitectura.
<<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-325434/el-memorial-del-holocausto-en-berlin-un-monumento-o-un-campo-de-ruinas>> [Consulta: 25 de junio de 2016].

Holocaust Memorial Berlin. <<http://www.stiftung-denkmal.de/en/memorials/the-memorial-to-the-murdered-jews-of-europe/history.html>> [Consulta: 22 de junio de 2016].

Democratización del arte.<<http://diatekhne.com/democratizar-el-arte-para-construir-democracia-2/>> [Consulta: 2 de julio de 2016]
<<http://periodismo.blogia.com/2004/032702-la-democratizacion-del-arte.php>> [Consulta: 2 de julio de 2016].

La Democracia de la pintura.
<<https://nadiapaz.wordpress.com/2016/01/09/la-democracia-de-la-pintura-resena-del-artista-mario-mogrovejo-para-aal/>>
[Consulta: 30 de junio de 2016].

CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES

Fig. 01

Pinturas en las paredes del templo de la diosa Hathor.
Importancia de la danza. (Egipto, 50 a.C).

Fig. 02

Pinturas rupestres de Altamira.

Fig. 03

Peter Eisenman .Panorámica *Holocaust Memorial Berlin*. (2003 - 2005).

Fig. 04

Peter Eisenman. Corredores *Holocaust Memorial Berlin*. (2003 - 2005).

Fig. 05

Museo del Holocausto de Washington DC.

Fig. 06

Museo del Apartheid de Sudáfrica.

Fig. 07

Vietnam Veterans Pared . Washington DC. Maya Lin.

Fig. 08

National September 11 Memorial Museum. Nueva York. Michael Arad

Fig. 09

Titled Arc (1981) de Richard Serra.

Fig. 10

Holocaust Memorial Berlin de Peter Eisenman. Perspectiva exterior.

Fig. 11

Campo de concentración. Auschwitz

Fig. 12

Museo del Alzamiento de Varsovia ,Varsovia (Polonia).

Fig. 13

Museo de la Paz en Hiroshima (1995).

Fig. 14

Sin título (Mirrored Cubes) (1965-1971).Robert Morris. Placas de madera y vidrio. 914 x 914 mm x 4.

Fig. 15

Escultura minimalista de Richard Serra.

Fig. 16

El caminante sobre el mar de nubes (1818), Caspar David Friedrich.
Óleo sobre lienzo, 74,8 x 94,8 cm

Fig. 17

Ventana al lago Lemán en la Petite Maison de Vevey, Le Corbusier(1922-1924).

Fig. 18

Perspectiva aérea Petite Maison en Vevey, Suiza. (Ville Le Lac). Le Corbusier.

Fig. 19

Alineación de menhires en Le Menéc, Carnac, Bretaña (4500 - 2300 a.C).

Fig. 20

Monte de los Olivos. Cementerio Judío.

Fig. 21

Uno de los vagones que transportaban a los prisioneros a los campos de concentración nazis. "Los últimos españoles de Mathausen".

Fig. 22

Cenotafio conmemorativo en El Parque de La Paz de Hiroshima, Japón.

Fig. 23

Monumento homenaje a las víctimas en Phnom Penh, Camboya.