



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

G

# Indagaciones estéticas en torno al Holocausto

## representación e inexpresabilidad

Autor:

Melendo, María Jose

Tutor:

Drauer, Daniel

2006

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía

Grado



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

TESIS 12-2-17

FACULTAD de FILOSOFIA y LETRAS	
Nº 825876	MESA
31 MAR 2006 DE	
Agr.	ENTRADAS

1

## ÍNDICE

Introducción .....	3
PARTE 1	
1. Representación e Inexpresabilidad .....	8
1.1. La obscenidad del por qué .....	12
2. Pasado y mediación .....	15
3. Explosiones Evocativas: Alcances interdisciplinarios de diversas modalidades del recuerdo .....	19
3.1. Políticas y estéticas de la memoria: márgenes difusos .....	20
4. Pasados presentes. El arte de la memoria .....	21
5. Modos alternativos de memoria: acontecimientos estéticos ejemplares .....	23
5.1. <i>Mimesis</i> y memoria ejemplar .....	26
5.11. Artefactos estéticos paradigmáticos .....	27
PARTE 2	
1. La memoria en el arte. A propósito de la obra de Christian Boltanski .....	30
1.1. Pequeña memoria e irrepresentabilidad .....	31
1.1.a) The missing house (1990) .....	35
1.1.b) Chases High School (1988) .....	36
1.1.c) Canada (1988) .....	39
2. La ciudad como palimpsesto .....	41
2.1. Espacios de memoria autorreflexivos: la arquitectura del Holocausto .....	43
2.1.a) El Museo Judío de Berlín .....	46
2.1.b) Los contra monumentos .....	54
2.1.c) Controversias en torno al Monumento a los judíos asesinados en la Segunda Guerra Mundial .....	56
2.11. Cartografías de la memoria: arte público y espacio urbano .....	61
2.11.a) Marcas de la memoria .....	63
2.11.b) Monumentalidad invisible .....	65
2.11.c) Ruinas urbanas I: la envoltura del Reichstag .....	67
2.11.d) Ruinas urbanas II: reapropiación simbólica .....	68

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Dirección de Bibliotecas

3. Extrapolaciones conceptuales: el pasado reciente argentino .....	70
3.I. Memorias en construcción .....	72
3.II. El Parque de la Memoria .....	76
3.III. La E.S.M.A .....	84
Conclusión .....	88
Bibliografía .....	93
Anexo de Imágenes .....	94

## INTRODUCCIÓN

El modo de desplegar inteligibilidad al Holocausto ha generado profusas controversias interdisciplinarias. Si bien la presente investigación se encargará de explorar cuestiones estéticas en el marco de la problemática inherente a la representación del Holocausto, es preciso iniciar la misma reparando en las discusiones sobre los términos "Holocausto" y "Shoá" que han sido utilizados para referirse al genocidio llevado a cabo por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial. Algunos teóricos sostienen que la palabra Holocausto es inapropiada para designar el mencionado acontecimiento pues alude a un rito religioso: la ofrenda de un animal al fuego para obtener la purificación de los pecados; así, dicho concepto comportaría la inaceptable idea de la culpabilidad de las víctimas y su inmolación por voluntad divina.<sup>1</sup> Para quienes defienden esta posición, el término adecuado sería "Shoá" que en hebreo significa devastación, y que designa el exterminio del pueblo judío y de otras minorías étnicas, perpetrado por el Tercer Reich, aludiendo de este modo al aspecto singular del acontecimiento.

Cabe advertir que a pesar de encontrar más adecuado el término "Shoá" para designar el acontecimiento, utilizaremos la palabra "Holocausto" porque buena parte de la bibliografía norteamericana que utilizamos toma este término. De alguna manera, la mencionada discusión denota los problemas que se trasladarán al ámbito que nos interesa, a saber: la representación estética del Holocausto.

Siguiendo el planteamiento que Federico Finchelstein propone en "El debate Goldhagen en contexto"<sup>2</sup> podrían mencionarse dos posiciones centrales en la controversia sobre la representación del Holocausto; por un lado aquellos que hacen hincapié en la magnitud del silencio posterior a los acontecimientos,

---

<sup>1</sup> Véase: Diana Wang, "El mal y su legitimación social" en: Cristina Godoy (comp.), *Historiografía y Memoria Colectiva*, Buenos Aires, Niño y Dávila, 2002, p. 91.

<sup>2</sup> En el mencionado trabajo el historiador despliega las principales líneas historiográficas sobre el Holocausto; aquí sólo nos interesa plantear el debate sobre la posibilidad de representar el acontecimiento, y el desafío que este suceso límite le plantea a la historia. Véase: Federico Finchelstein, "El debate Goldhagen en contexto", en: Federico Finchelstein (comp.) *Los alemanes, el Holocausto y la culpa colectiva*, Buenos Aires, Eudeba, 1999, pp. 31-72.



considerando al acontecimiento ininteligible, estas posiciones fueron denominadas "retóricas de la inexpresabilidad" o del silencio, porque consideran que cualquier representación del pasado resulta inadecuada<sup>3</sup>, clausurando toda posibilidad de comparación.<sup>4</sup> Elie Wiesel, sobreviviente del Holocausto afirmó: "¿por qué esta determinación a mostrarlo *todo* en pinturas? Una palabra, una mirada, el silencio en sí mismo comunica más y mejor... el Holocausto no es un tema como los demás. Impone ciertos límites."<sup>5</sup>

Otras posiciones en cambio, asociadas a posturas posmodernas en la historia (Finchelstein ubica allí a Hayden White) sostienen lo ficcional de la narrativa histórica, planteando una suerte de relativismo que según el autor impide la idea de verificabilidad histórica e incluso cuestionan la realidad del pasado. †

En el presente trabajo en cambio, a pesar de asumir la dificultad que vertebra un acontecimiento límite, sostendremos que es posible tener *cierto tipo* de aproximación al pasado a través del arte. Entonces, como indica el sobreviviente de Auschwitz, Primo Levi, lejos de suspender el acceso a esa realidad acaecida, es preciso "sondearla" desde los límites de la representación, donde el sinsentido abrumba toda posible capacidad de comprensión.<sup>6</sup>

Por ello, en el marco de esta discusión, procuraremos mostrar que es posible representar el Holocausto, pero es imprescindible incorporar cierto espacio de indeterminación en torno al mismo que resulta inenarrable, o que supone una permanente reflexión sobre el acontecimiento, el cual resulta hostil a las explicaciones monocausales y a los relatos lineales y continuos. †

---

<sup>3</sup> Elie Wiesel ha insistido en la idea "callar está prohibido, hablar es imposible", mientras que para George Steiner, "la mejor (si no la única) explicación del genocidio la constituye el silencio" véase: Daniel Feierstein "Historia, memoria y hegemonía: hacia un análisis de los discursos sobre el genocidio: hacia un análisis de los discursos sobre el genocidio" en Cristina Godoy (comp.), *Historiografía y memoria colectiva*, ob. cit., p. 106.

<sup>4</sup> Como observa Daniel Brauer, "toda historia es necesariamente comparativa. La contrastación con hechos parecidos lejos de deformar o quitarle especificidad a la circunstancia hace posible comprenderla mejor en su particularidad." En: Daniel Brauer, "La textura del recuerdo" s/n.

<sup>5</sup> Elie Wiesel en: Stephen Feinstein (editor) *Witness and legacy*, Lerner Publications, Minnesota.

<sup>6</sup> Cf. Primo Levi, *Entrevista a sí mismo*, Buenos Aires, Leviatán, 2000, p. 69.

Como se ha dicho, este debate tuvo matices interdisciplinarios, y se han planteado aporías en relación con la historia y con la ética, por tener en cuenta las características liminares e incluso inverosímiles del pasado límite. Así, intentaremos demostrar que el arte despliega una voz interesante en esta discusión sobre la posibilidad de representación, pues consideramos a la experiencia estética una insustituible vía de acceso a la realidad<sup>7</sup>, en la medida en que incluye tras de sí la insondable fisonomía del Holocausto que vuelve inoperante, cualquier metáfora totalizante en torno al mismo.

En tal sentido, es preciso un abordaje que incorpore zonas de indeterminación que sólo disponen de un margen estrecho a partir del cual transitar el acontecimiento. En su libro *Los hundidos y los salvados* Levi expresa: "¿Hemos sido capaces los sobrevivientes de comprender y de hacer comprender nuestra experiencia? Lo que entendemos comúnmente por 'comprender' coincide con 'simplificar' [...] tendemos a simplificar la historia [...] ese esquema de bipartición amigo-enemigo prevalece sobre todos los demás. La historia popular y también la historia tal como se enseña tradicionalmente en las escuelas se ve afectada por esta tendencia maniquea que huye de las medias tintas y la complejidad: se inclina a reducir el caudal de los sucesos humanos a los conflictos, y el de los conflictos a los combates".<sup>8</sup>

Por esta razón, el análisis que procuraremos desplegar aquí incorpora la idea de *margen* o *confín* a partir del cual transitar el espacio de inexpresabilidad inherente a un acontecimiento límite, que en el plano estético tiene como estandarte la sentencia de Theodor Adorno referida a la imposibilidad del arte después de Auschwitz.<sup>9</sup> En la primer parte de esta

<sup>7</sup> Cf. Mario Presas, *La verdad de la ficción*, Buenos Aires, Almagesto, 1997, p. 7 y ss.

<sup>8</sup> Primo Levi, *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Muchnik, 1989, p. 32. En *Entrevista a sí mismo*, Levi advierte que lo ocurrido en los campos de concentración no debe comprenderse, porque comprender es casi justificar "comprender" una proposición o un comportamiento humano significa (incluso etimológicamente) contenerlo, contener a su autor, ponerse en su lugar, identificarse con él [...] pero si comprender es imposible, conocer es necesario porque lo que sucedió puede retornar, las conciencias pueden ser seducidas, incluso las nuestras" en: *Entrevista a sí mismo*, ob. cit, pp. 70-71.

<sup>9</sup> Adorno expresó dicha sentencia en una conferencia emitida por la radio de Hesse el 18 de abril de 1966 que luego fue publicada en su libro *Consignas* bajo el título "La educación después de Auschwitz".

investigación, plantaremos los aspectos más relevantes de la discusión sobre la posibilidad de representar el Holocausto desde sus implicancias en el terreno estético; mostraremos cómo las estéticas de memoria del Holocausto, suponen un entrelazamiento estrecho con políticas y éticas de memoria, en la medida en que surge el mandato de la narración del acontecimiento límite. [A su vez, procuraremos dar cuenta de que es posible acceder al pasado límite desde una construcción o elaboración estética del mismo; por ello nos detendremos en las profundas vinculaciones entre la representación del pasado y la mediación ficcional que se requiere para volverlo visible] Finalmente, en el marco de una emergente preocupación por el pasado que se ve cristalizada en la construcción de innumerables lugares de memoria, nos detendremos en las discusiones generadas por ciertas modalidades de recuerdo no convencionales y a su vez destacaremos la originalidad de ciertas propuestas estéticas en el modo de representación que despliegan.

Plantaremos que lo importante en el plano estético ya no es si es ~~si es~~ representable el Holocausto sino *cómo* hacerlo. A su vez, propondremos el concepto de [acontecimiento estético ejemplar] entendiendo por tal, determinados artefactos estéticos (instalaciones, museos, monumentos, e intervenciones urbanas) que despliegan un entramado procedimental paradigmático en su modo de iluminar el pasado para volverlo visible.

Por ello, en la segunda parte se analizarán algunas obras que consideramos *acontecimientos estéticos ejemplares*, por vertebrar su reflexión sobre el pasado en torno a una memoria polifónica, abierta a la indispensable exégesis del que contempla la obra estética. Advertimos que para construir dicho término resultó fundamental el aporte de ciertos conceptos tales como el de [“mimesis”] aristotélica, el de [“memoria ejemplar”] acuñado por Tzvetan Todorov, el de [“Máquinas de interpretar”] y el de [“ruina”] de Gérard Wajcman; también, el de [“contra-monumento”] propuesto por James Young.

Finalmente, plantaremos una extrapolación conceptual del despliegue teórico desarrollado, para pensar la representación estética del pasado reciente argentino, y los problemas en torno a un debate que acaba de iniciarse. Para ello, tomaremos el caso del Parque de la Memoria, emplazado en Buenos Aires

---

a orillas del Río de la Plata, y el futuro de lo que fuera un centro clandestino de detención en la última dictadura militar que funcionaba en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), ambos espacios destinados a conmemorar nuestro pasado cercano. También analizaremos una selección de intervenciones estéticas que consideramos *acontecimientos estéticos ejemplares*, en la medida en que permiten acercarse al pasado desde mecanismos alternativos de representación.

## PARTE 1

### 1. REPRESENTACIÓN E INEXPRESABILIDAD

Según Gadamer, la acción de 'representar' en arte tiene una acepción específica, pues no quiere decir que algo esté ahí en lugar de otra cosa, "lo representado está ello mismo ahí tal como puede estar ahí en absoluto"<sup>10</sup>, es decir, en la obra de arte no sólo se remite a algo sino que en ella está propiamente aquello a lo que se remite. Como indica el autor, la obra de arte no es una alegoría "no dice algo para que así se piense en otra cosa, sino que sólo y precisamente en ella misma puede encontrarse lo que ella tenga que decir".<sup>11</sup> Esta afirmación ilumina el tipo de vínculo que planteamos entre la obra de arte y su referente, en este caso, el Holocausto.

En tal sentido advertimos que como señala Sidra DeKoven Ezrahi en su artículo "Representando Auschwitz" la vastedad del Holocausto plantea serios inconvenientes desde el punto de vista de la conmensurabilidad, porque no hay instrumentos para medir tal destrucción.<sup>12</sup>

Esta problemática tiene que ver con la dificultad de encontrar un modo y un lenguaje que represente la 'cosa misma'; para ejemplificar esta situación la autora relata el proceso de metamorfosis que atravesó el campo de concentración Auschwitz cuando se lo habilitó como museo. El sitio sufrió una transformación radical; por ejemplo, el significado que tiene actualmente la inscripción en la puerta: *Arbeit macht Frei*, pues esa inscripción tiene sentido sólo para la generación posterior, los judíos deportados no repararon en la puerta de entrada y en las implicaciones de esa inscripción. A su vez, los crematorios no funcionaban en Auschwitz sino en Birkenau, un campo que se encontraba a unos pocos kilómetros, pero los arquitectos de la reconstrucción del campo consideraron que era necesario "recrear" una chimenea en Auschwitz.<sup>13</sup> Esto pone de manifiesto que "poner el pasado en el presente"

<sup>10</sup> Hans Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 90.

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 96.

<sup>12</sup> Cf. Sidra DeKoven Ezrahi, "Representing Auschwitz", en: *History & Memory*, nº 2, vol. 7, 1996, p. 125.

<sup>13</sup> Cf *Ibíd.*, p. 127.

implica transformar aquello para hacerlo representable; hay una suerte de anacronismo inexorable en los mecanismos de representación. A este respecto, Hannah Arendt señala que después de finalizada la Segunda Guerra Mundial las fotografías y películas de los campos de concentración eran engañosas porque los campos dejaron de ser lo que eran cuando las tropas aliadas los liberaron<sup>14</sup>, de modo que el pasado en sí mismo es inefable. En este sentido, advierte con razón Beatriz Sarlo en su libro *Tiempo pasado* que toda narración inscribe la experiencia en “una temporalidad que no es la de su acontecer (amenazada desde su comienzo por el paso del tiempo y lo irrepetible) sino la de su recuerdo”.<sup>15</sup>

En su trabajo “La textura del recuerdo” Daniel Brauer advierte que el recuerdo no es una percepción anterior en el tiempo, sino que es también una experiencia y por lo tanto una percepción diferente, no una reiteración del acto originario. A su vez, se pregunta de qué manera el recuerdo *re-presenta* el pasado y señala que “Recordar es siempre un acto presente, en el que no sólo se reitera el contenido de lo vivido sino que se lo percibe desde otra perspectiva, el recuerdo, en tanto rememoración, siempre implica alguna forma de interpretación”<sup>16</sup>

Por ello, es importantísimo reparar en la interpretación, como un concepto asociado inexorablemente a la representación del pasado, esto es, a la evocación o al recuerdo del mismo.

Dominick La Capra expresa que el Holocausto “es una realidad que fue más allá de los poderes de imaginación y conceptualización, y las víctimas mismas no podían a veces creer lo que estaban pasando u observando. Planteaba problemas de ‘representación’ en el momento que ocurría, y sigue planteando problemas hoy.”<sup>17</sup> En *Si esto es un hombre*, [Primo Levi cuenta que *al rededor* un compañero de *Kommando* Químico llamado Clausner, en el fondo de la escudilla donde todos los prisioneros grababan su nombre o el número que les

<sup>14</sup> Cf. Hannah Arendt, en: Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires, Alfaguara, 2003, p. 97.

<sup>15</sup> Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 29

<sup>16</sup> Daniel Brauer, “La textura del recuerdo”, s/n.

<sup>17</sup> Dominick La Capra, *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma*, Ithaca, Cornell University Press, 1994, p. 220 (la traducción es nuestra).

tatuaban en el brazo cuando ingresaban a Auschwitz-Birkenau, él escribió: *Ne pas chercher à comprendre*.<sup>18</sup>

Cabe advertir que el aspecto inenarrable e inexpressable presente en la tarea de representar el Holocausto, es mencionado incluso por los sobrevivientes, únicos testigos y narradores del acontecimiento, para los cuales la urgencia de narrar su experiencia, devino deber de memoria.<sup>19</sup> Levi indica “Entonces por primera vez nos damos cuenta de que nuestra lengua no tiene palabras para expresar esta ofensa, la destrucción de un hombre. En un instante, con intuición casi profética, se nos ha revelado la realidad: hemos llegado al fondo. Más abajo no puede llegarse: una condición humana más miserable no existe, y no puede imaginarse”.<sup>20</sup>

A este respecto es lícito señalar las innumerables discusiones que generó la mencionada sentencia de Adorno sobre la imposibilidad del arte y la poesía después de Auschwitz planteando entonces que no es posible acceder a algún tipo de comprensión del Holocausto. En *Dialéctica negativa*, Adorno advierte: “Toda la cultura después de Auschwitz, junto con la crítica contra ella es basura [...] quien defiende la conservación de la cultura, radicalmente culpable y gastada, se convierte en cómplice; quien la rehúsa fomenta inmediatamente la barbarie que la cultura reveló ser. Ni siquiera el silencio nos libera de este círculo.”<sup>21</sup> El mencionado *dictum* ha operado como símbolo de las denominadas retóricas de la inexpressabilidad, mencionadas en la introducción de este trabajo. Otros en cambio, sostienen que en realidad la intención de Adorno no era erradicar la posibilidad de representar el Holocausto desde el arte o la literatura, sino que es imprescindible hacerlo desde otro

<sup>18</sup> Cf. Primo Levi, *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik, 1995, p. 110.

<sup>19</sup> Josefina Bustillo expresa que en los sobrevivientes de los campos de exterminio junto a la necesidad de memoria emerge el *deber* de memoria que focaliza su atención en el futuro, para que no se olvide, para que dicho pasado no vuelva a repetirse jamás. Cf. Josefina Cuesta Bustillo, (comp.) *Memoria e historia*, Madrid, Marcial Pons, 1998, p. 86. Como indica a su vez Federico Finchelstein, debe procurarse una reconstrucción crítica del pasado “que llene las lagunas del recuerdo, una elaboración de ese pasado que permita conocer sus diferencias pero también sus peligrosas continuidades con el presente”, Federico Finchelstein (comp.) *Los alemanes, el Holocausto y la culpa colectiva*, ob. cit., p. 72.

<sup>20</sup> Primo Levi, *Si esto es un hombre*, ob. cit., p. 28.

<sup>21</sup> Theodor Adorno, *Dialéctica negativa*, Taurus, Madrid, 1975, pp. 366-367.

horizonte cultural pues el anterior, llevó precisamente a Auschwitz, al límite de lo expresable.<sup>22</sup>

No nos detendremos aquí a analizar y exponer cuál fue el sentido que Adorno quiso adjudicarle a sus palabras; tomaremos su sentencia como una suerte de ícono de la problemática inherente a la representación estética del Holocausto; pues, como mostraremos más adelante desde la estética de la recepción, sus palabras detonaron un debate no ya sobre la posibilidad de representación sino sobre el *modo* en que es posible llevarla a cabo.

Como expresa Ernst van Alphen en su libro *Caught by history* "los problemas con los que se enfrentan las representaciones del Holocausto deben ser ubicados en el proceso y en los mecanismos de representación en sí misma."<sup>23</sup>

A su vez, DeKoven Ezrahi advierte que las dos posiciones referidas a la representación del Holocausto que se presentan como antagónicas, son en realidad complementarias, en una dialéctica de tensiones en torno a lo representable. Para los que se ubican en una posición mistificante, es imposible construir una representación, pues el acontecimiento se presenta como algo indecible; para los relativistas en cambio, su inefabilidad es infinita y diversamente representable. Según la autora, en ambos casos, la urgencia de representación despliega una continua tensión entre el deseo de representar el Holocausto y sus límites.<sup>24</sup> [En este mismo sentido apunta Sarlo cuando repara en la novela de Sebald: *Austerlitz*, en la medida en que pone de manifiesto de modo paradigmático la utopía de la más obsesiva reconstrucción del pasado.]  
 "Sebald muestra en qué extremos se mueve cualquier empresa reconstructiva: desde la pérdida radical de la identidad a su enajenación en el recuerdo empujado por el deseo siempre imposible de una memoria omnisciente."<sup>25</sup>

x ked

<sup>22</sup> Véase la conferencia de Günter Grass *Escribir después de Auschwitz*, (Barcelona, Paidós, 1999), en donde el premio Nobel analiza la referida frase de Adorno desde la necesidad de buscar una vía de acceso al pasado a través de la literatura.

<sup>23</sup> Ernst van Alphen, *Caught by history*, Standford, Standford University Press, 1997, p. 12 (la traducción es nuestra).

<sup>24</sup> Sidra DeKoven Ezrahi, "Representing Auschwitz", en: *History & Memory*, ob. cit., pp. 144-145.

<sup>25</sup> Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado*, ob. cit., p. 165.



Por ello, en este trabajo se analizará la obra de algunos artistas que integran la denominada generación post Holocausto, la cual ha tenido como eje central en su obra la reflexión sobre el *dictum* adorniano que se ve cristalizada en las decisiones procedimentales de las que se sirve toda vez que se dispone a abordar el pasado desde el arte.

### 1.1 La obscenidad del por qué

El director del colosal filme sobre el Holocausto: *Shoah*, Claude Lanzmann, rescata una situación narrada en *Si esto es un hombre*, donde un SS le indica a Levi que *Hier ist kein Warum* (aquí no hay un por qué), para poder elaborar lo que el cineasta ha denominado la “obscenidad del por qué” que puede tal vez, trasladarnos a la discusión en el seno de la historiografía en torno a dos conceptos tales como explicar y comprender, pues el Holocausto es un acontecimiento que por su complejidad se resiste a extinguirse en explicaciones monocausales; no hay *un* sentido que diluya la complejidad implicada en la pregunta: por qué. Lanzmann expresa que la pregunta en torno al por qué muestra su propia obscenidad porque “cualquier respuesta comienza inevitablemente a legitimar, a volver ‘comprensible’ ese proceso”<sup>26</sup> Así, la obscenidad del por qué supondría otorgar racionalidad a lo irracional. A su vez, pensar el por qué acotado en una explicación/respuesta en torno al mismo supone la clausura de un proceso que en su vastedad insondable debería plantearse como abierto a múltiples reflexiones.

Incluso la estrategia que utilizó Lanzmann en *Shoah*<sup>27</sup> permite pensar la relación entre el acontecimiento y su representación. Lanzmann sostiene que su película no es documental, tampoco es representacional sino que se trata de una “ficción de lo real”, que procura *revivir* el pasado para poder así *elaborarlo*.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Claude Lanzmann en: Ron Rosenbaum, *Explaining Hitler*, Random House, New York, 1998, p. 260.

<sup>27</sup> El film dura 8 horas y media, y consiste en entrevistas que realiza Lanzmann a sobrevivientes.

<sup>28</sup>Cf. Dominick La Capra, “La Shoah de Lanzmann: ‘Aquí no hay un por qué’”, en: revista *Espacios*, nº 26, 2000, p. 41.

En su artículo "La *Shoah* de Lanzmann: 'Aquí no hay un por qué'" La Capra reflexiona agudamente sobre las implicancias críticas que se desprenden de la pregunta en torno al por qué. Frente a los que plantean la representación del pasado como representación literal de una presencia plena, Lanzmann sostiene con absoluta convicción que no hay presencia plena que pueda representarse. A este respecto (La Capra) señala: "En su lugar hay una marca mutua del pasado, del presente y del futuro, y el pasado mismo es un objeto de reconstrucción sobre la base de huellas y huellas de huellas".<sup>29</sup> Encontramos adecuada la idea de que el pasado sólo es accesible en su modo de ser en el presente, esto es, a partir de huellas o lo que nosotros denominaremos "ruinas", siguiendo el planteo de Wajcman (véase: pte 2- 2.II).

Otro modo inapropiado que se desprende de la pregunta en torno al por qué es aquella visión normalizadora del pasado que lo objetiva, volviéndolo inerte. Esta posición pierde de vista que hay siempre una parte que no es transmisible.<sup>30</sup> Lanzmann sostiene: "Comencé precisamente con la imposibilidad de relatar esta historia. Puse esta imposibilidad al comienzo".<sup>31</sup> Sin embargo, la película es la cristalización de ese *intento* de nombrar lo innombrable. Otro intento semejante lo encontramos en los "puentes de dirección única" que ideó Daniel Libeskind en el Museo Judío de Berlín (véase: pte 2- 2. I- a); en ambos casos lo que se pretende es que las obras de arte contengan dentro de sí la imposibilidad de abarcar completamente el acontecimiento al que se refieren y que exhiban materialmente dicha imposibilidad.

Por ello, a pesar de reconocer que el planteo de Lanzmann es lícito, porque no es posible englobar el acontecimiento en una explicación omnicomprendiva del mismo, creemos que el arte puede desplegar elementos beneficiosos para pensar el Holocausto desde una perspectiva liminar, que incorpore toda la complejidad inherente al pasado límite y las aporías que se presentan al hablar de la posibilidad de representarlo. En relación a este último aspecto, es interesante mencionar la entrevista que le hace Lanzmann al

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>30</sup> *Cf. Ibid.*, p. 45.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 47.

historiador Raúl Hilberg en *Shoah* donde éste expresa que en toda su obra nunca ha comenzado haciendo las grandes preguntas pues ha temido encontrarse con pequeñas respuestas; hay más verdades en las palabras del maquinista de la locomotora (*aludiendo a una escena de la Shoah*) que en el supuesto gran pensamiento sobre el mal.<sup>32</sup>

Entonces, ¿cómo es posible representar lo irrepresentable? El pasado traumático ¿admite una representación artística? Las imágenes artísticas “¿estetizan el debate sobre la memoria, diluyendo su conflictividad?”<sup>33</sup> “¿Cómo plasmar en la contundencia del mármol una historia que aún sigue escribiéndose?”<sup>34</sup>

✖ Sostenemos es posible representar el pasado, pero siempre hay algo que se pierde, como observa el sobreviviente de Buchenwald Jorge Semprún “¿En cuanto a la manera de contar? Cada cual hace lo que puede. Hay testimonios directos, brutales, hay otros relatos de ficción donde se trata de transmitir esa experiencia. Pero todos saben que hay un margen de inexpresable que no se puede colmar en ninguna forma”<sup>35</sup> siempre hay zonas de indeterminación nunca atravesadas por los que en el presente son testigos de ese pasado y tienen la palabra. De allí la importancia de la idea de confín, o margen de lo indecible, como espacio a partir del cual delimitar los territorios que se pueden transitar.

A este respecto, reparamos en el final de *Shoah*; Lanzmann eligió un tren moviéndose, queriendo significar con esta imagen que el Holocausto no tiene fin. Deben desplegarse múltiples aproximaciones al mismo, renunciando a la pretensión de abordar el acontecimiento en su infinita vastedad.

Como se verá, ubicamos a los *acontecimientos estéticos ejemplares* precisamente en estas regiones fronterizas; estos artefactos no irrumpen como versiones definitivas del pasado, pues el acontecimiento es inasible y tales objetos serán entonces materializaciones de una forma que es en sí misma

<sup>32</sup> Cf. Claude Lanzmann, en: entrevista realizada por Federico Finchelstein para revista *Espacios*, nº 26, 2000, p. 67.

<sup>33</sup> Florencia Batitti, “El arte tiene la palabra” en: revista *Puentes*, nº 9, 2003, p. 59.

<sup>34</sup> Estela Schindel “Las ciudades y el olvido” en: revista *Puentes*, nº 7, 2002, p. 28.

<sup>35</sup> Jorge Semprún en: F. Barret-Ducrocq, (comp.), *¿Por qué recordar?*, Barcelona, Granica, 2002, p. 208.

¿qué recordamos?

abierta e indeterminada. Este planteo teórico supone incorporar a la mediación como herramienta fundamental para pensar este modo de ser del pasado que se hace "visible" a partir del arte. Nos referimos puntualmente a un hacer memoria ininterrumpido que permiten algunas obras de arte a las que denominaremos *acontecimientos estéticos ejemplares*.

## 2. PASADO Y MEDIACIÓN

Daniel Brauer indica con razón a propósito de los inextricables vínculos entre el pasado y su mediación que "es necesario abandonar el dogma de la producción no constructiva del recuerdo, como si el pasado se presentase en él en persona"<sup>36</sup>

La imposibilidad de agotar el pasado en una explicación del mismo, y a su vez, la necesidad de desplegar una mediación entre el pasado que se pretende representar y el presente, implican destacar a la memoria como tópico central, pues ésta siempre es presente aunque su contenido sea el pasado. En efecto, la memoria tiene una ambigua fisonomía, al estar en simbiosis permanente entre dos temporalidades y dos modos de ser: pasado presente, ausencia presencia. Así, según indica el epígrafe escogido por Semprún, en su libro *La escritura o la vida*, "Quien pretenda recordar ha de entregarse al olvido, a ese peligro que es el olvido absoluto, y a ese hermoso azar en el que se transforma entonces el recuerdo"<sup>37</sup> por ello, como expresa Todorov, "el restablecimiento integral del pasado es algo imposible [...] la memoria como tal es forzosamente una selección."<sup>38</sup> En este mismo sentido apunta el teórico alemán Andreas Huyssen al expresar: "¿Acaso tiene sentido oponer memoria y olvido, como solemos hacer admitiendo en el mejor de los casos que el olvido viene a ser la inevitable imperfección y deficiencia de la memoria misma?" Es una paradoja: ¿acaso toda memoria no depende inevitablemente tanto de la distancia como del olvido, los mismos factores que subvierten su estabilidad y

<sup>36</sup> Daniel Brauer, "La textura del recuerdo" s/n.

<sup>37</sup> Maurice Blanchot, en. Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, Barcelona, TusQuets, 1998.

<sup>38</sup> Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 15.

confiabilidad tan deseadas y al mismo tiempo son esenciales a la vitalidad de la memoria misma?"<sup>39</sup>

Al concebir la memoria como una textura indiscernible de presencias y ausencias, podemos desplegar estrechas vinculaciones con las aproximaciones al pasado a través de la representación; según hemos indicado (véase: pte1- 1. I) no es posible narrar el acontecimiento tal cual ocurrió, sino desde el punto de vista del que narra o elabora el mismo. Así, resulta imprescindible la idea de mediación, que supone establecer una relación entre ese pasado y el modo o medio a partir del cual ese pasado es inteligible.

Por ello, no acordamos con la crítica que Beatriz Sarlo hace al especialista en memoriales, James Young, cuando expresa que éste habría advertido una "obviedad" a saber: [que toda reconstrucción del pasado es vicaria o mediada, argumentando aquélla que la mediación no es exclusiva de la memoria sino de cualquier reconstrucción temporal.] Sin embargo, en *At memory's edge* libro de Young al que Sarlo hace referencia, no es puesta en cuestión la mediación como una modalidad privativa del arte; el autor sí se detiene en ciertas obras de arte que resultan paradigmáticas por el modo en que materializan el pasado tales como el Museo Judío de Daniel Libeskind, el memorial a los judíos asesinados durante de Segunda Guerra Mundial, de Peter Eisenman, o la obra de Jochen Gerz, por citar algunas. Como hemos visto, para Young estas obras o 'contramonumentos' como las denominó el autor, que se refieren al Holocausto, [trabajan con una idea de memoria que permite pensar las obras como objetos en permanente transformación;] y esta contribución está dada por la recepción que de ella se hace, de modo que es posible experimentar un pasado no vivido al interactuar con estas obras de arte.

A su vez, Sarlo critica el hecho de que Young celebre el interrogante en lugar de las certezas en el marco de la comprensión de pasados traumáticos en la medida en que no es acertado según la autora, [pensar el acontecimiento en un estado de irresolución permanente;<sup>40</sup>] sostenemos en cambio que Young,

<sup>39</sup> Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, FCE, 2002, p. 147.

<sup>40</sup> Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado*, ob. cit., pp. 138 y ss.

= como  
y t' x p

sin adscribir a la tesis de los precursores de las retóricas de la inexpresabilidad para los cuales no es representable un acontecimiento límite, es posible transitar ciertos márgenes a partir de los cuales pensar ese pasado y acercarse a él, asumiendo naturalmente su lado aporético, incorporándolo. En este sentido, también la propia Sarlo le atribuye esta misma ejemplaridad a la literatura, pues la ficción encierra según la autora, la utopía de la más obsesiva reconstrucción del pasado<sup>41</sup> y advierte que toda empresa constructiva de ficción se mueve en extremos desde “la pérdida radical de la identidad a su enajenación en el recuerdo empujado por el deseo siempre imposible de una memoria omnisciente.”<sup>42</sup>

?  
• cómo

A este respecto, Semprún se pregunta sobre la posibilidad de representación de lo ocurrido en los campos de concentración, y su respuesta arroja luz a esta problemática, al celebrar la idea de mediación o artificio: “Se necesitarían horas, temporadas enteras, la eternidad del relato para poder dar cuenta de una forma aproximada [...] ¿pero se puede contar? ¿podrá contarse alguna vez? [...] No obstante, una duda me asalta sobre la posibilidad de contar. No porque la experiencia vivida sea indecible. Ha sido invivible, algo del todo diferente, como se comprende sin dificultad. Algo que no atañe a la forma de un relato posible sino a su sustancia. No a su articulación sino a su densidad. Sólo alcanzarán esa sustancia, esta densidad transparente, aquellos que sepan convertir su testimonio en un objeto artístico, en un espacio de creación [...] [únicamente el artificio de un relato dominado conseguirá transmitir parcialmente la verdad del testimonio.]”<sup>43</sup>

Ver

Entonces, para que la verdad sea verosímil, es imprescindible que atravesase un mecanismo de mediación. Cuenta Semprún, que cierta vez escuchó el relato de una persona que estuvo en el campo Mathausen y su narración le pareció desordenada, confusa, demasiado prolija, la cual al empantanarse en los detalles perdía la visión de conjunto; no se trataba de un relato sino de un testimonio en estado bruto, un revoltijo de imágenes, aquel abarrotado mundo de Funes el memorioso en el que no había sino detalles,

<sup>41</sup> *Ibíd.*, p. 165.

<sup>42</sup> *Idem.*

<sup>43</sup> Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, ob. cit., p. 25.

casi inmediatos que impedían según expresa Borges, que Funes pueda pensar, pues pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer.<sup>44</sup>

Por ello, como advierte Semprún "Contar bien significa; de manera que sea escuchado. No lo conseguiremos sin algo de artificio. ¡El artificio suficiente para que se vuelva arte [...] trato de precisar mi pensamiento. Bueno, escuchad. La verdad que tenemos que decir (en el supuesto de que tengamos ganas, ¡muchos son los que no las tendrán jamás!) no resulta fácilmente creíble, resulta incluso inimaginable si no es elaborando, trabajando la realidad, poniéndola en perspectiva ¡Pues con un poco de artificio!"<sup>45</sup>

*ter* Es preciso entonces, renunciar a la pretensión de explicar el Holocausto; antes bien, deben desplegarse aproximaciones *mediadas* por el efecto del artificio; toda homogenización o esquematización del pasado supone una actividad de construcción.<sup>46</sup>

### 3. EXPLOSIONES EVOCATIVAS: ALCANCES INTERDISCIPLINARIOS DE DIVERSAS MODALIDADES DEL RECUERDO

De la necesidad de elaborar el pasado a partir de mecanismos de mediación, para que adquiera visibilidad, surge un fervor por *hacer memoria*; Huyssen ha advertido con razón, que uno de los fenómenos culturales y políticos más sorprendentes de los últimos años es el surgimiento de la memoria como una preocupación central de la cultura y de la política en las sociedades occidentales, que tiene como correlato la construcción de numerosos museos y memoriales.

Un relato de Bernhard Schlink ilustra esta situación presente en Alemania: "Pero cuando se imaginó contemplando con ella las obras de la

<sup>44</sup> Cf. Jorge Luis Borges, "Funes el memorioso", en: *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1990, p. 490.

<sup>45</sup> Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, ob. cit., pp. 139-141.

<sup>46</sup> A este respecto, y en relación con la dupla relato de ficción relato histórico Paul Ricoeur se pregunta "¿Pueden presentarse hechos pasados, reales o imaginarios, sin ninguna intervención del hablante en la narración? [...] La ausencia del narrador en el relato histórico, ¿no resulta de una estrategia por la que aquél desaparece de la narración?" Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, Madrid, Siglo XXI, 1995, Tomo II, p. 474.

Postdamer Platz, de la Friedrichstrasse y del Reichstag, y tropezando por doquier con edificios en obras, supo lo que Sarah diría o por lo menos pensaría. ¿Por qué se empeñan en que todo esté acabado mañana mismo, en que parezca como si la ciudad no tuviera historia, como si no tuviera heridas ni cicatrices? ¿y por qué se empeñan en sepultar el Holocausto? Andi intentaría explicárselo, y no diría ninguna tontería ni ninguna mentira, pero Sarah no lo entendería.<sup>47</sup>

En efecto, como sostiene Huyssen desde los ochenta, se produjo un corrimiento de la atención de los futuros presentes a los pretéritos presentes<sup>48</sup>; a pesar de que la preocupación por el pasado puede celebrarse como un síntoma favorable de cara al futuro, esta obsesión por la memoria es vista con desconfianza por el autor teniendo en cuenta que su corolario son culturas de memoria que están íntimamente vinculadas con políticas precisas que pueden no procurar la auténtica evocación de ese pasado. El peligro radica en una creciente 'memorialización' que fosilizaría el pasado que se pretende evocar. Esto se ve reflejado en las numerosas discusiones en torno a la inoperancia de ciertos modos legendarios de recuerdo tales como los monumentos. El riesgo de "musealizar"<sup>49</sup> el pasado, al transformarlo en un objeto de culto que disuelve su potencial simbólico.

Así, Huyssen ha mirado con escepticismo la creciente 'musealización' a la que asiste el mundo occidental, pues esconde según él la oscura intención de diluir responsabilidades en medio de una proliferación de memoriales que celebran el recuerdo/olvido. En relación con esto, es interesante la observación de Gérard Wajcman quien ironiza sobre la efectiva posibilidad de recordar que tienen los monumentos los cuales a semejanza de aquellos serenos que

<sup>47</sup> Bernhard Schlink, "La "circuncisión", en: *Amores en fuga*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 198.

<sup>48</sup> Cf. Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, ob. cit., p. 13.

<sup>49</sup> El término "museización" fue acuñado por Hermann Lübbe y recuperado por Andreas Huyssen. Véase: Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, ob. cit., pp. 69 y ss.



recorrían las calles de las ciudades repitiendo “¡dormid, buenos vecinos! todo monumento dijera a cada ciudadano: ¡olvida, yo me acuerdo!”.<sup>50</sup>]

Encontramos acertada dicha desconfianza y la trasladamos a los modos usuales de evocación y conservación del pasado, tales como museos y monumentos; de allí [la necesidad de pensar modos alternativos de representación,] como indicaremos en la segunda parte de la presente investigación.

### 3.1 Políticas y estéticas de la memoria: márgenes difusos

Según hemos indicado, esta explosión de memoria despierta cierta preocupación sobre la finalidad de estos lugares que se erigen, pues lo que debería procurarse con este ‘hacer memoria’ es desplegar elementos reflexivos que permitan pensar críticamente el pasado que se está evocando, a efectos de que las próximas generaciones puedan acceder al mismo. Para muchos, el corolario de este ‘fervor de memoria’ es un mecanismo de olvido, dando lugar a discusiones en torno al ‘cómo’ representar ese pasado tanto desde el plano político como estético.

Una vez considerada esta obsesión de memoria y sus implicancias en el marco de la discusión sobre el fin del recuerdo, resta mencionar la concepción de memoria que planteamos (véase: pte 1- 2) como un entramado de recuerdo y olvido, como una dialéctica de presencias y ausencias en una fusión temporal, y es por ello que este hacer memoria debe promover la formación de una conciencia crítica que sirva para el futuro. Como sostiene Huyssen “En la memoria congelada, el pasado no es sino pasado. En cambio, la temporalidad interna y la política de la memoria del Holocausto, aunque hablen de tiempos pretéritos deben estar orientadas hacia el futuro. El porvenir no habrá de juzgarnos por olvidar sino por recordarlo todo, y aun así, no actuar en concordancia con esos recuerdos.”<sup>51</sup>

<sup>50</sup> Gérard Wajcman, *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001, p. 190.

<sup>51</sup> Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, ob. cit., p. 164.

Por ello, en la segunda parte se analizarán una serie de artefactos estéticos que según nuestro decir son 'ejemplares' en su intento de referirse al pasado con una indagación procedimental que resulta paradigmática. También veremos cómo muchos de estos artefactos incorporan la controversia que generan en el interior de sí mismos, deviniendo así acontecimientos; el Museo Judío de Berlín, el Monumento a los judíos asesinados en la Segunda Guerra Mundial, emplazado también en Berlín, las repercusiones de ciertas obras como las de Horst Hoheisel, Christo o Boltanski, e incluso en el ámbito local, la intensa discusión que generó el emplazamiento del Parque de la Memoria, o el debate que está teniendo lugar actualmente sobre el futuro de la ESMA: en todos estos casos las estéticas de la memoria están sostenidas por estrategias de recuerdo que dan cuenta de este modo de ser de la memoria que la convierte en algo orgánico, sujeto al devenir y la construcción. En este sentido, mostraremos cómo las discusiones sobre ciertos modos de presentizar el pasado son ellas mismas parte del acontecimiento estético al que dan lugar.

#### 4. PASADOS PRESENTES. EL ARTE DE LA MEMORIA

Huysen se pregunta cómo encontrar medios persuasivos de recuerdo público y cómo construir artefactos estéticos que eviten un amenazante destino de invisibilidad.<sup>52</sup> En el marco de estos interrogantes, sostenemos que si bien las aporías desplegadas por las "retóricas de la inexpresabilidad" (véase: introducción) no deben ser silenciadas, es necesario concebir a la memoria de ese pasado como una construcción permanente. Ricoeur expresa que "si nos remontamos a uno de sus orígenes que no es solamente el griego sino también hebreo, *Zakkor*, 'tú recordarás' significa tú continuarás narrando. Es por consiguiente, el aspecto transgeneracional el que dicha expresión sitúa en el primer plano."<sup>53</sup> Así, una vez establecida la posibilidad de representar estéticamente el pasado desde un abordaje liminar, la pregunta que adquiere relevancia tiene que ver con el cómo hacerlo porque plantea a su vez el

<sup>52</sup> Cf. Andreas Huysen, "El Parque de la memoria. Una glosa desde lejos" en: revista *Punto de Vista*, nº 68, 2000, pp. 25-28.

<sup>53</sup> Paul Ricoeur en: Barret-Ducrocq, F., (comp.), *¿Por qué recordar?*, ob. cit., p. 65.

siguiente interrogante: ¿es posible representar el pasado tal cual fue? Esto supone incorporar la relevancia de la memoria como instancia de mediación que elabora versiones del pasado. Como ha expresado Paolo Rossi en *El pasado, la memoria, el olvido*, la memoria “coloniza’ el pasado y lo organiza sobre la base de las concepciones y las emociones del presente”<sup>54</sup>

A este respecto, Semprún se pregunta “¿por qué hablamos de paradojas a propósito de la fiabilidad de la memoria? Porque en el origen mismo de la memoria hay una paradoja primigenia, cual es su referencia al pasado por medio de huellas”<sup>55</sup>; así, es la memoria la que posibilita una presencia mediata, pero una presencia al fin.

Desde este lugar, es posible referirnos a una memoria con capacidad ‘performativa’ que logre informar al acontecimiento; por ello hablamos de memorias narrativas, plurales, polifónicas<sup>56</sup> que denotan las discusiones y luchas entre unas y otras garantizando su multiplicidad: su diversidad. En efecto, la memoria tiene que irritar, tiene que ser molesta; a su vez, el acto de recuerdo no debe ser una mera repetición, tiene que operar como una provocación en el espacio que lo acoge de allí que determinados artefactos del arte sean considerados ‘células de resistencia estética’.

##### 5. MODOS ALTERNATIVOS DE MEMORIA: ACONTECIMIENTOS ESTÉTICOS EJEMPLARES

Cabe advertir que la expresión ‘ejemplar’ tiene múltiples connotaciones y resulta indispensable mencionar dos autores que promovieron y enriquecieron el sentido que damos aquí a dicho término. En primer lugar, el desarrollo que Todorov realiza en su libro *Los abusos de la memoria*<sup>57</sup>; allí habla de una “memoria literal” en la cual el pasado es preservado en su modo intransitivo y único, mientras que en la “memoria ejemplar” la atención es puesta en el para qué del recuerdo, en sus implicancias morales; desde esta última perspectiva, sacralizar la memoria es otro modo de hacerla estéril; de allí nuestro interés en recuperar este último modo de ser de la memoria.

<sup>54</sup> Paolo Rossi, *El pasado, la memoria, el olvido*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003, p. 87.

<sup>55</sup> Jorge Semprún en: Barret-Ducrocq, F., (comp.), *¿Por qué recordar?*, ob. cit., p. 24.

<sup>56</sup> Cf. Leonor Arfuch, “Arte, memoria y archivo” en: revista *Punto de vista*, nº 68, 2000, p. 35.

<sup>57</sup> Cf. Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria*, ob. cit., pp. 30 y ss.

Además de extraer este aspecto reflexivo planteado por Todorov, en relación con la memoria ejemplar, encontramos muy provechoso el planteo que Wajcman propone en su libro *El objeto del siglo*; allí se pregunta cuál puede ser el objeto estético emblemático del siglo XX. Este interrogante supone poner en consideración los aspectos formales de las obras, y en tal sentido hay objetos estéticos que condensan una riqueza simbólica superlativa, instaurando la catarsis en el espectador, co-creador de la obra, resultando así 'ejemplares', en tanto 'máquinas de interpretar' que promueven la reflexión de quienes las contemplan, según advierte el autor.

De este modo a partir de una 'memoria abierta' implícita en la noción de *acontecimiento estético* es posible pensar las problemáticas inherentes a la representación, y abordar ciertos objetos de arte desde esta perspectiva. En tal sentido, las discusiones que se generan son un ingrediente imprescindible en la conformación de estos *acontecimientos*. A este respecto, James Young expresa que las controversias sobre la posibilidad de representar un acontecimiento límite son ellas mismas parte del *acontecimiento estético* al que dan lugar. Según él, son preferibles años de discusión antes que cualquier "Solución Final" al problema de los memoriales del Holocausto.<sup>58</sup>

Advertimos que los *acontecimientos estéticos ejemplares* son el corolario de una profunda transformación en el arte, es decir, en la fisonomía de las obras y en la recepción de las mismas, que se inició a comienzos del siglo XX con las vanguardias.

Gadamer ha señalado en *La actualidad de lo bello*, que esta situación produjo dos grandes transformaciones: por un lado se desechó la actitud imitativa entendida como reproducción literal de lo imitado; para justificar este punto el autor recurre a la célebre cita de la *Poética* de Aristóteles en donde expresa que la poesía es más filosófica que la historia, pues la historia narra sólo lo sucedido mientras que la poesía cuenta lo que puede suceder<sup>59</sup>. De este modo, se produce una eliminación de la idea de referencia en el arte, quebrando la relación con lo 'representado' vigente desde Platón; a su vez, la actividad contemplativa inherente a la recepción de la obra es reemplazada por

<sup>58</sup> Cf. James Young, "Cuando las piedras hablan" en: revista *Puentes*, nº 1, 2000, p. 80.

<sup>59</sup> Véase: Aristóteles, *Poética*, Buenos Aires, Barlovento, 1977, cap. IX, p. 60.

un espectador que elabora activamente lo que ve.<sup>60</sup> Esto implicaría introducir la actividad intelectual en la comprensión del arte.

La segunda transformación a la que se refiere el autor tiene que ver con lo bello como tópico inherente al arte.<sup>61</sup> A propósito de esta problemática, acordamos con el filósofo americano Arthur Danto en que lo bello no sólo 'se dice de muchas maneras' sino que además no es una categoría central para reflexionar en torno a una obra de arte contemporánea. En su libro *El abuso de la belleza* expresa que lo que él denomina vanguardia intratable dio un inmenso paso adelante filosófico porque "contribuyó a mostrar que la belleza no era consustancial al concepto de arte y que una cosa podía seguir siendo arte independientemente de que la belleza estuviera presente en ella."<sup>62</sup>

Teniendo en cuenta estos elementos señalados en torno a lo bello, cabe preguntarse si es un canon adecuado para pensar obras de arte que procuran aludir al Holocausto. Esto guarda relación con la necesidad de ver el arte en absoluta empatía con el pensamiento. En este tipo de obras de arte se trabajan los materiales en función de la controversia, la interacción con el espectador, la catarsis de éste a partir de los mecanismos reflexivos implicados, que no tienen que ver con la proporción y la armonía de un elemento bello, sino con el *shock* vanguardista que supone un espectador que interviene en la obra y cómo tal intervención resemantiza a la misma. Podemos decir entonces que no se ha renunciado al elemento moral presente en el origen del arte en la medida en que se persigue la catarsis del espectador.

A este respecto, es provechoso lo que Danto expresa a propósito de la célebre distinción realizada por Hegel entre belleza artística y belleza natural, determinando aquél la superioridad de la belleza artística sobre la natural en tanto manifestación sensible del espíritu.<sup>63</sup> Danto denomina a la belleza artística "interna" y mediante el análisis del Memorial a los veteranos de Vietnam (1982) diseñado por la arquitecta Maya Lin, muestra cómo "En la

<sup>60</sup> Hans Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, ob. cit., p. 38.

<sup>61</sup> Cf. *Ibid.*, p. 49 y ss.

<sup>62</sup> Arthur Danto, *El abuso de la belleza*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 22.

<sup>63</sup> Véase: G.W.F. Hegel, *Introducción a la estética*, Barcelona, Península, 1997, p. 10 y ss. Hegel considera sumamente inadecuado que el arte sea definido como imitación de la naturaleza, pues se lo priva al arte de su libertad y su poder para expresar lo bello.

belleza natural, la belleza es externa al pensamiento, en arte la belleza es interna al pensamiento".<sup>64</sup> La belleza del objeto es interna al significado de la obra, de allí que según el autor, el Monumento al que se refiere pueda ser considerado "bello". Es posible entonces atribuirle un cierto tipo de "belleza" a estas obras de arte que aluden a un pasado límite.

Entonces, ¿puede el arte contribuir a generar reflexión y transmitir memorias? Nuevamente aparece involucrada la cuestión representacional: si la representación de pasados límites sólo puede hacerse en una estética realista, si hay modos más 'apropiados' que otros, etc. Por ello, en el marco de estos interrogantes, proponemos como concepto medular lo que ya hemos mencionado como 'acontecimiento estético' entendiendo por tal, a aquella irrupción de la mediación estética a través de distintos tipos de obras (intervenciones, museos, parques) cuyos procedimientos desplegados permiten al espectador contribuir en la conformación de la obra, al atribuirle numerosos sentidos. Estos acontecimientos transforman a la misma en un receptáculo infinito capaz de despertar múltiples exégesis, y generan un modo alternativo de reflexión en torno al pasado. Dichos objetos se apropian críticamente del pasado al que aluden recusando los soportes tradicionales de materialización tales como el monumento o el museo. *out, el 0, no el /ds*

### 5.1 Mímesis y memoria ejemplar

[Si para el arte lo importante no es *mostrar* el pasado sino *hacerlo*], y retomando el interrogante mencionado sobre la posibilidad de representar el pasado tal cual fue (véase pte 1- 1.1) sostenemos que así como la memoria es un entramado compuesto de recuerdo y olvido, lo mismo se puede establecer en relación con el arte, pues no es posible representarlo todo; el representar implica necesariamente optar por algún modo de materializar ese pasado.

Así, partimos de dos tipos de representaciones que podemos definir como 'literales' y 'ejemplares o *miméticas*'. Las primeras, procuran relacionarse de un modo armonioso con el referente que las sostiene, mientras que las

<sup>64</sup> Arthur Danto, *El abuso de la belleza*, ob. cit., p. 152.

segundas instauran desde lo procedimental ciertos artilugios que marcan una separación entre su referente, y al recrear el pasado, lo re-escriben.

Para entender esta contraposición ponemos en consideración las diferencias entre el desarrollo que plantea Platón en el libro X de *República* y el que plantea Aristóteles en la *Poética*, a propósito del arte. El primero le asigna al arte el *status* de imitación del mundo sensible, ubicándolo por lo tanto alejado en tres grados de realidad del mundo de las ideas, planteando así la dualidad entre el original y la copia; para Aristóteles en cambio, la *mimesis* es una trasposición a un nuevo modo de ser de lo que de alguna manera se encuentra en la realidad, y por ello supone la *recreación* de lo que es imitado.<sup>65</sup>

En relación con esto, hemos visto más arriba (véase: pte 1- I) lo que Gadamer advierte de los vínculos entre el original y la copia que están presentes en toda representación estética. El filósofo advierte que lo esencial de la copia es que no tenga otra finalidad que parecerse a la imagen original, “su determinación es la cancelación de su propio ser para sí al servicio de la total mediación de lo copiado.”<sup>66</sup> De acuerdo con Gadamer en las representaciones estéticas la referencia al original se representa de una manera completamente distinta a como ocurre con la copia; no es ya una relación unilateral, sino que la representación supone un incremento del ser de lo representado<sup>67</sup>. Por ello, hemos recuperado este modo de entender la *mimesis* aristotélica en términos de representación que propone este segundo tipo de vínculo entre el original y la copia.

En relación con la *Poética* de Aristóteles, Ricoeur expresa que la *catarsis* es realizada por la intriga de la trama, esto es, por los procedimientos; de allí la relevancia que tiene para nosotros pensar estos matices éticos que pueden colegirse de la representación estética, y aclara que si se llama a la *mimesis* imitación “es necesario entender todo lo contrario del calco de una realidad preexistente y hablar de imitación creadora.”<sup>68</sup> La *mimesis* como actividad representativa, tiene una directa vinculación con la importancia asignada al espectador, es la *mimesis* la que construye la experiencia purificadora

<sup>65</sup> Cf. José María de Estrada en: Aristóteles, *Poética*, ob. cit., p. 18.

<sup>66</sup> Hans Georg Gadamer, *Verdad y Método*, ob. cit., p. 186.

<sup>67</sup> Cf. *Ibid.*, p. 188.

<sup>68</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, México, Siglo XXI, Tomo 1, p. 106.

implicada en la *catarsis*; en este sentido, encontramos interesante este aspecto para indagar en torno a la experiencia estética de quien recibe la obra, y en lo que aquél puede hacer por ésta.

Así, los objetos estéticos *ejemplares (miméticos)* que se desprenden de esta memoria abierta y en construcción, le adjudican una función vital a la recepción que de la obra realiza el espectador, de allí el que sean *acontecimientos estéticos*, por tratarse de artefactos polisémicos, que generan una *experiencia* del pasado; en lugar de crear sitios de memoria autosuficientes, estos objetos estéticos instan a los visitantes a buscar la memoria dentro de ellos mismos.

### 5. II Artefactos estéticos paradigmáticos

el no existe  
no resulta de  
hormigas

Lo que hemos denominado *acontecimientos estéticos ejemplares* en lugar de cicatrizar las heridas, las descubren abiertas, “en lugar de edificar objetos que imponen silencio [...] construyen obras que hacen hablar.”<sup>69</sup>

En tal sentido y a propósito de la urgencia de la mediación para poner el pasado en presente destacamos la noción de *ostranenie* (extrañamiento) que desarrollaron desde la teoría literaria los formalistas rusos. Según éstos, en la vida diaria la automatización en la percepción devora a los objetos; éstos ya no son *vistos* sino *reconocidos* a partir de sus primeros rasgos, y la función del arte consiste en provocar el extrañamiento o la singularización del objeto para lograr una sensación del mismo como *visión* y no como *reconocimiento*<sup>70</sup>. Resulta imprescindible entonces, servirse de artilugios procedimentales y enajenar el objeto a representar para poderlo materializar. El pasado, adquiere ‘visibilidad’ en el presente por el efecto de la mediación estética.

Como advierte con razón, el pintor Paul Klee, el arte no reproduce lo visible sino que *hace visible*.<sup>71</sup> En esta misma dirección apunta Sarlo cuando expresa que “una línea decisiva de la estética del siglo XX sostuvo la

<sup>69</sup> Gérard Wajcman, *El objeto del siglo*, ob. cit., p. 195.

<sup>70</sup> V. Shklovski, “El arte como artificio” en: Tzvetan Todorov, (comp.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1997, p. 60 y ss.

<sup>71</sup> Paul Klee, en: Gérard Wajcman, *El objeto del siglo*, ob. cit., p. 197.



necesidad de una ruptura reflexiva con la inmediatez de las percepciones y la experiencia para que pueda ser representada".<sup>72</sup>

De este modo, los acontecimientos estéticos ejemplares son aquellas representaciones estéticas que concentran el pasado en un objeto.<sup>73</sup> Ahora bien, si la memoria de ese pasado traumático es heterogénea e indeterminación viva, no hay dispositivos institucionales que puedan naturalizarla ni soportes establecidos que puedan congelarla<sup>74</sup>, por ello es preciso respetar esta memoria abierta y desplegar múltiples acontecimientos estéticos. Que las obras operen como 'máquinas de interpretar'<sup>75</sup>, término utilizado por Wajcman para referirse a la apertura de las mismas, en la medida en que despliegan un proceso hermenéutico permanente.

Estas obras, con su ejemplaridad procedimental permiten mirar el pasado por intermedio suyo, haciendo vacilar la tradicional distinción entre autor, obra y espectador, por ser esta tríada, una textura indiscernible.

Entonces, la condición que hace al artefacto un acontecimiento es que haya una idea fuerte de experiencia (condicionada por la intención de generar la catarsis en el espectador) y el espectador de la obra deviene entonces artífice de la misma, ocupando un protagonismo inexcusable.

<sup>72</sup> Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado*, ob. cit., p. 53.

<sup>73</sup> Cf. Pablo Sztulwark, "Ciudad-memoria. Monumento, lugar y situación urbana" en: revista *La Biblioteca*, nº 1, 2005, p. 201.

<sup>74</sup> Idem.

<sup>75</sup> Cf. Gérard Wajcman, *El objeto del siglo*, ob. cit., p. 25 y ss.

## PARTE 2

### 1. LA PEQUEÑA MEMORIA EN EL ARTE. A PROPÓSITO DE LA OBRA DE CHRISTIAN BOLTANSKI

La generación de artistas post-Holocausto en la que se inscribe el artista plástico francés Christian Boltanski ha tenido como eje central en su obra la reflexión sobre el *dictum* adorniano que se ve cristalizada en las decisiones procedimentales de las que se sirve toda vez que se dispone a abordar el pasado. No obstante, dicho abordaje, como ha señalado Janis Bergman-Carton, se refiere al Holocausto de manera oblicua, sin mencionarlo directamente.<sup>76</sup>

En un trabajo dedicado a la obra de Boltanski van Alphen divide el acceso a la memoria en dos, por un lado habla de una “aproximación histórica a la memoria”, por otro, de una “aproximación imaginativa” a la misma, propia de ciertos tratamientos estéticos. A su vez, prefiere hablar de “efectos del Holocausto” en lugar de “representaciones del Holocausto”, pues una representación es una intervención en la cual el acontecimiento se hace presente a través de la referencia al mismo, mientras que al hablar de “efectos” quiere reparar en el lugar del espectador en la mediación estética, desde el cual es posible experimentar directamente ciertos aspectos del acontecimiento; no se trata de una re-presentación sino de una re-construcción,<sup>77</sup> otorgando jerarquía a la idea de artificio. Encontramos esta distinción muy provechosa para reparar en las singularidades de las prácticas estéticas y su modo alternativo de pensar el Holocausto desde la aproximación imaginativa a la memoria del mismo. Siguiendo el planteo de van Alphen sostendremos que la obra de Boltanski despliega una “aproximación imaginativa” a la memoria del pasado del Holocausto. La exploración de ciertos materiales como archivos, fotografías anónimas, inventarios y vitrinas que el artista realiza, y los

<sup>76</sup> Janis Bergman Carton, “Christian Boltanski’s dernières années”, en: *History & Memory*, nº 1, vol. 13, 2001, p. 3 y p. 13.

<sup>77</sup> Cf. Ernst Van Alphen, *Caught by history*, Standford, Standford University Press, 1997, p. 10.

fundamentos simbólicos que despliega con la exégesis de aquéllos, permite generar una 'construcción' en el presente que connota el pasado.



### 1.1 Pequeña memoria e irrepresentabilidad

El análisis que haremos de la obra de Boltanski permitirá mostrar cómo en sus instalaciones se encuentra latente la consideración de que todo acto de *reconstrucción del pasado* supone una *construcción en el presente*.

Van Alphen destaca la deliberada utilización que Boltanski efectúa de materiales como vitrinas, retratos, utensilios y archivos, que son compartidos por la historia pues personifican la promesa de la presencia del pasado. No obstante, la apropiación que el artista hace de estos géneros utilizados por la historia, manifiesta algo distinto pues "sus actos de reconstrucción, de hacer presente, nos enfrentan con la conciencia de que lo que está siendo reconstruido está también perdido."<sup>78</sup>

Esta presencia del pasado estaría dada por un entrelazamiento de memoria y olvido que se manifiesta en la intención de Boltanski de hacer de la arqueología de los objetos el acceso a su genealogía, objetos muertos en tanto están *descontextualizados*, y a los que el artista dará un sentido alternativo *recontextualizándolos*.

Otro elemento desarrollado por Boltanski que nos resulta particularmente significativo es la indagación en torno a "la ejemplaridad de lo banal"<sup>79</sup>, cristalizada en el concepto de "pequeña memoria" acuñado por el artista, que guarda relación con la exploración que lleva a cabo de objetos cotidianos a partir de la mediación estética.

Es sumamente interesante reparar en el modo en que el artista alude o se refiere al Holocausto operando con una mediación estética por demás sugerente. Él mismo ha dicho en reiteradas oportunidades que su arte no es *sobre el Holocausto*, es *después del mismo*<sup>80</sup>. De alguna manera esta frase

<sup>78</sup> Ibid., p., 13.

<sup>79</sup> Didier Semin, "Boltanski: From the imposible life to the exemplary life" en: Didier Semin, Tamar Garb, Donald Kuspit, *Christian Boltanski*, Londres, Phaidon, 1997, p. 49.

<sup>80</sup> Cf: Didier Semin, Tamar Garb, Donald Kuspit, *Cristian Boltanski*, ob. cit., pp. 19-23. Tanto repitió Boltanski esta frase que le ha dado algunos matices. "Mi trabajo no es sobre XXXXX, es

pone de manifiesto las vinculaciones con las repercusiones estéticas del mencionado *dictum* de Adorno (véase: pte 1- 1. I). El modo de representar sufrió una metamorfosis radical después de Auschwitz, de allí que los artistas post-Holocausto se refieran a él, aún cuando no lo mencionen de manera inmanente en su obra. De este modo, el problema planteado por Adorno -que toda esta generación ha intentado resolver- tiene en Boltanski matices originales pues no participa en la discusión sobre la representación, sino que despliega obra concebida para generar experiencias en el espectador<sup>81</sup> respondiendo “materialmente” a la pregunta por el arte después de Auschwitz. Como indica van Alphen,<sup>82</sup> Boltanski produce “efectos del Holocausto” reconstruyendo el hecho sin pretender enfrentarse directamente con él<sup>83</sup>, instaurando un modo de referencia al mismo que guarda relación estrecha con la esencia del acontecimiento a representar y su infinita vastedad, pues dichas reconstrucciones no pretenden en absoluto agotar ese pasado.

Así, en las tres instalaciones a las que haremos referencia: *The missing House, Chases High School y Canada*, está presente una indagación constante sobre la muerte, la cosificación del sujeto, el borramiento de la identidad, la manipulación de objetos personales anónimos, tópicos que permiten desplegar una reflexión alternativa en torno al Holocausto en la medida en que no hay trabajo explícito de explicación sino mediación poética de ese pasado.

Es preciso advertir que la generación de artistas post-Holocausto a la que hicimos referencia, ha compartido su menosprecio por las formas convencionales de representación, de allí su interés en modos alternativos tales como las manifestaciones urbanas efímeras, esto es, intervenciones que sólo están en el espacio urbano por un determinado período dichas instalaciones usualmente están al alcance del espectador, y la experiencia es

---

después de XXXXX” en una entrevista realizada por Georgia Marsh en 1990, citada por van Alphen en su libro *Caught by history*, ob. cit., p. 93.

<sup>81</sup> Cf. Didier Semin, “Boltanski: From the imposible life to the exemplary life” en: Didier Semin, Tamar Garb, Donald Kuspit, *Cristian Boltanski*, ob. cit., pp. 82-85.

<sup>82</sup> Cf. Van Alphen en su libro *Caught by history*, ob. cit., p. 99.

<sup>83</sup> El autor compara el trabajo de Boltanski con el que Lanzmann hace en la *Shoah*, película que procura reconstruir el acontecimiento pero que en todo momento expone la brecha histórica que separa el acontecimiento de su representación (véase: pte 1- 1.I).

inmediata pero también volátil, pues estas manifestaciones sólo se exhiben durante un tiempo determinado, y en un espacio preciso, y ése es precisamente su modo de existencia. En este sentido, cabe destacar la instalación *Advento* (1995) (véase: Anexo imagen 5 y 6) que Boltanski realizó en la iglesia de Santo Domingo de Bonaval en Santiago de Compostela (España), donde 'intervino' el espacio con la *performance* volviendo intransitables ciertas zonas, con el objeto de que la obra sea en sí misma gracias a la contemplación del espectador.

Además del tipo de soporte que elige Boltanski para montar sus instalaciones es interesante la reivindicación que lleva a cabo de la memoria como instancia que permite reintroducir el ámbito de lo subjetivo, suponiendo el menosprecio por la valoración de metáforas totalizadoras del pasado<sup>84</sup>, a las que alude Lanzmann con su expresión la "obscenidad del por qué" (véase: 1 pte, 1. I). [Las respuestas efímeras del artista plástico parecen adecuarse con su concepción de la instalación como artefacto móvil, percedero a esta idea de memoria cuya empatía con el arte es evidente.] La 'pequeña memoria' tiene que ver con la eficacia de esta recreación del pasado cuyo estatus es parcial, recortado, finito. En tal sentido, para Boltanski la memoria es aquello que se manifiesta en el modo de la ausencia, y por tanto el artista es un exegeta que da vida a ese contenido para que pueda ser inteligido. [el arte *hace visible* la ausencia, y justamente esta concepción de memoria como intervención imaginativa supone pensar que no hay una sola memoria entendida como narrativa, sino múltiples relatos, versiones del pasado]

Por ello, la 'pequeña memoria' da cuenta del rechazo hacia pretensiones holistas, ya que para Boltanski el arte no tiene real poder sino 'pequeño poder' para cambiar las cosas.<sup>85</sup>

Entonces, es importante destacar la 'pequeña memoria' como espacio cotidiano de no olvido, de reflexión en torno a lo banal, de evocación permanente para que el pasado nunca deje de existir. Así, la obra de Boltanski

<sup>84</sup> Para un análisis de la discusión en torno a la historia y memoria en el marco de la obra de Boltanski [véase: Cecilia Macón, "Arte e historia: la memoria como traducción del presente" en: Pablo Dreizik (comp.) *La memoria de las cenizas*, Buenos Aires, Patrimonio Histórico, 2001, pp. 169-177.]

<sup>85</sup> Cf: Didier Semin, Tamar Garb, Donald Kuspit, *Cristian Boltanski*, ob. cit., p. 37.

es una reflexión sobre el pasado entendido como *corpus* que adquiere sentido a partir de los múltiples modos de hacer memoria. Los artefactos estéticos concebidos por el artista permiten desplegar 'pequeñas memorias' que expresan un vacío, sin intentar agotar sus sentidos; enfatizando su apertura y su fragilidad, procurando 'resucitar' lo muerto. Boltanski sostiene que para él hay una íntima relación entre una foto, una ropa o un zapato y un cuerpo muerto, alguien existió adentro del zapato, por ello, deliberadamente trabaja con objetos usados, cuya historia está sólo contenida en los pliegues, y al exhibirlos se les otorga una nueva vida, como una especie de resurrección donde los objetos son re-contextualizados, a través de un nuevo matiz.

Es interesante comparar el trabajo de Boltanski con objetos 'muertos' (ropa, objetos expuestos en vitrinas en los museos, etc) que vivían a través del uso que se les asignaba, con el análisis que realiza Martín Heidegger en "El origen de la obra de arte" de los zapatos de labrador de Van Gogh y la verdad del útil en relación con la cosidad del ente y la obra de arte.<sup>86</sup> Según Heidegger los zapatos *son lo que son* sólo cuando la labriega los lleva puestos. Sin embargo en la representación del cuadro de Van Gogh podemos ver que "en la oscura boca del gastado interior bosteza la fatiga de los pasos laboriosos. En la ruda pesantez del zapato está representada la tenacidad de la lenta marcha."<sup>87</sup> De acuerdo con Heidegger en la descripción de un zapato presente no podemos ver el ser del útil, mientras que el cuadro habló y nos hizo lo que es en verdad el zapato.

[En la obra de Boltanski está presente una preocupación por 'resucitar' lo útil del objeto muerto, y a su vez, mostrar que tal resurrección es ficcional.] Los elementos que utiliza invocan vidas que han sido vividas pero que han expirado, representando la muerte de alguien. En este sentido expresa: "Hay algo contradictorio en mi trabajo [es sobre reliquias pero al mismo tiempo está contra ellas]. Parte de mi trabajo ha sido sobre lo que yo denomino 'pequeña memoria'. La gran memoria es recordada en libros y la pequeña memoria es sobre cosas triviales [...] he intentado preservar la 'pequeña memoria', porque cuando alguien muere esa memoria desaparece junto con él. Porque esa

<sup>86</sup> Cf. Martín Heidegger, *Arte y poesía*, México, FCE, 1997, pp. 59 y ss.

<sup>87</sup> Idem.

memoria es lo que singulariza a las personas, volviéndolas únicas.<sup>88</sup> De este modo, Boltanski procura rescatar aspectos frágiles de la memoria a partir de una "aproximación imaginativa a la misma".

↳ "aproximación"?

### 1.1 a) *The missing house* (1990)

La intervención urbana *The missing house* (véase: anexo imagen 1, 2 y 3) surgió cuando Boltanski supo que un terreno vacío en Berlín fue una casa de departamentos en donde vivían judíos, que en febrero de 1945, fue destruida a causa de los bombardeos. Boltanski decidió construir un espacio memorial dedicado a la ausencia, en el terreno vacío donde estaba 'la casa que falta'; dispuso placas con los nombres de las personas que allí vivían, destacando sus ocupaciones, las fechas de sus muertes; de algún modo dicha instalación irrumpía la normalidad del paseo para el transeúnte, volviendo visible al terreno baldío. La intención era provocar el efecto de extrañamiento arriba mencionado (véase: pte 1- 5.II), sacudiendo al espectador, obligándolo a ver, y a pensar.

A su vez, es interesante reparar en el soporte elegido por Boltanski para realizar su instalación, a saber: el espacio público. Un espacio que en sí mismo alude al Holocausto, pero que su referencia está velada para quien no conoce la historia del edificio. En tal sentido, la intervención de Boltanski destaca la ausencia permitiendo una reflexión en torno a lo que falta.

Veremos más adelante, la relevancia del concepto de "ruina" acuñado por Wajcman, para pensar estos objetos llenos de pasado, que se tornan nuevamente "visibles" por la mediación estética (véase: pte 2- 3).

### 1.1 b) *Chases High School* (1988)

En esta instalación (véase: anexo imagen 7, 8 y 9) Boltanski trabaja sobre una imagen que encontró de casualidad; dicha imagen retrata los graduados de 1931 de un secundario judío de Viena que fue clausurado poco después de tomarse esa fotografía. Para la instalación Boltanski refotografió las dieciocho caras de cada una de las personas que integraban la fotografía y

<sup>88</sup> Didier Semin, Tamar Garb, Donald Kuspit, *Cristian Boltanski*, ob. cit., p. 19.

luego las oscureció hasta que perdieron todo rasgo de individualidad, provocando otra fisonomía en las caras antes sonrientes, creando una imagen lúgubre; nunca supo qué le ocurrió a las personas de la foto.<sup>89</sup> En el catálogo de la exposición se incluyó la fotografía original con una inscripción: "Todo lo que sabemos de ellos es que eran estudiantes del secundario Chases en 1931."<sup>90</sup>

En esta obra descansa uno de los planteamientos de mayor fuerza en el discurso que Boltanski ha creado sobre la muerte que consiste en la ambigüedad entre la individualidad, otorgando un espacio para cada ser, y el anonimato propio de la metamorfosis vida-muerte. Estos elementos adquieren nuevas implicancias toda vez que se reflexione en torno al Holocausto. Es interesante lo que ha hecho Boltanski con las fotografías, con esos retratos en cantidad que son oscurecidos hasta borrar o disolver los rasgos distintivos, pues permite trazar una simetría con el borramiento de la identidad que padecieron los que fueron enviados a campos de exterminio. El vaciamiento a partir de las pátinas oscuras que utiliza para borrar aspectos fisonómicos precisos, permite inteligir de algún modo el destino de tantas personas como las que integran la obra. Esta *mimesis* resulta paradigmática en su poder simbólico para referir, sin tener pretensiones de inmediatez, y logra introducir los mecanismos estéticos que posibilitaron dicha empatía. El efecto de esta oscuridad sobre los rostros es la transformación de la individualidad en anonimato.<sup>91</sup>

A su vez, el trabajo realizado con las fotografías en la instalación incorpora el abismo que existe entre el momento en que esa foto fue tomada y la realidad espacio temporal del retratado. Boltanski desafía la unidad entre el significante fotográfico y lo significado concentrándose en la idea de referencia, las fotos que evocan la niñez son ahora cadáveres.<sup>92</sup> Como expresa Marjorie Perloff en su trabajo "Lo que realmente pasó" a propósito del análisis que hace de la obra de Boltanski y de Roland Barthes, (una fotografía es una corroboración de una presencia pero a su vez de una ausencia) pues eso

<sup>89</sup> Cf. Marjorie Perloff, "Lo que realmente pasó" en: revista *Mil palabras*, nº 2, 2001, p. 39.

<sup>90</sup> Ernst van Alphen, *Caught by history*, ob. cit., p. 98.

<sup>91</sup> Cf: *Ibíd.*, p. 106.

<sup>92</sup> Cf: *Ibíd.*, p. 103.



retratado sólo ha sido una vez; como dice Barthes en *La cámara lúcida*, en cuanto ocurre el clic del obturador aquello que ha sido fotografiado ya no existe más.<sup>93</sup>

Por otra parte [la decisión de Boltanski de ampliar los retratos, de modo que el espectador se encuentra con primeros planos, permite reconocer tras el objeto estético, al individuo.] En relación a este mecanismo implementado por Boltanski es posible advertir que otro de los tópicos centrales en su obra tiene que ver con esta idea de [fetiche, entendida como superposición de la parte sobre el todo,] que cristaliza en la cosificación del sujeto, en una tensión entre lo individual y lo colectivo<sup>94</sup>. Así, otra simetría se despliega, pues en los campos de exterminio, los hombres eran reducidos a objetos, sin identidad, sin pertenencias, tan sólo un número o un registro ininteligible para ellos.

A Boltanski siempre le interesó el tema de la transformación del sujeto en objeto; el uso de fotografías de desconocidos, que al objetivarse devienen cadáveres, que son 'resucitados' por la *performance* llevada a cabo por el artista, desplegando así, una estética de la oscuridad a partir de un deliberado vaciamiento cromático, que queda reducido a la primitiva combinación de luces y sombras.

En este sentido, es posible establecer vínculos con otra instalación en la que también utiliza fotografías: *The dead swiss* (1991) (véase: anexo imagen 12 y 13). En esta instalación Boltanski utiliza pilas formadas por cientos de cajas de acero que lucen fotos extraídas de la sesión de noticias de muerte de un diario suizo; allí, no intenta trabajar la memoria del Holocausto (esto estaría asociado a manifestaciones estéticas explícitas o literales) sino que trabaja con los complejos mecanismos que han hecho posible el horror.<sup>95</sup>

[Provocativamente ubica la importancia y la posibilidad de lidiar con el Holocausto de un modo no referencial y no histórico.]

Por ello, otro elemento importante en Boltanski es su interés por el almacenamiento, por la de selección de objetos y realización de inventarios que

<sup>93</sup> Cf. Marjorie Perloff, "Lo que realmente pasó" en: revista *Mil palabras*, nº 2, 2001, p. 37.

<sup>94</sup> Cf. Cecilia Macón, "La memoria como traducción del presente" en: Pablo Dreizik (comp.), *La memoria de las cenizas*, ob. cit., p. 174.

<sup>95</sup> Cf. Christian Boltanski, en: Didier Semin, Tamar Garb, Donald Kuspit, *Christian Boltanski*, ob. cit., p. 85.

permiten establecer vínculos no sólo con el Holocausto, pues las 'selecciones' eran algo corriente en los *Lagers*<sup>96</sup>; también hay una lectura irónica por parte de Boltanski hacia el modo como se representa del pasado, pues considera a los museos como 'morgues', donde lo almacenado de algún modo deja de existir, según hemos indicado en relación con el peligro de fosilizar el pasado en formas inertes propio de ciertos modos de materialización (véase: pte 1-1.3).

A este respecto, es significativa la instalación *Lost property* (1994) (véase: anexo imagen 4) que hizo Boltanski en el hangar de la estación de tren en Glasgow, donde agrupó todos los objetos que tenían más de seis meses perdidos, depositándolos en estanterías meticulosamente etiquetados. A su vez, en *Cloaca máxima* (1994) mostró en una vitrina los objetos recuperados de una alcantarilla de Zurich. Boltanski expresa que le llaman la atención las vitrinas de los museos con pequeños objetos frágiles e insignificantes, que representan un mundo que ha desaparecido, pues estos objetos son negados al estar expuestos en vitrinas.<sup>97</sup> Según el autor, estos mecanismos de materialización atrofian el pasado a conservar, y al diluir su función exhibiéndolo lo vuelven inerte. A través de su obra, Boltanski reflexiona sobre esta problemática, desplegando un modo alternativo de referirse al pasado.

### 1.1 c) *Canada* (1988)

La instalación *Canada* (véase: anexo imagen 10 y 11) se expuso en la Ydessa Foundation en Toronto; a su vez, "Kanada" era en el lenguaje concentracionario nazi de Auschwitz-Birkenau el nombre del depósito donde los efectos personales de los deportados eran guardados y luego reciclados como si fueran meramente material primario ordinario.<sup>98</sup> La instalación de

<sup>96</sup> No sólo la denominada 'selección' de las personas que iban a ser conducidas a las cámaras de gas, sino la 'selección' que se realizaba con las pertenencias que se almacenaban. Cf. Ernst van Alphen, *Caught by history*, ob. cit., p. 116.

<sup>97</sup> Cf. Christian Boltanski en: Didier Semin, Tamar Garb, Donald Kuspit, *Christian Boltanski*, ob. cit., p. 55. Esta idea de inutilidad, en donde los objetos resultan muertos al ser puestos en vitrinas, es desarrollada a su vez por Ernst van Alphen, *Caught by history*, ob. cit., p. 118.

<sup>98</sup> Didier Semin, Tamar Garb, Donald Kuspit, *Christian Boltanski*, ob. cit., p. 80.

Boltanski es una acumulación desproporcionada, demasiado vasta para ser vista como un perchero o un guardarropa de miles de prendas compradas en mercados de pulgas, colgadas con clavos cubriendo todo el espacio.

Este colosal almacenamiento evoca nuevamente en un modo no literal o *mimético* ejemplar las pertenencias llevadas a los "Kanadas" de quienes fueron enviados a los campos. A este respecto es pertinente el desarrollo que Leonor Arfuch hace en su artículo "Arte, memoria y archivo". Allí destaca la diferencia en cuanto a la representación entre esta estrategia de producir un efecto de sentido por la acumulación metafórica de lo *semejante pero otro* a la utilizada en el Museo del Holocausto de Washington, o en el Museo de Auschwitz, en donde se almacena y exhibe, lo mismo<sup>99</sup> (lo que nosotros entendemos como modo literal), esto es: cofres de cristal con centenares de zapatos que pertenecían a los judíos antes de ser deportados, grandes cantidades de cabello humano que almacenaron los nazis para luego venderlo, etc. Lo "semejante pero otro" vuelve manifiesto la mediación estética que permitió acceder ficcionalmente a ese pasado sin presumir representar *lo mismo*, pues las representaciones literales de Holocausto confían ingenuamente en que exhibir testimonios del horror puede generar una experiencia en quien no vivió el acontecimiento.

Arfuch se refiere a Boltanski como "archivador" pues según su decir, su obra se inscribe por entero en este ámbito. Esta elección estética y procedimental no resulta sólo de la incapacidad de la memoria de restituir la "completud de la imagen o de preservar la integridad de los objetos, tampoco quizás del propio desfallecimiento del 'sujeto', sino probablemente de esa manera fatal de un siglo de acumulaciones aterradoras, de esa espectralidad siniestra [...] que acecha en la simple cotidianeidad y que ha transformado los modos de ver. En fotografías, álbumes familiares, objetos inertes –ropas, cartas, valijas, utensilios- despojados de sus dueños, en rincones vacíos y casas abandonadas ¿no rondan acaso las figuras de la ausencia forzosa, el destierro la desaparición?"<sup>100</sup> Así, en esta dialéctica de ausencias y presencias que caracteriza la obra de Boltanski, es interesante rescatar la idea de archivo,

<sup>99</sup> Cf. Leonor Arfuch, "Arte, memoria y archivo" en: revista *Punto de Vista*, nº 68, 2000, p. 37.

<sup>100</sup> Idem.

pues el archivar de algún modo es, producir y registrar el acontecimiento, y en tal sentido, acceder al pasado.

De acuerdo con Janis Bergman Carton el pasado al cual su representación evoca regularmente Boltanski y luego provocativamente evade, es el de la Segunda Guerra Mundial, estructura histórica a través de la cual es imposible no ver, para alguien de su generación; pero sus instalaciones no buscan representar el Holocausto o hacer el trabajo de duelo. (Boltanski ha dicho que "somos una cultura de constructores de historias, cuanto más contamos, más perdemos".<sup>101</sup>)

Retomando la idea de van Alphen acerca de los 'efectos' del Holocausto, (véase: pte 2- 1.1) diremos entonces que Boltanski logra materializar la presencia de la ausencia; sus actos de reconstrucción y de elaboración del presente nos golpean con la conciencia de que lo que está siendo reconstruido está perdido para siempre; así, evade la reconciliación del pasado en el presente.<sup>102</sup>

Consideramos que Boltanski, a través de la mediación del arte, ha respondido a la sagaz pregunta que Adorno formuló; no obstante, fue preciso recrear el pasado para hacerlo visible. Como ha expresado sagazmente Robert Bresson: "Poner el pasado en presente. Magia del presente."<sup>103</sup>

## 2. LA CIUDAD COMO PALIMPSESTO

Los tópicos desarrollados en la primer parte de este trabajo permiten vislumbrar la importancia que otorgamos a la ciudad en el marco de las mencionadas exploraciones en torno a la memoria, por considerarla el ámbito en donde se inscriben estos lugares de memoria. En tal sentido, consideramos a la ciudad como un palimpsesto, como un texto en el que fueron escritos infinitos relatos a lo largo del tiempo, que se van depositando en capas, y que "hablan" o expresan, sólo cuando hay un exegeta que les "haga decir".

<sup>101</sup> Christian Boltanski, en: Janis Bergman Carton, "Christian Boltanski's dernières années", en: *History & Memory*, ob. cit., p. 17.

<sup>102</sup> Ernst van Alphen, *Caught by history*, ob. cit., p. 96.

<sup>103</sup> Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*, Madrid, Ardora, 1997, p. 47.

Si bien en este apartado analizaremos *acontecimientos estéticos ejemplares* que están emplazados en distintas latitudes, es relevante distinguir a Berlín como caso paradigmático de esta caracterización en torno a la ciudad como texto, pues Berlín es capital de una historia discontinua, signada por las interrupciones. El arquitecto José Luis González Cobelo expresa que “Berlín es la encrucijada de los desenlaces absolutos, allí donde la modernidad ha alcanzado sus condiciones y su plenitud. Es una ciudad rota, el lugar donde nuestro mundo muestra sus fisuras, el ámbito donde el pasado manifiesta su ambigua condición de huellas erosionadas por el vendaval de la historia; de signos ya apenas inteligibles, desacreditados y nostálgicos, de imposible recuperación y donde el presente es una explosión de vitalidad y crecimiento.”<sup>104</sup>

A su vez, el arquitecto francés, Jean Nouvel expresa que “El destino de Berlín coincide con el de este siglo. Capital histórica con un patrimonio fabuloso marcado por un Schinkel, convertida en capital del Tercer Reich, *speerizada*, está destruida en parte y sobrevive sumisa y abandonada a sus vencedores [...] luego es liberada.”<sup>105</sup> Así también, en su libro *Capital Dilemma*, el americano Michael Wise advierte que la apasionada discusión sobre el rediseño de Berlín después de la caída del comunismo, ofrece un lente valioso a través del cual considerar la dirección futura de Alemania y su relación con el pasado.<sup>106</sup>

Por ello, esta situación presente en Alemania ha despertado muchas controversias sobre el modo en que el pasado debe ser “escrito” en la ciudad; según hemos indicado (véase: pte 1- 3), la proliferación de lugares de memoria que se erigen en Alemania es vista como un modo de diluir el acontecimiento traumático en una falsa reconciliación. Huysen advierte con razón “Cuantos

---

<sup>104</sup> José Luis González Cobelo, “La arquitectura y su doble. Idea y realidad en la obra de Daniel Libeskind”, en: *El croquis*, nº 80, 1996, p. 35.

<sup>105</sup> Jean Baudrillard, Jean Nouvel, *Los objetos singulares. Arquitectura y filosofía*, Buenos Aires, FCE, 2001, p. 89.

<sup>106</sup> Cf. “Coincidiendo con la eliminación de las heridas del paisaje urbano están los esfuerzos de atender a la conmemoración de la historia en lugares específicos creando memoriales nacionales” en: Michael Wise, *Capital Dilemma*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 1998, p. 145. (la traducción es nuestra)

más monumentos haya, más invisible se torna el pasado, más fácil resulta olvidar: la redención entonces es a través del olvido. En efecto, muchos críticos describen la actual obsesión de los alemanes por los monumentos y los sitios conmemorativos como un intento no demasiado sutil de *Entsorgung*: la eliminación pública de la basura radioactiva de la historia.”<sup>107</sup>

Según el autor, desde la caída del Muro de Berlín, los alemanes se apropiaron con vehemencia de la primera parte de un antiguo proverbio judío que reza “el secreto de la redención es la memoria” como estrategia para enfrentar la representación del Holocausto, pues según consideran algunos críticos de arquitectura, en Berlín, ninguna decisión urbana es inocente.<sup>108</sup> De este modo, en el texto urbano de Berlín - escrito, borrado y reescrito una y otra vez - el ensamble entre formas memoriales y espacios públicos, no es ajeno a esta dinámica.

Por ello, el análisis que llevamos a cabo incorpora todos los matices esbozados en relación con la ciudad como palimpsesto de memoria, en donde resulta imprescindible establecer una actividad de reconstrucción y mediación para que ese pasado pueda volverse inteligible; en este sentido, como ya hemos señalado, (véase: pte 1- 5) las discusiones que tienen lugar sobre el modo de intervenir los espacios públicos forman parte del *acontecimiento estético* al que dan lugar.

## 2. 1. Espacios de memoria autorreflexivos: la arquitectura del Holocausto

Se lo llamó “debate de los arquitectos”, por considerarlo un epifenómeno de lo que se denominó *Historikestreit*, debate que surgió entre los historiadores en Alemania a comienzos de los ochenta sobre el Holocausto. El tema central de la discusión entre los arquitectos era si el pasado nazi debía mantener su

<sup>107</sup> Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, ob. cit., p. 170.

<sup>108</sup> Cf. Luis Fernández Galiano, “Germania remember: Berlin ‘s Memorial or Eisenman ‘s Danteum?”, en: Peter Eisenman, *Blurred Zones*, Italia, The Monacelli Press, 2003, p. 334. (la traducción es nuestra)

estatus excepcional o si cambio debía adquirir un lugar normalizado en la conciencia e identidad alemana<sup>109</sup>.

Uno de los puntos centrales que entraba en la discusión tenía que ver con el destino del legado arquitectónico del Tercer Reich, y su impronta monumental. Durante los primeros años de la denominada "Era de la reconstrucción", los arquitectos modernistas insistían en la importancia de romper con las tradiciones conservativas del pasado. La arquitectura neoclásica, caracterizada por la simetría, monumentalidad, uso de materiales duros y pesados, uso de columnas y capiteles, etc., fue catalogada de fascista y se promovió el desarrollo de una arquitectura democrática que tuviera características opuestas: utilización de vidrio, acero y concreto, composiciones asimétricas. La aparición de la arquitectura posmoderna que promovía la reapropiación de estilos clásicos puso en peligro a la denominada arquitectura democrática. Sin embargo, muchos arquitectos sostienen que no existe algo así como una arquitectura fascista, a la vez que defienden la autonomía de la arquitectura. A través del tiempo, algunos edificios como los anfiteatros en la antigua Roma, adquieren nuevas funciones manteniendo la misma forma. De acuerdo con el arquitecto Vittorio Magnano Lapugnani las "formas nunca son buenas o malas en sí mismas, sino que lo son de acuerdo con los modos específicos en que son usadas".<sup>110</sup> *¿cuando? ético y político. mejores*

A este respecto, coincidimos con Gadamer en que "Las obras arquitectónicas no permanecen impertérritas a la orilla del río histórico de la vida, sino que éste las arrastra consigo. Incluso cuando épocas sensibles a la historia intentan construir el estado antiguo de un edificio no pueden querer dar marcha atrás a la rueda de la historia sino que tienen que lograr por su parte una mediación nueva y mejor entre el pasado y el presente."<sup>111</sup> *no les refuta intendant*

En el marco de la problemática inherente a la representación estética del Holocausto ocupa un lugar central como ya hemos indicado (véase: pte 1- 4), el modo como es llevada a cabo tal representación; este aspecto, incluye la crítica

<sup>109</sup> Cf. Gavriel Rosenfeld, "The architects' Debate", en: *History & Memory*, nº1/2, vol. 9, 1997, pp. 189-223.

<sup>110</sup> Vittorio Magnano Lapugnani, en: Gavriel Rosenfeld, "The architects' Debate", en: *History & Memory*, ob. cit., p. 197.

<sup>111</sup> Hans Georg Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca. Sígueme, 1991, p. 208.

a ciertas modalidades del recuerdo tales como museos y monumentos (véase: pte 1- 3), por tratarse de artefactos que reifican el pasado volviéndolo invisible.

Según lo planteado por Silvia Pampinella en su artículo "Museo y Anamnesia. Temporalidades diversas en el Museo de Arte", en occidente "el museo es una institución central en la consolidación mnésica y es, también, un mecanismo de olvido. En esta tensión entre la posibilidad de presentizar el pasado y la necesidad de destrucción que lo caracteriza reside su potencialidad."<sup>112</sup>

A este respecto Huyssen señala que el museo moderno ha sido atacado como síntoma de osificación cultural, como una institución estable y de fronteras bien marcadas<sup>113</sup>; según el autor, con la posmodernidad el museo se transformó en un lugar valioso por sí mismo, y en fenómeno propio de la cultura de masas. Por esta razón, [la arquitectura museística que se refiere al Holocausto debe enfrentar con una propuesta arquitectónica las aporías que vinculan al museo como mausoleo de la memoria.]

Nos detendremos [en el Museo Judío (véase: anexo imagen 14 a 19) por considerarlo un artefacto estético autorreflexivo, esto es, un edificio que responde desde la propuesta de diseño que despliega a la pregunta por la posibilidad de representar el Holocausto.]

Como se verá, además de los museos, también los monumentos recibieron la crítica en torno a su utilidad para forjar una memoria crítica, y esto se ve reflejado en las agudas observaciones de Young en torno al monumento tradicional, de dimensiones monumentales que tiene una cercanía a la arquitectura del nazismo elaborada por su demiurgo, el arquitecto Albert Speer.

[El monumento que denote el Holocausto debe ser un elemento reflexivo que no hable de triunfos y glorias sino de la matanza perpetrada por los nazis. En este sentido, tanto el Museo Judío como el Monumento de Peter Eisenman incorporan críticamente la monumentalidad en su obra.]

Así, es preciso tener en cuenta que los debates sobre museos y memoriales configuran [la dimensión estética de las políticas de la memoria;]

<sup>112</sup> Silvia Pampinella, "Museo y Anamnesia. Temporalidades diversas en el Museo de Arte", en: Cristina Godoy (comp.), *Historiografía y Memoria Colectiva*, ob. cit., p. 143.

<sup>113</sup> Cf. Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, ob. cit., p. 43 y ss.



aquellos proyectos más convincentes destinados a fortalecer y asegurar la memoria pública suponen intervenciones en el espacio urbano, pues las ciudades son el campo de confrontación donde las sociedades articulan su sentido del pasado y del presente; son palimpsestos de historia, 'sitios de memoria' que se erigen procurando hacerse presentes en la ciudad, evitando reificar el pasado al que aluden, pues como ha indicado Robert Musil nada puede ser más invisible que un monumento.

### 2. 1. a) *El Museo Judío de Berlín*

A propósito de la crítica que reciben las formas usuales de conmemoración y representación del pasado, destacamos el Museo Judío de Berlín de Libeskind. Sostenemos que el Museo, al otorgarle una importancia vital al presente, y al no conmemorar el pasado como un acontecimiento en un tiempo y espacio ya sido, se muestra a sí mismo como una 'obra abierta' a las infinitas miradas de los que se disponen a visitarlo. De este modo, la opinión de Sarah en el relato de Schlink (véase pte 1- 3) es en cierto modo, 'refutada' por este edificio para el cual la indispensable presencia del visitante como co-partícipe de la obra, disuelve su inerte materialidad y se entrelaza con las diversas temporalidades en una vivencia del pasado *mediada* por la *experiencia del presente*. Hemos destacado en cursiva estos términos, pues este acceso al pasado, para quien no experimentó el mismo, puede resultar inverosímil para la historia, pero ciertas manifestaciones estéticas despliegan procedimientos que hacen posible en el presente el acceso a un pasado que no se experimentó.

[ El primer Museo Judío de Berlín fue inaugurado en enero de 1933, una semana antes de que Hitler fuera nombrado canciller. ] Con el advenimiento de las leyes de Nüremberg - las cuales definían al judío como 'no-alemán' - los nazis prohibieron a todos los 'alemanes' visitar el museo, convirtiéndolo en un gueto de arte de judíos para judíos. ] Durante el pogromo de la *Kristallnacht*, el 10 de noviembre de 1938, las autoridades nazis desmantelaron el museo y confiscaron sus obras de arte. En aquel entonces, el Museo Märkische de Berlín que había sido abierto en 1876 seguía prosperando; pero cuando en agosto de 1961 se construyó el muro, los alemanes del oeste perdieron el

acceso a dicho museo. Por ello, en 1969 se inauguró el Museo de Berlín en lo que era el *Kolliegenhaus*, un edificio barroco construido en 1735. A su vez, la comunidad judía aspiraba a que le sea otorgada la facultad de instalar un departamento judío dentro del Museo de Berlín.<sup>114</sup> En diciembre de 1988 se llamó a concurso para la construcción del edificio de la Extensión del Museo Judío con el Museo de Berlín. [Dicho Museo debía preservar la autonomía de ambos edificios y a la vez integrarlos, evitando falsas reconciliaciones que sugieran una continuidad impostada.] El Museo fue inaugurado en 1999.

Cabe destacar que la discusión sobre la construcción del Museo Judío como "Extensión"<sup>115</sup> del Museo de Berlín desencadenó paralizantes dilemas, pues, [¿cómo reunir Berlín con su parte judía sin sugerir un acercamiento sin costuras? ¿Cómo dar voz a una cultura judía ausente sin presumir hablar por ella?]<sup>116</sup> *Spur Hoffe*

El que se lo haya llamado 'Extensión' al edificio generó algunas controversias; para Huyssen la forma en que se lo ha dado en llamar le ha parecido "complicada y sintomática."<sup>117</sup> Para otros, "la Extensión no es una simple extensión. No es un elemento que está meramente añadido. Su relación no es ni de adición ni de suplemento [...] La Extensión más bien representa su relación con el todo en virtud del modo de entrar y de su compleja formación interna."<sup>118</sup>

De los 165 proyectos presentados, el de Daniel Libeskind fue para el jurado el más brillante y complejo. [Allí Libeskind se pregunta si la arquitectura puede ser representativa de la intencionalidad histórica; el resultado es un edificio roto en varios lugares, que despliega una arquitectura de la memoria

<sup>114</sup> Es preciso advertir que existían discusiones en el seno de la comunidad judía acerca del Museo Judío, pues unos acordaban que sea un departamento del Museo de Berlín mientras otros creían que debía ser un edificio autónomo. Para una crónica detallada de la génesis del Anexo o Extensión al Museo de Berlín, véase: James Young, *At memory's edge*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2000, pp. 155-162.

<sup>116</sup> James Young, *At memoy's edge*, ob. cit., p. 164, (la traducción es nuestra).

<sup>117</sup> Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, ob. cit., p. 211.

<sup>118</sup> Andrew Benjamin, *Present Hope. Philosophy, Architecture, Judaism*, Londres y Nueva York, Routledge, p.113.

que busca conservar los acontecimientos irredimidos, articulando la relación entre espacio edificado y tiempo experimentado, preservando así “el espacio en blanco de Berlín como vacío.”<sup>119</sup> “La Extensión es lo que Libeskind describe como una matriz de ‘esperanza orientada’ porque es una arquitectura del interrogante. Lo que sostiene a la esperanza y a los interrogantes unidos es, por un lado, el tiempo y por el otro lado, el presente.”<sup>120</sup>

A su vez, Libeskind prefirió reemplazar el nombre asignado al proyecto con el de “Entre las líneas”<sup>121</sup>, y expresa “Lo llamo así porque este es un proyecto sobre dos líneas de pensamiento, organización y relación. Una es una línea recta, pero rota en varios fragmentos; la otra es una línea tortuosa pero que continúa indefinidamente.”<sup>122</sup> “El título ‘Entre líneas’ es muy literal. No es una metáfora, porque se trata de un movimiento que no se realiza sobre una línea. Ni la línea recta desconectada, ni la línea tortuosa que se entrelaza continuamente con ella, son las rutas de circulación. La memoria del concurso fue inscrita, literalmente, entre las líneas de una partitura que carecía de pentagrama.”<sup>123</sup> De este modo, las dos líneas operan como límites y conforman los ‘vacíos’ (*voids*), concebidos como emblemas donde lo no visible se presentifica como vacío y la realidad del mismo cristalizará en la vivencia del público.

Libeskind se pregunta cómo darle forma arquitectónica a lo informe y decide trabajar a la luz de tres ideas: primero, [la imposibilidad de entender la historia de Berlín sin entender la enorme contribución intelectual, económica, y cultural de los ciudadanos judíos]; segundo, la necesidad de integrar física y

<sup>119</sup> Véase: Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, ob. cit., p. 210.

<sup>120</sup> Andrews Benjamin, *Present Hope. Philosophy, Architecture, Judaism*, ob. cit., p. 116, (la traducción es nuestra).

<sup>121</sup> De acuerdo a la controversia acerca de la nominación del museo, es importante señalar que si bien Libeskind oportunamente modificó el nombre del edificio, expresó su convicción de mostrar la interpenetración de la historia de los berlineses y la historia de los judíos en Berlín, y esto se ve materializado en su matriz irracional de interconexiones.

<sup>122</sup> Daniel Libeskind, *The space of encounter*, Londres, Thames & Hudson, 2001, p. 23, (la traducción es nuestra).

<sup>123</sup> Daniel Libeskind, en: Donald Bates, “Una conversación entre líneas con Daniel Libeskind” en: *El croquis*, ob. cit., p. 9.

espiritualmente el significado del Holocausto en la memoria de Berlín, y tercero, sólo con el reconocimiento y la incorporación del vacío de la vida judía en Berlín puede haber futuro, pues según su decir, el Museo Judío da la posibilidad de exhibir el pasado a la luz del futuro, y el futuro a la luz del pasado, en una simbiosis permanente.<sup>124</sup>

Antes de pensar el edificio, Libeskind lo situó en su propio mapa metafísico de Berlín conformado por la figura delimitada por la topografía de la cultura judía en la ciudad, lo llamó "matriz irracional" o estrella de David distorsionada.<sup>125</sup> Como ha indicado con razón, la visibilidad de la arquitectura subraya y estructura su aspecto invisible de forma que lo visible y lo invisible se convierten en co-partícipes en la producción de ese embrión llamado arquitectura. Emplea su 'matriz irracional' de líneas sobreimpuestas que luego se especifican configurando los distintos espacios del museo. La primera es la línea que organiza las diferentes exhibiciones en el primer nivel, una línea continua pero fragmentada, que traza la huella de un movimiento violento en un espacio y tiempo específico. La segunda configuración - la de los espacios subterráneos - se desenvuelve en una red de líneas interconectadas que permite una multiplicidad no cronológica y no jerárquica de direcciones en una segunda sub-matriz, cuyas líneas se entretajan y separan en distintos puntos, como sucede en las propias historias. Y la última es la línea que no existe como tal en la historia: la línea recta y continua que pretende tener un principio y un final asequible.

Así, "Entre las líneas" es la experiencia de hacer frente al umbral de lo memorable, del destino último. Aquí la memoria sería algo continuamente atravesado por lo que uno ya no puede experimentar. La sola idea de texto o la sola idea de destino tienen que ver con el entretajido de líneas. En este sentido, el Museo se inscribe en la concepción de la arquitectura como texto,

---

<sup>124</sup> Estas ideas de Libeskind - que resultan una suerte de "memoria descriptiva" del proyecto - fueron extraídas de: Daniel Libeskind, *The space of encounter*, ob. cit., p. 23 y ss.

<sup>125</sup> Cf. "Sentí que cierta gente y particularmente ciertos escritores, científicos, compositores, artistas y poetas establecieron el vínculo entre la tradición judía y la cultura alemana" en: Daniel Libeskind, *Between the lines: Extension to the Berlin Museum with the Jewish Museum*, Amsterdam, Joods Historisch Museum, 1991, p. 8, (la traducción es nuestra). Allí explica que trazó una singular constelación urbana y cultural, a la que llamó 'historia universal'.

como palimpsesto en el cual es posible inteligir infinidad de sentidos. A su vez, otra manera de expresar el aspecto alegórico supuesto en la arquitectura del Museo consiste en destacar el edificio como una pieza escultórica, la cual a partir de su elaborado simbolismo, logra la experiencia de una melancolía que se ha vuelto material.<sup>126</sup>

Si bien el Museo Judío es una ampliación del Museo de Berlín, Libeskind ideó el nuevo museo por debajo del edificio existente, materializándose éste como elemento independiente en el exterior. El encuentro entre el edificio principal y su anexo se produce bajo tierra, lo que preserva la contradictoria autonomía de ambos edificios sobre la superficie, al tiempo que los relaciona de manera solapada. La urdimbre del espacio y el entretejido de programas dentro del museo permanecen totalmente ocultos desde el exterior. Es sorprendente descubrir, cómo el zig-zag del Museo de Berlín con el Museo Judío nunca se develará ante el público. El visitante percibirá la línea recta del vacío a través de los puentes que atraviesan los vacíos pero nunca será capaz de experimentar el zig-zag en su totalidad.

Hay tres calles que vertebran los recorridos, cada una con un destino específico: el Jardín E.T.A Hoffmann del Exilio y la Emigración, conformado por 49 columnas de 7 metros de alto, allí la vegetación está vedada pues se encuentra en el tope de las columnas, es la única salida al exterior; la Torre del Holocausto, que representa un vacío, termina en un abrupto callejón sin salida; dicho espacio de 27 metros de alto es una línea recta cuya impenetrabilidad constituye un eje central, atravesada por puentes, algunos de los cuales conducen a espacios inaccesibles, otros a espacios en los que no se pueden montar exhibiciones; no está calefaccionado en invierno ni refrigerado en verano, está iluminado indirectamente y sólo con luz natural que entra por tragaluces de formas irregulares; la tercera y última calle conduce a la escalera principal que conduce a los distintos pisos de exhibiciones.

Cada visitante del museo debe enfrentarse al vacío, al lugar que sostiene la presencia de la ausencia; también los curadores de las exposiciones temporales y permanentes deben 'negociar' con dichos vacíos.

<sup>90</sup> Véase la opinión del crítico de arquitectura Falkk Jaeger en: James Young, *At memory's edge*, ob.cit., p. 171.

Así, éstos devienen ausencias materiales, productivas.<sup>127</sup> Los puentes vacíos cruzan sobre esa pérdida y actúan como una estructura organizativa. A un lado, por ejemplo, podría encontrarse la *Einbahn Strasse* de Walter Benjamin y al otro lado del puente vacío, la carta de suicidio de Benjamin desde España. A un lado, las telas fabricadas por la industria textil judía y al otro lado de los puentes, las fotos de las lápidas judías de granito negro sin ningún nombre escrito sobre ellas.

Este aspecto 'irreversible' materializado en los vacíos perpetrados por las intersecciones de ambas líneas es el que consideramos admirable desde el punto de vista estético, pues al visitante del museo le está vedado el acceso a ciertos recovecos que operan según Libeskind, como 'puentes de dirección única': no es posible pasar al otro lado, pero resulta a su vez imprescindible escenificar la existencia del lado 'vedado'.

En efecto, el que no se pueda acceder a ciertos recovecos, y que los curadores de las exhibiciones temporarias y permanentes deban acotarse a esa condición, no es sino la vigorosa presencia del proyecto en la construcción; allí los vacíos remitirán a lo que no puede usarse o transitarse; de hecho, estos vacíos son el resultado de la batalla que libra deliberadamente Libeskind entre la forma y la función, pues el espacio inerte, sin un uso específico conformado por los vacíos, es la directriz organizativa del edificio, conduciendo a los visitantes del Museo por un espacio que no los conduce a un sitio, sino que está allí para ser experimentado como tal, y el visitante comprende más de aquello que no puede ser mostrado.

Young, expresa de manera admirable la razón por la cual son tan importantes estos 'vacíos'.<sup>128</sup> Por lo general, en los museos emerge la idea de que lo que uno ve es todo lo que hay para ver, pero al ubicar los vacíos en el interior del Museo, Libeskind ha tratado de perforar esta ilusión. En el Museo Judío lo que se ve es sólo una máscara de todo lo que falta, por la gran ausencia de vida, el vacío hace palpable el sentido de que mucho más está faltando acá de lo que jamás pueda ser mostrado, de allí que este diseño sea

<sup>127</sup> Cf. Andrew Benjamin, *Present Hope. Philosophy, Architecture, Judaism*, ob. cit., p. 117.

<sup>128</sup> No obstante para Sarlo esta idea de vacío que Young destaca en la obra de Libeskind por el modo en que trabaja lo irrepresentable y la ausencia es criticada por la autora, pues según su decir es más sugerente que sólida. Véase: Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado*, ob. cit., p. 137.

antiredentorio, construido literalmente alrededor de una ausencia de significado en la historia.<sup>129</sup>

De este modo, el Museo Judío logra llamar a la reflexión no sólo a los agentes históricos inmediatamente relacionados con el Holocausto (pues remite una y otra vez a lo ausente, a una historia interrumpida sin continuidad que la atraviese: la historia de los judíos en Berlín), sino también a la institución "arte", pues sólo a partir de ciertos mecanismos estéticos que no persigan falsas conciliaciones, es posible experimentar el vacío del Holocausto. En este sentido, el relato de Primo Levi de su visita a Auschwitz puede ejemplificar aquello que intentamos destacar.

"Retorné a Auschwitz en 1965, en ocasión de una ceremonia conmemorativa de la liberación de los campos [...] No me he impresionado mucho al visitar el Campo Central: el gobierno polaco lo ha transformado en una especie de monumento nacional, las barracas han sido limpiadas y pintadas, se han plantado árboles, diseñado canteros. Hay un museo donde se exponen recuerdos históricos que despiertan misericordia: toneladas de cabellos humanos, centenares de miles de anteojos, peines, brochas de afeitar, muñecas, zapatos de niños, pero siempre es un museo, algo estático [...]. Todo el campo me pareció un museo. En cuanto a mi Lager, no existe más, la fábrica de goma contigua, ahora en manos polacas, se ha agrandado tanto que ocupa totalmente el territorio."<sup>130</sup>

El museo de Libeskind sortea la objeción realizada por Levi al Museo del Campo pues no intenta disolver la tensión inherente al brutal acontecimiento, sino más bien la enfatiza a partir de determinadas estrategias arquitectónicas, esto es: ignorando las líneas de calle reglamentarias, dejando el edificio del Museo de Berlín intacto, diseñando paredes con ángulos tan oblicuos que impiden que ciertos vacíos puedan exhibir objetos, los puentes de dirección única arriba mencionados, entre otras. La propuesta de diseño de Libeskind respondió a la posibilidad representativa inherente al Holocausto, con un edificio que es en sí mismo la materialización de dicha problemática, exponiendo de este modo, la imposibilidad de recuperar arquitectónicamente la

<sup>129</sup> Cf. James Young, *At memory 's edge*, ob. cit., p. 179 y ss.

<sup>130</sup> Primo Levi, *Entrevista a sí mismo*, ob. cit., pp. 43-44.

integridad de Berlín. Dicha imposibilidad debe adquirir visibilidad en la ciudad; la fisonomía del Museo, con su forma en zigzag opera como una cicatriz que habla desde la arquitectura de esa imposibilidad.

Por ello es posible - a partir de la obra escogida - arrojar luz respecto del arte y de la próspera relación que éste puede mantener con la historia<sup>131</sup> en la comprensión del pasado, en la medida en que no persiga imitarla, sino más bien, interpretar el pasado, sirviéndose de las licencias de la estética para transitar por los confines de lo representable.

Así, el entramado conceptual desplegado por Libeskind referido al Museo Judío es de inagotable valor para pensar la posibilidad / imposibilidad de representación de acontecimientos que lindan con lo indecible. Él mismo ha dicho, que la arquitectura y la literatura – tanto si es de ficción, como si es narrativa o de ensayo – comparten el acto de moldear y de dar forma a la historia.

De este modo es posible expresar que Libeskind puso en jaque al museo como institución, al idear un Museo concebido con espacios desprovistos de imágenes que sólo deben ser experimentados como 'vacíos'; esto sólo fue posible a través de ciertos procedimientos específicamente arquitectónicos que lo convierten al edificio en un artefacto estético mimético y ejemplar, que difiere de mecanismos literales de representación tales como el del Museo del Campo de concentración Auschwitz] al que alude Levi en el fragmento arriba citado o el Museo del Holocausto situado en Washington.

Como expresa Huyssen, en el museo "los visitantes mismos se mueven en sentido literal, es decir, espacial, entre las líneas. Atravesado por un vacío sin imágenes el edificio de Libeskind se transforma así en escritura. El edificio mismo escribe en lenguaje arquitectónico el relato interrumpido de Berlín y, a la vez, lo inscribe en movimiento físico de quien visita el Museo. De esa manera,

<sup>131</sup> Cf. "El artificio de la historia, como el del arte, resulta así el camino para la institución de sentido. Un sentido que sólo es tal en tanto acompañe la irrupción de lo nuevo [...] El vínculo entre historia y memoria debe contemplar entonces la tensión entre las reglas necesarias para instituir el sentido y el azar involucrado en la apertura hacia la novedad." en: Cecilia Macón, "Arte e historia: la memoria como traducción del presente", en Pablo Dreizik (comp.), *La memoria de las cenizas*, ob. cit., p. 176.



abre un espacio para la memoria que se articula y se puede leer entre líneas.”<sup>132</sup>

Innumerables museos y memoriales ‘molestan’ en las ciudades, disolviéndose en la mirada desatenta de los transeúntes. Sin embargo, creemos que el Museo Judío ha logrado burlar su inexorable destino de invisibilidad al otorgarle una función vital al espectador como miembro indispensable en la conformación de la obra.

No obstante, a propósito de la propuesta arquitectónica desplegada por Libeskind y de la profunda innovación que dicha propuesta representó en el marco de la arquitectura museística, por tratarse de un edificio que es en sí mismo una obra de arte, advertimos que el impacto que genera el edificio se disuelve si se ponen en consideración los recientes proyectos de Libeskind en donde se produce una suerte de reiteración de los artilugios procedimentales tan celebrados en el Museo Judío, pero que al ser “repetidos” diluyen su fuerza simbólica. Nos referimos por ejemplo al Museo Judío de Dinamarca (véase: anexo imagen 20) inaugurado en el 2004, al Museo imperial de Guerra de Manchester, inaugurado en el 2002 (véase: anexo imagen 21), o al Museo de historia militar de Dresden que se inaugurará en el 2008; algo similar ocurre cuando se pone en consideración para un análisis comparativo, el Museo Judío con el Museo Félix Nussbawm en Osnabrück, inaugurado en 1998 (véase: anexo imagen 22).<sup>133</sup>

## 2.1 b) Los contramonumentos

Retomando los interrogantes planteados en el inicio del apartado 2 cabe preguntarse ¿cómo contrarrestar la tendencia inherente a todo monumento de automatizar la memoria? ¿cómo encontrar medios persuasivos de recuerdo público?

<sup>132</sup> Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, ob. cit., p. 213.

<sup>133</sup> Si bien estas consideraciones no guardan directa vinculación con la temática que venimos desarrollando, advertimos que algunos especialistas en arquitectura consideran legítima esa “repetición”, por tratarse de una marca de autor.

Según Young, el monumento ha sufrido una radical transformación en el siglo XX; ubicado en la intersección entre el arte público y la memoria política, colapsó con las crisis de representación subsiguientes a los grandes cataclismos del siglo. En efecto, [las formas monumentales han sido severamente atacadas por disolver en muchos casos la necesidad de recordar;] desde esta perspectiva, los monumentos son concebidos como estériles lugares de la memoria que reifican el pasado. Para los críticos y artistas contemporáneos, tanto la rigidez como sus pretensiones grandilocuentes de permanencia, condenan al monumento a un estado arcaico. Después de la caída del régimen nazi, la denominada generación de artistas post-Holocausto todavía encuentra dificultades para desvincular el monumento de su pasado, pues experimentan desconfianza hacia las formas monumentales y un profundo deseo de separar su generación de la de los asesinos, a través de la memoria.<sup>134</sup>

Sin embargo, esta reificación del pasado en formas inertes puede evitarse, erigiendo lo que Young denomina [“contramonumentos”], esto es, artefactos que se inscriben en lugares públicos, enfatizando la dimensión dialógica a la que éstos dan lugar. Provocativos y complejos como pueden llegar a ser estos contramonumentos, incorporan críticamente en sus formas tanto el dilema memorial alemán en torno al Holocausto, como las limitaciones del monumento tradicional. Según expresa Young “Con este objetivo han intentado encarnar la ambigüedad y la dificultad de la memorialización del Holocausto en Alemania en formas conceptuales, escultóricas y arquitectónicas que puedan devolver la memoria a quienes van a buscarla.”<sup>135</sup>

De este modo, la metamorfosis urbana a la que asiste Berlín - referida a la proliferación de espacios conmemorativos del Holocausto - guarda estrecha relación con la distancia temporal entre el Holocausto y las generaciones de

---

<sup>134</sup> Según Andrew Benjamin, los memoriales siempre buscan incluir, re-escribiendo la historia dándole una historia a los excluidos, creando así una idea [de historia continua, unificada]. Cf. Andrew Benjamin, “Interrumping confession, resisting absolution: monuments after the Holocaust” en: *Architectural Philosophy*, Londres, The Athlone Press, 2000, p.187 y ss.; esta posición es atacada por la generación de artistas y arquitectos contemporáneos a la que hacemos referencia.

<sup>135</sup> James Young, “Cuando las piedras hablan” en: revista *Puentes*, ob. cit., p. 93.

artistas contemporáneos que permitió liberar la memoria, incluyendo múltiples discursos y niveles de representación, de modo que la memoria del Holocausto se fracturó a través de las distintas maneras de rememorarlo.

### 2. 1. c) *Controversias en torno al Monumento a los judíos asesinados en la Segunda Guerra Mundial*

Nos detendremos aquí a analizar las implicancias estéticas de la intensa discusión que generó la propuesta de construir en Berlín el “Monumento a los judíos europeos asesinados en la Segunda Guerra Mundial” (véase: anexo imagen 24, 25 y 26). Dicha propuesta fue concebida en 1988; después de quince años de controversia, el proyecto seleccionado del arquitecto Peter Eisenman y el artista Richard Serra comenzó a construirse en agosto de 2003. Fue inaugurado en mayo de 2005.

Mostraremos cómo el Monumento puede ‘hacer memoria’, favoreciendo el desarrollo de una conciencia crítica indispensable, toda vez que se persiga entender ciertas representaciones estéticas en términos de ‘acontecimientos de memoria’ o lo que Young ha denominado ‘contramonumentos’.

En su libro *At memory's edge*, Young expresa que antes de tener una participación directa en la discusión sobre el Memorial - pues integró la comisión evaluadora de proyectos, conformada por cuatro alemanes y él, extranjero y judío - sostenía que el compromiso más profundo con la memoria del Holocausto en Alemania reside en una perpetua irresolución, pues sólo un proceso memorial inconcluso es capaz de garantizar la vida de la memoria (véase: pte 1- 5). Sin embargo, una vez sumergido en la discusión en torno al mismo, confiesa haberse vuelto escéptico de su propio escepticismo.<sup>136</sup>

En este sentido, advierte con razón Huyssen, que a pesar de que existen artefactos del arte ‘ejemplares’, la eficacia de las políticas de la memoria reside en su forma coral, en su multiplicidad<sup>137</sup>; por ello es conveniente preservar la gran variedad de memoriales del Holocausto que existen en Alemania, pues

<sup>136</sup> Cf. James Young, “Germany ‘s Holocaust memorial problem – and mine” en: *At Memory ‘s Edge*, ob. cit., p. 184.

<sup>137</sup> Cf. Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, ob. cit., p. 26.

ningún espacio puede hablar por sí mismo en nombre de todas las víctimas, y mucho menos por víctimas y perpetradores; no es posible responder a la cuestión del problema memorial del Holocausto en un solo espacio. Pero, si como expresa Young “la intención es recordar indefinidamente que esta nación una vez asesinó a cerca de seis millones de seres humanos sólo por haber sido judíos, entonces este monumento debe también incorporar las cuestiones irresolubles en el corazón de la memoria alemana del Holocausto, en lugar de intentar responderlas.”<sup>138</sup>

Dadas las implicancias políticas y estéticas del debate sobre el Memorial, consideramos necesario un breve relato de la génesis del mismo. La propuesta surgió de un grupo de ciudadanos encabezados por la periodista Lea Rosh y el historiador Eberhard Jäckel en 1988. Con la caída del muro, el proyecto ganó el respaldo tanto del gobierno federal como del senado berlinés. En 1994 se llamó a concurso para el Memorial Nacional alemán de los judíos asesinados de Europa; fueron presentados 528 proyectos de distintas partes del mundo. En marzo de 1995 el jurado consagró ganador al proyecto de la arquitecta berlinesa Christine Jackob-Marks. Sin embargo, el fallo del jurado generó críticas provenientes de distintos sectores, pues consideraban la propuesta ganadora como ‘demasiado alemana’. Se llamó a un nuevo concurso, precedido por coloquios públicos en donde intervinieron especialistas, entre enero y abril de 1997; allí no sólo se criticaron los diseños seleccionados sino los objetivos del proyecto en sí mismo. Se acordó que los nueve finalistas del concurso de 1995 fueran invitados a revisar sus diseños a la luz de las nuevas consignas planteadas en los coloquios. En noviembre de 1997 se eligió el proyecto de Peter Eisenman y Richard Serra por tratarse de un diseño enfáticamente antiredentorio. Es un campo ondulado de cuatro mil pilares de hormigón, el cual, en lugar de pretender responder al problema memorial en una sola forma, propone múltiples formas, que por sus monumentales dimensiones, cristalizan en una memoria amenazante. El canciller Helmut Kohl aceptó la propuesta elegida y les pidió a Eisenman y a Serra que consideraran algunas modificaciones a su diseño original, referidas

---

<sup>138</sup> James Young, “Germany ‘s Holocaust memorial problem – and mine” en: *At Memory ‘s Edge*, ob. cit., p.194. (la traducción es nuestra)

al número de pilares (pues resultaron 2711) y a la dimensión de éstos, ambas excesivamente sobredimensionadas según Kohl; Serra se negó a incorporar modificaciones al proyecto original y abandonó el proyecto. En el verano de 1998, las elecciones nacionales aplazaron la resolución del proyecto ganador y se instalaron nuevas polémicas, que en el plano arquitectónico alcanzaron una nueva reformulación del proyecto de Eisenman. El 25 de junio de 1999 se votó en el Parlamento y se aprobó la construcción del Memorial con el proyecto de Peter Eisenman, en lo que antes eran los Jardines Ministeriales; se aprobó también la construcción de un edificio que brinde información sobre las víctimas del nazismo. Las discusiones no se silenciaron después de haber consensuado un proyecto; en octubre de 2003, una vez que el Monumento estaba en construcción volvió a iniciarse una polémica cuando alcanzó dominio público la noticia de que la empresa que iba a proveer la pintura antigraffiti para los pilares era Degussa, es decir, la misma que suministró el Zyklón B al Tercer Reich. Este episodio de algún modo dejó al descubierto el hecho de que como afirmó Eisenman en una entrevista, si bien respeta el punto de vista de algunos miembros de la comisión para el Monumento, para quienes resulta ofensivo que Degussa sea la empresa elegida, también es preciso tener en cuenta que si se observa meticulosamente “todos son responsables”, aun el obrero que empuña la pala para construir el Monumento puede tener vinculación con el Holocausto. Son elocuentes estas palabras porque evidencian el hecho de que la sociedad en su conjunto debe asumir responsabilidades acompañando reflexivamente al Monumento, pues en definitiva, dicho artefacto estético estará sujeto a lo que en el futuro se haga con él.

En relación con esto sostiene Young que los artistas de la memoria en Alemania están tanto inspirados como atormentados por un inquietante e irresoluble interrogante, ¿cómo incorpora el Estado la vergüenza en su arquitectura memorial nacional? La problemática en torno a los memoriales se redimensiona a partir de lo que él denomina ‘contramonumentos’ (véase: pte 2-2. I.b) espacios de memoria dolorosamente auto conscientes concebidos para desafiar la idea de monumento, donde los artistas exploran tanto la necesidad de memoria, como su incapacidad de recordar hechos que no experimentaron directamente, dada la inexorable brecha generacional. Estos artistas se oponen a ver a los espectadores como observadores pasivos, recusando

desdeñosamente las formas tradicionales del arte memorial público: espacios que consuelan a los observadores o redimen los hechos trágicos a partir de una dócil reparación. De allí la facultad de los 'contramonumentos' de generar una vivencia del pasado, donde el más importante "espacio de memoria" es el espacio entre el memorial y el observador y entre el observador y su propia memoria.

[De este modo, el "Memorial a los judíos europeos asesinados en la segunda guerra mundial" no sería un espacio para la memoria, entendido como 'ruina' –como los campos de concentración– sino un espacio concebido específicamente como sitio de memoria, que denota el intento auto reflexivo de las generaciones siguientes por recordar.] Así, a partir de estos actos deliberados de recuerdo, la memoria es *creada* por las siguientes generaciones y no simplemente *preservada*.

En este sentido, la propuesta de diseño de Eisenman incorpora materialmente [elementos según su decir 'intersticiales'] que incluyen la posibilidad de repetición de formas similares a si mismas en lugar de establecer composiciones lineales. Como indica el arquitecto Luis Fernández Galiano con relación al Memorial de Eisenman, se trata de un cruce entre paisaje y escultura una instalación excavada, que fuerza a los visitantes a traspasar una experiencia opresiva de pérdida y desorientación. "Entonces el drama no es recordado sino más bien percibido a través de los sentidos y el cuerpo."<sup>139</sup> En este sentido, la intención de trabajar la experiencia de quien recorre la obra presente en Eisenman, también la encontramos en Libeskind al idear un museo de sensaciones.

Lo que Eisenman denomina *affects*<sup>140</sup> es una capacidad de la arquitectura de conmover y afectar físicamente a quien recorre los espacios arquitectónicos; por ello prefirió que los pilares del Memorial permanezcan indeterminados y abiertos a muchas lecturas, así como a una provocada sensación de incompletitud.

<sup>139</sup> Luis Fernández Galiano, "Germania remember: Berlin 's Memorial or Eisenman 's Danteum?", en: Peter Eisenman, *Blurred Zones*, ob. cit., p. 333. (la traducción es nuestra)

<sup>140</sup> Cf. Jeffrey Kipnis, "P-Tr's Progress", en: revista *El Croquis*, nº 83, 1997, Madrid, p.44.

En su libro *Architectural Philosophy* Andrew Benjamin expresa que “es precisamente la interacción del trabajo y de la continuidad sostenida por mantener la efectiva presencia de lo incompleto, que puede ser definida como recuerdo presente”.<sup>141</sup> Benjamin considera necesario insistir “en que se construya un memorial en el cual el proyecto de memoria es sostenido dentro de un trabajo que mantiene abierta la práctica de la memoria, admitiendo, que después del Holocausto la memoria sólo puede preservarse en la estructura de la pregunta”.<sup>142</sup>

A propósito de su proyecto para el Monumento a las víctimas del Holocausto Judío en Viena, Eisenman expresa: “Se dice que el Talmud más que tener una respuesta para cada pregunta, tiene una pregunta para cada respuesta. La respuesta a cuál debe ser el programa de un monumento conmemorativo está, en nuestro caso, en el debate, en la discusión entre la razón y la expresión. En lugar de producir un monumento que incorpore un significado, nosotros proponemos un proceso en el que sea el significado del monumento el que genere su propia forma.”<sup>143</sup>

Por ello, sostenemos es posible englobar un impulso antimonumental en formas monumentales. En tal sentido, la obra de Eisenman es un ‘contramonumento’ ya que incorpora una ‘Monumentalidad antimonumental’ respondiendo ‘materialmente’ a la problemática cuestión de representar estéticamente el vacío sin vaciarlo en una forma que agote sus infinitos matices.

## 2. II. Cartografías de la memoria: arte público y espacio urbano

Como advierte Pablo Sztulwark, lo que nosotros hemos denominado *acontecimientos estéticos* son generadores de memoria en la ciudad, pero es preciso cierto ejercicio para adquirir este hábito, pues por años hemos estado habituados a legitimar formas de conservar y conmemorar el pasado tales

---

<sup>141</sup> Andrew Benjamin, “Interrumping confesión, resisting absolution: monuments after the Holocaust” en: *Architectural Philosophy*, ob. cit., p.184. (la traducción es nuestra)

<sup>142</sup> *Ibíd.*, p. 200. (la traducción es nuestra)

<sup>143</sup> Peter Eisenman, en: revista *El Croquis*, nº 83, 1997, Madrid, p. 151.

como archivos, plazas, monumentos: es tiempo de indagar otras alternativas de memoria.<sup>144</sup>

Para arrojar luz respecto de aquello que consideramos como acontecimientos estéticos ejemplares destacamos la conceptualización que propone el artista polaco, radicado en Alemania Horst Hoheisel. Él define sus obras como *Denkezeichen*, esto es, marcas de la memoria, espacios para reflexionar a los que contrapone el término monumento (*Denkmal*) que implica pensar sólo una vez, clausurando la posibilidad de reflexionar sobre la memoria en sus múltiples experiencias.

Por ello, analizaremos la obra de algunos artistas, por considerar su trabajo “ejemplar” en el modo de acceder al pasado. En estos artistas, sobre todo como se verá en algunas intervenciones de Hoheisel, Christo y Jochen Gerz, hay una preocupación permanente por trabajar lo que Wajcman denomina “ruina”, a la que llama objeto-devenido-esponja-histórica, acumulador de memoria, es decir: un objeto que no se deja olvidar.<sup>145</sup>

De acuerdo con el autor, la ruina es un objeto reabsorbido, petrificado, casi ya símbolo de sí mismo. “La ruina es el objeto más la memoria del objeto”<sup>146</sup>, y la memoria lo reedifica, por ello Wajcman considera que la ruina es menos de objeto que lleva un más de memoria, pues como indica con razón “Haber tenido lugar es tener un lugar”.<sup>147</sup>

A su vez, las ruinas sólo son significativas cuando hay un esfuerzo por construir un sentido en torno a las mismas, cuando con la interpretación se les otorga visibilidad, de allí la importancia, como ya hemos destacado, del intérprete de esas ruinas, esto es, del receptor de la obra.

En la obra del artista Shimon Attie está presente la idea de que sin un deliberado acto de recuerdo, los edificios, calles o ruinas recordarían poco, sin una voluntad por recordar.<sup>148</sup> De acuerdo con Young, Attie trabaja sin perder de vista su relación hipermediada con el pasado. “Sites Unseen” es una serie

<sup>144</sup> Pablo Sztulwark, “Ciudad-memoria. Monumento, lugar y situación urbana” en: revista *La Biblioteca*, ob. cit., p. 205.

<sup>145</sup> Cf. Gérard Wajcman, *El objeto del siglo*, ob. cit., pp. 21 y ss.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>148</sup> James Young, *At memory's edge*, ob. cit., p. 62.



de instalaciones que el artista montó en Europa entre 1991 y 1996. El artista cuenta que al caminar por Berlín se preguntó dónde está toda la gente que falta, dónde está presente la cultura judía, y expresa que sintió de modo intenso la presencia de la comunidad judía perdida, a pesar de las poquísimas marcas que de ella había en la ciudad. Buscó en archivos imágenes de la *Scheunenviertel* en 1920 y 1930. En 1991 llevó a cabo una intervención urbana a la que denominó "The writing on the wall" (véase: anexo imagen 64) proyectó esas imágenes en los mismos sitios en donde dichas imágenes fueron extraídas. Attie expresa a propósito de la puesta en obra de su instalación, que su deseo era dar a ese invisible pasado una voz, y traerlo a la luz, aun cuando sea por breves momentos, tratando de desmantelar esos edificios actuales para hacerlos hablar del pasado que atesoran. Así como de acuerdo con el artista, los edificios no hablan por sí mismos, sino que en tanto ruinas de memoria hay que hacerlos hablar. Attie advierte que al igual que esos edificios, la instalación sería algo inerte y muerto sin la participación de los residentes. Un residente, por ejemplo llamó a la policía para quejarse de las proyecciones de Attie sobre su edificio, porque sus vecinos iban a pensar que él era judío. De acuerdo con Young, esa obra de Attie no tiene una mirada reparadora hacia el pasado, no mira lo que había sino lo que falta.<sup>149</sup>

En este apartado, analizaremos una selección de obras que consideramos *acontecimientos estéticos ejemplares*; se trata de artefactos con soportes no convencionales emplazados en el espacio urbano que resultan ejemplares por el tipo de vínculo que sostienen con el pasado que evocan. Si bien se analizarán individualmente las propuestas pues despliegan recursos específicos, en todos los casos está presente la crítica a modos de materializar el pasado totalizantes, inclinándose en cambio hacia pequeñas memorias del acontecimiento, volviendo manifiesto no sólo el carácter efímero e incompleto de las obras, que deben ser culminadas por los receptores de las mismas, sino la inconmensurabilidad del Holocausto, que impone ciertas aporías respecto a su representación.

<sup>149</sup> *Ibíd.*, p. 72.

## 2. II. a) Marcas de la Memoria

Horst Hoheisel está muy comprometido con el modo en que la memoria se hace presente en el arte. Para el concurso del Memorial a los judíos asesinados en la Segunda Guerra Mundial su propuesta consistió en destruir la emblemática Puerta de Brandeburgo, pues según el artista qué mejor modo de recordar a un pueblo destruido que con un monumento destruido. Propuso la expresión "monumento negativo" para referirse a ese modo indirecto de presentar el pasado utilizando el arte.

Merece también atención una intervención efímera que Hoheisel junto a Henning Langeheim montaron el 27 de enero de 1997 en Berlín, día en que se conmemora la liberación del campo de concentración Auschwitz. Proyectaron la inscripción que se encuentra en la puerta de Auschwitz *Arbeit Macht Frei*, en la Puerta de Brandeburgo en Berlín (véase: anexo imagen 27). Dicha inscripción *molestaba* en la ciudad, provocando deliberadamente una actitud reflexiva en los transeúntes.

Resta mencionar otra intervención de Hoheisel que introduce un modo negativo de materializar el Holocausto desde la ausencia (véase: anexo imagen 28 a 31)., trabajando con esta idea de 'ruina' también presente en las dos intervenciones arriba mencionadas. En la ciudad de Kassel en 1997 se decidió restaurar la fuente de una plaza donada en 1908 por un empresario judío, que en 1939 fue destruida por los nazis. Hoheisel se negó a reconstruir la fuente y diseñó la nueva fuente como si se tratara de un reflejo de la vieja; la antigua forma reconstruida fue lucida durante unas semanas en la plaza y luego hundida a doce metros de profundidad en el fondo del agua. Sólo el sonido de la caída del agua sugería la existencia de este *acontecimiento estético* que deliberadamente es imperceptible a la mirada desatenta. En 1998 una manifestación nazi se congregó en la fuente; Hoheisel incorporó este episodio en la fundamentación teórica de su obra por tratarse de un elemento intrínseco a su historia<sup>150</sup>, pues como ya hemos indicado, las controversias constituyen

<sup>150</sup> A este respecto es interesante comparar otra intervención que dio lugar a críticas de ciertos sectores de la sociedad. En 1988 el artista Hans Haacke reconstruye el monumento que los

también aspectos inherentes al *en sí* de la obra, como también la actividad hermenéutica que lleva a cabo el espectador de la misma.

A su vez, Hóheisel propone una suerte de monumento “viviente”, (véase: anexo imagen 42 a 45) alternativa que irónicamente plantea un atributo casi contradictorio a la esencia del monumento, según hemos mencionado más arriba cuando nos referimos a la tendencia de los monumentos tradicionales a fosilizar el pasado (véase: pte 2- 2. I a ). Hoheisel fue invitado por el director del Museo de Buchenwald para recordar el primer monumento a la liberación del campo erigido en 1945 por los prisioneros; el artista no propuso una resurrección del monumento original sino una alternativa “viviente” que fue inaugurada en 1995. En colaboración con el arquitecto Andreas Knitz diseñó una losa de concreto donde se leen los nombres de los cincuenta y un grupos nacionales sacrificados y enterrados con las iniciales: K.L.B (*konzentrationslager Buchenwald*, campo de concentración de Buchenwald), que fueran grabadas del mismo modo en el primitivo obelisco memorial confeccionado en madera. Hoheisel dispuso en el interior de su memorial un sistema de calefacción para darle una temperatura constante de 36,5° la temperatura del cuerpo humano que moviliza a los visitantes del campo a tocar con sus manos el “monumento” que se encuentra al ras del suelo, instando a la reflexión.

Consideramos que en los artefactos mencionados está presente una reflexión en torno a la memoria que procura conservar el Holocausto como un acontecimiento abierto que debe ser abordado una y otra vez; de allí la relevancia del reemplazo que propone Hoheisel del término monumento por el de *Denkezeichen* que mencionamos más arriba (véase: pte 2- 2.II ).

## 2. II. b) *Monumentalidad invisible*

Según Wajcman, Jochen Gerz se tomó al pie de la letra el “hacer obra de memoria”<sup>151</sup> con los artefactos estéticos que diseñó. El Monumento contra el

---

nazis instalan en Graz (Austria) en 1938, dicho monumento restaurado es atacado con una bomba de neonazis y después de ello la ciudad decide conservarlo en el nuevo estado.

<sup>151</sup> Gérard Wajcman, *El objeto del siglo*, ob. cit., p. 182.

fascismo (véase: anexo imagen 32 a 35) diseñado por Gerz y su mujer, la artista Esther Shalev, fue construido en Hamburgo en 1986 y consistía en una columna de 12 metros de altura recubierta en todas sus caras por una placa de plomo virgen. Unas “instrucciones de uso” lo acompañaban redactadas en ocho lenguas e invitaban a los lugareños a estampar algo sobre el monumento, grabándolo en plomo, a cuyo efecto se habían puesto estiletes. El monumento estaba preparado para hundirse gradualmente en el suelo a razón de 200 centímetros por año, de modo que en noviembre de 1993 la columna se encontraba bajo el suelo; Gerz denominó a esta metamorfosis cambio de identidad del monumento volviéndose así visible pero desde la invisibilidad. Como sostiene Wajcman, surge la necesidad de que alguien hable por el monumento y lo haga hablar, o que lo pase por alto, pues la obra no recuerda la ausencia sino que la exhibe<sup>152</sup> e incluso despliega una visión irónica hacia la verticalidad erecta de los memoriales que se ve cristalizada en el hundimiento total del monumento.

En este sentido, la preocupación de Gerz y Shalev era trabajar una forma que desafiara las tradicionales ilusiones de los monumentos de permanencia, y su autoritaria rigidez.<sup>153</sup> A su vez, es interesante el lugar que le asignan al espectador, al plantear la obra como un objeto interminable que debe ser concluida parcialmente por cada reflexión que se hace en torno a la misma. Por ello Wajcman expresa que el monumento invisible “no se suma al ronroneo de la memoria conmemorante – pienso en eso y después me olvido -. El monumento invisible es brutal”.<sup>154</sup>

Sostenemos que el monumento de Hamburgo materializa las posibilidades y limitaciones de todos los monumentos, poniendo de manifiesto que lo que con ellos hagan las generaciones futuras, dependerá del modo en que trabajen los artistas ese pasado a conservar. Como ha indicado Young con razón, el monumento, al invitar al transeúnte a que incorpore su pensamiento en él, desantifica la decorosa distancia que los monumentos erigidos guardan con su entorno.<sup>155</sup>

<sup>152</sup> *Ibíd.*, p. 195.

<sup>153</sup> Cf. James Young, *At memory 's edge*, ob. cit., p. 129.

<sup>154</sup> Gérard Wajcman, *El objeto del siglo*, p.193.

<sup>155</sup> Cf. *Ibíd.*, p. 134.

A este respecto, Wajcman expresa que la obra de Gerz tiene la potencia de hacer ver aquello ante lo que quisiéramos cerrar los ojos; “el que alguien vaya de noche a disparar sobre obras invisibles explica su potencia para mostrar”.<sup>156</sup>

También es interesante mencionar el monumento invisible contra el racismo de Sarrebruck (véase: anexo imagen 36 y 37) llevado a cabo en 1997 en una avenida en el centro de la ciudad que conduce al castillo que durante la guerra funcionó como cuartel general de la Gestapo. Gerz tomó 2146 adoquines de los ocho mil que componen la avenida. La cifra correspondía al número de cementerios judíos que existían en el territorio alemán en 1939, según un trabajo de archivo realizado por Gerz con la colaboración de un grupo de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de Sarrebruck. Sobre esos adoquines se grabó el nombre de cada uno de esos cementerios, y luego cada adoquín fue reimplantado en la avenida y sellado, con el lado que llevaba la impresión hacia abajo. El monumento era completamente invisible pero resulta interesante porque las discusiones que surgieron a raíz de su emplazamiento ponen de manifiesto su visibilidad.

Finalmente, destacamos la propuesta presentada por Gerz en el concurso para el memorial a los judíos asesinados en la Segunda Guerra Mundial; es interesante porque pretende reflexionar en torno a la problemática pregunta ¿por qué? que planteamos más arriba (véase: pte 1- 1. I). El artista había dispuesto espacios para que las personas pudieran dar su respuesta a la pregunta: por qué.

Como han indicado Gerz y Shalev, “lo que no queremos es un enorme pedestal con algo encima, presumiendo decirle a la gente lo que ellos deben pensar”.<sup>157</sup> Así, hay en Gerz una fascinación por desplegar un tipo de acción artística (*acontecimiento estético*) que no dejara trazos materiales.

## 2. II. c) Ruinas urbanas I: la envoltura del Reichstag

<sup>156</sup> Gérard Wajcman, *El objeto del siglo*, ob. cit., p. 206. Wajcman se refiere a las marcas de tiros que aparecieron en el monumento después de haber sido inaugurado.

<sup>157</sup> En: James Young, *At memory's edge*, ob. cit p. 120 (la es nuestra).

Esta intervención urbana en la que reparamos es de los artistas Christo y Jeanne Claude. En 1995 envolvieron en Berlín el *Reichstag*, (véase: anexo imagen 38 a 41) por tratarse de un edificio emblemático construido en 1895, que albergó al Parlamento alemán durante el imperio guillermino, jugó un papel crucial en la fundación y en el desmoronamiento de la República de Weimar, fue incendiado una vez que los nazis ascendieron al poder y después de 1945 se transformó en una 'ruina conmemorativa' (véase: pte 2- 2. II) de la historia alemana invisible para los ciudadanos. Los artistas cubrieron el edificio por un breve tiempo, con polipropileno que cambiaba de color de acuerdo al día y la noche; al cubrirlo la intención de estos artistas era volverlo invisible al edificio, precisamente para que pueda ser 'visto' por los berlineses.

## 2. II. d) Ruinas urbanas II: reapropiación simbólica

La última instalación que mencionamos es interesante por el modo de experiencia que genera en los habitantes de la ciudad, en tanto intérpretes de la misma, integrando la memoria a los ritmos de la vida cotidiana. En 1993 en Berlín los artistas Renata Stih y Frieder Stock, montaron en el espacio público de un barrio en donde vivían antes de la guerra dieciséis mil judíos, ochenta postes de señalización que de un lado tenían la imagen de un objeto cotidiano y del otro lado un breve texto extraído de las leyes raciales antijudías de los años 30 y 40 (véase: anexo imagen 46 a 57); por ejemplo, de un lado del cartel un banco de plaza sobre el césped verde, del otro, la inscripción "los judíos tienen permitido sentarse sólo en los bancos amarillos", de un lado, un disco de teléfono blanco y negro, del otro la ordenanza vigente a partir del 29 de julio de 1940 "se cortarán las líneas telefónicas de las casas judías"; de un lado un traje de baño, y del otro, la ordenanza la ordenanza del 3 de diciembre de 1938 "las piscinas y baños públicos de Berlín están cerrados a los judíos".

Como expresaron los artistas, el objetivo de la intervención era infiltrarse en el paisaje cotidiano de los berlineses y poner en consideración que las mencionadas leyes divulgadas públicamente cercenaron la vida cotidiana de los judíos entre 1933 y 1945. A este respecto es relevante destacar la imagen que las artistas colocaron irónicamente de los anillos olímpicos entrelazados porque vuelven manifiesto dolorosamente que los signos antisemitas fueron

temporalmente retirados de Berlín para los Juegos Olímpicos de 1936. La instalación operaba como una severa interpelación a los vecinos del barrio.

Es interesante reparar en la recepción que hubo de la intervención; un grupo de vecinos llamó a la policía para que removieran los carteles puestos según ellos, por grupos neo-nazis; para la secretaria de estado Armin Jäger, la intervención era de mal gusto<sup>158</sup>; otros se quejaron de que la obra haya sido montada sin avisar previamente que se iba a llevar a cabo una instalación de esas características. Para nosotros, la intervención es ejemplar por el modo en que fortalece la memoria colectiva y da que pensar.

Destacamos en ambas 'ruinas' el soporte elegido, es decir la intervención urbana, pues el arte público montado por un tiempo determinado despliega una interacción permanente entre el transeúnte y la obra que sólo es significativa para quien se detiene a contemplarla, y construye sentidos, es decir, avanza en la mera contemplación y la supera participando activamente en la génesis del acontecimiento estético al que dan lugar.

Hemos denominado 'ejemplares' a las manifestaciones estéticas de esta sección porque contienen en sí mismas la posibilidad de interactuar con el receptor de la obra, que opera como co-creador de la misma, según hemos dicho (véase: parte 1- 5. II ) provocando una catarsis en el espectador.

En tal sentido, tomar las ruinas de la memoria y hacerlas hablar ha sido el móvil para la reflexión estética no sólo del trabajo de Attie sino también de Boltanski, y la instalación que realiza con las fotografías, o con la casa que falta, de Gerz, y la investigación que llevó a cabo sobre los cementerios judíos en Alemania antes de la Segunda Guerra Mundial, de Hoheisel con las proyecciones sobre la Puerta de Brandeburgo o con la fuente, y de Christo con la envoltura del Reichstag, entre otros.

No obstante, si bien las obras que se analizan en este trabajo resultan ejemplares en su intento de referirse al pasado, plantean ciertos problemas en cuanto a su recepción; algunas se presentan como intrincados artefactos conceptuales que suponen un receptor experto, o al menos con cierta dosis de información acerca de la intención de los artistas, como es el caso del

<sup>158</sup> Véase: Caroline Wiedmer, *The claims of memory*, Cornell University Press, Ithaca y Londres, 1999, pp. 103 yss.

monumento invisible de Gerz, o el de Hamburgo para quien lo visita después de 1993, o la instalación *Kanada* de Boltanski, por nombrar sólo algunos de los que hemos analizado. Esta situación se inscribe en una discusión que tiene lugar en la actualidad sobre el dominio del arte, pues posiciones más tradicionales se opondrían a incluir buena parte de los acontecimientos estéticos dentro del campo del arte.

{
 No acordamos en las limitaciones que se quieren imponer al campo del arte, pues mecanismos de representación estética como intervenciones, performances, instalaciones, por el modo de trabajar el espacio y los materiales que utilizan, permiten un modo alternativo de utilización poética de la materia. Como advierte Danto con razón "ahora no es posible decidir si algo es una obra de arte o no. Peor aún, algo puede ser una obra de arte y otra cosa idéntica a ésta no serlo, puesto que resulta imposible encontrar la diferencia mediante algún dato visible para el ojo."<sup>159</sup>

Además, este tipo de artefactos han provocado desde comienzos del siglo XX como ya se indicó (véase: pte 1- 5) una profunda transformación en el arte, que tiene como corolario una vinculación recíproca con el pensamiento.

Finalmente, podemos decir que los artefactos seleccionados para su análisis en este apartado son *acontecimientos estéticos* ejemplares, ya sea por los mecanismos artísticos involucrados que permitieron que las 'ruinas de la memoria' adquieran visibilidad. En todos los casos se despliega una simbiosis permanente entre el espacio urbano –por ser el sitio donde estos artefactos son emplazados- y la memoria de esas geografías entendida como palimpsesto, de modo que resulta imprescindible un esfuerzo hermenéutico para volver visible ese pasado.

{
 En los acontecimientos estéticos a los que hacemos referencia está presente la reflexión en torno a ausencias/presencias y el pasado y los modos en que tales ausencias pueden presentizarse, sin diluir la problematicidad inherente a lo que falta, a 'lo que está en el modo del no estar'. En este sentido, las intervenciones y memoriales seleccionados, son para nosotros objetos ejemplares en la medida que logran sacudir al espectador, instándolo a pensar. El modo como lo han podido llevar a cabo tiene que ver con la crítica feroz a

<sup>159</sup> Arthur Danto, *El abuso de la belleza*, ob. cit., p. 53.



los mecanismos obsoletos de presentización del pasado, esto es: de representación del mismo y la permanente exploración de la pregunta en torno al *cómo* llevar a cabo tal representación.

### 3. EXTRAPOLACIONES CONCEPTUALES: EL PASADO RECIENTE ARGENTINO

Trabajaremos aquí una extrapolación conceptual del problema en torno a la representación del Holocausto para pensar el futuro de la memoria de la última dictadura militar argentina y los mecanismos que se despliegan para tal fin, pues adherimos a la tesis de Huyssen, para quien la memoria del Holocausto es una suerte de matriz a partir de la cual se han abordado otras memorias, por tratarse de una memoria globalizada.<sup>160</sup> Estimamos que muchos conceptos y perspectivas teóricas utilizadas para reflexionar sobre dicho acontecimiento pueden ser re-significadas para pensar la problemática inherente a la representación de nuestro pasado cercano.

Es preciso destacar que en Argentina, la discusión sobre el modo de representación estética del pasado reciente acaba de instalarse y está sucediendo hoy; esto tiene que ver con que los esfuerzos desde el establecimiento de la democracia en 1983 fueron para obtener justicia por parte de los organismos de derechos humanos.<sup>161</sup> A partir de la década del noventa comenzaron a ser masivas las marchas en conmemoración al aniversario del Golpe de Estado. Desde el plano estético, esta creciente preocupación por el pasado cristalizó en el reciclaje de varios centros clandestinos de detención, el emplazamiento de bosques de la vida en distintos puntos del país, la construcción de monumentos recordatorios y la realización de intervenciones urbanas y de artefactos estéticos que evocan el pasado de la dictadura

<sup>160</sup> Cf. Andreas Huyssen, "El parque de la memoria. Una glosa desde lejos", revista *Punto de vista*, ob. cit., p. 26.

<sup>161</sup> Como observa Diego Díaz numerosas marcas de memoria fueron promovidas por grupos independientes de derechos humanos. Esto da cuenta de que si bien muchas de las iniciativas tuvieron su correspondiente aval en los Concejos Deliberantes, no fueron los ámbitos oficiales los primeros promotores de estas políticas de la memoria. Cf. Diego Díaz, "El mapa de la memoria" en: revista *Puentes*, 2002, julio de 2002, p. 35.

llevadas a cabo por artistas asociados tales como Grupo de arte callejero, Grupo Escombros, En trámite, entre otros.

En Buenos Aires se inauguró el Parque de la Memoria en agosto de 2001 y se restituyó la ESMA en marzo de 2004. Estos *acontecimientos* conforman la dimensión estética de las políticas de la memoria<sup>162</sup>, permitiendo un modo alternativo de interacción entre el presente y el pasado a través de una memoria reflexiva, abierta a las infinitas voces que claman por el monopolio del sentido.

### 3. I Memorias en construcción

En *Tiempo pasado*, Beatriz Sarlo expresa que "Los hechos históricos' serían inobservables (invisibles) si no estuvieran articulados en algún sistema previo que fija su sentido no en pasado sino en el presente."<sup>163</sup>

A propósito del escritor de testimonios se ha dicho que su misión es desenterrar historias negadas por la historia dominante, pues como indica Héctor Schmucler, "la memoria suele recordar acontecimientos que la historia nunca relató."<sup>164</sup> No obstante, existen otras perspectivas en el marco de estos modos de hacer memoria; Sarlo expresa que el pasado es siempre conflictivo y que se refieren a él en competencia la memoria y la historia.<sup>165</sup> Según la autora, la actual exacerbación de la memoria debe ser vista con desconfianza pues introduce el ámbito de la subjetividad, impidiendo así, salirse del terreno de la experiencia e introducir racionalidad en el relato testimonial. Por el contrario, nosotros planteamos una noción de experiencia asociada precisamente al punto de vista, a la perspectiva de quien trabaja ese pasado en torno a 'pequeñas memorias' del mismo (véase: pte 1- 4).

V. J. d. ?

<sup>162</sup> Cf. Patricia Tappatá Valdez, "El parque de la memoria en Buenos Aires", en: Elizabeth Jelin; Victoria Langland, (comps.), *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, España, Siglo XXI, 2003, p.97.

<sup>163</sup> Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado*, ob. cit., p. 159.

<sup>164</sup> Héctor Schmucler, "Las exigencias de la memoria" en: revista *Punto de Vista*, nº 68, 2000, p. 5.

<sup>165</sup> Cf. Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado*, ob. cit., p. 9.

En el marco de su reflexión sobre el pasado Sarlo advierte que la filosofía de la historia de Walter Benjamin es una reivindicación de la memoria como instancia reconstructiva del pasado en la medida en que ésta lograría redimir al pasado al otorgarle subjetividad. Para la autora, el pensador alemán se mueve en un extremo y su opuesto pues destaca la imposibilidad de relatar una experiencia que se manifiesta en sí misma como irrepetible e inexpressable, pero por otro lado celebra una suerte de mandato de memoria redentora del pasado.<sup>166</sup> En concordancia con Benjamin sostenemos no hay contradicción alguna en el modo de plantear la fisonomía de la memoria del pasado en términos dialécticos: posibilidad/imposibilidad, expresabilidad/inexpresabilidad pues, como ya hemos señalado (véase: pte 1- 1. I) ese es precisamente el margen para transitar un acontecimiento límite y acceder de algún modo a él. ] x? ?

Sarlo sostiene que "Los discursos sobre la memoria tan impregnados de ideologías como los de la historia no se someten como los de la disciplina histórica a un control que tenga lugar en una esfera pública separada de la subjetividad."<sup>167</sup> Advertimos que lo que según la autora es una carencia, en realidad es algo inherente a la esencia de la memoria: esto es: su subjetividad, su parcialidad (véase: pte 2- 1. I). x? 'celebrar'?

Con el arte ocurre lo mismo en su modo alternativo de construcción de memorias y el testimonio forma parte de este tipo de producciones simbólicas: no sólo 'representa' una realidad sino que intenta disputar un espacio de interpretación de la misma.<sup>168</sup> En relación con nuestro pasado reciente María

<sup>166</sup> Ibid., p. 35.

<sup>167</sup> Ibid., p.93.

<sup>168</sup> Cf. Rosana Nofal, "Desmontable" en: revista *Puentes*, nº 10, 2003, p. 54. En relación con esto se puede destacar la aguda reflexión de Jorge Semprún, que despliega las vetas morales de la necesidad del recuerdo, y la importancia del interlocutor. "El trayecto, el recorrido de la escritura posiblemente sea diferente para cada cual. Algunos se refieren a su experiencia y sienten una ostensible necesidad de dejar un testimonio. Otros necesitan mucho más para poder hacerlo. Pero tanto para unos como para otros, hay un tiempo que no depende ni de la naturaleza del dolor ni de la voluntad de cada uno, sino de algo mucho más objetivo. Es el tiempo de la posibilidad de ser escuchado" en: Barret-Ducrocq, F., (comp.), *¿Por qué recordar?*, ob. cit., p. 208. Desde otro lugar, y a propósito de la indiferencia y la necesidad de asumir responsabilidades sobre nuestro pasado reciente Héctor Schmucler expresa que "oír

Malusardi expresa que después del '83 se desplegaron muchos relatos literarios sobre la dictadura, pero los autores de estas narraciones estaban en mayor o menor medida involucrados temporalmente con el pasado que retrataron, mientras que en el presente surge la voz de otra generación cuya versión sobre el pasado está *mediada* por el relato que de ella hicieron sus mayores<sup>169</sup>. En tal sentido, es indispensable la mediación estética y temporal que hemos señalado en el caso alemán con el trabajo que lleva a cabo la generación de artistas post-Holocausto desde la caída del muro de Berlín.

Consideramos que algunas de las producciones de los artistas contemporáneos que tematizan sobre la memoria de nuestro pasado reciente se inscriben y operan en el campo de batalla de memorias en conflicto y aportan, por la multiplicidad de sentidos que disparan y su apelación a una experiencia estética activa, un ámbito propicio para socavar certidumbres e inaugurar nuevos espacios de reflexión.<sup>170</sup>

Es relevante mencionar la injerencia que poseen algunas situaciones urbanas de memoria que cristalizan luego en *acontecimientos estéticos ejemplares*. Nos referimos por ejemplo a la carga simbólica del Río de la Plata, por tratarse del lugar donde arrojaban los cuerpos semiinconscientes de los detenidos durante la última dictadura militar; es interesante el modo como se trabajó con el simbolismo del río en la propuesta ganadora del Monumento a los detenidos/desaparecidos durante la última dictadura militar, pues se lo incorpora como parte indispensable en la experiencia del visitante. Podemos referirnos también al uso que desde el 30 de abril de 1977 las Madres de Plaza de Mayo le dan a dicha plaza los días jueves, logrando 'resemantizar' uno de los lugares más emblemáticos de la ciudad, introduciendo una metamorfosis con su actividad preformativa a la Pirámide que hicieron suya; Pirámide que ha mutado en su referencia evocativa. Precisamente el jueves 8 de diciembre de 2005, en el marco de la vigésimo quinta marcha de la resistencia fue colocada en la plaza una placa recordatoria en memoria de Azucena Villaflor, fundadora

---

requiere tener oídos para ello" en: "Las exigencias de la memoria", revista *Punto de Vista*, ob. cit., p. 9.

<sup>169</sup> Cf. María Malusardi, "Los conjuros contra el horror" en: revista *Puentes*, nº 10, 2003, p. 48 y ss.

<sup>170</sup> Florencia Battiti, "El arte tiene la palabra", revista *Puentes*, ob. cit., p. 59.

de las Madres de Plaza de Mayo, desaparecida por el terrorismo de Estado el 10 de diciembre de 1977, detenida en la ESMA y arrojada viva al mar. Su cadáver fue encontrado en julio de 2005 y entregado a sus familiares en diciembre de ese mismo año.

La pirámide entonces ha cambiado su valor simbólico, y al sentido que fuera otorgado en su emplazamiento es preciso agregarle otro significante: el de ser emblema de resistencia y de lucha, que se encuentra en un bastión importantísimo de la ciudad e interpela a los transeúntes, fortaleciendo la memoria de nuestro pasado reciente.

Otro 'modo de hacer memoria' que resulta interesante por su interpretación de la ciudad como palimpsesto, es el proyecto que está llevando a cabo Hoheisel en Buenos Aires para montar una intervención urbana en algunos sitios de la ciudad, trabajando con organismos de derechos humanos, la Universidad de Buenos Aires y la Biblioteca Nacional; dicho proyecto consiste en la instalación de containers transparentes que se denominarán "containers de memoria", y su emplazamiento señalará algunos sitios que funcionaron como centros clandestinos de detención durante la última dictadura.

La arquitecta Graciela Silvestri advierte que ha generado mucha discusión el lugar en donde erigir memoriales, pues su poder de evocación está directamente relacionado con la densidad que sugiere la unidad del acontecimiento pasado y el signo en el presente<sup>171</sup>. Pueden construirse en sitios que no posean ellos mismos evidencias de memoria (como es el caso del Parque de la Memoria), o pueden emplazarse artefactos estéticos en lugares impregnados del pasado al que evocan; no obstante, para que estas "ruinas" hablen, es preciso desplegar artilugios de mediación para que el pasado que condensan cobre visibilidad (como veremos en el caso de la ESMA).

A propósito de este "hacer visible" el pasado en un objeto que hemos querido destacar desde el señalamiento de intervenciones y lugares de memoria paradigmáticos que desde sus mecanismos procedimentales y por las

---

<sup>171</sup> Cf. Graciela Silvestri, "Memoria y monumento. El arte en los límites de la representación", en: Leonor Arfuch (comp.) *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo, 2002, p. 114.

controversias que generan han garantizado la vitalidad de la memoria en un estado de apertura y construcción permanente, señalamos la intervención que se autodenominó "Siluetazo". El primero tuvo lugar en los inicios de la democracia; se cubrieron las paredes de Buenos Aires con siluetas de hombres y mujeres con los nombres de los desaparecidos y se reeditó en el 2004 cuando se detuvo noticia de la expropiación de la ESMA. En esta intervención realizada por un grupo de artistas plásticos autoconvocados se colocaron siluetas humanas sobre la reja perimetral de la ESMA; dichas fisonomías evocaban simbólicamente a los desaparecidos, interactuando con los peatones, e interpeándolos. La silueta a cargo de los artistas León Ferrari y Felipe Noé (véase: anexo imagen 64) fue realizada en metal y se reflejaban allí quienes se acercaban desplegando una simbiosis entre el mirar/mirarse y el hacer visible el pasado del edificio. Después de haber sido colocadas una al lado del la otra sobre las rejas, las siluetas fueron invadidas por frases reaccionarias anónimas del tipo: "vamos muchachos por otros 30 mil". Importa señalar que estos hechos también vertebran el acontecimiento estético pues, como ya hemos señalado (véase: pte 2- 2. II) son aristas de este modo alternativo de operar con el pasado en el espacio público.

### 3. II *El Parque de la Memoria*

En un trabajo donde analiza el Parque de la Memoria Huyssen se pregunta "cómo encontrar medios persuasivos de recuerdo público."<sup>172</sup> En su opinión, muchos de los proyectos más convincentes destinados a fortalecer y asegurar la memoria pública suponen intervenciones en el espacio urbano, pues las ciudades son el campo de confrontación donde las sociedades articulan su sentido del pasado y el presente; son palimpsestos de historia, encarnaciones del tiempo en la materia, 'sitios de memoria'. De este modo, surge la misma pregunta que planteábamos en relación con el Holocausto ¿cómo recordar sin que el recuerdo devenga en clisés de mármoles y de epitafios mudos?<sup>173</sup>

<sup>172</sup> Andreas Huyssen, "El Parque de la Memoria. Una glosa desde lejos", ob. cit., p. 26.

<sup>173</sup> Cf. Graciela Silvestri, "Memoria y monumento", en: *Punto de Vista*, nº 64, 1999, pp. 42-44.

En este sentido, contextualizaremos la intensa discusión que generó el Parque de la Memoria, emplazado en Buenos Aires, a orillas del Río de la Plata (véase: anexo imagen 61).

En diciembre de 1997, representantes de diez organismos de derechos humanos presentaron al gobierno de la ciudad de Buenos Aires su iniciativa de construir un monumento en conmemoración a las víctimas del terrorismo de Estado. El gobierno de la ciudad aceptó la petición y se llamó a un concurso para realizar el Parque de la Memoria en el que se erigiría un monumento a los detenidos desaparecidos en la última dictadura y se construiría un paseo de esculturas; la ley que efectivizó la posibilidad de realización del mismo fue promulgada el 21 de julio de 1998. El proyecto del Parque prevé también la construcción de un Monumento a los Justos ente las Naciones, y un Monumento a las víctimas del atentado a la sede de la AMIA.

El 24 de marzo de 1999 en la costanera norte de la ciudad de Buenos Aires se congregaron funcionarios públicos y organismos de derechos humanos para poner la piedra fundamental del monumento a los detenidos desaparecidos durante el terrorismo de Estado (véase: anexo imagen 60); el mismo día, a pocos metros de distancia miembros de organismos de derechos humanos que estaban en contra de la propuesta establecieron una manifestación pues consideraban que todos los funcionarios que apoyaban dicho proyecto eran responsables de que no se haya hecho justicia. A este respecto Inés Vasquez expresó que “Museos, esculturas y placas que quieren honrar a nuestros desaparecidos no conllevan honra si se erigen de la mano de quienes han impedido e impiden el castigo a los culpables en nuestro país.”<sup>174</sup>

El Parque se erigió sin lograr aplacar la controversia generada por sus múltiples implicancias: éticas, políticas, estéticas, pues el arte público supone inexorablemente políticas de memoria que lo sostienen. Como expresa Paola Di Cori, “Las opiniones contrastantes que han acompañado la propuesta de construir un jardín de esculturas y un monumento, las divergencias acerca del

---

<sup>174</sup> Vasquez, Inés. “¿Parque Justicia?”, *Ramona*, nº 9-10, Buenos Aires, Dossier sobre el Parque de la Memoria, (formato digital).

terreno sobre el cual construirlo revelan la naturaleza compleja de proyectos que se refieren a la memoria de la historia reciente.”<sup>175</sup>

Cabe advertir que las objeciones realizadas al Parque son de distinta naturaleza y excede el ámbito de este trabajo mencionarlas todas. Un grupo de artistas no quiso participar en el concurso de esculturas por la mecánica doble del concurso; por un lado había artistas invitados especialmente y por otro, artistas cuyo trabajo se iba a someter a la selección del jurado. Las Madres de Plaza de Mayo, en su línea disidente no participaron en el proyecto del parque pues para ellas, construir cualquier metáfora material de la memoria - tratase de un parque o de un paseo - es una manera de ‘consolidar la muerte en la piedra’, adscribiendo a lo que hemos denominado ‘retóricas de la inexpresabilidad o del silencio’ (véase: Introducción).

Si bien como se indicó más arriba para muchos fue acertado el lugar de emplazamiento del Parque a orillas del Río de la Plata, por sus dramáticas connotaciones, para otros en cambio se trata de una ubicación marginal en el entramado urbano. A su vez, por decisión oficial el Parque fue integrado en otros planes previos urbanísticos (se lo introdujo en las bases del concurso para el Parque de la Ciudad Universitaria) en una decisión que se ha criticado “por superponer memorias diversas de una manera aleatoria, como si se quisiera arrumbar en un apéndice de la ciudad las diferentes tragedias que hablan tan dolorosamente de nuestra propia sociedad”.<sup>176</sup>

Los arquitectos ganadores del concurso para el monumento -el estudio Varas-Lestard asociados con Ferrari y Becker- concibieron una herida abierta sobre una colina artificial de seis metros cubierta de césped que atraviesa el Parque; dicha ‘cicatriz’ desemboca en el río; la intención de los arquitectos era desplegar una cicatriz con forma de *zig-zag*<sup>177</sup>. Claudio Ferrari -uno de los

<sup>175</sup> Di Cori, Paola. “La memoria pública del terrorismo de Estado. Parques, museos y monumentos en Buenos Aires” en: Arfuch, Leonor. (comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades*, ob. cit., pág. 97.

<sup>176</sup> Schindel, Estela. “Las ciudades y el olvido”, *Puentes*, ob. cit. pág. 32.

<sup>177</sup> Los arquitectos advierten que dicho concepto fue extraído del Museo Judío de Berlín, en el que se inspiraron, tomando a su vez, los vacíos provistos de cierta materialidad para representar la ausencia. En los trabajos de Cecilia Macón y de Andreas Huyssen se trazan vínculos entre ambos edificios. Véase: Cecilia Macón, *Voiding the void. Memory, space and*



arquitectos involucrados en el proyecto- expresó que el Parque es un espacio público y no un epitafio, un lugar que tiene que expresar la imposibilidad del duelo, la cicatriz abierta. Rampas cavadas en la colina previenen al visitante de ver el paisaje hasta que arriba a la cima; no hay nada para ver, donde gente 'desaparecida' está siendo recordada. La intención era recrear una experiencia en quien visita el Parque, desde la vivencia de la ausencia, desde el vacío.

En su trabajo titulado "Vaciando el vacío. Memoria, espacio y genocidio en la Argentina contemporánea"<sup>178</sup>, Cecilia Macón analiza el Parque de la Memoria. Según la autora, el Estado argentino fue constituido sobre las bases de un estricto proyecto moderno, iluminado sólo por una irónica premisa: llenar el *vacío* de la pampa. El mismo Estado fue el que decidió justificar sus actos criminales creando el concepto de 'desaparecido'; dicho concepto se erige como una negación absoluta del pasado. Macón expresa que dicho vacío permanece condenado al silencio: al vacío de la pampa y al vacío del río.

A su vez, Macón destaca que los parques usualmente son entendidos en términos de espacios definidos por su capacidad para introducir geometría en la naturaleza a través de un proceso de desmantelamiento del caos, como un radical 'otro' que constituye un espacio público como paisaje. Sin embargo, los arquitectos del Parque habrían decidido usar estos conceptos como punto de partida para desmantelar la idea misma de 'parque'. Su proyecto advierte que la geometría tiene que expresar silencio, introspección, exorcizando la presencia de la palabra misma. Así, el Parque parece capaz de expresar la ausencia y de criticar la necesidad de llenar cada espacio con una lógica organizada: lo incompleto resiste el cierre. De este modo, los arquitectos intentaron exhibir en el proyecto la imposibilidad de domesticar los hechos, invocando la otredad y la contradicción de la redención en sí misma.

De acuerdo con Macón, el proyecto del Parque de la Memoria - al enfrentar la representación del vacío - desafió la lógica con la cual la ciudad de Buenos Aires y el Estado Argentino fueron creados. La intención era llenar el

---

*genocide in contemporary Argentina*, (inédito), trabajo final presentado en: Foundation of Urban Studies, London School of Economy, Londres, 2002, s/n; Andreas Huyssen, "El Parque de la Memoria. Una glosa desde lejos", en: *Punto de Vista*, ob. cit. , pp. 25-28.

<sup>178</sup> Cecilia Macón, *Voiding the void. Memory, space and genocide in contemporary Argentina*, ob. cit.

vacío, enfrentado la radical ausencia que el término 'desaparecido' no terminaba de nombrar. El mismo concepto de 'desaparecido' es melancólico: un objeto cuya ausencia le ha dado un nombre para ser recordado; la radical ausencia del genocidio argentino se expresa en el hecho de que no hay imágenes del mismo, no es sólo una cuestión de cuerpos sino de representaciones icónicas.

La autora señala también que la decisión de "llenar de esculturas el Parque"<sup>179</sup> es una contradicción radical a la esencia del mismo pues: ¿por qué 'vaciar el vacío'? ¿por qué elegir esculturas para representar el genocidio argentino? ¿por qué insistir en la presencia radical del espacio tridimensional para expresar una ausencia?<sup>180</sup> Por ello, Macón advierte que al llenar el Parque de artefactos - que no parecen establecer ningún vínculo con el espacio abierto - lo transforman en un 'paseo'.<sup>181</sup> En este mismo sentido apunta Hoheisel al expresar que el Parque parece "un cementerio de esculturas."

En concordancia con las críticas mencionadas al Parque Estela Schindel observa que algunas propuestas del concurso de esculturas citan a los 'Siluetazos', pero según la autora, disuelven el impacto que éstos tuvieron al inscribirse literalmente en el espacio urbano<sup>182</sup>; lo mismo ocurre con el proyecto presentado por el grupo Arte Callejero "Carteles de memoria" (véase: anexo imagen 58 y 59) que juega desde la ironía con la señalización vial con carteles alusivos a la dictadura. Al estar emplazados en el Parque pierden el impacto que tenían cuando fueron utilizados en los 'Escraches' para indicar los domicilios de los represores y los sitios donde funcionaron durante la dictadura centros clandestinos de detención.

Si bien adherimos a las críticas arriba mencionadas, también acordamos con Pilar Calveiro en que "tiene sentido construir un monumento o un parque

<sup>179</sup> Macón, Cecilia. *Voiding the void. Memory, space and genocide in contemporary Argentina*, (inédito), trabajo final presentado en: Foundation of Urban Studies, London School of Economy, Londres, 2002, s/n.

<sup>180</sup> Idem.

<sup>181</sup> Cecilia Macón, *Voiding the void. Memory, space and genocide in the contemporary argentina*, ob. cit., s/n.

<sup>182</sup> Para ver un sugerente recorrido crítico de los distintos tópicos desarrollados por los proyectos presentados en el concurso de esculturas, véase: Estela Schindel "Las ciudades y el olvido", *Puentes*, ob. cit., pp. 26-33.

de la memoria con la idea de mantener la presencia de este drama, para permitir su reelaboración y su comprensión (...) El monumento, como todos los actos de memoria tiene la posibilidad de cerrar para volver a abrir incesantemente la mirada sobre el drama de la desaparición."<sup>183</sup>

Según Andreas Huyssen, el monumento tiene sensibilidad estética pero está lejos de estetizar una memoria traumática. La estructura en zig-zag está enmarcada por cuatro muros no continuos donde se inscribirán los nombres de los desaparecidos, treinta mil nombres figurarán en las placas ordenadas alfabéticamente; muchas placas no llevarán nombre, conmemorando así, el vaciamiento de identidad que precedió la desaparición. De este modo, la memoria de los desaparecidos yace entre esas líneas en zig-zag desplegando un espacio de memoria, frágil, sujeto a interpretación, a la lectura de los nombres - y a partir de ellos - a cierta vivencia del pasado. Si bien Huyssen advierte que el acto de nombrar es una vieja estrategia de memoria que muchas veces diluye especificidades inexorables, en este caso el nombramiento no es ni tradicional, ni heroico.

Para el autor, el Parque de la Memoria - al resistir el deseo de olvido - se convierte en un agente de identidad nacional presente; no obstante, se pregunta: "¿puede existir un consenso sobre la memoria de un trauma nacional que enfrentó una fracción de la sociedad contra otra, que dividió el cuerpo nacional en víctimas y victimarios, beneficiarios y observadores?"<sup>184</sup>

Es necesario destacar que como lo sugiere Arfuch, "la forma de hablar de la memoria muestra hoy la huella de un giro que, más que lingüístico, podríamos llamar semiótico por su apertura a diversos sistemas significantes, y que condensa un largo camino teórico: el de la distancia de la representación, la lejanía signica del objeto, la ilusión referencial, la escisión constitutiva del sujeto, la imposibilidad de la 'presencia' plena - llámese realidad, verdad, Historia, texto, documento-."<sup>185</sup> Así, creemos que desde esta concepción, los

<sup>183</sup> Calveiro, Pilar. En: Paola Di Cori, "La memoria pública del terrorismo de Estado. Parques, museos y monumentos en Buenos Aires" en: Arfuch, Leonor. (comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades*, ob. cit., p. 100.

<sup>184</sup> Andreas Huyssen, "El Parque de la Memoria: una glosa desde lejos", en: *Punto de Vista*, ob. cit., p. 26.

<sup>185</sup> Leonor Arfuch, "Arte, memoria y archivo", en: *Punto de Vista*, n° 68, 2000, p. 35.

olvidos políticos no serían infortunios en el trayecto hacia la 'recuperación del pasado' sino modos de ser y de hacer memoria, avatares del tiempo y de la subjetividad inscriptos en el trabajo de la narración. Así, consideramos el debate público, como un componente esencial del éxito de cualquier proyecto memorialístico, para captar la atención colectiva y convertirse en parte de un imaginario nacional.

Es preciso advertir que muchos de los artistas del concurso de Esculturas expresaron la necesidad de resemantizar el término 'monumento' para preservarlo del peligro de reificación del pasado, como ocurrió en Alemania según mostramos (véase: pte 2- 2. I.b ). En la memoria descriptiva de su proyecto escultórico titulado *Antimonumento*, Perla Badjer expresa que "el monumento debe ser negado, no puede concebirse a la manera habitual, como sinónimo de glorias o triunfos pasados [...] debe aparecer como un recordatorio de vergüenza."<sup>186</sup>

Por ello, a pesar de adherir a las críticas al Parque que hemos expuesto aquí, creemos que hay esculturas cuya propuesta crítica enmarcada en el concepto "contramonumento" logra incluir el vacío de la ausencia evitando falsas conciliaciones con el pasado. El arte, con sus posibilidades simultáneas de distancia y acercamiento y su potencialidad evocadora, despliega espacios reflexivos, huellas, trazos, márgenes. De ahí nuestro interés en concebir ciertas esculturas del parque como 'contramonumentos', memorias artísticas plurales, polifónicas, maquinarias de puesta en sentido del pasado, cuya diversidad no es sino la cristalización de la dialéctica de su génesis. Así, encontramos esculturas interactivas, espacios ideados para ser transitados, e incluso espacios escultóricos arquitectónicos<sup>187</sup> que disuelven las distinciones entre escultura, instalación y monumento, recreando un espacio heterogéneo que participa de estos términos, desplegando a su vez, su propia especificidad.

En este sentido, la obra del arquitecto Clorindo Testa (véase: anexo imagen 62) - con la que obtuvo la cuarta mención en el concurso - resulta hostil a los encasillamientos, conformando un 'lugar de memoria' antes que una

<sup>186</sup> Perla Bajder, "Antimonumento", en: AAVV, *Escultura y Memoria*, ob. cit., p. 59. El proyecto de Marjetica Potrc (ganador en el concurso) también trabaja el tópico de la antimonumentalidad, cf. AAVV, *Escultura y Memoria*, ob. cit., p. 530.

<sup>187</sup> Véase: AAVV, *Escultura y Memoria*, ob. cit., pp. 126, 356, 362, 371 y 201.

escultura o una instalación; lo mismo ocurre con el proyecto el danés Per Kirkeby, *Memoria espacial*, (véase: anexo imagen 63) en el cual se propone "Narrar mediante la percepción espacial"<sup>188</sup> una ausencia.

Una de las propuestas más interesantes por su rescate filosófico y elevado simbolismo, es la del colombiano Germán Botero titulada *Huaca*<sup>189</sup>. Para las culturas andinas, la huaca es el sitio donde se concentra el intercambio simbólico entre la vida y la muerte. Tomando dicho concepto para referirse a los desaparecidos, Botero expresa: "La ausencia de un rito funerario crea una dislocación, rompe los tejidos afectivos que nos relacionan y unen como personas, pero también con nuestra necesaria relación con el cosmos, con los espacios y temporalidades que nos dan un *continuum*. El rito funerario nos estructura y nos ayuda a aceptar la separación de nuestros seres inmediatos".<sup>190</sup> La escultura es un fragmento horizontal que evidencia el espacio a través de direcciones y de un vacío que habla de un cuerpo ausente, pero explícito.

Sin embargo, a pesar de haber celebrado algunas propuestas escultóricas presentadas en el concurso, acordamos con la arquitecta Silvestri en que los dos proyectos: el del Parque de esculturas y el del monumento son contradictorios entre sí. Por ello, como sostiene Silvestri muchas de las esculturas seleccionadas en el concurso no establecen una relación armoniosa con el monumento, en la medida que operan como formas arquitectónicas autosuficientes, a las que subyacen modos antagónicos de 'hacer memoria'. Así, dichos objetos 'llenan' el espacio sin una vinculación recíproca.<sup>191</sup>

Por ello, estimamos que las discusiones generadas son la prueba de que hay memorias circulando en conflicto, pues como sostiene Young el arte

---

<sup>188</sup> Per Kirkeby, "Memoria espacial", en: AAVV, *Escultura y Memoria*, p. 361. A su vez, el proyecto de Carlos Rubén Cardenas puede ser pensado en estos términos; cf. "Un recuerdo y homenaje a esta presencia-ausencia simbólica materializada en ese espacio-cosa que se mueve entre los volúmenes de chapa", Carlos Rubén Cardenas, "Abrazo el dolor", en: AAVV, *Escultura y memoria*, ob.cit., p. 121.

<sup>189</sup> Véase: Guillermo Saccomanno, en: "Radar", *Página 12*, 13 de agosto de 2000, p.19.

<sup>190</sup> Germán Botero, AAVV, *Escultura y Memoria*, ob. cit., p. 91.

<sup>191</sup> Cf. Silvestri, Graciela. "Memoria y Monumento. El arte en los límites de la representación" en: Arfuch, Leonor. (comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades*, ob. cit.

público es un compuesto de acciones y reacciones no sólo de quienes promueven y diseñan los monumentos sino de quienes los visitan, y en tal sentido, los preservan.<sup>192</sup>

### 3. II. La ESMA

Como ocurre con la ESMA, hay lugares de memoria que aluden explícitamente al pasado, es decir, son ellos objetos *con pasado*, sólo se trata de desplegar procedimientos estéticos para otorgarle 'visibilidad' en el espacio a lo que hemos denominado "ruinas de Memoria" (véase: pte 2- 3) .

El 24 de marzo de 2004, fecha en la que se oficializó la restitución de la ESMA, los diarios publicaban los desacuerdos en torno a la utilización del predio y a la propuesta de construir allí un Museo de la memoria. Algunos sectores, entre ellos Abuelas de Plaza de Mayo, solicitaron que se construya un museo con contenido didáctico para evocar a los desaparecidos. El Movimiento Ecueménico por los Derechos Humanos y la Liga Argentina por los Derechos Humanos sugirió que la ESMA sea reconstruida como cuando allí funcionaba el centro clandestino de detención para que pueda ser conocido tal como era en esos años. Por otra parte, la presidenta de Madres de Plaza de Mayo, Hebe de Bonafini, rechazó la denominación de 'museo' y propuso que allí funcione una escuela de arte popular. Asimismo, pidió que se incluya un espacio dedicado "a los ideales de los '70" en donde se exhiba lo que hicieron sus hijos "para intentar hacer la revolución".

Otro eje de la discusión estuvo centrado en la superficie que ocuparía el museo. Dadas las dimensiones del predio –ocupa 17 hectáreas y alberga a más de treinta edificios- algunos propusieron la coexistencia del museo con los institutos de formación naval que funcionan en la actualidad. El bloque macrista de la Legislatura porteña –cuando se trataba la ratificación del convenio firmado por el entonces jefe de gobierno de la ciudad de Buenos Aires, Aníbal Ibarra y por el presidente de la Nación, Néstor Kirchner- solicitó que el museo

<sup>192</sup> Young, James. En: Di Cori, Paola. "La memoria pública del terrorismo de Estado. Parques, museos y monumentos en Buenos Aires" en: Leonor Arfuch (comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades*, ob. cit., p. 104

tome sólo el espacio mínimo necesario para su funcionamiento, para evitar de este modo el traslado de los liceos. Los organismos de derechos humanos, por su parte, se negaron a compartir el predio con la Armada. Finalmente, el 5 de Agosto de 2004 fue ratificado el convenio con la restitución total de los terrenos a la Ciudad de Buenos Aires.

La revista de arte *Ramona* le dedicó en su número 42 un *dossier* a la discusión sobre el Museo de la Memoria en la ESMA. Como sostiene allí el historiador italiano Bruno Groppo, y como hemos advertido más arriba, el concepto 'museo' es en sí mismo ambiguo porque al igual que los monumentos puede servir en realidad para enterrar definitivamente lo que se pretende recordar; así, el interrogante que se plantea es ¿qué memoria recordar?<sup>193</sup> Por ello se libra en la sociedad una suerte de batalla de memoria; no obstante, a pesar de reconocer la problemática inherente al modo en que los museos deben conservar el pasado, la propuesta de Groppo tiende a un museo convencional con un centro de documentación y un archivo sobre el pasado reciente argentino, planteo al que no abonamos por tratarse de un proyecto que no incorpora la crítica realizada a los museos como mausoleos de un tipo de memoria fosilizada y no plantea una relación con el pasado desde un diálogo permanente con el presente.

En tal sentido, encontramos interesante la propuesta de la curadora cubana Lilian Llanes; ella sostiene que la ESMA debe ser un proyecto interdisciplinario, que a su vez sea experimental y educativo. A diferencia de algunos que sostienen la importancia de que el museo esté conformado por donaciones de reconocidos artistas en torno a una exposición permanente, ella defiende la idea de que sean itinerantes las exposiciones y que anualmente se renueve la colección cuyo tema sea el hombre y sus problemas.

Muchos integrantes de la discusión registrada por *Ramona* consideran relevante la existencia de salas en donde se exhiba una colección de arte político que opere como una suerte de elaboración de ese pasado. A su vez, si bien es importante que se conserve el pasado, también es cierto que los

<sup>193</sup> Schmucler sostiene que las "iniciativas que tienden a construir 'museos de la memoria' muestran una constante: la dificultad de definir aquello que intenta ser conservado", y con cierto escepticismo se pregunta si los museos pueden construir memorias. Cf. Héctor Schmucler, "Las exigencias de la memoria" en: revista *Punto de Vista*, ob. cit., p.7.

museos tradicionales no invitan a que se los vuelva a visitar; de allí la importancia de hacer un 'Espacio de memoria' en lugar de un museo, pues de lo que se trata es de "hacer hablar" a la ESMA<sup>194</sup> esto es, hacerla visible en el espacio urbano, y lograr que la población incorpore el espacio, y lo visite.

Entonces, pensar la ESMA como *acontecimiento estético ejemplar* supone entenderla en términos de *Denkzeichen*, como ha denominado Hoheisel a estas marcas de memoria (véase: pte 2- 2. II) que se oponen a los tradicionales *Denkmal* que implicaría extinguir el pensamiento del pasado en una materia. A este respecto, importa celebrar la propuesta de Hoheisel en relación con la ESMA; para él dicho edificio debe permanecer vacío varios años, y debe permitirse a las víctimas que recorran el lugar buscando huellas de la memoria, imaginando lo que harían con ese espacio; luego propone que se instaure una discusión interdisciplinaria para decidir su destino definitivo, pues como ha advertido con razón, los monumentos están vivos mientras se discute sobre ellos.<sup>195</sup>

Hemos visto que en Argentina acaba de iniciarse un diálogo con el pasado a través del arte que no debe clausurarse, antes bien, como señalamos antes, los *acontecimientos estéticos ejemplares*, resultan tales en la medida en que no pretenden agotar la infinita vastedad del pasado al que aluden; ellos mismos mantienen su fisonomía abierta a las lecturas y resignificaciones de sus intérpretes, pues la memoria de nuestro pasado reciente debe sostenerse por lecturas y construcciones ininterrumpidas que denoten su estructura coral y afiancen su multiplicidad, protegiéndose así, de inminentes fosilizaciones que reifiquen el pasado a conservar.

<sup>194</sup> En este sentido apunta la propuesta de Marcelo Brodsky en Ramona, de formar un Consejo de Artistas y un Consejo de las Colecciones para que cuando se monten exposiciones temporales con obras seleccionadas, se realice de un debate abierto sobre qué mostrar y cómo hacerlo. A este respecto es interesante la observación de Nicolás Guagnini para quien es imprescindible que el espacio de arte sea autárquico, es decir, que se mantenga autónomo del Estado.

<sup>195</sup> Cf. Laura Malosetti Costa, "Los monumentos, una forma de olvido", *Clarín*, Suplemento Ñ, 24 de julio de 2004, pp. 12-13.



## CONCLUSIÓN

En la presente investigación procuramos desplegar una perspectiva interesante en la discusión sobre la posibilidad de representación estética de un acontecimiento límite como el Holocausto, partiendo del paralizante *dictum* de Adorno referido a la imposibilidad del arte después de Auschwitz.

Si bien advertimos las aporías que surgen al momento de procurar desplegar una representación en torno a dicho acontecimiento, hemos presentado la idea de margen, borde o confín como la instancia que permite transitar de algún modo el pasado a través del arte. Señalamos también, que el éxito de este recorrido radica en la renuncia al intento de "explicar" el Holocausto, descartando así, la pregunta en torno al por qué. Como ha advertido con razón Lanzmann, dicha pregunta es obscena frente a un acontecimiento que una y otra vez se presenta como inasible en una explicación que disuelva su infinita problematicidad (véase pte 1- 1).

En tal sentido, el interrogante esencial para nosotros no fue si es representable el Holocausto sino, *cómo* se puede llevar a cabo tal representación.

Advertimos que este tipo de acceso al pasado lo posibilita una acepción de memoria entendida en términos de recuerdo y olvido que se entrelazan en una textura indiscernible. Hemos planteado cómo este hacer memoria se presenta como una tarea abierta sujeta a numerosas metamorfosis; a su vez, se ha visto cómo esta reconstrucción del pasado supone la mediación del mismo a través de la memoria.

Por ello, la idea de mediación fue central en relación con los mecanismos para trabajar el pasado a través del arte. En la primer parte del trabajo reparamos en modos alternativos de memoria que llamamos *acontecimientos estéticos ejemplares* (véase: pte 1- 5). Hemos denominado *acontecimientos estéticos ejemplares* a distintos artefactos estéticos tales como parques, instalaciones, intervenciones urbanas, museos y monumentos en la medida en que logran concentrar la complejidad implicada en un acontecimiento límite, en un objeto estético

Se trata de artefactos estéticos que despliegan procedimientos paradigmáticos para poder evocar el pasado al que aluden, operando como

'máquinas de interpretar', por requerir de una permanente tarea hermenéutica que garantiza su vitalidad.

Destacamos la propuesta de los formalistas rusos cuando anuncian que el arte debe generar una *visión* de la realidad y no su mero *reconocimiento*; en algunas propuestas analizadas aquí, se hizo presente la necesidad de volver visible al pasado a través de la mediación estética, como en la envoltura del Reichstag llevada a cabo por Christo y Claude, la intervención realizada por Boltanski en Berlín *The missing house*, donde lo importante era hacer hablar a lo que Wajcman denomina ruinas del pasado.

A su vez, desde el punto de vista de la recepción de las obras, consideramos junto a Young, que las controversias que generan este tipo de artefactos estéticos que se refieren a un pasado límite, forman parte del acontecimiento estéticos al que dan lugar.

Utilizamos la noción de *mimesis* aristotélica para ilustrar el tipo de vínculo que despliega entre la realidad y su representación, en la medida en que no persigue imitar lo representado (como se daría en lo que hemos denominado modos literales de representación) sino recrearlo a través de la mediación de la ficción. También utilizamos la distinción que propone Todorov entre memoria ejemplar y literal, para introducir los alcances morales de estas prácticas estéticas, que al implicar al espectador en la esencia de las mismas, generan la catarsis a través de la interacción con la obra que cristaliza en una experiencia del pasado.

Advertimos también la problemática inherente a la posibilidad de representación del Holocausto también se traslada a los mecanismos de conmemoración en la medida en que existe el riesgo de que se fosilice el pasado que se persigue recordar. A este respecto, incorporamos el concepto propuesto por Young "contramonumento" (véase: pte 2- 2. I b ) porque permite poner el pasado en presente evitando las metáforas totalizantes, desplegando artilugios efímeros que materialicen un modo de ser de la memoria sujeto a la revisión permanente, de modo que estos artefactos no pretenden redimir el pasado sino implicar activamente a quienes los visitan.

En la segunda parte de este trabajo, nos abocamos a la reflexión crítica en torno a una selección de obras de arte de distintos soportes que consideramos *acontecimientos estéticos ejemplares*, en la medida en que

permiten lo que van Alphen denominó “aproximación imaginativa a la memoria”, focalizando la atención en torno al trabajo sobre la experiencia del pasado a partir de la mediación estética del mismo que es materializada por distintos recursos técnicos escogidos, según hemos visto en cada artista.

Así, se escogió la obra del artista Christian Boltanski (véase: pte 2- 1) por su aguda indagación en torno a lo que él denomina “pequeña memoria”, que tiene que ver con la reivindicación de lo subjetivo en la elaboración del pasado. En sus instalaciones está presente la idea de que en toda reconstrucción del pasado hay algo que se pierde, de allí la relevancia que tiene la crítica que el artista realiza a través de su obra a los mecanismos de conservación de los museos que parecen atrofiar el pasado. También resulta particularmente significativo el modo de referirse al Holocausto de manera solapada, es decir, cómo Boltanski logra evocarlo a través de su obra, sin mencionarlo explícitamente.

En el apartado 2 de la segunda parte de la presente investigación analizamos obras que por estar emplazadas en el espacio público, interactúan con la ciudad; allí planteamos a la ciudad como palimpsesto de memoria, en la medida en que ésta opera como texto en el que fueron inscritos a lo largo del tiempo infinitos relatos; a este respecto consideramos que las obras analizadas en la mencionada sección sostienen un provechoso diálogo con el espacio urbano en el que se sitúan. Hemos denominado a este tipo de acontecimientos estéticos: espacios de memoria autorreflexivos por enfrentar críticamente la tarea de representar materialmente una ausencia, evitando las críticas referidas a los monumentos y museos en tanto mausoleos de memoria.

Destacamos el Museo Judío de Berlín, por tratarse de un edificio que responde arquitectónicamente a la pregunta en torno a la posibilidad de representar “lo que está en el modo del no estar” conservando “el espacio en blanco de Berlín como vacío”. A este respecto, hicimos hincapié en los puentes de dirección única, así como de los vacíos que están en el Museo para ser experimentados como tales (véase: pte 2- 2. a ); vimos cómo Libeskind al idear un museo de sensaciones en el que resulta fundamental el aporte del que recorre el espacio, evade las críticas que se hacen a los mecanismos literales de representación y preservación del pasado.

A su vez, analizamos el Monumento a los judíos asesinados durante la Segunda Guerra Mundial situado en Berlín, por tratarse de un acontecimiento estético que se materializa en el formato del interrogante, logrando a su vez, incorporar críticamente la idea de monumentalidad, procurando irónicamente transformar a través de una monumental antimonumentalidad, la herencia la arquitectura de Albert Speer, que dejó un sello indeleble en Berlín.

Finalmente, nos detuvimos en el análisis de artefactos estéticos que establecen un distanciamiento de los tradicionales monumentos, prefiriendo en cambio la expresión acuñada por Hoheisel *Denkzeichen*, esto es, marcas de la memoria, o monumento invisible, según la denominación de Jochen Gerz.

Hemos visto cómo las intervenciones y artefactos de los artistas seleccionados, se refieren al pasado desde un sugerente planteo que se detiene en el carácter efímero de las experiencias, y que provoca que el público renuncie a la contemplación para poder involucrarse con la obra desde el pensamiento (véase: pte 2- 2. II ).

Según advertimos, estos acontecimientos logran - a partir de los artilugios que despliegan y de las intensas controversias que generan éstos- volver visible el pasado. Precisamente a partir de la apropiación crítica de modos obsoletos de conservación del pasado han intentado responder materialmente, a la pregunta iniciada por el *dictum* adorniano en torno a la posibilidad del arte después de Auschwitz.

En último término, reparamos en las prolíferas extrapolaciones conceptuales que pueden realizarse si se pone en consideración a la memoria del Holocausto como una matriz desde la que se pueden pensar otros pasados, como el de la última dictadura militar en Argentina. Como observáramos a propósito del caso alemán, las discusiones generadas por el emplazamiento del Parque de la memoria, y la discusión que tiene lugar sobre el futuro de la ESMA, vuelven evidente la eficacia de la controversia en vistas de conservar la memoria, pues como ya hemos señalado, los monumentos sólo están vivos mientras se reflexiona sobre ellos. Por ello, el futuro del pasado está sujeto a que existan lecturas y relecturas ininterrumpidas que garanticen su multiplicidad y sus inexorables vinculaciones con el presente.

Entonces, frente al interrogante que planteáramos en el apartado 5 de la segunda parte, a saber: si puede el arte contribuir a generar reflexión y

transmitir memorias, en este trabajo procuramos dejar manifiesto cómo determinadas obras de arte son una insustituible vía de acceso al pasado a partir de la mediación estética que despliegan.

## FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- ARFUCH, Leonor, "Arte, memoria y archivo" en: revista *Punto de vista*, , nº 68, 2000, pp. 34-37.
- , (comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo, 2002.
- BAL, Mieke, CREWE, Jonathan, SPITZER, Leo, *Acts of memory*, Hanover y Londres, University Press of New England, 1999.
- BENJAMIN, Andrews *Present Hope. Philosophy, Architecture, Judaism*, Londres y Nueva York, Routledge, año.
- , *Arquitectural Philosophy*, Londres, The Athlone Press, 2000.
- BERGMAN CARTON, Janis, "Christian Boltanski's Dernières Années", en: revista *History & Memory*, vol.13, nº 1, 2001, pp. 3-18.
- BRAUER, Daniel, "La textura del recuerdo. La relación entre memoria y narrativa histórica: reflexiones en torno a la Shoá"
- COLE, Tim, *Selling the Holocaust*, New York, Routledge, 2000.
- CRANE, Susan, *Museums and Memory*, Standford, Standford University Press, 2000.
- DANTO, Arthur, *El abuso de la belleza*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- DEKOVEN ERZAH, Sidra, "Representing Auschwitz", en: revista *History & Memory*, vol. 7, nº 2, 1996, pp. 121-154.
- DREIZIK, Pablo, (comp.) *La memoria de las cenizas*, Buenos Aires, Patrimonio Histórico, 2001.
- EISENMAN, Peter, *Blurred Zones*, Italia, The Monacelli Press, 2003.
- FEINSTEIN, Stephen, (editor), *Witness and Legacy. Contemporary art about the Holocaust*, Minnesota, Lerner Publications, 2000.
- HEGEL, G.W.F, *Introducción a la estética*, Barcelona, Península, 1997.
- HUYSEN, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, FCE, 2002.
- , "El Parque de la memoria. Una glosa desde lejos" en: revista *Punto de Vista*, nº 68, 2000, pp. 25-28.
- LANGLAND, Victoria, JELIN, Elizabeth, (comp.), *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, España, Siglo XXI, 2003.

- LIBESKIND, Daniel , *The space of encounter*, Londres, Thames & Hudson, 2001.
- , *Between the lines: Extension to the Berlin Museum with the Jewish Museum*, Amsterdam, Joods Historisch Museum, 1991
- PRESAS, Mario, *La verdad de la ficción*, Buenos Aires, Almagesto, 1997.
- ROSENFELD, Gavriel, "The architect's debate", en revista: *History & Memory*, vol. 9, n°1/2, 1997, pp. 189-223.
- SARLO, Beatriz, *Tiempo pasado*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- SEMIN, Didier , GARB, Tamar, KUSPIT, Donald, *Christian Boltanski*, Londres, Phaidon, 1997.
- SEMPRÚN, Jorge, *La escritura o la vida*, Barcelona, TusQuets, 1998.
- SCHINDEL, Estela, "Las ciudades y el olvido" en: revista *Puentes*, n° 7, julio 2002, pp. 26-33.
- SILVESTRI, Graciela, "Memoria y monumento", en revista: *Punto de Vista*, n° 64, 1999, pp. 42-44.
- SZTULWARK, Pablo, "Ciudad-memoria. Monumento, lugar y situación urbana" en: revista *La Biblioteca*, n° 1, 2005, pp. 200-205.
- TODOROV, Tzvetan , *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000.
- , (comp.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1997.
- , *Frente al límite*, México, Siglo XXI, 1993.
- VAN ALPHEN, Ernst, *Caught by history*, Standford, Standford University Press, 1997.
- WAJCMAN, Gérard , *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001.
- WIEDMER, Caroline, *The claims of memory*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1999.
- WISE, Michael, *Capital Dilema*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 1998.
- YOUNG, James, *A t memory 's edge*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2000.
- , "Toward a received history of the Holocaust" en: revista *History and theory*, vol. 36, n° 4, 1997, pp. 21-63.
- , *The texture of Memory*, Estados Unidos, Yale University Press, 1993.

——, “Daniel Libeskind’s Jewish Museum in Berlin: The Uncanny Arts of Memorial Architecture”, en: Barbie Zelizer, (ed.), *Visual Culture and the Holocaust*, Estados Unidos, Rutgers University Press, 2001.

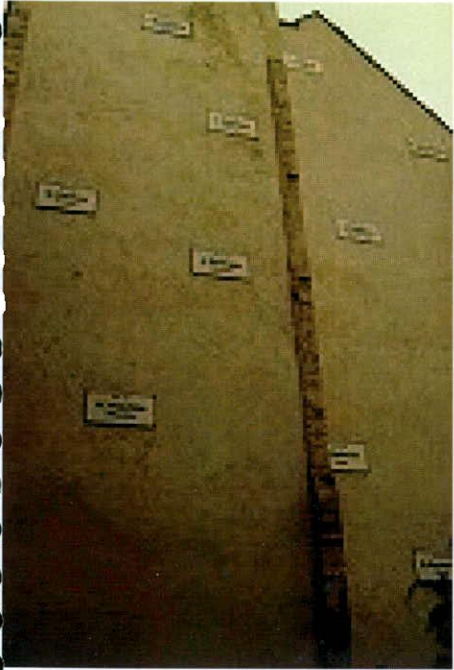
#### BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AAVV, *Escultura y memoria*, Buenos Aires, Eudeba, 2000.
- ADORNO, Theodor, *Dialéctica negativa*, Taurus, Madrid, 1975.
- ARISTÓTELES, *Poética*, Buenos Aires, Barlovento, 1977.
- BAUDRILLARD, Jean , NOUVEL, Jean, *Los objetos singulares. Arquitectura y filosofía*, Buenos Aires, FCE, 2001.
- BORGES, Jorge Luis, *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1990.
- CUESTA BUSTILLO, Josefina , (comp.) *Memoria e historia*, Madrid, Marcial Pons, 1998.
- BARRET-DUCROCQ, F., (comp.), *¿Por qué recordar?*, Barcelona, Granica, 2002.
- BATITTI, Florencia , “Proceso de retrospcción nacional”, en: revista *Ramona*, nº 9-10, Dossier sobre el Parque de la Memoria, (formato digital).
- , “El arte tiene la palabra” en: revista *Puentes*, nº 9, 2003, pp. 56-59.
- BRESSON, Robert, *Notas sobre el cinematógrafo*, Madrid, Ardora, 1997.
- FINCHELSTEIN, Federico (comp.) *Los alemanes, el Holocausto y la culpa colectiva*, Bs As, Eudeba, 1999.
- FINKIELKRAUT, Alan, *La memoria vana*, Barcelona, Anagrama, 1990.
- FRIEDLANDER, Saúl, (comp.), *Probing the limits of representation*, Londres, Cambridge University Press, 1992.
- GADAMER, Hans Georg, *La actualidad de lo bello*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- , *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1991.
- GODOY, Cristina, (comp.), *Historiografía y Memoria Colectiva*, Bs As, Niño y Dávila, 2002.
- GRASS, Günter, *Escribir después de Auschwitz*, Barcelona, Paidós, 1999.
- GUAGNINI, Nicolás , “Juicio y Castigo en el Parque”, en: revista *Ramona*, nº 9-10, Dossier sobre el Parque de la Memoria, (formato digital).
- HEIDEGGER, Martín, *Arte y poesía*, México, FCE, 1997.
- KERTÉSZ, Imre, *Un instante de silencio en el paredón*, Barcelona, Herder, 1999.



- KIPNIS, Jeffrey, "P-Tr's Progress", en: Revista *El Croquis*, nº 83, 1997, Madrid, p.44.
- LA CAPRA, Dominick, *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma*, Ithaca, Cornell University Press, 1994.
- , "La Shoah de Lanzmann: 'Aquí no hay un por qué'", en: revista *Espacios*, nº 26, 2000, pp. 39-63.
- LEVI, Primo, *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik, 1995.
- , *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Muchnik, 1989.
- , *Entrevista a sí mismo*, Buenos Aires, Leviatán, 2000.
- MACÓN, Cecilia, *Voiding the void. Memory, space and genocide in contemporary Argentina*, (inédito), trabajo final presentado en: Foundation of Urban Studies, London School of Economy, Londres, 2002, s/n.
- MALUSARDI, María, "Los conjuros contra el horror" en: revista *Puentes*, nº 10, 2003, pp. 48-51.
- NOFAL, Rosana, "Desmontable" en: revista *Puentes*, nº 10, 2003, pp. 52-55.
- PERLOFF, Marjorie, "Lo que realmente pasó" en: revista *Mil palabras*, nº 2, 2001, pp. 36-51.
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración*, Madrid, Siglo XXI, 1995, Tomo I y II.
- ROSENBAUM, Ron, "Claude Lanzmann and the War against the Question Why" en: *Explaining Hitler*, Random House, New York, 1998, pp. 251-276.
- ROSSI, Paolo, *El pasado, la memoria, el olvido*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.
- ROTHBERG, Michael, *Traumatic realism*, Minneapolis, University of Minesota Press.
- SCHLINK, Bernard, *Amores en fuga*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- SCHMUCLER, Héctor, "Las exigencias de la memoria" en: revista *Punto de Vista*, nº 68, 2000, pp. 5-9.
- SONTAG, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires, Alfaguara, 2003.
- SPIEGELMAN, Art, *Maus*, Buenos Aires, Emecé, 1995, Tomo I y II.
- TERÁN, Oscar, "Tiempos de memoria", en: revista *Punto de Vista*, nº 68, 2000, pp. 10-12.
- VASQUEZ, Inés, "¿Parque Justicia?", en: revista *Ramona*, nº 9-10, Dossier sobre el Parque de la Memoria, (formato digital).

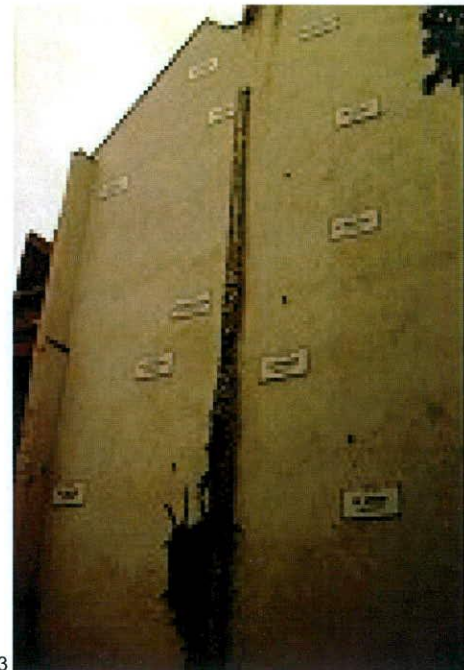
KANSTEINER, Wulf, "Genealogy of a category mistake: a critical intellectual history of the cultural trauma metaphor", en: revista *Rethinking history*, vol. 8, n° 2, 2004, pp. 193-221.



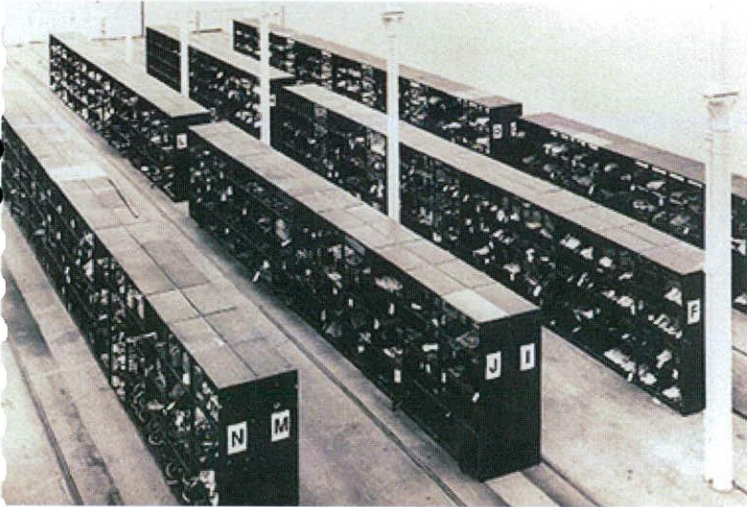
1



2



3



4

1,2,3: *The Missing House*, 1990, Grosshamburger Strasse, Berlin

4: *Lost property*, 1994, Tramway, Glasgow

5,6: *Advento*, 1995. Iglesia de Santo Domingo de Bonaval, Santiago de Compostela



5

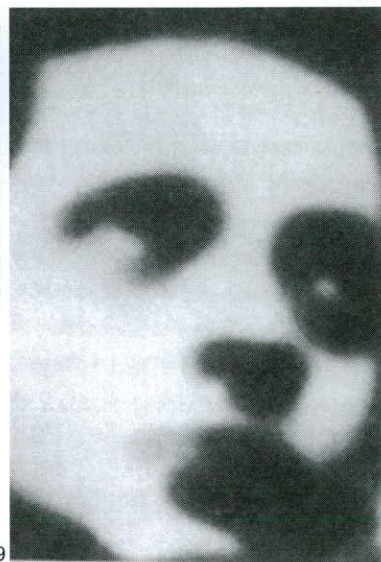


6





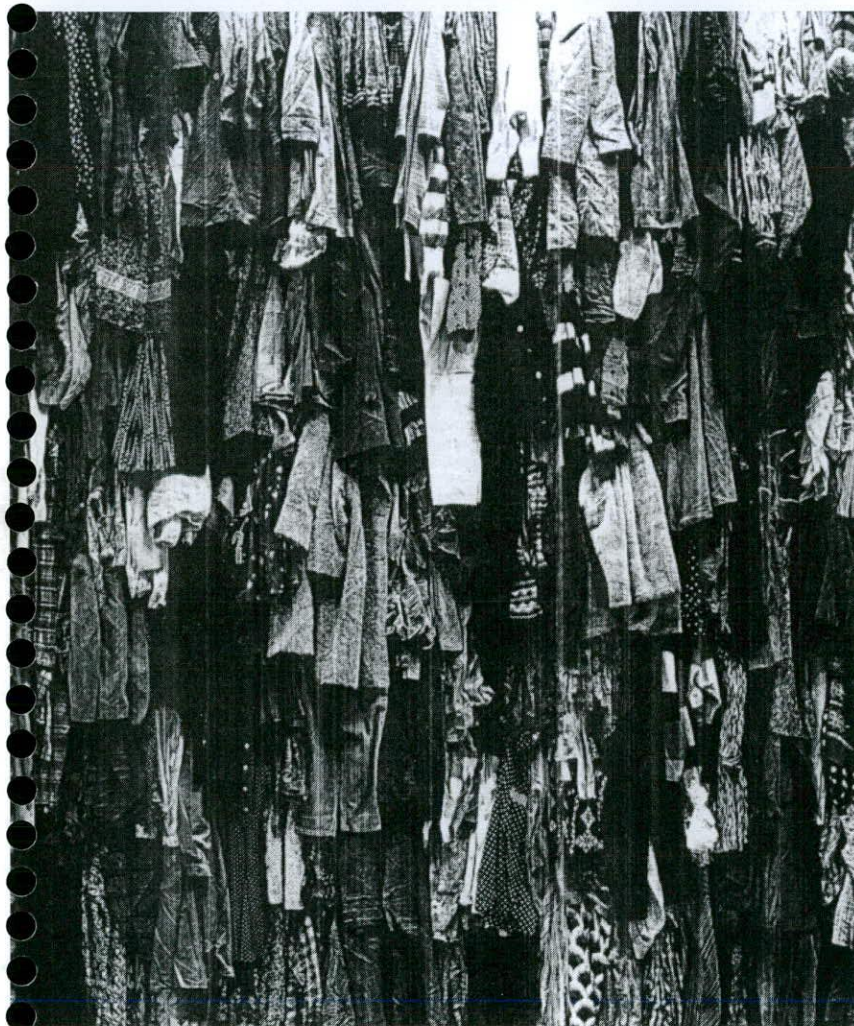
8



9



10



11

7,9: *Escuela secundaria Chases*, 1988, Saint Etienne, Francia.

8: Foto original de los alumnos del secundario Chases, reproducida en el catálogo de la exposición.

10,11: *Canada*, 1988. Fundación de arte Ydessa Hendeles, Toronto, Canadá.





12. The dead Swiss, 1990, Galería Whitechapel, Londres, UK.

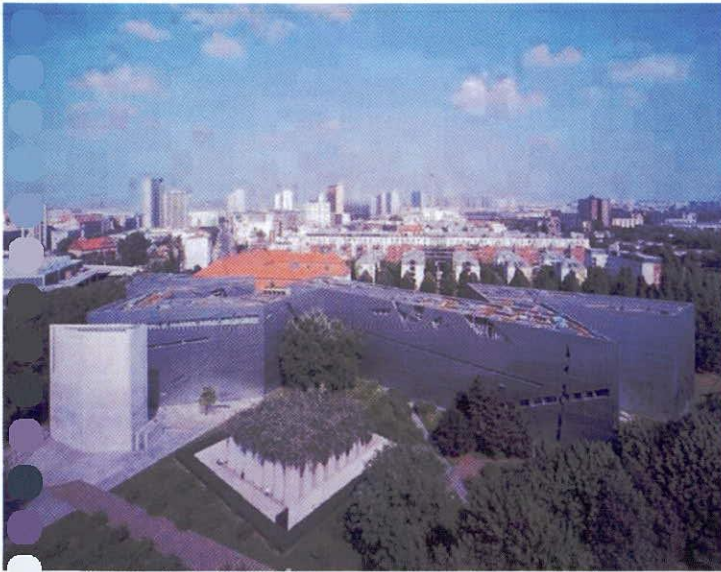


13. The dead Swiss, 1990, Galería Whitechapel, Londres, UK.









Museo Judío de Berlín - 1999



15. Museo Judío de Berlín - 1999



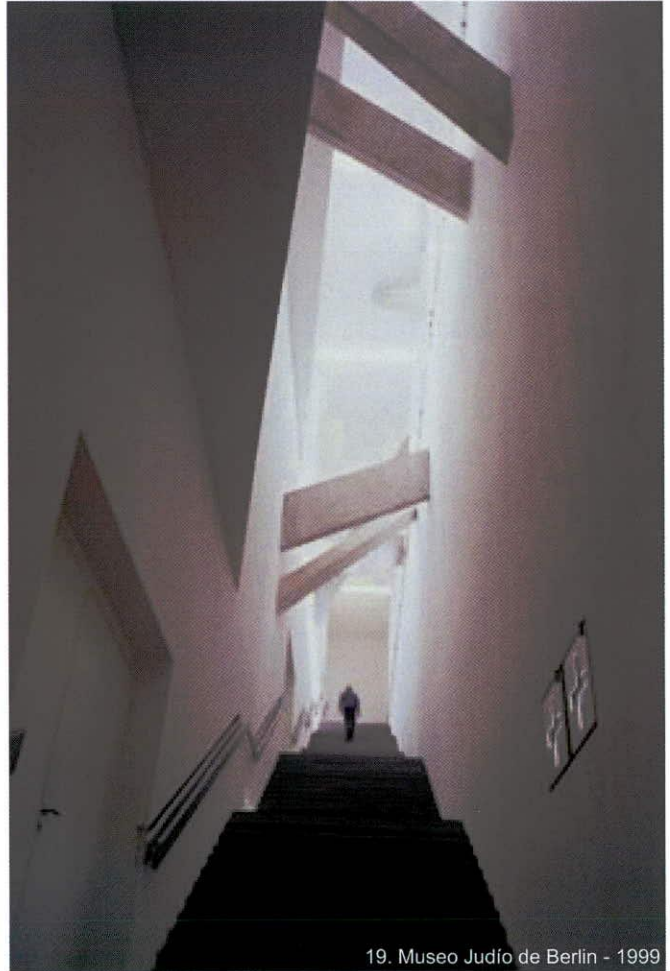
16. Museo Judío de Berlín - 1999



17. Museo Judío de Berlín - 1999

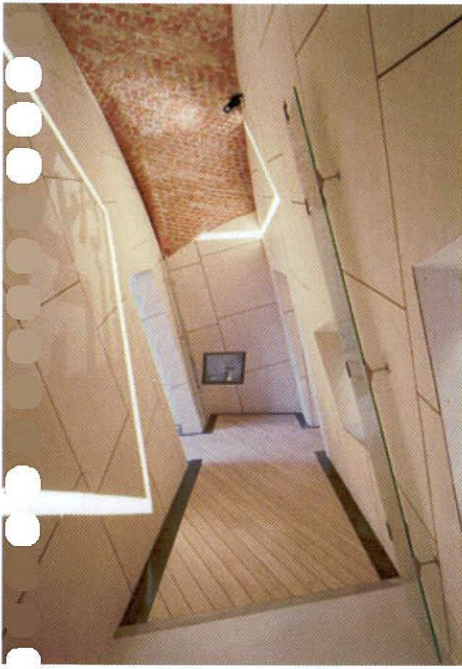


Museo Judío de Berlín - 1999



19. Museo Judío de Berlín - 1999





20. Museo Judío de Dinamarca - 2004



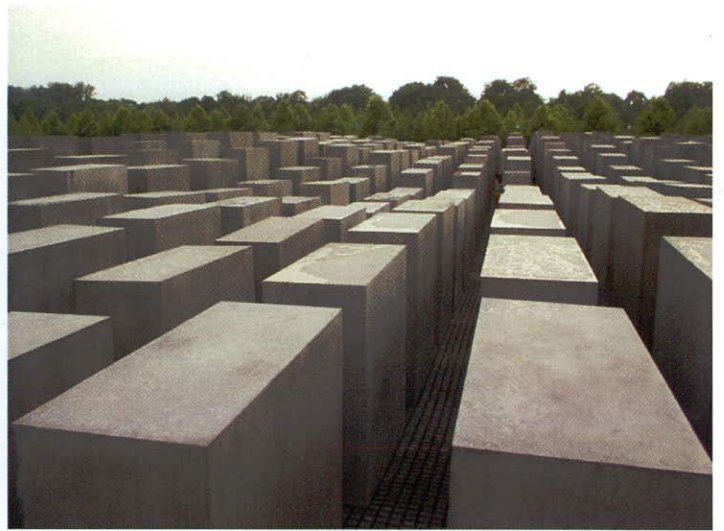
21. Museo Imperial de Guerra - Manchester 2002



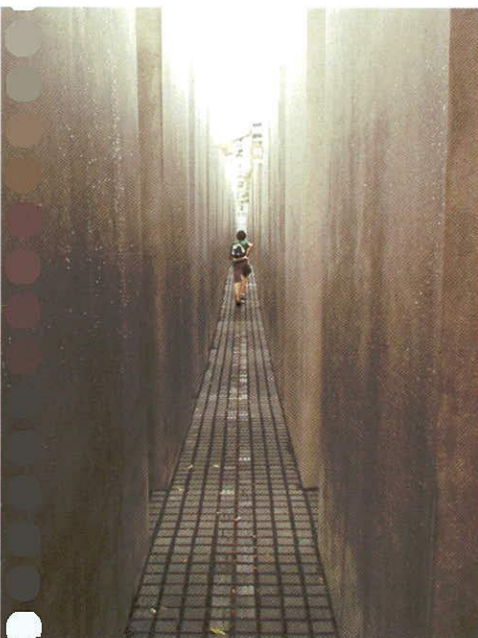
22. Museo Felix Nussbawm Osnabrück - 1998



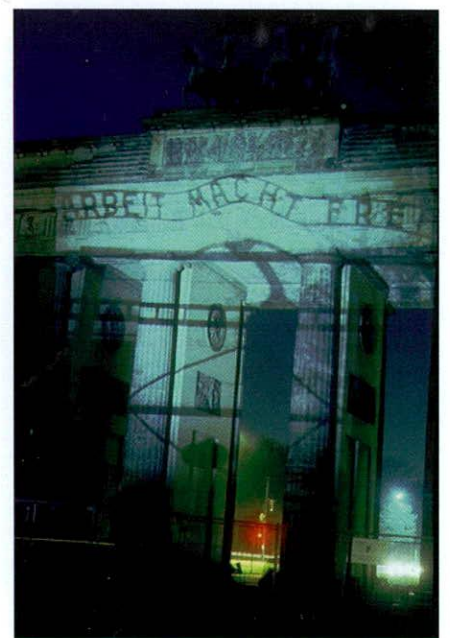
23. Museo Felix Nussbawm Osnabrück - 1998



24. Monumento a los Judíos asesinados en la II guerra mundial - Berlín 2005

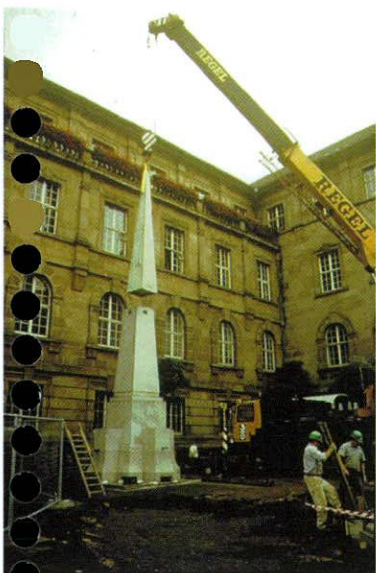


25. 26. Monumento a los Judíos asesinados en la II guerra mundial - Berlín 2005

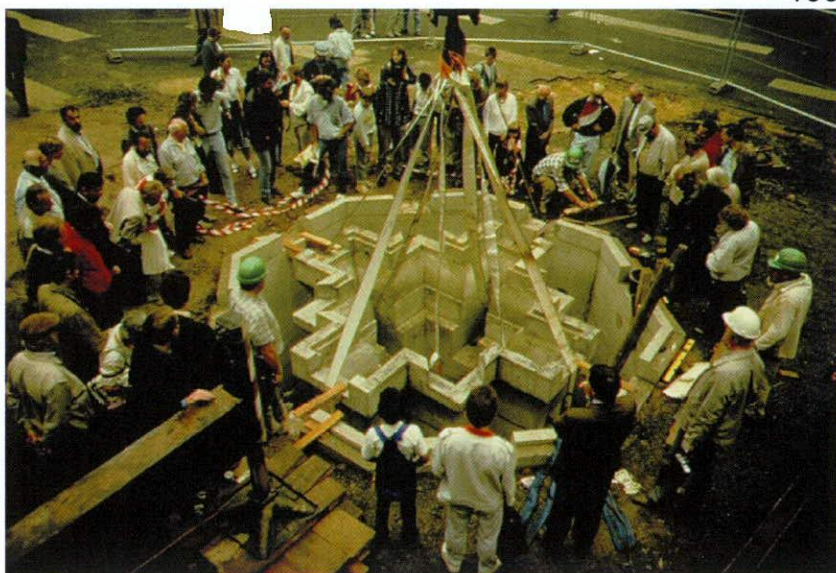


27. Intervención urbana en la puerta de Brandeburgo - 27 de Enero de 1997

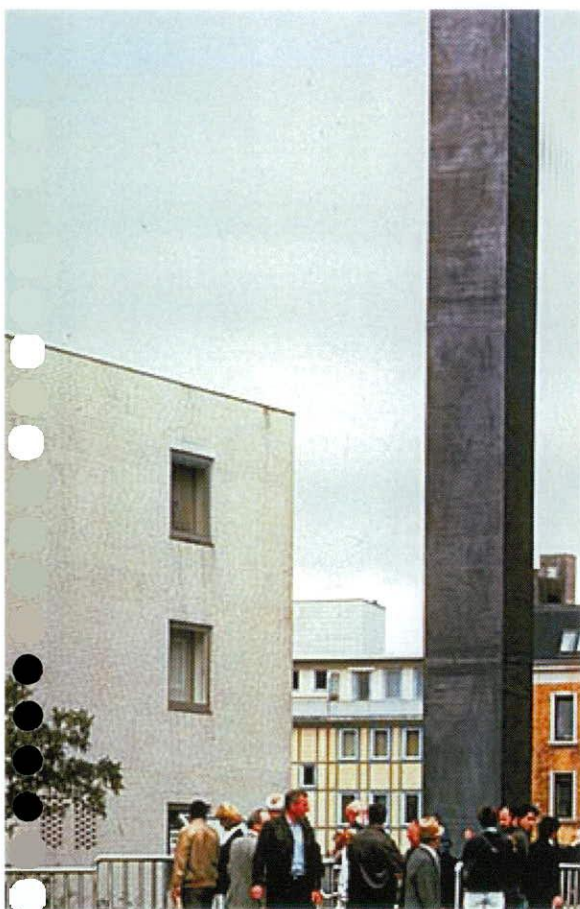




28 y 29. Monumento a la fuente Aschrottbrunnen - Kassel 1997



30 y 31. Monumento a la fuente Aschrottbrunnen - Kassel 1997



32. Monumento contra el Fascismo - Hamburgo 1986 (1988)



33. Monumento contra el Fascismo - Hamburgo 1986 (1992)





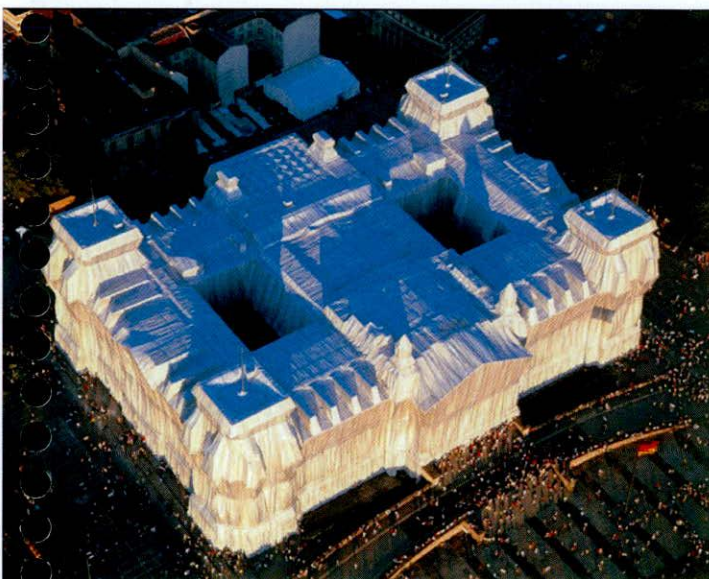
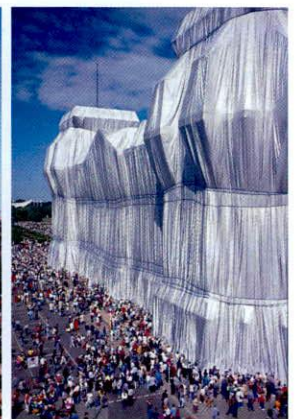
34 y 35. Monumento contra el Fascismo - Hamburgo 1986 (1993)



36 y 37. Monumento contra el racismo - Saarbrücken 1993



38 y 39. Envoltura del Reichstag - Berlin 1995



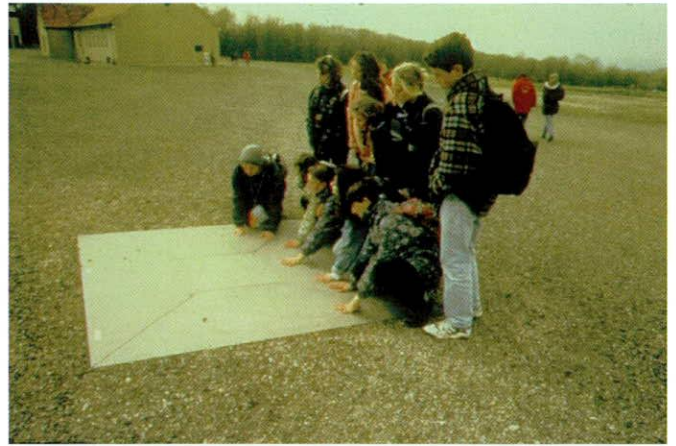
40 y 41. Envoltura del Reichstag - Berlin 1995



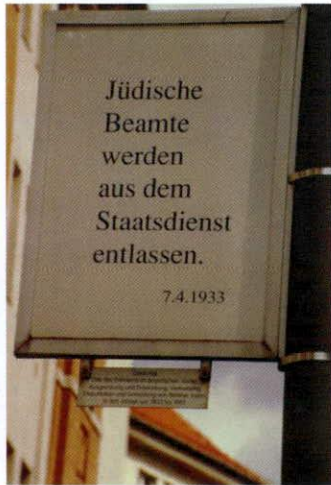




42 y 43. Memorial al Memorial - Campo de Concentración Buchenwald 1995



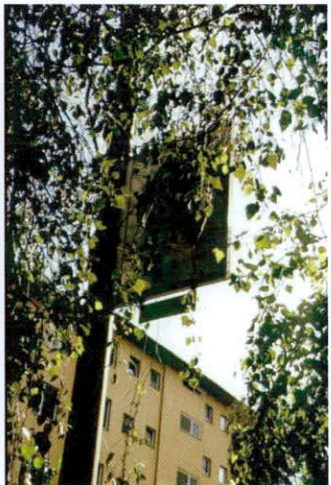
4 45. Memorial al Memorial - Campo de Concentración Buchenwald 1995



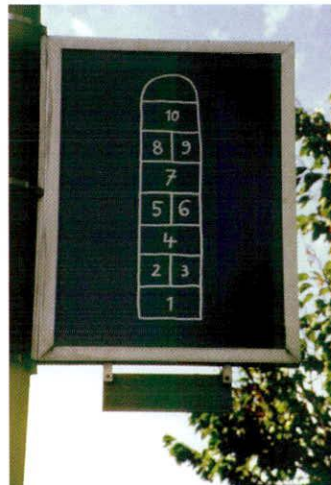
46 y 47. Lugares del recuerdo - Berlin 1993  
 "empleados civiles judíos, no pueden servir más al Estado"



48 y 49. Lugares del recuerdo - Berlin 1993  
 "Baños y piletas en Berlin están cerradas a los judíos"



5 51. Lugares del recuerdo - Berlin 1993  
 "Las líneas de teléfonos de las casa de judíos, serán cortadas. El uso de teléfonos p...cos está prohibido"

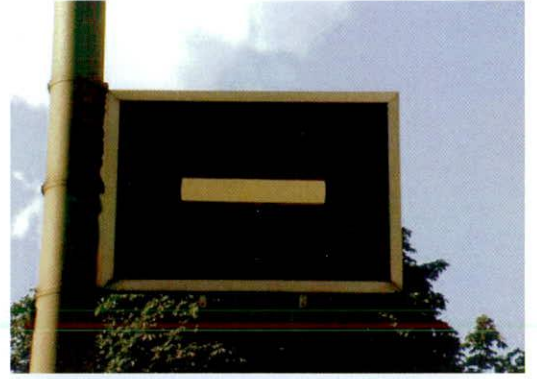


52 y 53. Lugares del recuerdo - Berlin 1993  
 "Los niños arios y no arios no están autorizados a jugar juntos"





54 y 55.. Lugares del recuerdo  
Berlin 1993  
"En la plaza Bayerischer, los judíos solo pueden sentarse en los bancos amarillos"



56 y 57. Lugares del recuerdo  
Berlin 1993  
"Los judíos no pueden entrar en ciertos lugares de la ciudad"

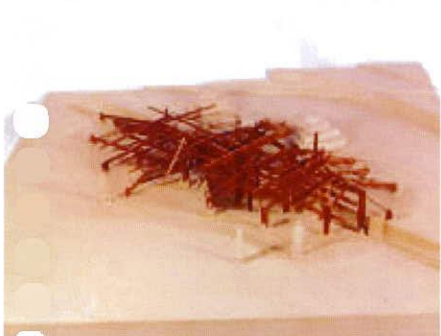


5b. Aquí viven genocidas - Bs.As. Marzo 2001/02



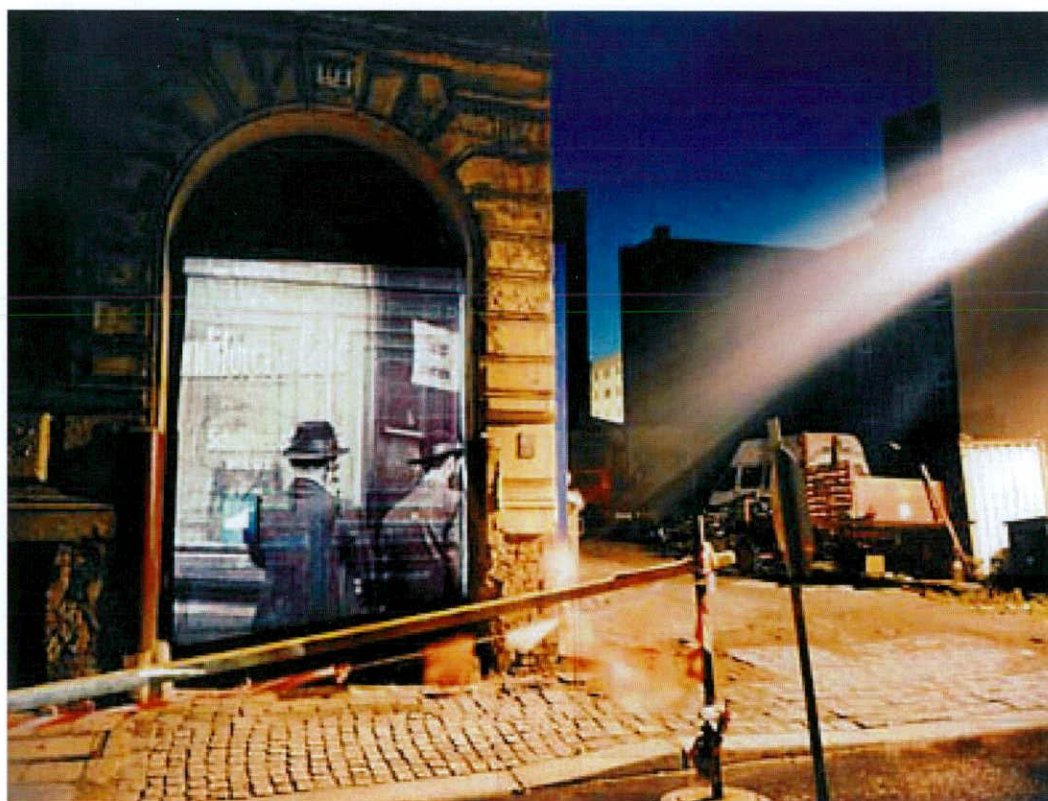
5 Carteles Viales de la memoria - Bs.As. 1999





60, 61, 62 y 63. Parque de la Memoria - Bs.As. 2001

64. Siluetazos - ESMA Bs.As. 2005



65. La escritura en la pared - Berlín 1992/93