

eman ta zabal zazu



Universidad  
del País Vasco

Euskal Herri  
Unibertsitate

**TESIS DOCTORAL**

**ARTE PÚBLICO. Y MONUMENTO**  
**DISPOSITIVOS INMANENTES DE MEMORIAS**

**EDINA DE MARCO**

**2015**

ormen ta zabal zazu



Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea

**UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO/  
EUSKAL HERIKO UNIBERTSITATEA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE ESCULTURA**

**ARTE PÚBLICO Y MONUMENTO  
DISPOSITIVOS INMANENTES DE MEMORIAS**

**Tesis doctoral presentada dentro del  
Programa Investigación y Creación en Arte – 2011/2015**

**DOCTORANDA: EDINA DE MARCO**

**DIRECTORA: DRA. ANA ARNAIZ**

**DIRECTOR: DR. ISKANDAR REMENTER**

*In memoriam,*

de mis padres,  
Maria Furlan De Marco  
y Cyro De Marco;

de,  
José Luiz Kinceler.

*La muerte proclama cada vez el final del mundo en su totalidad,  
el final de todo mundo posible,  
y cada vez el final del mundo como totalidad única,  
por lo tanto irremplazable y por lo tanto infinita.*

Jacques Derrida

## AGRADECIMIENTOS

A mi familia y amigos, por el cariño y comprensión;

A Frazê, por su preciosa presencia;

A los compañeros, funcionarios y profesores de la UPV/EHU por la acogida, comprensión y orientación;

A Josu Larrabaster por el impulso y apoyo;

A mi traductora, Valeria Herzberg, por el compromiso y amistad;

A Leo Romão, por la ayuda y compañerismo;

A Iskandar Rementería, por la valiosa colaboración;

Agradezco especialmente,

A mi directora de tesis, Ana Arnaiz, por su estímulo, inestimable dedicación y conducción.

## RESUMEN

En las últimas décadas venimos observando diversos programas de arte para lugares exteriores implementados en diferentes países y, también presenciamos una emergente producción textual acerca del tema. Al mismo tiempo es cada vez más corriente el uso del término *público* en relación al arte. Lo que se denomina actualmente *arte público* muchas veces pierde sus funciones calificativas para substantivarse y tornarse casi una categoría la cual, por esta razón, se entiende como un dominio ya establecido y prontamente naturalizado. En la primera parte de esta Tesis investigamos algunos de los conceptos que atraviesan estas prácticas artísticas para lugares exteriores – como los de *público, espacio, lugar, paisaje, territorio* y *identidad* – en muchas ocasiones esencializados; a partir de éstos, estudiaremos la escenificación que el arte ayuda a construir, los lugares que ha ocupado y algunos discursos al respecto en la teorización del arte, apoyándonos en algunas de estas prácticas que versan sobre la memoria, en un tiempo en que, a nuestro juicio, nos encontramos *bajo el signo de Mnemosyne*. En la segunda parte indagamos en el memorial para el Holocausto en Viena, *Nameless Library* (2000) de Rachel Whiteread, para a partir de este contexto(s) particular cruzar los conceptos primero desarrollados, y también incorporar nuevos conceptos (problemas) para reflexión – como los de *culpa, confesión, perdón, trauma* y *duelo* – y considerar a través del pensamiento de Jacques Derrida su imposibilidad. A partir de este Memorial también traemos a debate la cuestión de la evocación del Nombre y la urgencia de pensar el *otro* como alteridad, así como los medios y principales metáforas de memoria: *libros, bibliotecas y archivos*. Los conceptos *dispositivo e inmanencia* nos permiten aquí tensionar y expandir el objeto de la investigación, y orientar la reflexión. Como dispositivos expuestos a la inmanencia, proponemos que estas prácticas – y aquí el Monumento investigado – están expuestas a un conjunto de relaciones imprevisibles, operando entre un estar dentro y fuera de los sentidos y significados (que se pretendió o se pretenden asignar), encuadrándose así en el concepto de *monumento* propuesto por Gilles Deleuze y Félix Guattari, como *bloque de sensaciones* que, expuesto a los flujos de los agenciamientos, no cesa de significar y producir afectos.

Palabras clave: arte, escultura, monumento, memoria, ciudad, público, lugar, espacio, paisaje, territorio, identidad, escenario, duelo

## RESUMO

Nas últimas décadas temos observado diversos programas de arte para lugares externos sendo implementados em diferentes países e, também presenciamos uma emergente produção textual sobre o tema. Ao mesmo tempo é cada vez mais corrente o uso do termo *público* em relação à arte. O que se denomina atualmente de *arte pública* perde muitas vezes suas funções qualificativas para substantivar-se e tornar-se quase uma categoria, e por tanto, entendida como um domínio já estabelecido e prontamente naturalizado. Na primeira parte desta Tese investigamos alguns conceitos que atravessam estas práticas artísticas para lugares externos – como os de *público, espaço, lugar, paisagem, território e identidade* – muitas vezes essencializados; a partir destes, estudaremos a cenificação que a arte ajuda a construir, os lugares que tem ocupado e alguns discursos a respeito na teorização da arte, apoiando-nos em algumas práticas que versam sobre a memória, nesse tempo que, em nosso valor, nos encontramos *sob o signo de Mnemosyne*. Na segunda parte indagamos o memorial para o Holocausto em Viena, *Nameless Library* (2000) de Rachel Whiteread, para a partir deste contexto(s) particular cruzar os conceitos antes desenvolvidos, e também incorporar novos conceitos (problemas) para reflexão – como os de *culpa, confissão, perdão, trauma y luto* – e considerar através do pensamento de Jacques Derrida sua impossibilidade. A partir deste Memorial também trazemos ao debate a questão da evocação do Nome e a urgência de pensar o *outro* como alteridade, assim como os meios e principais metáforas da memória: *livros, bibliotecas e arquivos*. Os conceitos *dispositivo e imanência* nos permitem aqui tencionar e expandir o objeto da investigação, como também orientar a reflexão. Como dispositivos expostos a imanência, propomos que estas práticas – e aqui o Monumento investigado – estão expostas a um conjunto de relações imprevisíveis, operando entre um estar dentro e fora dos sentidos e significados (que se pretendeu ou se pretende dar) e, desta forma, encontrar o conceito de *monumento* proposto por Gilles Deleuze y Félix Guattari, como *bloco de sensações* que, exposto aos fluxos dos agenciamentos, não cessa de significar e produzir afectos.

Palavras-chave: arte, escultura, monumento, memória, cidade, público, lugar, espaço, paisagem, território, identidade, cenário, luto, trauma, Nome, arquivo, suplemento, afecto, Rachel Whiteread, *Nameless Library*.

# SUMARIO

RESUMEN.....	04
RESUMO.....	05
INTRODUCCIÓN.....	08

## PARTE I

### ARTE PÚBLICO Y MONUMENTO

#### LOS LUGARES DEL ARTE EN LOS ESPACIOS DE LA CIUDAD

1. (Entre) Lugares, Espacios, Paisajes y Territorios.....	27
1.1 Pasajes.....	33
2. Intersecciones – Público / Arte / Memoria.....	41
2.1 Lo Público para Arendt, Habermas y Sennet .....	44
2.2 Lo Público y el Arte desde Mouffe y Laclau.....	53
2.3 ¿De qué arte público hablamos?.....	56
3. La ciudad como escenario para memorias e identidades .....	65
4. Arte público y monumentos en espacios/tiempos heterogéneos.....	90
4.1 Bajo el signo de Mnemosyne.....	107

## PARTE II

### RACHEL WHITEREAD - *NAMELESS LIBRARY*

#### DISPOSITIVO (AFECTIVO) DE MEMORIAS

1. Variaciones Whiteread.....	131
2. Una escultura en el Paisaje.....	148
2.1 Un Lugar en disputa: la dimensión pública de <i>Nameless Library</i> .....	156

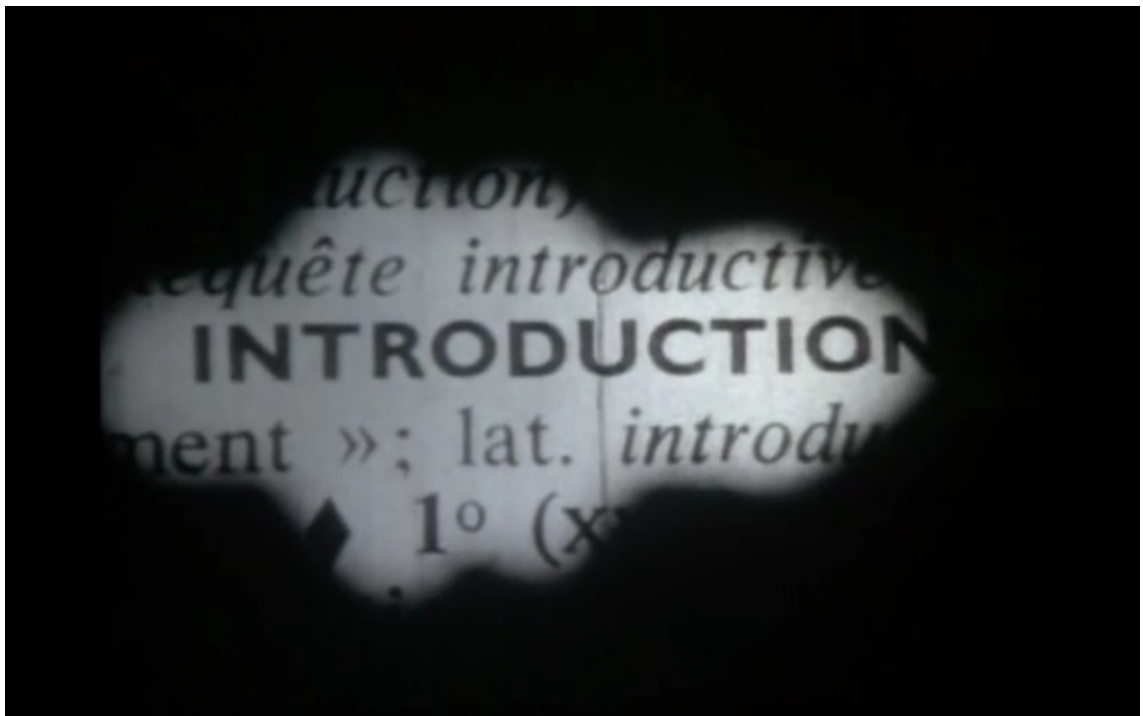


3. Del Lugar específico a espacios complejos.....	177
3.1 Espacios de culpa, confesión y perdón (imposible).....	188
3.2 Espacios de trauma y duelo (imposible).....	194
4. <i>Nameless Library</i> (o de la imposibilidad de decir el Nombre).....	208
4.1 De libros, bibliotecas y archivos (sin Nombre).....	219
4.2 <i>Nameless Library</i> como bloque (de sensaciones).....	227

### **PARTE III**

#### **LOS MONUMENTOS COMO MONUMENTOS**

[UNA ESPECIE DE CONCLUSIÓN].....	234
LISTA DE IMÁGENES.....	299
BIBLIOGRAFIA.....	303



*On vous parler de Paris: Maspero. Les mots ont un sens. (fotograma)*  
Dirección: Chris Marker, 1970.

“En cuanto a la tristeza como modo de venerar la libertad  
no libre del delirio  
Diré lo mismo de otra forma porque la repetición  
es un señuelo casi inteligente”

Leopoldo María Panero<sup>1</sup>

La ciudad, como objeto, ha estado presente en las teorizaciones del pensamiento occidental y, desde las últimas décadas del siglo XIX, ha ocupado campos disciplinares y generado otros. En estos estudios sobre las ciudades son recurrentes las consideraciones sobre las percepciones espacio-temporales ocasionadas por los cambios cada vez más acelerados. Desde la intensificación de los estímulos y embotamiento de los sentidos por la gran cantidad de cambios ambientales observados por Georg Simmel a principio del siglo XX,<sup>2</sup> pasando por la experiencia del *shock* en Walter Benjamin,<sup>3</sup> hasta su prolongación en la colonización de los cuerpos por las nuevas tecnologías que nos transforman en seres *super excitados*, como dice Paul Virilio,<sup>4</sup> se evidencia la importancia que las relaciones adquieren con el entorno. Actualmente el miedo y la seguridad son los principales tópicos para pensar nuestro comportamiento y percepción en las ciudades.

En los procesos de modernización de las ciudades el arte se involucró directamente con el urbanismo, neologismo que nace del impacto de la revolución

---

<sup>1</sup> Fragmento de un poema (entonces) inédito de Leopoldo María Panero, publicado en El País, por ocasión de su muerte. MARCOS, Javier Rodríguez. “Leopoldo María Panero: maldito sea...” *El País*, 07 mar. 2014. Disponible en: <[http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/06/actualidad/1394106885\\_605843.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/06/actualidad/1394106885_605843.html)>. (Consulta: 07 mar 2014)

<sup>2</sup> SIMMEL, Georg. “A metrópole e a vida mental.” En: VELHO, Otávio Guilherme (org). *O fenómeno urbano*. São Paulo: Zahar, 1979 [c.1903/1904]. pp. 11-25.

<sup>3</sup> La reflexión sobre el efecto de *shock* se encuentra en algunos textos de Walter Benjamin, entre estos, en los ensayos “Experiencia y Pobreza” (1933) y en “Sobre algunos temas en Baudelaire” (1939). El autor entiende que la vida moderna está centrada en el *shock* – reacción en la cual el sistema kinestésico no se despierta, por lo tanto, no tiene lugar la *experiencia* que se obtiene por la conciencia sensorial y por la producción de significado; la consecuencia es que no se activa el sistema de memoria. Este modo de percepción por el *shock*, o la pobreza de experiencia, que analiza como una especie de “nueva barbarie”, acaba tornándose una necesidad de supervivencia pues lleva el bárbaro a “comenzar desde el principio; a empezar de nuevo; a pasárselas con poco, a construir desde poquísimo y sin mirar ni a diestra ni a siniestra.” BENJAMIN, Walter. “Experiencia e Pobreza.” En: BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica. 2013 [1933]. pp. 83-90. p. 87.

<sup>4</sup> VIRILIO, Paul. *A arte do motor*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996 [1993].

industrial, designando tanto una nueva disciplina como una nueva práctica.<sup>5</sup> Es el París de Haussmann, con su programa de planificación urbana, el que servirá de modelo para el urbanismo moderno. Los monumentos, parte fundamental en esta planificación, eran “erigidos en el extremo de los bulevares, de modo que cada paseo condujese a un clímax dramático” dice Marshall Berman.<sup>6</sup> Tomando la calle como su lugar, serán pensados para quien el autor denomina el “hombre en auto”. Hoy, podemos decir que los monumentos ya están pensados para el *hombre en avión*, en las nuevas “ciudades aeropuertos”, construidas en base al concepto de “aerotrópolis” – de John Kasarda, que se fundamenta en la garantía de infraestructura para el transporte de cargas y pasajeros, y que tiene como eslogan “velocidad, agilidad y conectividad”.<sup>7</sup>

La ciudad está teniendo también gran visibilidad en las prácticas artísticas contemporáneas, sea como tema para trabajos que ocupan los lugares institucionales, sea como lugar para el arte, en ambos casos, con trabajos bastante diversos. Las intervenciones urbanas y la contextualización de los lugares son la pauta de las grandes exposiciones, existiendo además en varios países una serie de programas designados como *arte público*, vinculados a diferentes instituciones y, durante las últimas décadas, a la sociedad civil organizada.

El arte tiene un papel histórico para establecer identificaciones en los lugares y es una estrategia que viene repitiéndose a lo largo de la historia al servicio de las disputas del poder, para construir identidades y también para garantizar una visibilidad – hoy con el auxilio de la exposición mediática. Actualmente, permean estos programas de arte intereses económicos, auxiliando procesos de gentrificación y escenificación para el turismo. Manuel Delgado reflexiona que hoy, todavía, podemos observar una preocupación que designa como “novecentista”, guiada por una orientación a la decoración urbana y para otorgar al arte público un papel central al asociarlo a la ciudad como punto clave o metáfora de nacionalidad o aún de imperio; este proyecto novecentista, por su parte, se inspiraba en ciertas ciudades clásicas o renacentistas.<sup>8</sup>

En el panorama contemporáneo de la producción en arte podemos observar también una casi obsesión con el pasado, paralelo al crecimiento substancial del campo

---

<sup>5</sup> CHOAY, Françoise. *O urbanismo*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992 [1982].

<sup>6</sup> BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986 [1982]. p. 147.

<sup>7</sup> AEROTROPOLIS. Disponible en: <[www.aerotropolis.com](http://www.aerotropolis.com)>. (Consulta en 18 jul 2015)

<sup>8</sup> DELGADO, Manuel. *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del "modelo Barcelona"*. Madrid: Los libros de la Catarata, 2007.

de estudios de la memoria. En arte proliferan archivos, fotografías históricas, ruinas, que quieren remitir/evocar tanto memorias privadas como colectivas. Después del “artista etnógrafo” de Hal Foster<sup>9</sup>, tenemos lo que Mark Godfrey llama el “artista historiador”. En este ya clásico artículo escrito para la revista *October* el autor reflexiona como la investigación histórica y las representaciones se volvieron centrales para el arte actual, menos por el contenido, y más principalmente por el *modus operandi*.<sup>10</sup> Dieter Roelstraete se aproxima al pensamiento de Godfrey y dice que el papel de historiógrafo es hoy el más apropiado para los artistas, en una tendencia por escribir o reescribir la historia, proponer revisionismo o incluso alguna crítica a las representaciones oficiales e ideológicas buscando una verdad histórica.<sup>11</sup>

En este afán memorialista, o en la expresión de Andréas Huyssen, “cultura de la memoria”<sup>12</sup>, o aún de “manía memorial” como quiere Erika Doss<sup>13</sup>, la producción de monumentos retorna impulsada por un sin fin de razones, la más evidente tal vez es como un ajuste de cuentas con el pasado, una forma de reconocimiento de culpa y de petición de perdón, en una actitud paradójica – como necesidad de recordar y deseo de olvidar. En su mayoría, esta producción de monumentos tiene lugar en programas designados como arte público; Nicholas Capasso se refiere a esta producción como un negocio, que llama “*memorial monument trade*”.<sup>14</sup>

Podemos decir entonces que lo que llamamos *arte público* se presenta con gran diversidad de procedimientos y finalidades. Como instrumento de la demarcación e identificación de lugares, son parte de un campo extenso con intereses y beneficios comúnmente no muy claros ni debatidos. La escultura tiene una relación histórica con los lugares exteriores; vinculada a la arquitectura o no, su expectativa está arraigada en una tradición fundada en la cuestión ornamental, conmemorativa y memorial. El monumento, en su sentido tradicional, trae referencias de un tiempo pasado, que en determinados contextos se quiso narrar y perpetuar, memorizar. En la actualidad,

---

<sup>9</sup> FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge/US; London: The Mit Press, 1996.

<sup>10</sup> GODFREY, Mark. “The artist as historian.” *October*, n. 120, spring 2007, pp. 140-172.

<sup>11</sup> ROELSTRAETE, Dieter. “The way of the shovel: on the archeological imaginary in art.” *e-flux journal*, n. 4, march 2009. Disponible en: < <http://www.e-flux.com/journal/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/>>. (Última consulta: 16 abr 2013). Las traducciones del inglés en esta Tesis doctoral son de la autora.

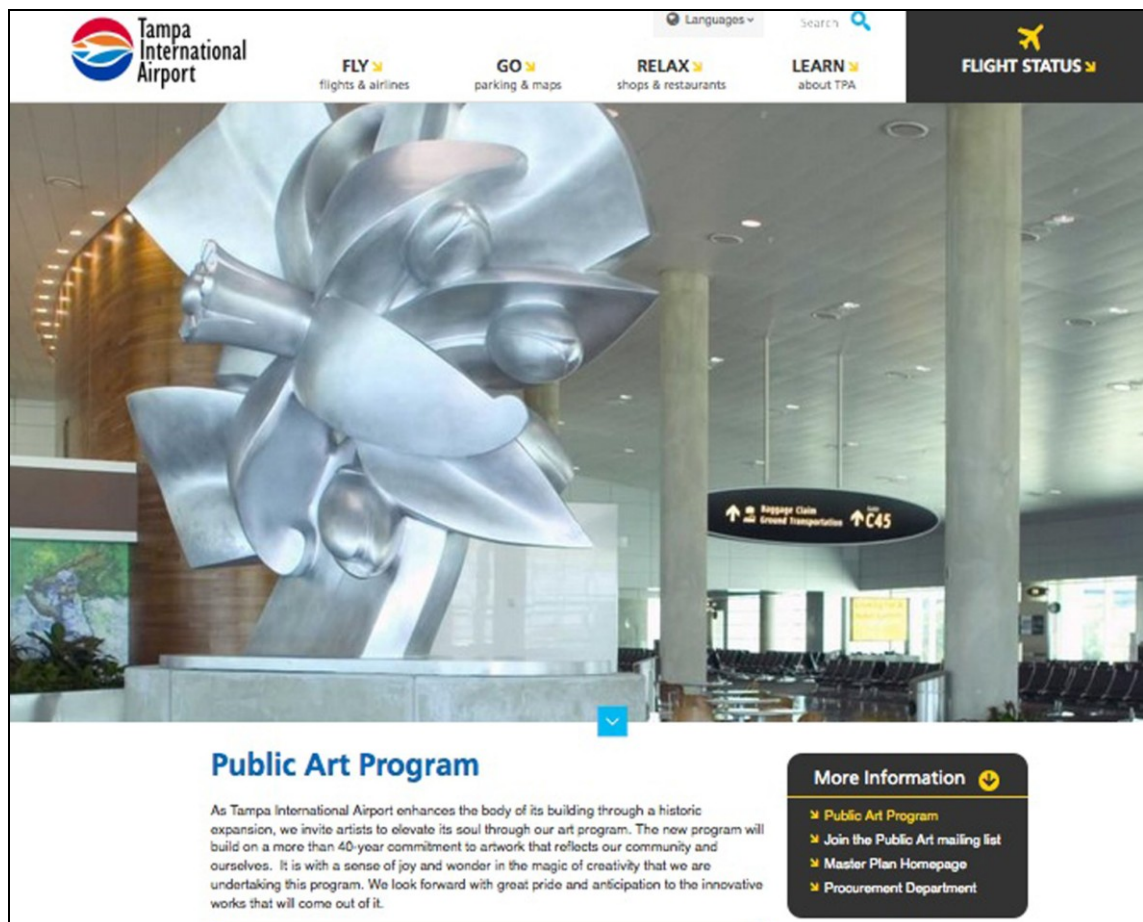
<sup>12</sup> HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

<sup>13</sup> DOSS, Erika. *Memorial Mania. Public feeling in America*. Paperback edition. Chicago/US: Chicago Press University, 2012 [2010].

<sup>14</sup> CAPASSO, Nicholas. Apud BARRETO, Ricardo. “Shop Talk: Public Art Today.” *Public Art Review*, n. 1, v. 13. fall/winter, 2001, pp. 11-16. p. 16.

numerosos trabajos se definen por su anclaje en la práctica monumental memorial, algunos proponiendo lecturas actualizadas del dispositivo, investigando nuevas nociones de tiempo, escala y participación, o incluso, mostrando el rescate (del pasado) como imposibilidad y la rememoración como ficción, desestabilizando la lógica de la representación.

El objetivo fundamental de esta Tesis es reflexionar sobre algunos conceptos que atraviesan las prácticas artísticas en lugares exteriores, muchas veces esencializados, como el de público, espacio, lugar, paisaje, territorio e identidad; a partir de éstos, la escenificación que el arte construye, los lugares que ha ocupado y algunos discursos al interior de la teorización del arte; finalmente dar una atención especial para las prácticas que versan sobre la memoria, ateniéndonos al memorial para el Holocausto en Viena, *Nameless Library*, de Rachel Whiteread, desde el proceso de erección así como algunos discursos, significados y afectos que lo circundan, lo atraviesan y agencian con el.



The image shows a screenshot of the Tampa International Airport website. At the top left is the airport's logo. To its right are navigation links: "FLY" (flights & airlines), "GO" (parking & maps), "RELAX" (shops & restaurants), "LEARN" (about TPA), and "FLIGHT STATUS". A search bar and a "Languages" dropdown are also visible. The main content area features a large photograph of a modern, abstract sculpture made of polished metal, situated in a bright airport terminal. Below the photo is a section titled "Public Art Program" with a blue downward arrow icon. The text in this section reads: "As Tampa International Airport enhances the body of its building through a historic expansion, we invite artists to elevate its soul through our art program. The new program will build on a more than 40-year commitment to artwork that reflects our community and ourselves. It is with a sense of joy and wonder in the magic of creativity that we are undertaking this program. We look forward with great pride and anticipation to the innovative works that will come out of it." To the right of this text is a "More Information" section with a downward arrow icon, containing a list of links: "Public Art Program", "Join the Public Art mailing list", "Master Plan Homepage", and "Procurement Department".

## [¿Y SI HAY UN POR QUÉ?... ]

En nuestra época, marcada por fundamentalismos y disputas territoriales y/o ideológicas, la memoria, o más particularmente, la institucionalización de la memoria, adquiere un valor estratégico para la afirmación de supuestas verdades. La visibilidad pública anclada en valores aparentemente consensuales intenta crear lugares simbólicos que funden espacios de saberes y organicen unidades de sentido que favorezcan el ejercicio de los poderes. Las prácticas artísticas forman parte de la producción y construcción de estos saberes y verdades, y al mismo tiempo los cuestionan y los traspasan. Conmemorar y celebrar a través/con el arte reitera discursos, expone contra-discursos y también propicia excedentes no visibles y no decibles, continuidades y rupturas.

Durante las últimas décadas, en diferentes lugares del mundo, vemos variados programas de arte para espacios abiertos que vienen siendo implementados, principalmente en ciudades europeas y norteamericanas; también presenciamos una emergente producción textual acerca del tema. Al mismo tiempo se nota cada vez más el uso del término *público* en relación al arte. Lo que se denomina actualmente *arte público* muchas veces pierde sus funciones calificativas para substantivarse y tornarse casi una categoría, y, por tanto, entendido como un dominio ya establecido y prontamente naturalizado. Pero, ¿qué podemos significar cuando decimos *público*? ¿Qué sentidos podemos darle al arte cuando lo denominamos *público*? ¿Cuáles son las implicaciones al calificar el arte como *público*? ¿Qué puede transformar el arte en *público*? ¿Qué conceptos de *público* utilizan los artistas cuando se refieren a sus trabajos como de arte público?

Junto a estos programas de arte público se encuentran los que tratan sobre la memoria. Y preguntamos: ¿por qué se habla cada vez más de memoria? ¿Por qué la práctica monumental vive un nuevo apogeo en las últimas décadas? ¿Por qué junto a los temas de la memoria surgen inmediatamente los de la identidad? ¿Por qué la identidad es reivindicada para demandar cohesión, integración, sentido? ¿Qué otros discursos y sentidos permean la edificación de memoriales?

Para el arte que quiere conmemorar la memoria quedan todavía muchas preguntas: ¿qué recordar? ¿Cómo recordar? ¿Qué se puede decir, qué se puede mostrar? ¿Es posible pensar en memoria sin pasar por conceptos como verdad y juicio? ¿Cómo

hablar de memoria sin correr el riesgo de caer en las falacias de la pureza y del origen? ¿Es posible hablar en nombre de otro? ¿El arte puede mediar historia y memoria? Pensamos que las prácticas artísticas que versan sobre cuestiones de memoria e identidad operan en una línea tenue entre lo que puede ser una estrategia en la afirmación de clichés y/o estereotipos, entre lo que puede ser una indagación sobre estas afirmaciones o, aún lo que puede configurarse como una táctica de afirmación de identificaciones provisorias y políticas; a este paso, ayudando a construir y destruir estereotipos culturales, construyendo y refutando territorialidades.

En la compleja relación entre la producción, institucionalización y experiencia del arte y ante la variedad de arte que se denomina público y de éste, aquellos de interés conmemorativo, se vuelve cada vez más necesario ampliar y profundizar el debate. Cuando vemos que muchas políticas públicas se legitiman en nombre del arte, de lo público y de la memoria, es tiempo de levantar el debate en torno a las posibilidades y límites de la relación estética en el espacio urbano, cuál es el lugar del arte y, cómo puede problematizar su propio lugar y crear espacios y afectos.

Las cuestiones aquí propuestas intentan pensar el arte, más allá del causalismo sociológico y más allá del idealismo romántico, para esto buscaremos articulaciones oblicuas en relación a las disciplinas para reflexionar sobre lo que nos ofrecen como obras de arte, qué lugares forman, qué espacios pueden crear, qué territorios configuran, en qué expectativa de paisaje se encuadran, cuándo y cómo (des)aparecen, qué discursos atraviesan, cómo producen subjetivación; los campos cruzados del arte y de la ciudad, de lo público y de la memoria. Como un ejercicio de experimentación del pensamiento, intentaremos abrir los conceptos – para señalar la diversidad de aproximaciones posibles – y, las prácticas – para apuntar a la multiplicidad de proposiciones posibles en la actualidad; con vistas a dislocarlos – conceptos y prácticas – de una línea evolutiva y exponerlos a la inmanencia.

[...]

Las reflexiones de este trabajo surgen a partir de experiencias múltiples, como caminante de algunas ciudades donde ya viví, como profesora/investigadora, como gestora/productora cultural. El interés sobre el *arte público* empieza como alumna de arte y pasa por otras experiencias. Como alumna me llamaba la atención la ausencia en los currículos de temas que tratasen la cuestión y la falta de bibliografía especializada en



portugués; como profesora, intentando insertar el debate con los alumnos de graduación en artes plásticas era destacable cómo se mostraban ajenos a su propia ciudad; como gestora y productora, la evidencia de la red de intereses que circundan cualquier programa cultural; como investigadora la necesidad de profundizar la cuestión y generar nuevas reflexiones para abordar la ciudad en la complejidad del quehacer artístico en ambientes urbanos. La memoria fue el desencadenante necesario al observar la cantidad y diversidad de trabajos que giran en torno del tema, sea tratando de lo subjetivo, de lo oficial, de la resistencia, o como estrategia o táctica.

Estuve interesada por Rachel Whiteread desde el inicio de su carrera, cuando viviendo en Londres pude presenciar y participar de la escena artística de la época. Su trabajo era muy diferente de otros artistas de su generación y al mismo tiempo muy potente. Me impresionó especialmente *House*. La imagen de esta Casa – de la cual guardé recortes de periódicos y revistas por mucho tiempo – y de otros trabajos suyos, retornaba en momentos que reflexioné (en todos mis papeles performáticos) sobre espacio urbano, escultura, arte, memoria; líneas de fuerza que ya apuntaban para esta Tesis, o por donde ella se desvía. Al principio había pensado trabajar con diferentes artistas para desarrollar las cuestiones que me gustaría investigar, pero conforme el trabajo fue tomando forma percibí que en Whiteread y en su memorial para Viena se encontraba todo lo que buscaba. En la artista no existe rechazo estético pero sí experiencia y madurez generada en el propio quehacer.

Al principio de esta investigación no había pensado tratar el tema del Holocausto, por creer que era *demasiado grande*. Pero a medida que fui trazando los contenidos de la Tesis se volvió prácticamente ineludible, siendo referencia para cualquier reflexión actual sobre memoria y su (im)posibilidad y, también, sobre los (sin)límites de la razón.

## **[PUESTA EN ESCENA]**

En la complejidad de los fenómenos urbanos contemporáneos, donde se cruzan intereses políticos, económicos, ideológicos, estéticos, comunicacionales, aquellas lecturas que no crucen saberes y que no tengan conexiones entre los campos se vuelven vulnerables. Pensar la ciudad, lo público y la memoria en su relación con el arte exige del investigador una mirada amplia y un aparato crítico que de cuenta de la revisión de

las bases epistemológicas sobre las que construimos nuestros saberes y que propongan pensamientos con una mirada más allá de la instrumentalidad.

Cruzan la escritura de esta Tesis diferentes autores de campos disciplinares distintos, alguno de los cuales serán destacados en el capítulo correspondiente; sin embargo, en lo que aquí se plantea hay un eco profundo del pensamiento de Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jacques Rancière e Jacques Derrida, de su relevancia e impacto para la reflexión sobre el espacio y sobre el arte.

Dos premisas son fundamentales en este trabajo a las que denominamos *conceptos desencadenantes para el pensamiento – dispositivo e inmanencia*; dichos conceptos sirven para tensionar y expandir el objeto de la investigación y orientar la reflexión. Recordando con Deleuze, que los conceptos no tienen valor por la verdad que portan, sino porque son operativos para el pensamiento.<sup>15</sup>

Dispositivo es un concepto fundamental en el pensamiento de Michel Foucault desarrollado en su obra “La historia de la sexualidad”, especialmente en el primer tomo, “La voluntad de saber”, publicado en 1976. A pesar de su complejidad, en una entrevista de 1977 Foucault lo resume así:

“Lo que trato de situar bajo ese nombre es, en primer lugar, un conjunto decididamente heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en resumen: los elementos del dispositivo pertenecen tanto a lo dicho como a lo no dicho. El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos.

En segundo lugar, lo que querría situar en el dispositivo es precisamente la naturaleza del vínculo que puede existir entre estos elementos heterogéneos. Así pues, ese discurso puede aparecer bien como programa de una institución, bien por el contrario como un elemento que permite justificar y ocultar una práctica, darle acceso a un campo nuevo de racionalidad. Resumiendo, entre esos elementos, discursivos o no, existe como un juego, de los cambios de posición, de las modificaciones de funciones que pueden, éstas también, ser muy diferentes. En tercer lugar, por dispositivo entiendo una especie -digamos- de formación que, en un momento histórico dado, tuvo como función mayor la de responder a una urgencia. El dispositivo tiene pues una posición estratégica dominante.”<sup>16</sup>

<sup>15</sup> DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003 [1964].

<sup>16</sup> FOUCAULT, Michel. “El juego de Michel Foucault.” En: *Saber y verdad*. Madrid: Ediciones de la Piqueta. pp. 127-162. Disponible en <<http://www.con-versions.com.ar/nota0564.htm>>. (Consulta: 13 mayo 2010). Entrevista dada a *Revista Onicar*, publicada en 1977.

Otros autores vuelven al concepto de dispositivo de Foucault como, por ejemplo, Giorgio Agamben, que reflexiona el dispositivo en el cuerpo a cuerpo con los vivientes, resultando de esta relación múltiples procesos de subjetivación.<sup>17</sup> Gilles Deleuze piensa el dispositivo (de Foucault) como compuesto de líneas de naturaleza diferente, “líneas de visibilidad, de enunciación, líneas de fuerza, líneas de subjetivación, líneas de ruptura, de fisura, de fractura, que se entrecruzan y se mezclan mientras unas suscitan otras a través de variaciones, o hasta de mutaciones de disposición”<sup>18</sup>. El autor las divide en “líneas de estratificación o sedimentación y líneas de actualización o de creatividad”<sup>19</sup>. Esta división puede ser pensada entre el adentro y el afuera (del significado), o como dice Deleuze “estar atento a lo desconocido que llama a nuestra puerta”.<sup>20</sup>

La palabra inmanencia tiene su origen etimológico en el latín, *immanens*, compuesta por los términos *in* – dentro, y *manens* – permanecer; significando aquello que es inherente a un lugar, tiempo y situación o a la inseparabilidad de la vida de sí misma. De raíz estoica, spinozista y nietzschiana, la filosofía inmanentista sobre todo es un sistema de pensamiento que rechaza los principios trascendentes, sale del orden moral del mundo para pensar una ética de la existencia, compuesta solamente con la vida, o mejor, afirmando la vida. Deleuze rescata el término y habla de “plano de inmanencia”, que dice no ser un concepto, sino el “continente de los conceptos”, “la imagen del pensamiento, la imagen que se da a sí mismo de lo que significa pensar, hacer uso del pensamiento, orientarse en el pensamiento...”<sup>21</sup>. La inmanencia involucra “movimientos infinitos”<sup>22</sup>, inesperados, introduce la intensidad de la potencia, que puede ser pensada con la irrupción de la multiplicidad en la diferencia – propia del devenir –, donde los valores emergen en los modos de existencia.

Se argumenta aquí que el monumento, como dispositivo inmanente, opera en el ámbito de la invención, de la indefinición, del devenir, en una siempre presente potencia de actualización. El monumento inmanente puede revelar ritmos, caminos, transitoriedades extendidas en afectos y perceptos.

---

<sup>17</sup> AGAMBEN, Giorgio. “O que é um dispositivo?” *Outra travessia*, n. 5, Florianópolis, 2005. pp. 9-16.

<sup>18</sup> DELEUZE, Gilles. “¿Que és un dispositivo?” En: BALIBAR, Etienne; DELEUZE, Gilles; GOTS, Barbara; et al. *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1990. pp. 155-163. p. 157/158.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>21</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2000 [1991]. p. 53.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 72.

Partimos del estudio de diferentes interpretaciones y actualizaciones de los conceptos de público para investigar posibles sentidos, interrelaciones e intersecciones con la formación de un posible espacio público y de éste con prácticas artísticas que se quieren públicas y versan sobre la memoria histórica. Planteamos que estas prácticas operan en la inmanencia, tanto produciendo regímenes de verdad, reiterando pedagogías y conductas, como también produciendo desplazamientos y nuevos agenciamientos que se quieren de resistencia, que operen como líneas de fuga.

En esto sentido, esta investigación esta estructurada en dos partes: la primera es una introducción orientada por *problemas conceptuales*; con interés epistemológico se plantea desarrollar los términos considerados claves para que pensemos/creemos arte público y monumentos. La segunda parte propone un encuentro con el monumento memorial *Nameless Library*, de Rachel Whiteread, donde, en un contexto(s) particular, se reflejan los conceptos desarrollados en la primera – algunos de los matices y tensiones, los discursos dominantes y sensibilidades que permean(aron) la obra –, como también traer nuevos conceptos (problemas) para reflexión. Más que obedecer un orden lineal, esta investigación está construida en espiral, donde los capítulos se comunican y se complementan; problemas/conceptos pasan nuevamente unos por los otros buscando producir diferencia.

## **[Parte I]**

El primer capítulo trata de establecer algunos conceptos fundamentales en la investigación como – lugar, espacio, paisaje y territorio – términos que reverberarán en todo el trabajo. La diferenciación propuesta por Michel de Certeau entre lugares y espacio, estrategias y tácticas, es fundamental para entender cómo se realizan las prácticas espaciales; la crítica ontológica de Foucault, Deleuze y Guattari produce otros conceptos, como disciplina, control, desterritorialización, heterotopías, que atraviesan el tema que aquí se propone reflexionar.

En el segundo capítulo se ensaya una breve arqueología del término *público* a partir de algunas teorías críticas de la Modernidad y sus despliegues. Aquí interesa indagar las formaciones del concepto de público y privado, para investigar sus interrelaciones con la categoría de arte público, que aparece muchas veces esencializada y no como un constructo histórico que ha asumido diferentes facetas en las relaciones de saber/poder. Para ello, transitaremos por autores referenciales en este debate, como

Jürgen Habermas, Hannah Arendt, Richard Sennet, en la definición de público y privado; y los despliegues que amplían y desplazan dichos conceptos a través de Chantal Mouffe y Ernest Laclau, para así pensar su relación con el arte, principalmente por la voz de Jacques Rancière, Rosalyn Deutsche y Miwon Kwon. Historizar las conceptualizaciones sobre la noción de público es indispensable para que podamos percibir las implicaciones de esta denominación en las prácticas artísticas, y no correr el riesgo de hacer referencia sobre el arte público como un abstracto universal.

El tercer capítulo es una especulación sobre cómo la ciudad opera a modo de escenario para memorias e identidades y cómo el arte participa en la construcción de especificidades de lugar o, de como busca construir sentidos. A partir del significado del término monumento – *memorare* – se encuentra un papel que atraviesa la tradición de estas prácticas, con la utilización de un selectivo pasado y memoria en la producción del poder simbólico, es decir, cómo la Historia se negocia y adquiere significado públicamente y cómo produce sentido. Dialogaremos con los estudios de John R. Gillis que localiza la construcción histórica del par identidad/memoria y su relación con las formas de conmemoración pública, entre ellas los monumentos. Dialogamos también con pensadores fundamentales y siempre referenciales que reflexionan sobre la ciudad y el arte como Lewis Mumford, Giulio Carlo Argan, Malcolm Miles, Penelope Curtis.

En el cuarto capítulo se circunda la afirmación de que el arte ha ocupado, a lo largo de su historia, lugares diferenciados, y cómo fue construido, desplazado y destruido dependiendo de los momentos históricos y, a través de esta ocupación/desocupación, los califica y se califica. Buscaremos establecer relaciones entre las prácticas artísticas con base en una tradición y las prácticas contemporáneas de arte en sus experimentaciones espacios/temporales, los lugares que ocupan, los cuestionamientos de esta ocupación, llamando al espectador a salir de su posición pasiva para sensibilizarse con su percepción de productor de (des)órdenes espaciales. Los análisis de Rosalind Krauss contribuyeron a pensar los cambios y despliegues de la tradición escultórica en el siglo XX. Son fundamentales también aquí las teorías de Miwon Kwon y Rosalyn Deutsche, pensadoras que relacionan el arte contemporáneo y las políticas espaciales. Reflexionamos también sobre la urgencia, el uso y el exceso de memoria en la actualidad. La materialización de la memoria por el arte es un proceso con funciones, condiciones, límites y resistencias que cruzan nociones de revisión, perdón, trauma, olvido.

**[Parte II]**

El primer capítulo, titulado *Variaciones Whiteread*, plasma una breve aproximación a la producción artística de Rachel Whiteread, introduciendo sus procedimientos, su poética y algunas obras que la consagraron en su país e internacionalmente. La artista encuentra un *estilo* con una producción compleja; en su *parpadeo*, muestra que la repetición ocurre siempre como diferencia.

El segundo capítulo *es un viaje* a Viena y a la Judenplatz, donde está localizado el Memorial para el Holocausto. Aquí se contextualiza el lugar y el complicado proceso de erección del Monumento para el Holocausto, que demoró casi cinco años para ser completado. Se presentan aquí algunas de las delicadas relaciones entre arte, instituciones políticas y religiosas, y otros personajes que actuaron(an) en esta historia; en un intento por mostrar las ambigüedades, los valores que permearan el proceso, y a partir de ahí encontrar una posibilidad de pensar la dimensión pública construida en el disenso.

El tercer capítulo despliega las formas más evidentes de uso/relación/apropiación, visibles y enunciadas con el Monumento, que señalan la complejidad del lugar y de los espacios creados, cruzando cuestiones de culpa, confesión y perdón; del trauma y del duelo. Aquí fueron fundamentales las reflexiones de Amelia Valcárcel sobre memoria y perdón, así como el pensamiento y escritura sofisticada de Jacques Derrida, principalmente a través de la *aporía* y la *experiencia de lo imposible*.

A partir del nombre del Memorial, *Nameless Library*, el cuarto capítulo refleja las tentativas de evocación de identidades y la urgencia de pensar el otro como Otro en su irreductible alteridad, principalmente a través de Derrida y su diálogo con Emmanuel Levinas. El intento aquí es pensar también cómo el trabajo de Whiteread recupera su condición de *monumento* como potencial para operar en el *afuera* (de cualquier intencionalidad) y producir agenciamientos y acontecimientos a través de su potencial de afección que hace la vida (inmanente) correr paralela a los discursos. Nos apropiamos aquí del concepto de *monumento* de Deleuze/Guatarri, que lo entienden como condición de la obra de arte para producir *bloques de sensaciones* y así llegar a un modo de existencia y durar sin precisar de algo que las justifique. El monumento de esta forma no es la memoria del pasado sino un compuesto de tiempos plurales que tiene el presente como centro de gravedad, operando siempre en el devenir.

[...]

Hay mucho escrito sobre Rachel Whiteread. Por un momento dudé en ser una persona más hablando de una obra que estimula el silencio reflexivo. Inspirándome en su propio método, intenté realizar una variación de lo ya dicho. Busqué en la construcción de esta Tesis atenerme menos a los análisis de su trabajo, y más a las informaciones del abundante material mediático – documentales, entrevistas, artículos en periódicos y revistas especializadas, entre otros – producidos con y sobre ella a lo largo de su carrera, y los que rodearan todo el proceso de ejecución del Memorial de Viena. En estos últimos existen pequeños cambios en sus respuestas en las entrevistas, no obstante, permanece una sensación de extrema sinceridad en lo que afirma, un respeto al quehacer artístico y a las personas que de alguna forma son afectadas por su arte.

Había idealizado una entrevista con Rachel Whiteread, y al no conseguir su contacto personal realicé algunas tentativas a través de la galería que la representa en Nueva York, y siempre obtuve respuestas educadas, sin embargo, negativas.<sup>23</sup>

Fue muy importante haber estado en Viena e intentar percibir cómo *Nameless Library* se inserta y sentir, como una observadora (poco) participativa, la dinámica del lugar, las formas y las apropiaciones echas por las personas que visitaban el Memorial.

[...]

La literatura y el cine fueron desencadenantes de pensamientos, productores de intensidades y afectos en la elaboración de este trabajo. Resuenan en las citas de la introducción de cada capítulo y, en los fotogramas y fragmentos de guiones/textos de películas de Alain Resnais, Chris Marker y Jean-Luc Godard, artistas que tienen como marca temática el tiempo y la memoria, la aprehensión de la realidad y la relación de la experiencia con el registro, la relatividad de la verdad. Pensé en los fotogramas de las películas como un momento de pausa, pausa en el texto y pausa para verlos (imágenes y texto) en un espacio/tiempo diferentes de la proyección.

---

<sup>23</sup> Este fue el último correo recibido: “Querida Edina, Gracias por su mensaje. Lo siento mucho pero Rachel está extremadamente ocupada este otoño y no tendrá tiempo para responder sus cuestiones. Disculpe por no tener mejores noticias – infelizmente, ella está con su agenda muy ocupada y con muchas obligaciones. Muchas gracias por su comprensión y buena suerte en su investigación. Recuerdos, Lisa.” En: VARGHESE, Lisa. Mensaje recibido por edidemarco@uol.com.br el 3 sept 2015 (información personal). Rachel Whiteread es representada en los Estados Unidos por la galería Luhring Augustine.

Durante la segunda parte de esta Tesis estuvo a mi lado el libro de Ruth Klüger, *Seguir viviendo*. Encontré en Klüger una interlocutora para contrastar pensamientos e intuiciones, por momentos era como si la sintiese respondiendo a mis preguntas. Su narrativa no del pasado sino a partir del presente – o de los recuerdos en el presente y, su conciencia de la complejidad que implica todo el proceso de rememoración. “Los actos simbólicos son como molinos que, al sabor del viento, pueden apuntar hacia todas las direcciones”.<sup>24</sup> Con Ruth Klüger, Chris Marker, Alain Resnais y Jean Luc Godard construí agenciamientos, aunque ellos no lo sepan.

En un momento de la escritura me sentí con la *casa tomada*<sup>25</sup>, o mejor tal vez sería, con la *biblioteca tomada*, era como si hubiese sido invadida por el tema, entonces tuve que cerrar algunas puertas y elegir un recinto para vivir/escribir.

“Pensar es experimentar”, dice Deleuze en su libro sobre Foucault; digo entonces que esta Tesis es un ejercicio de pensamiento y de composición. Como experiencia creativa, la escritura también comporta riesgos, y aquí busqué una escritura plurifónica, en el sentido que le brinda Jean-Luc Nancy – una escritura plural, que de la misma forma que el monumento, busca ser exceso e intenta apelar a la invención. Se la ofrezco para un compartir. *Vos ofereço para um (com)partir inventivo*.

---

<sup>24</sup> KLÜGER, Ruth. *Paisagens da memória. Autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto*. São Paulo: Editora 34, 2005 [1992]. p. 42. Ruth Klüger nació en Viena en 1931, después de sobrevivir a los campos huyendo con su madre en 1945, emigró a Estados Unidos en 1947. En el libro aparecen sus recuerdos de niña en Viena, su paso por los campos de concentración, exterminio y trabajo, respectivamente Theresienstadt, Auschwitz-Bierkenau y Christianstadt; y su vida en Estados Unidos desde la llegada al país hasta el momento del relato; su experiencia en países que visitó o vivió por cortos períodos como conferenciante o profesora invitada. Ruth Klüger es especialista en literatura alemana.

<sup>25</sup> *Casa tomada* es el nombre de un cuento de Julio Cortázar de 1946 publicado en la revista *Anales*, de Buenos Aires, y después en el libro *Bestiario*. CORTÁZAR, Julio. *Bestiário*. São Paulo: Círculo do livro, s/d [1951].



**PARTE I**

**ARTE PÚBLICO Y MONUMENTO**

**LOS LUGARES DEL ARTE EN LOS ESPACIOS DE LA CIUDAD**





“Para garantizar su libertad [el hombre] construye fuertes.”

*Toute la mémoire du monde* (fotograma)  
Dirección: Alain Resnais; Texto: Rémo Forlani; 1956.



[CAPÍTULO 1]

(ENTRE)

**LUGARES, ESPACIOS, PAISAJES Y TERRITORIOS**

“otro tiempo otra vida otra muerte otra tierra  
donde los pobres héroes iban siempre a caballo  
y no se apeaban ni en la estatua propia”

*Contra los puentes levadizos*, Mario Benedetti (fragmento)<sup>1</sup>

Las ciudades contemporáneas se muestran como mezclas heterogéneas, sobrecargadas de signos, símbolos, alegorías, íconos, que configuran lugares y producen espacios, sentidos y afectos, que se actualizan en nuestra experiencia. La vida en las ciudades se transforma continuamente y se escapa en flujos que nos atraviesan. La carga de elementos relacionales e intensidades sensibles – visuales, sonoras, táctiles y olfativas – que nos interpelan en los entornos urbanos constituyen nuestra percepción espacio/temporal.

En las formas de (des)organización urbana conviven la mas alta tecnología con prácticas rudimentarias de (sobre)vivir, ambas mostrando potencialidades para el existir en común o la creación de formas colectivas de vivir y, al mismo tiempo, la dificultad, y a veces la casi imposibilidad de compartir. Los extremos, con sus distancias extendidas, hacen que las zonas de exclusión sean cada vez más evidentes. Actualmente las ciudades sólo pueden ser vistas como una pluralidad de temporalidades, espacios y subjetividades, donde, la gestión de los lugares, la formación y demarcación de territorios son estrategias que reiteran y actualizan fronteras identitarias para el mantenimiento y afirmación de relaciones de poder, y donde los usuarios de las ciudades se valen de tácticas para subvertir los (des)órdenes establecidos y crear otros espacios. Prácticas espaciales, como quiere Michel de Certeau. En las prácticas espaciales se pueden formar lugares, espacios, utilizando estrategias y tácticas.

“Un *lugar* es el orden (sea cual fuere) según el cual se distribuyen elementos en las relaciones de coexistencia. Ahí se encuentra, por tanto excluida la posibilidad de que dos cosas, ocupen el mismo sitio. Ahí impera la ley de lo “propio”: los elementos considerados se encuentran unos al *lado* de los otros, cada uno ubicado en un lugar “propio” y distinto que lo define. Un lugar es por tanto, una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> BENEDETTI, Mario. *Antología poética*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.

<sup>2</sup> CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano – 1. As artes de fazer*. 4. ed. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 1999 [1990]. p. 201.

“El espacio es un cruzamiento de movilidades. Está en cierto modo animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan. Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo hacen funcionar como unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales. ... A diferencia del lugar, no tiene por tanto, ni la univocidad ni la estabilidad de un sitio propio. ... En suma, *el espacio es un lugar practicado.*”<sup>3</sup>

Si el lugar es configuración instantánea de posiciones, en él encontramos puntos identificadores y relacionales que se afirman como conjunto de potencialidades de aplicación de normas e interdicciones, o sea, el lugar funciona como una matriz, que connota un conjunto de prescripciones y prohibiciones. El espacio, a su vez, es la actualización y la selección que los practicantes hacen del lugar. Los espacios atraviesan los lugares y niegan la sociedad orgánica. Es importante subrayar que podemos estar en más de un espacio al mismo tiempo.

Para Certeau, los lugares son efectos de las *estrategias*, mientras los espacios son producidos por la irrupción de *tácticas*. Las prácticas tácticas de lo cotidiano son expropiaciones por las cuales los individuos interrumpen las estrategias y crean singularidades de la vida cotidiana escapando de las codificaciones de los juegos estratégicos. Certeau se interesa por la forma en que los individuos hacen y rehacen espacios, entran en territorios prohibidos y se apropian de los lugares.

La domesticación del espacio lo transforma en territorio. La territorialidad está vinculada a la creación de mecanismos de representación, utilizando estrategias como, por ejemplo, los discursos de memoria colectiva y singularidad cultural.

“La territorialidad, al sostener representaciones identitarias a partir de la estructuración de la memoria colectiva, ordena el tiempo histórico de individuos y grupos, arraigándose en el mito de origen y consubstancializándose en los acontecimientos del pasado, previamente seleccionados. Con este mecanismo, se determina el momento original, consagrándolo como acto fundador, y la identidad se elabora, como una especie de yo colectivo, oriundo de una relación con el otro. Siendo así, el territorio se concibe como el lugar de producción y reproducción de memorias, de imaginarios y sociabilidades.”<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> CERTEAU, Michel de, op. cit., p. 202.

<sup>4</sup> BULHÕES, Maria Amélia & KERN, Maria Lúcia Bastos. *América Latina: territorialidades e práticas artísticas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. p. 10. Cita basada en el pensamiento de Fernando Catroga en el libro *O céu da memória*.

En Michel Foucault vamos a encontrar una reflexión sobre el espacio – según la forma conceptuada por Certeau, a veces como lugar, otras como espacio – y también sobre territorios. Si el tiempo fue la obsesión del siglo XIX, nuestra época es, sobre todo, la del espacio – de la simultaneidad, de lo cercano, de lo lejano, de la dispersión, afirma Foucault en su célebre texto “De los espacios otros”, ubicando la experiencia espacial históricamente. “Estamos en una época en la que el espacio se nos ofrece bajo la forma de relaciones de posicionamientos”.<sup>5</sup> En este texto discurre sobre los cambios ocurridos en la noción de espacio a partir de la Edad Media, cuando estaba jerarquizado en función de lugares, y fundamentados en su localización, lugares sagrados y lugares profanos, lugares protegidos (cerrados) y lugares desprotegidos (abiertos), entre otros. A partir de Galileo y del desplazamiento de la tierra como centro del universo, el lugar de las cosas quedó relativo y no fijo, entonces el espacio pasa a ser percibido no por su localización sino en función de su extensión, por relaciones de posicionamientos. No obstante, hay espacios que contradicen estos posicionamientos y nociones contrapuestas, donde encontraríamos la superposición y la yuxtaposición de diferentes producciones espaciales en el mismo lugar, a través de contactos conflictivos que, posiblemente, nos conducirían a la reordenación de nuestras relaciones fuera del orden y del sistema de la Modernidad, a estos espacios Foucault los llama *heterotopías*. Contraponiéndose a la noción de utopía, que son “posicionamientos sin lugar real”<sup>6</sup>, así describe a las heterotopías:

“También existen, y esto probablemente en toda cultura, en toda civilización, lugares reales, lugares efectivos, lugares que están diseñados en la institución misma de la sociedad y que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los demás emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura, están a la vez representados, cuestionados o invertidos.”<sup>7</sup>

Foucault enumera seis principios que definen las heterotopías, de los cuales señalamos dos: “La heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real múltiples emplazamientos que son en sí mismos incompatibles” y, “las más de las veces

---

<sup>5</sup> FOUCAULT, Michel. “Outros espaços.” En: *Ditos e Escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001 [1984]. pp. 411-422. p. 413. Conferencia pronunciada en 1967 en el Círculo de Estudios Arquitectónicos, París, y publicada por primera vez en 1984.

<sup>6</sup> Ibid., p. 414.

<sup>7</sup> Ibid., p. 415.



están asociadas a cortes del tiempo”, pudiendo ser llamadas heterocronías.<sup>8</sup> Aquí, los espacios y tiempos, diferente de los tradicionales, pueden relacionarse de manera disyuntiva y/o acumulativa. Las heterotopías, por lo tanto, construyen alternativas a la realidad, invirtiendo, subvirtiendo y transformando a las instituciones políticas y sociales, evidenciando la capacidad de los lugares para el disenso y la pluralidad.

En otro texto de 1977, “El ojo del poder”, Foucault también habla de la necesidad de realizar una historia del espacio, que según sus palabras, sería una historia del poder. Reflexiona que la visión del espacio como inerte, como inmóvil, es una descalificación generada por la propia filosofía y, que la instrumentalización del poder en las sociedades modernas pasa por el control de la dimensión espacial, utilizando un modelo actualmente consagrado como metáfora – el *panoptismo*. El panoptismo es un modelo disciplinario, carcelario, donde la vigilancia se establece potencialmente sobre aquellos que son vigilados, sean ellos prisioneros, trabajadores, alumnos de escuelas, enfermos en hospitales, etc.<sup>9</sup> Este modelo ya había sido anticipado en sus conferencias y clases, y también en “Vigilar y Castigar”, como un poder de vigilancia omnividente – el ojo que ve todo. El panoptismo genera lo que llama *sociedad disciplinaria*, con base en la idea central del modelo de vigilancia carcelaria, la de ver sin ser visto. La disciplina domestica las conductas y, con el pasar del tiempo, aunque no haya un vigilante, la normalización se asume.<sup>10</sup> “Sin necesitar armas, violencias físicas, coacciones materiales. Apenas la mirada. La mirada que vigila y que cada uno siente pesar sobre sí, terminaría internalizándola, a tal punto de observarse a sí mismo. Fórmula maravillosa: un poder continuo y con un coste al fin de cuentas irrisorio”.<sup>11</sup> La posibilidad de la visibilidad que garantiza el funcionamiento del poder.

“La prisión (...), la forma-prisión (...) preexiste a su utilización sistemática en las leyes penales. Se constituyó en el exterior del aparato judicial, cuando se elaboraron, a través todo el cuerpo social, los procedimientos para repartir los individuos, fijarlos y distribuirlos

---

<sup>8</sup> FOUCAULT, Michel. “Outros espaços”, op. cit., p. 418.

<sup>9</sup> FOUCAULT, Michel. “O olho do poder.” *En: Microfísica do poder*. 17. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979 [1977].

<sup>10</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: história da violência nas prisões*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1986 [1975]. Ver también FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 1996 [1973]. Idealizado por Jeremy Bentham, jurista inglés, el modelo *panopticum* es de un edificio con forma de anillo, en el medio del cual hay un patio con una torre en el centro. Se trataba de un proyecto arquitectónico para ordenar el espacio de las prisiones, como un dispositivo o una tecnología a servicio de la fiscalización y del control disciplinario. De hecho, a pesar de nunca haber sido construido de acuerdo con el proyecto de Bentham, sirvió como modelo a innumerables otras instituciones emergentes durante el siglo XIX, como hospitales, escuelas, cuarteles.

<sup>11</sup> FOUCAULT, Michel, “O olho...”, op. cit., p. 218.

espacialmente, clasificarlos, obtener de ellos el máximo de tiempo y el máximo de fuerzas, entrenarles sus cuerpos, codificar su comportamiento continuo, mantenerlos en una visibilidad sin lagunas, formar en torno de ellos un aparato completo de observación, registro y notaciones, constituir sobre ellos un saber que se acumula y se centraliza."<sup>12</sup>

Si la sociedad disciplinaria se funda en la concentración, distribución y ordenamiento, atravesada por la producción de fuerza, ella se efectúa por la construcción de un cuerpo máquina estableciendo lo que Foucault denomina *biopoder*, determinando una *biopolítica*. En este sentido, la ciudad no puede ser comprendida sin una evaluación de los dispositivos de poder que la atraviesan, por la categorización y normalización y, consecuentemente, estandarización de la subjetividad.

Las estrategias de poder se despliegan “a través de las implantaciones, de los recortes, de los controles de territorios, de las organizaciones de dominios que podrían constituir una especie de geopolítica”, dice Foucault.<sup>13</sup> Afirma también que fue a través de la investigación espacial que descubrió las relaciones entre poder y saber o, cómo el saber funciona como poder y reproduce sus efectos. “Existe una administración del saber, una política del saber, relaciones de poder que pasan por el saber y que naturalmente, cuando se quiere describirlas, remiten a aquellas formas de dominación a las que se refieren las nociones como campo, posición, región, territorio.”<sup>14</sup> El par saber/poder opera y se constituye a través de la producción de *decibilidades*, o enunciados, y *visibilidades*. El poder, o las *relaciones de poder*, no están localizadas, solo existen como acción y, no tienen en sí una dimensión negativa, sino de producción. Foucault no excluye la existencia de un sistema de poder y sí, admite la existencia de micro-poderes que operan en las fracturas, produciendo lo que podemos llamar subjetividades mutantes. Sin embargo, es importante resaltar, que el autor considera que el poder opera por relaciones desiguales y asimétricas.<sup>15</sup> Las heterotopías no se oponen al panóptico, siendo éste un modelo utópico para análisis de técnicas de control y disciplina; los propios espacios de disciplina se pueden volver heterotopías, reales, en una relación a la ambigüedad del poder.

---

<sup>12</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigilar...*, op. cit., p. 207.

<sup>13</sup> FOUCAULT, Michel. “Sobre a geografia.” En: *Microfísica...* [1976], op. cit., p. 157.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>15</sup> Para una discusión muy clarificadora sobre el poder en Foucault ver: DREYFUS, Hubert L. & RABINOW, Paul. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica (para além do estruturalismo e da hermenêutica)*. Rio de Janeiro: Forense, 1995 [1983].

## PASAJES

Para Deleuze, el propio Foucault teoriza las “sociedades disciplinarias” como aquello que estamos dejando atrás y, afirma que “estamos entrando en las sociedades de control, que funcionan no más por confinamiento, sino por control continuo y comunicación instantánea.”<sup>16</sup> Las sociedades de control se forman a partir de la crisis de las instituciones sociales o de los medios de confinamiento, transformándose en regímenes abiertos de control incesante, de comunicación interminable e hipervelocidad. En las sociedades capitalistas pos-industriales, más que confinamiento, la estrategia ocurre por la reglamentación de los flujos, estableciendo nuevos flujos de producción de deseo y de servicio. El producto del control son las subjetivaciones capitalistas.

Las sociedades de control, o capitalistas, también crean una nueva geopolítica, en un proceso constante de *desterritorialización* y *reterritorialización*, una constante impresión de no pertenencia. En la pérdida de la relación directa con los territorios específicos, los sujetos (sociales) ya no sienten más ni los derechos ni los deberes con relación a los lugares.<sup>17</sup>

Si entendemos lugar, de acuerdo a Certeau, como el orden en el que se distribuyen elementos en las relaciones de coexistencia, podemos decir que el arte contribuye a la formación de lugar a través de relaciones de proximidad, alejamiento, contigüidad, y legitima las jerarquías para que las relaciones de poder se ejerzan. Formando lugares, o la espesura de los lugares, también contribuye a configuración/producción de los paisajes y para la demarcación de territorios, sean ellos cívicos, religiosos, étnicos, o cualquier otro, o aún superpuestos, pero todos atravesados por interdicciones y permisos, por inclusiones y exclusiones, delimitaciones que implican juegos de fuerza. Las configuraciones territoriales están permeadas por disputas donde verificamos las lógicas dominantes y las asimetrías del poder.

---

<sup>16</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992 [1990]. p. 216.

<sup>17</sup> Deleuze y Guattari analizan la relación de la sociedad con el territorio en tres máquinas sociales distintas: la máquina salvaje, donde la territorialización tiene base en el parentesco; la máquina bárbara o despótica, donde la territorialización tiene base en el Estado; y la máquina capitalista que tiene base en cantidades monetarias en un proceso constante de desterritorialización y descodificación. Paranoia y esquizofrenia son dos polos de la máquina social. Paranoico tiende a la ley, al orden, al código, y el esquizo a la línea de fuga de la máquina social, produciendo máquinas deseantes, o máquina de potencia productiva de vida.

“Territorio sin duda es una noción geográfica, pero es ante todo una noción jurídico-política: aquello que se controla por un cierto tipo de poder”.<sup>18</sup>

Los territorios, mediados por fronteras reales y simbólicas producen verdades y particularidades diferenciadoras y segregacionistas y siempre presuponen relaciones de pertenencia, un adentro o afuera. La memoria histórica y la tradición han sido los argumentos base para mantenimiento y disputas de territorios. De ese modo, el arte en sus discursos de memoria participa de las afirmaciones territoriales. Importante notar que el arte no sólo forma territorios, como también se territorializa y desterritorializa en el proceso de ocupación del lugar. No obstante, en los intersticios territoriales, el arte puede formar espacios sobre el lugar, pues las realidades no se dejan aprehender como unidades continuas, sino, como territorios de conflictos y micro-poderes, para la construcción de discursos y resistencias, para la producción de subjetividades.

Felix Guattari afirma: “Tengamos consciencia o no, el espacio construido nos interpela desde diferentes puntos de vista: estilístico, histórico, funcional, afectivo... Los edificios y construcciones de todos los tipos son máquinas enunciatoras. Producen una subjetivación parcial que se aglomera con otros agenciamientos de subjetivación.”<sup>19</sup> Para Guattari, el espacio construido (lugares), puede entonces ser pensado como máquina de sentido y de sensación, y “pueden trabajar tanto en el sentido de un aplastamiento uniformizante como en el de una resingularización liberadora de la subjetividad individual y colectiva.”<sup>20</sup>

A partir de estas reflexiones el espacio deja de ser un concepto cerrado y pasa a ser entendido como acciones de espacialidades, y los lugares (espacios construidos) como campos de actuación de fuerzas de poderes y de micropoderes, que crean intensidades territoriales. Podemos pensar con Guattari que tenemos tantos espacios “cuantos fueren los modos de semiotización y subjetivación” y podemos habitar espacios heterogéneos que nos interpelan desde un punto de vista ético y estético, en los campos del percepto y del afecto.<sup>21</sup> En la internalización de normas que se hacen efectivas en su reiteración creamos lugares, en la confrontación e interpelación con los signos, creamos espacios sobre el lugar. ¿Qué artista puede ser referido como un practicante de la ciudad? ¿Qué arte puede crear espacio sobre el lugar? ¿Qué sobra del

---

<sup>18</sup> FOUCAULT, Michel. “O olho...,” op. cit., p. 197.

<sup>19</sup> GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1992. pp. 157-158.

<sup>20</sup> Ibid., p. 158.

<sup>21</sup> Ibid., p. 153.

arte cuando “a cualquier cosa le llaman arte”?<sup>22</sup> ¿Cómo participa el arte en la producción de subjetividad?

Para Guattari y Deleuze el arte opera para la producción de subjetivación, en una comprensión de la subjetividad como polifónica y heterogénea, es decir, con varios determinantes no jerarquizados. Los movimientos de subjetivación pueden darse bajo la forma de “reterritorializaciones conservadoras” o tener un sentido emancipador. En su forma emancipatoria, opera transversalmente, contaminando otros campos. Los campos del percepto del afecto estético son “foco de resistencia de la resingularización y de la heterogénesis frente a la invasión de las redundancias canónicas, y esto, gracias a la apertura precaria de las líneas de fuga de los estratos finitos hacia el infinito corporal.”<sup>23</sup>

Las líneas de fuga son vectores de un movimiento de desterritorialización (perder lugar) y desestratificación (salir de la institucionalidad). Huir no es escaparse de la acción, sino lo contrario, es recusar un sistema y escaparse de sus fuerzas, es inventar nuevas posibilidades conservando la indiscernibilidad de toda experiencia, “hacer huir”. Líneas de fuga que se encuentran en ciertas formas de arte y ciencia y nos permiten atravesar las formaciones de poder que nos rodean.<sup>24</sup>

El modelo estético propuesto por Deleuze y Guattari es el del arte nómada, el que no se sedentariza, el que ocupa territorios temporalmente y participa de los flujos de itinerancia. El modelo nómada opera como *máquinas de guerra*, o produciendo agenciamientos contruidos sobre *líneas de fuga*. Las “máquinas de guerra” son una “cierta manera de ocupar, de rellenar el espacio-tiempo, o de inventar nuevos espacios-tiempos”.<sup>25</sup> Las prácticas artísticas nómadas huyen de las subjetivaciones capitalistas, producen acontecimientos que escapan al control, engendran espacios-tiempos sitiando lugares, desestabilizan territorios, infiltrándose en los intersticios posibles de las estrategias. Su operación es táctica y ven al arte como arma y no como expresión.

El lugar del arte como territorio vivido es un lugar de deseos y conflictos. Al mismo tiempo que estabilizan el uso de los lugares pueden desencadenar otros usos, que trabajen con lo indeterminado, que formen territorios informes y tácticos.

---

<sup>22</sup> Título del ensayo de Jorge Luis Pardo. PARDO, José Luiz. “A qualquer coisa chamam arte. Ensaio sobre a falta de lugares.” En: LARROSA, Jorge; SKLIAR, Carlos (org). *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. pp. 215-232.

<sup>23</sup> GUATTARI, Félix, op. cit., p. 134.

<sup>24</sup> DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998 [1988].

<sup>25</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações*, op. cit., p. 212. El modelo nómada no es necesariamente el que se mueve, sino el que no se deja codificar, y al escaparse de los códigos no se sedentariza en la representación.

Determinar funciones específicas para el arte puede tornarse un disciplinamiento, una clausura, un agotamiento de su *potencial de afectamiento*. Es en la dinámica de la apropiación de los lugares, en la inmanencia, que se crean espacios sobre el lugar.

El arte en las ciudades nos permite pensar en un nuevo abordaje del lugar, creando nuevas territorialidades y nuevas tácticas de disolución y reconstrucción de espacios. “Al enseñarnos a vivir la simultaneidad temporal y espacial, la ciudad ofrece probablemente la más bella experiencia de soberanía estética, una vez que ella jamás obtiene su identidad aparente de los efectos del totalitarismo de la representación.”<sup>26</sup>

Si todas las relaciones humanas pueden ser pensadas como espaciales/temporales, o se manifiestan como prácticas espacio/temporales, el cambio en los conceptos y en las relaciones espacio/percepción/experiencia también cambian la forma en cómo el arte ocurre y es percibido. Las filosofías de la diferencia le han aportado al arte una discusión más allá de las categorías que durante mucho tiempo fueron estudiadas y consideradas como verdades, que pautaron algunas teorías y algunas *historias del arte*. De un yo que se expresa y encuentra su mejor interpretación en lo bello, en lo sublime, se pasó a pensar en un yo que no está predeterminado, o mejor, que se define a partir de su construcción.

Las políticas espaciales entonces pueden ser pensadas como siendo *siempre relacionales*, relaciones entre personas y cosas que van siendo producidas ininterrumpidamente. Las prácticas artísticas, como productoras de visibilidades, y los discursos que siguen esas prácticas, productores de decibilidades, participan de las políticas espaciales, sea con relación a los lugares, a los territorios, a los paisajes y a sus derivaciones, como localización, memoria, identidad, frontera y otras. Las variedades y dimensiones en las que el arte opera, y la variedad de artistas que lo propone, se equivalen a las posibilidades de operaciones espaciales que pueden ser agenciadas.

No podemos dejar de considerar que actualmente observamos que el modelo disciplinario se amplía a todos los espacios tangibles, vivimos un régimen de visuales ampliado, al que podemos llamar un panóptico potenciado y, donde el propio sistema de control excede las previsiones. Las redes sociales han transformado el vivir en un inmenso *reality show*; a través de *drones* y *hackers* todos nuestros pasos, reales o virtuales, quedan registrados. En un mundo omnividente y omnisciente, vivimos en una paradoja entre seguridad y vigilancia.

---

<sup>26</sup> JEUDY, Henry-Pierre. *Espelbo das cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005. p. 84.

Partiendo de estos presupuestos, consideramos que la relación entre la mirada (más allá de lo visible), el lugar, el espacio y el territorio, se vuelven paisajes, en el permanente devenir de nuestro proceso performativo. Arjun Appadurai, en sus estudios sobre las diásporas, dice que los paisajes son “formas fluidas e irregulares”; “no se trata de relaciones objetivamente dadas que tienen la misma apariencia a partir de cada ángulo de visión, sino que, antes, son interpretaciones profundamente perspectivas, moldeadas por el posicionamiento histórico, lingüístico y político de las diferentes especies de agentes”.<sup>27</sup> Si vamos un poco más allá, considerando que en el encuentro nos componemos con ellas, son también sensaciones y presencia.

Siempre esperamos algo del paisaje, de esta forma, como quiere Deleuze, es el deseo la condición de construir agenciamientos. Localizando en Marcel Proust la raíz de su afirmación, dice:

“no deseo a una mujer, deseo a su vez un paisaje que está envuelto en esa mujer, un paisaje que puedo no conocer, y que presiento, de tal suerte que, si no despliego el paisaje que ella envuelve no estaré contento, es decir, mi deseo fracasará, mi deseo quedará insatisfecho. (...) No deseo nunca algo y nada más; asimismo, tampoco deseo un conjunto, sino que deseo en un conjunto.”<sup>28</sup>

Podemos, en el paisaje, estar al mismo tiempo fuera y dentro, miramos, como si no fuésemos parte, y lo constituimos para quien nos mira; pero, de hecho lo experimentamos y nos transformamos, cuando nos tornamos mundo con él, hasta la posibilidad de “devenires no humanos”<sup>29</sup>. Piedra, viento, desierto, mar, pá

---

<sup>27</sup> APPADURAI, Arjun. “Disjunção e diferença na economia cultural global.” En: FEATHERSTONE, Mike (org). *Cultura Global*. 3. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1999 [1990]. pp. 311-327. Appadurai establece cinco categorías para comprender la cultura contemporánea: *ethnoscapes*, *mediascapes*, *technoscapes*, *financescapes* e *ideoscapes*.

<sup>28</sup> DELEUZE, Gilles. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze: entrevista de Claire Parnet*. Video. Disponible en: <[intermedias.blogspot.com.br/2008/01/o-abecedario-de-gilles-deleuze.html](http://intermedias.blogspot.com.br/2008/01/o-abecedario-de-gilles-deleuze.html)>. (Última consulta: 21 jun 2015). Filmado en 1988/89 y exhibido por TV Arte entre noviembre de 1994 y mayo de 1995.

<sup>29</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2000 [1991]. p. 220.







“Cuando hablo de un lugar,  
es porque desapareció;  
cuando hablo del tiempo  
es porque aún no es.”

*Dans le noir du temps* (fotograma)  
Jean-Luc Godard, 2002.



[CAPÍTULO 2]

**INTERSECCIONES – PÚBLICO / ARTE/ MEMORIA**

Los campos de lo público se delimitan con límites conceptuales/físicos/imaginarios, constantemente negociados y (re)definidos. Muchos discursos y prácticas están permeadas por la polaridad público/privado, que además de afirmar localizaciones, delimita concepciones y normas que configuran nuestra experiencia. El arte que usualmente se encuentra en la ciudad sufre la calificación de *público*, sólo por estar en el espacio exterior y, la mayoría de las veces, se financia directa o indirectamente con dinero del Estado, involucrando sus diferentes esferas administrativas y a diferentes profesionales a través de procesos no muy claros o incluso desconocidos para sus habitantes. La memoria está presente en gran parte de los discursos que acompañan los trabajos de arte que se instalan en el espacio público.

Cuestiones como la crisis del espacio público (fragmentación, diferenciación), el debilitamiento del poder público en épocas de Estado mínimo, la pérdida de lugares públicos por intereses privados, así como el desvanecerse de la memoria, la muerte de las tradiciones, la necesidad de recuperar y/o revisar el pasado, han estado en la lista de los debates contemporáneos, sean políticos, sociales, culturales. Entrecruzando o fundando diferentes disciplinas y campos, los términos público, memoria y arte están presentes en muchas discusiones teóricas con conceptualizaciones y posiciones que pueden ser antagónicas y divergentes.

Las afirmaciones de público, arte y memoria, lejos de su supuesta naturalidad y neutralidad, aquí pretenden ser pensadas como prácticas discursivas que crean sus dominios al afirmarlos y así establecen valoraciones, instauran regulaciones y convenciones que modifican la ciudad y nuestra relación con ella, definiendo conductas y comportamientos.

La historia de la constitución de las ciudades está permeada por el uso de la práctica imagética para configurar espacios y territorios específicos, buscando crear identidad a los lugares, proporcionarles significado, legibilidad y reconocimiento. A partir de este uso, estas imágenes forman parte de la constitución de discursos que están repletos de patrones normativos. Las afirmaciones más recurrentes son las de orden, estabilidad, continuidad histórica y pertenencias territoriales.

El significado de *espacio público* puede cambiar de acuerdo con el país, la región e incluso con las necesidades del momento. Sin embargo, su *doxa* es aquella que implica

un lugar abierto, de uso común y que pertenece a todos, organizado alrededor de monumentos que glorifican un pasado, un héroe, o una memoria aparentemente compartida, disponible para ser ritualizada. Las afirmaciones de espacio público son, por lo tanto, por contaminación, afirmaciones del arte como público. El arte, entonces, participa de la creación y recreación de las instancias de lo que se quiere público, evidenciando lugares, con-formando paisajes y consolidando territorios. Subliminal a las políticas de arte público es posible percibir políticas pedagógicas y culturales oficiales que pueden ser contextualizadas en su momento histórico.

No obstante, la noción de público recibe diferentes concepciones, y a partir de estas podemos observar paralelismos en los proyectos y trabajos de arte, que varían desde el entendimiento de un espacio ideal a la imposibilidad de haber algo que podríamos designar *público* por constituir siempre una visión antitética.

Varias vertientes de la formación del “dominio”, de la “esfera”, del “espacio” público han sido teorizadas, defendidas y cuestionadas. Sin embargo, es un punto común que el modelo dicotómico (y recurrentemente deseable) público/privado es, en occidente, heredero del griego, aunque a pesar de esta ejemplaridad, el término *público*, de acuerdo con Nelson Saldanha, sólo aparece con los romanos y, deriva de *populicus* o *populus*, que significa pueblo.<sup>1</sup> Utilizando las imágenes de la plaza y del jardín para hablar de la dimensión pública y privada y del redimensionamiento de la experiencia a través del sentido del espacio, Saldanha, a partir del pensamiento del helenista Jean Pierre Vernant, señala en las ciudades griegas el establecimiento de un dominio político que surge dentro de la vida social como objeto de reflexión. Político aquí quiere significar los procedimientos en relación al orden de la polis a partir de un distanciamiento del dominio religioso que se orientaba por una búsqueda de la salvación individual.<sup>2</sup>

El régimen oposicional entre público y privado, no obstante, asume un carácter definitivo en la Edad Moderna y ha sido uno de los ejes orientadores de significación en varios contextos. Como antagonistas, la constitución de un espacio público sólo puede ser pensada con la constitución de un espacio privado y, sus consecuentes delimitaciones han sido narradas, performatizadas y negociadas a través de los tiempos. Sin embargo, los modelos históricos normativos se cruzan transformándose, haciendo

---

<sup>1</sup> SALDANHA, Nelson. *O jardim e a praça: o privado e o público na vida social e histórica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. p. 38.

<sup>2</sup> VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990 [1988].

que, como conceptos y prácticas en construcción, no posean un cierre y precisen siempre ser reiterados y reafirmados.

Buscando deslindar las implicaciones de este régimen opositor para una aproximación a algunas prácticas artísticas, partimos de una breve arqueología conceptual a través de las teorías fundacionales del debate, Hannah Arendt, Jürgen Habermas y Richard Sennet – en quienes la historicidad, la construcción y el mantenimiento de la esfera pública, con sus procesos políticos y relaciones de poder, son cuestiones centrales. A partir de entonces realizamos un contrapunto con las nuevas perspectivas que emergen en la contemporaneidad y que apuntan los disensos y los modos plurales de subjetivación, a través de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, quienes también reflexionan desde la especificidad del campo y de las prácticas artísticas contemporáneas; del disenso de Jacques Rancière, y su proposición del arte como potencia de producción de dispositivos de ficción; y de Foucault, que en el concepto de heterotopía y, por la importancia dada a la espacialidad, trae elementos fundamentales para comprender la relación entre instituciones y espacio público.

## LO PÚBLICO PARA ARENDT, HABERMAS Y SENNET

Hannah Arendt parte de la idea que la esencia de lo político se ha perdido desde la antigüedad y contrapone el modelo griego antiguo de comunidad a los cambios radicales de la Modernidad. Su énfasis incide en la manera de distinguir lo privado, lo público, lo político y lo social. Resalta que en las interpretaciones y reinterpretaciones de los términos social y político radica una fuente de numerosos errores. Para Arendt la concepción griega original de *político* fue sustituida por la de *social*, cambiando completamente su interpretación. Investiga las transformaciones históricas de lo *público* y lo *privado*, buscando en los griegos un modelo ejemplar para el espacio público donde puede acontecer el ejercicio de la política y de la libertad.<sup>3</sup>

“Según el pensamiento griego, la capacidad humana de organización política no difiere apenas, sino que es directamente opuesta a esa asociación natural cuyo centro está constituido por la casa (*oikia*) y por la familia. El surgimiento de la ciudad-estado significaba que el hombre

---

<sup>3</sup> ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989 [1958].

recibía, ‘además de su vida privada, una especie de segunda vida, su *bios politikos*. Ahora cada ciudadano pertenece a dos órdenes de existencia; y hay una gran diferencia en su vida entre aquello que le es propio (*idion*) y lo que es común (*koionon*)’.”<sup>4</sup>

Esta organización pasaba por la destrucción de las unidades organizadas a base del parentesco, como la *phratría* (hermandad) y la *phile* (amistad), y por la constitución de la *polis*. Aristóteles consideraba que sólo dos actividades constituían al participante de la *polis* - el *bios politikos*, la acción (*práxis*) y el discurso (*lexis*), excluyendo todo lo que era del orden de la necesidad y de la utilidad. En la *polis* importaban las palabras y la persuasión, no la fuerza y la violencia, que eran toleradas en el espacio del hogar y de la vida en familia (*oiko despótes*). Al constituir esferas exclusivas, lo político (público) es el lugar de los iguales, opuesto a lo social (privado), que es el espacio de la familia, *prepolítico*, donde la fuerza y la violencia se justificaban por las necesidades y carencias de supervivencia. Dependía, no obstante, de este ejercicio de supervivencia en lo privado la ascensión a un lugar en la *polis* y la conquista de la libertad. “Ser libre significaba al mismo tiempo no estar sometido a la necesidad de la vida ni bajo el mando de alguien y no mandar sobre nadie. No significaba dominio, como tampoco sometimiento.”<sup>5</sup> Sin embargo, Arendt subraya que esta igualdad era relativa, pues implicaba la existencia de desiguales, que constituían la mayoría de la población. La igualdad no suponía paridad entre los sexos, sólo el hombre podía participar de la vida en la *polis*. Igualdad, por lo tanto, no era la justicia, sino “la esencia de la libertad”.<sup>6</sup>

La adaptación de estos conceptos al pensamiento romano-cristiano, dice Arendt, causa una confusión que se agrava con las concepciones modernas de sociedad, dificultando la comprensión de las divisiones entre esfera pública y privada. “Lo que llamamos ‘sociedad’ es el conjunto de familias económicamente organizadas para constituirse como el facsímil de una única familia sobrehumana, y su forma política de organización se denomina ‘nación’.”<sup>7</sup> Constata entonces la transformación de una ciencia política en ciencia económica, siendo el término “economía política” totalmente contradictorio en la ciencia clásica.

En la Edad Media, afirma Arendt, se podía observar una separación entre lo privado y lo público, pero en diferentes localizaciones y con menor importancia.

---

<sup>4</sup> ARENDT, Hannah, op. cit., p. 33.

<sup>5</sup> Ibid., p. 41.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Ibid., p. 38.

Después de la caída del Imperio Romano, la Iglesia sustituye el gobierno municipal, la tensión pasa entonces del mundo secular al sagrado, ocurriendo una transferencia de todas las actividades humanas hacia la esfera privada, transformando la familia en modelo para todas las organizaciones profesionales, como por ejemplo, las gildas y las cofradías. Sin embargo, existe una ausencia en esta “esfera curiosamente híbrida que llamamos ‘sociedad’, en la cual los intereses privados asumen importancia pública”.<sup>8</sup>

Arendt prosigue afirmando que la forma como concebimos lo privado puede ser encontrada en algunos aspectos desde los romanos, es decir, como refugio de la *res publica*, pero sólo se definirá en el sentido que lo entendemos actualmente, de proteger lo que es íntimo, con el individualismo moderno, que tiene en Rousseau su primer teórico. También constata que el florecimiento de la poesía, de la música y del romance a mediados del siglo XVIII es testigo de una estrecha relación entre lo social y lo íntimo.

En el despliegue hacia la Modernidad observa una decadencia de la familia y una absorción de ésta por lo social, donde la igualdad de los miembros recuerda aquella de la familia, siempre sometida a un poder despótico, instalando un fenómeno al que denomina *conformismo*. La diferencia entre este gobierno y los gobiernos de los reyes radica en la sustitución de un gobierno de poder absoluto por una “especie de gobierno de nadie”, basado en la burocracia.<sup>9</sup> Éste no significa ausencia de gobierno y, puede incluso transformarse en una versión de gobierno cruel y tiránico. En estos grupos sociales se excluye la posibilidad de acción y se coloca en su lugar la expectativa de un cierto tipo de conducta, con innumerables y variadas reglas para normalizar a sus miembros. Lo que importa es realizar una ecuación de acuerdo a la posición en la estructura social – “categoría en la sociedad semifeudal del siglo XVIII, el título en la sociedad de clases del siglo XIX, o la mera función en la actual sociedad de masas.”<sup>10</sup> Cuando, en un crecimiento artificial, la *labor*<sup>11</sup> pasa de la esfera privada hacia la social, buscando alcanzar a través de ésta la excelencia, la acción y el discurso son relegados a la esfera de lo íntimo, perdiendo así su calidad.

En la ascensión de lo social y consecuente transformación de la preocupación individual en preocupación pública, la sociedad se convierte en el “disfraz” de una

---

<sup>8</sup> ARENDT, Hannah, op. cit., p. 45.

<sup>9</sup> Ibid., p. 50.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> La *labor* corresponde al suplemento de las necesidades biológicas del hombre, que junto al *trabajo* y la *acción* corresponden a los tres aspectos de la *vita activa* o vida humana.



organización de propietarios que exigen de la esfera pública protección para la acumulación de riquezas. Los gobiernos protegen a estos propietarios privados estableciendo así una contradicción evidente, aquello que las personas tienen en común ahora son sus intereses privados, y así la esfera pública se torna función de la esfera privada, resultando ser ésta la única preocupación común que sobrevive. Se instituye entonces la intimidad como fuga del mundo exterior y se establece en la privacidad el lugar de la libertad. La libertad queda ubicada en la propia persona.

Para Arendt, entonces, la época moderna extingue las esferas pública y privada en sus delimitaciones tradicionales y las transforma en la esfera de lo social, vinculada a actividades económicas y dominación burocrática. El espacio público como espacio político que busca el entendimiento, igualdad y la reciprocidad de sujetos que se reconocen como iguales, se disuelve. La Modernidad es, y aquí Arendt habla desde su propio presente, por lo tanto, la negación de las promesas realizadas en el espacio griego.

Jürgen Habermas defiende la esfera pública como un principio organizativo de ordenamiento político y afirma que entender la estructura compleja de la esfera pública es entender la propia sociedad a partir de una categoría central de su estructuración.<sup>12</sup> Para Habermas, la esfera pública es una categoría histórica directamente vinculada al desarrollo de la sociedad burguesa. La emergencia de esta sociedad burguesa tiene lugar con el capitalismo mercantil del siglo XVI, su concreción en el fin del siglo XVII y siglo XVIII, y su decadencia durante el siglo XIX, refiriéndose principalmente a Inglaterra, Francia y Alemania. Buscando historicidad para los conceptos, el autor también se remonta a la antigüedad clásica griega, la cual estableció un modelo de esfera pública de fuerza normativa y con delimitaciones claramente especificadas.

En la estructura agraria de la Edad Media Habermas, como Arendt, no observa una antítesis entre lo público y lo privado, o mejor, no hay un dominio que pueda ser considerado privado, el poder es soberano y el señor feudal es la corporización de este poder. Emanando de su simple presencia, este poder es escenificado, representado públicamente. No hay una esfera de comunicación, o sea, política.

---

<sup>12</sup> HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984 [1962]. *Mudança estrutural na esfera pública* es una monografía escrita en 1961 bajo la orientación de Adorno y recusada por Horkheimer como “*habilitationschrieb*” para el Instituto de Investigación Social, perteneciente a la Universidad de Frankfurt, causando tensión entre los teóricos. A través de la intervención de Wolfgang Abendroth, se presenta a la Facultad de Marburg como tesis de libre docencia, donde pasa a dar clases. En: ANDERSON, Joel. “A opressão invisível.” *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 jul. 2001. Mais!, pp. 8-13.

Con la ascensión del mercantilismo, la transformación del modo de producción en capitalista y la nacionalización de la economía de las ciudades, la esfera pública será equivalente al poder público. Público entonces se vuelve sinónimo de estatal. Se constituye en este momento una sociedad civil burguesa como contrapunto a la autoridad del monarca, que cuestiona el Estado y el espacio público como localización de la autoridad. Las actividades económicas y las relaciones de dependencia que pertenecían a lo privado surgen entonces en esta esfera pública.<sup>13</sup>

La prensa, en auge, se torna ahora un nuevo espacio de debate para asuntos políticos. Sin embargo, llega solamente a los estratos cultos, el público que lee, la “nueva capa burguesa”, que va a ocupar una posición central en este nuevo espacio público.<sup>14</sup> La esfera pública, que era considerada como la esfera del poder público, se separa de éste y se convierte en el foro que las personas privadas buscaban para obligar al poder público a legitimarse frente la opinión pública.

Es en las ciudades, como centros económicos y culturales de la sociedad burguesa en formación, donde surgen las primeras instituciones de una nueva esfera pública, siendo su primera manifestación la *esfera literaria*. Los clubes literarios, los salones, los cafés y las comunidades de comensales se constituyen en *escenarios de conversaciones* – primero culturales, después también críticos – y, se tornan una esfera pública de personas privadas que se diferencia de la esfera del poder público transformando estos espacios en políticos. En estos espacios de debate es donde se exponen los problemas, donde se puede emitir opinión, es decir, es el lugar donde se les da *publicidad*. Publicidad ahora como una cualidad de lo que es público, como transparencia y desmitificación de la dominación pública, como legitimación y visibilidad. En estos espacios lo que vale son los argumentos, no las jerarquías. Cabe resaltar que entre los participantes, además de la burguesía, estaba la nobleza urbana.<sup>15</sup>

De acuerdo con Habermas “la esfera pública burguesa inicialmente puede ser entendida como la esfera de las personas privadas reunidas en lo público”<sup>16</sup>, que reivindican la esfera pública reglamentada por la autoridad, pero también contra la propia autoridad. Su medio de crítica es el uso de la razón, la racionalización pública, reivindicando el poder y también la legitimación de la dominación. Esta esfera pública

---

<sup>13</sup> HABERMAS, Jürgen, op. cit.

<sup>14</sup> Ibid., p. 40.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Ibid., p. 42.

burguesa se desarrolló en una tensión entre el Estado y la sociedad, manteniéndose durante esta evolución como parte del dominio privado.

En este momento también se configura una nueva esfera privada, o mejor, se origina la privacidad en el “sentido moderno de interioridad libre y satisfecha.”<sup>17</sup> La esfera privada como espacio de la economía doméstica se extingue, y entonces se delimita un espacio privado de la familia y del hombre privado – dueño de mercaderías y padre de familia. Esta es la pequeña familia patriarcal.

Los artistas, emancipados de los mecenas, van a “profanar” el arte y parten hacia el mercado. Abren editoras, teatros, casa de ópera, museos. “Como los conciertos y el teatro, los museos institucionalizan la opinión no profesionalizada sobre arte: la discusión se vuelve un medio de su apropiación”<sup>18</sup>. Con públicos más amplios ocurre una profesionalización de la crítica, que va a validar el arte en el mercado emergente. Dice Habermas:

“A medida que la cultura asume la forma de mercancía, y sólo así se transforma propiamente en ‘cultura’ (como algo que se finge que existe por sí mismo) se pretende ver en ella el objeto propio de discusión y con el cual la subjetividad vinculada al público se comprende a sí misma.”<sup>19</sup>

El avance del capitalismo provoca un nuevo escenario económico y social. Con el aumento de la industrialización las ciudades crecen y las masas conquistan visibilidad, ocurriendo una definitiva separación entre capital y trabajo. En el escenario de las revoluciones burguesas, que se dan primero en Inglaterra y después en los otros países, el Estado Moderno queda establecido. Lo privado entonces se emancipa de las directrices del poder y se definen nuevas representaciones de lo público, ahora a través de la Ley – derechos fundamentales. Habermas define tres grupos de articulación de estos derechos: sobre la libre expresión y derechos políticos; sobre la privacidad; sobre la propiedad. El individuo ahora es un ciudadano.

Habermas observa que la esfera pública no se completa como se ha previsto, ya que no corresponde a la realidad, pues contemplaba solamente a las “personas privadas”, garantizándoles autonomía a través de la propiedad, excluyendo al “pueblo” y a la población rural. Y aclara: “La esfera pública burguesa se rige y cae con el principio del acceso a todos. Una esfera pública, de la cual ciertos grupos fuesen *eo ipso* excluidos,

---

<sup>17</sup> HABERMAS, Jürgen, op. cit., p. 43.

<sup>18</sup> Ibid., p. 56.

<sup>19</sup> Ibid., p. 44.

no es sino, digamos, incompleta: es más ella ni siquiera es una esfera pública.”<sup>20</sup>

Habermas resalta todavía que:

“Esta esfera pública continúa literaria también cuando asume funciones políticas; la formación cultural es uno de sus criterios de admisión - la propiedad es el otro criterio. De hecho, ambos criterios cubren el mismo círculo de personas, pues formación educacional era, en aquella época, más una consecuencia que un presupuesto de un estado social que, a su vez, está determinado primariamente por títulos de propiedad.”<sup>21</sup>

Con la expansión de las relaciones económicas, el desarrollo del mercado y el surgimiento del Estado social a partir de la segunda mitad del siglo XIX, el Estado conquista nuevas funciones que hasta entonces eran de la iniciativa privada. Se amplía de esta manera, el sector de los servicios públicos y surge "una esfera social repolitizada, donde las instituciones estatales y sociales se sintetizan en un único complejo de funciones que no se diferencian".<sup>22</sup> El trabajo y la organización social pasan a formar la esfera pública, surgiendo entre ésta y la privada, una esfera social que asume funciones antes desempeñadas por instituciones públicas. Dice Habermas:

“Solamente esta dialéctica de una socialización del Estado que se impone, simultáneamente con la estatización progresiva de la sociedad, es que poco a poco destruye la base de la esfera pública burguesa: - la separación entre Estado y sociedad. Entre ambos y al mismo tiempo, a partir de ambos, surge una esfera social repolitizada, que escapa a la distinción entre lo 'público' y lo 'privado'.”<sup>23</sup>

La esfera profesional evoluciona, así, a un dominio casi público, mientras la esfera privada queda reducida a la dimensión de la familia, que pierde, entre tanto, su función de protección. Habermas clasifica este fenómeno como "refeudalización". Desapareciendo las esferas pública y privada, lo público se transforma entonces en masa.

Las formas de convivencia social también se extinguen y son sustituidas por un público consumidor de ocio, se transforman en un “negocio” que se caracteriza por la “abstinencia en cuanto al razonamiento literario y político”.<sup>24</sup> Los bienes culturales, que al transformarse en mercancías se pensaba que eran puestos a disposición de un público que no eran los mecenas y *connoisseurs*, se orientan de tal forma por las leyes de

---

<sup>20</sup> HABERMAS, Jürgen, op. cit., p. 105.

<sup>21</sup> Ibid., p. 105-106.

<sup>22</sup> Ibid., p. 177.

<sup>23</sup> Ibid., p. 170.

<sup>24</sup> Ibid., p. 193

mercado que hacen que la propia creación sea pensada con relación a la estrategia de venta. El periodismo pasa a ser un periodismo comercial, la publicidad (crítica) de las esferas públicas se sustituye ahora por la propaganda (manipuladora). Reflexiona Habermas :

“Sí, la cultura de masas recibe su dudoso nombre exactamente porque se conforma a las necesidades de distracción y diversión de grupos de consumidores con un nivel de formación relativamente bajo, al contrario de, inversamente, formar el público más amplio en una cultura intacta en su sustancia.”<sup>25</sup>

La acción de la propia esfera privada, en un público masificado de consumidores dominados por la lógica del mercado, la creciente concentración del poder económico vinculado a los *media* y la irrupción de formas de comunicación vinculadas al marketing, a las relaciones públicas y a la publicidad y, por otro, la globalización y la convergencia, amenazan la diversidad cultural y la libertad de expresión. Para Habermas, sin embargo, los cambios en las esferas pública y privada están en proceso. Hay una “lucha en curso”, y sólo la percepción de este proceso es la que produce un cuestionamiento crítico y puede transformar las “subjetividades colonizadas” en otras nuevas, basadas en la acción comunicativa, o sea, en la intersubjetividad lingüística.<sup>26</sup>

Richard Sennett, en “El Declive del Hombre Público”, pone de relieve la importancia excesiva de la experiencia íntima en el mundo moderno y el consecuente vaciamiento de sentido del espacio público, definiéndolo como el espacio donde somos expuestos a la mirada inquisidora de los otros y simultáneamente observamos, donde somos actores y espectadores.<sup>27</sup> Su investigación parte del siglo XVIII, cuando para él empieza la consolidación de una ideología de la intimidad, una transformación de las categorías políticas en psicológicas. Esta intensa psicologización de la vida, se transpone en comportamientos narcisistas y olvido del otro. Aunque perciba relaciones entre lo ocurrido durante la decadencia del Imperio Romano y el mundo moderno, como la resignación y conformismo con las cosas del mundo público, Sennet observa que la retirada de los romanos al dominio privado se realizaba como experiencia mística, que

<sup>25</sup> HABERMAS, Jürgen, op. cit, p. 195.

<sup>26</sup> MONTEIRO, Luis Gonzaga Mattos. *Neomarxismo: indivíduo e subjetividade*. São Paulo: EDUC; Florianópolis: EDUFSC, 1995.

<sup>27</sup> SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998 [1974].

para los modernos se tornó en “un fin en sí mismo”.<sup>28</sup> En esta nueva cultura urbana, todos los roles se configuran en función de la identidad personal, y la expresión pública se transforma en expresión personal. Así la esfera pública no fue vaciada, sino invadida por lo privado. En el universo electrónico de la *web* y de los medios sociales aumenta la autoexposición y disminuye la posibilidad de contacto verdadero; tenemos cada vez menos oportunidades para sorprendernos, dado que la interacción está customizada, trazada para cada *perfil*.<sup>29</sup>

Tanto Habermas, como Arendt y Sennet evalúan la configuración del espacio público en los lugares de producción del discurso, de la imagen, de la representación. Para Arendt el espacio público democrático es el espacio de las apariencias, donde yo aparezco a los otros y los otros aparecen para mí en el ejercicio de la política y de la libertad. Habermas afirma la esfera pública como el lugar de publicitación, donde buscamos destacarnos entre iguales. Sennett, que fue alumno de Arendt, evalúa el espacio público como aquél que se forma en lugares donde las personas pueden reunirse y *abrir los ojos*; defiende que solamente en el espacio público, como lugar que da voz a las inquietudes emocionales, éticas y espirituales, podemos *ver* las complejidades de la vida, construyendo una civilidad que alcanzamos a través de la exterioridad e impersonalidad.

Hannah Arendt, considerada por muchos como una teórica nostálgica defiende la polis griega y no cree en la Modernidad como proyecto, ni ve en ésta promesas incumplidas, sino que para ella, la lógica de la Modernidad es la propia negación del espacio público. Habermas cree en un rescate del proyecto iluminista. El modelo ideal de la esfera pública, de la crítica racional, se constituye en separación de las esferas del Estado y de lo privado, una esfera pública de individuos privados, que se definen como universales. Para él la Modernidad está en curso y es posible una reconstrucción social de este proyecto a través de la comunicación anclada en la razón. Arendt articula la idea de virtud cívica o virtud republicana. Habermas objetiva una reestructuración democrático-socialista de la sociedad del capitalismo tardío a través de un espacio público discursivo, donde mediante el debate racional, las diferencias se solucionan. Para Sennet actualmente los espacios comunes están vacíos de sentido y sólo se pueden

---

<sup>28</sup> SENNETT, Richard, op. cit., p. 16.

<sup>29</sup> COLON, Leandro. “Mídias sociais reduzem a capacidade de aprender.” (Entrevista Richard Sennett). *Folha de São Paulo*, 10 ago. 2015. Edición online. Disponible en: <[www1.folha.uol.com.br/fsp/poder/228999-midias-sociais-reduzem-a-capacidade-de-aprender.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/poder/228999-midias-sociais-reduzem-a-capacidade-de-aprender.shtml)>. (Consulta: 10 ago 2015)

recuperarse por la transformación de los roles a través del rechazo de los valores individuales, propone para ello una orientación hacia lo colectivo y no hacia lo particular.

## LO PÚBLICO Y EL ARTE DESDE MOUFFE Y LACLAU

Nuevos abordajes teóricos del espacio público surgen en la estela de los teóricos Chantal Mouffe y Ernest Laclau y de la *democracia agonista*. También referidas como teorías de la *democracia radical y plural*, colocan en discusión una de las cuestiones prontamente asumidas por las teorías humanistas, los esencialismos, la posibilidad del consenso y representación en el espacio público, y proponen en contrapunto la versión de múltiples espacios públicos, espacios agonísticos que surgen y se estructuran teniendo como factor desencadenante el conflicto. Afirma Laclau:

“Para mí, una sociedad democrática radical es aquella en la cual una pluralidad de espacios públicos constituidos alrededor de demandas y cuestiones específicas, y estricta autonomía, instala en sus miembros un sentido cívico que es un ingrediente fundamental de sus identidades como individuos. A pesar de la pluralidad de estos espacios, o mejor, como consecuencia de esta, una cultura democrática difusa se crea y le brinda a la comunidad una identidad específica. Dentro de esta comunidad, las instituciones liberales – parlamento, elecciones, divisiones de poder – se mantienen, pero estos son *un* espacio público, no *el* espacio público.”<sup>30</sup>

La democracia afirmada por la multiplicidad de espacios públicos, de acuerdo con la explicación de Laclau, no significa una totalidad compuesta de partes, si no la comprensión de que ninguna esfera pública o proyecto individual de espacialización puede proclamar para sí el estatus trascendental, corriendo el riesgo de transformarse siempre en un lugar vacío.

En el espacio público agonista producido en múltiples superficies discursivas no existe posibilidad de conciliación. De acuerdo con Mouffe el modelo agonista se propone combatir la concepción del espacio público como el ámbito donde puede surgir el consenso. Los espacios públicos son siempre plurales y se producen en una

---

<sup>30</sup> LACLAU, Ernest. Apud MARCHART, Oliver. “Art, Space and the Public Sphere(s). Some basic observations on the difficult relation of public art, urbanism and political theory.” Disponible en: <eipcp.net/diskurs/d07/text/marchart\_public\_en.htm>. (Consulta: 3 jun 2010)

multiplicidad de superficies discursivas.<sup>31</sup> Mouffe marca su desacuerdo con Habermas, el cual busca un consenso racional en una situación discursiva ideal, y también de Arendt porque ella propone un “agonismo sin antagonismo”. En la intersección de este espacio público con las prácticas artísticas Chantal Mouffe propone el concepto de “Arte Crítico”, que es el “que fomenta disensos, que hace visible lo que el consenso dominante intenta oscurecer y obstruir. Éste está constituido por una serie de prácticas artísticas que buscan darle voz a los que fueron silenciados por la estructura hegemónica existente”.<sup>32</sup>

La idea de antagonismo-agonista tiene resonancia con Rancière en su teoría del *disenso*, donde la diferencia es manifiesta en el *reparto de lo sensible*. “El disenso no es en principio el conflicto entre los intereses y las aspiraciones de diferentes grupos. Es, en su sentido estricto, una diferencia en lo sensible, un desacuerdo sobre los datos mismos de la situación, sobre los objetos y sujetos incluidos en la comunidad y sobre los modos de su inclusión.”<sup>33</sup> No obstante, Rancière se opone a la idea de un arte crítico, en su forma general, que expone los mecanismos de dominación, y supone un enfrentamiento con un otro diferente, siendo parte de las mismas condiciones y plataformas de apareamiento.<sup>34</sup> En otro momento afirma que el disenso está en el “corazón de la política”, y repite que aquello que entiende por disenso no es el conflicto de ideas o de sentimientos, sino el conflicto de “diversos regímenes de sensorialidad”. “Es en ello que el arte, en el régimen de la separación estética se encuentra tocando la política.”<sup>35</sup> Las tácticas de los artistas, en esta perspectiva, son producir ficciones, entendidas no como creación de un mundo imaginario opuesto a lo real, sino nuevas relaciones entre lo que es visible y enunciable y su significación, produciendo rupturas en las percepciones y en los sentidos.

Michel Foucault, citado en el primer capítulo, sostiene que en la contemporaneidad el espacio es percibido por relaciones de posicionamientos; mas aún, cree que cualquier mantenimiento de oposiciones – en las cuales las prácticas e instituciones no se atreven a atacar – son afirmaciones de que el espacio no fue totalmente desacralizado y estructuran lo que debe ser incluido y excluido en la

---

<sup>31</sup> MOUFFE, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: MACBA/UAB, 2007.

<sup>32</sup> MOUFFE, Chantal. “Artistic Activism and Agonistic Spaces.” *Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*. v. 1, n. 2, London, 2007. Versión online. Disponible en: <[www.artresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html](http://www.artresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html)> (Última consulta: 14 mayo 2015)

<sup>33</sup> RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: MACBA/UAB, 2005. p. 55.

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2013 [2008]. p. 61.



delimitación del espacio. Cita el espacio de la familia versus el espacio social, espacio cultural y espacio útil, espacio de ocio y espacio de trabajo, espacio privado y espacio público; “todos se mueven por una secreta sacralización”.<sup>36</sup> Rebatimos estos posicionamientos por la superposición y yuxtaposición de diferentes producciones espaciales, conflictivas, en el mismo lugar – las heterotopías.<sup>37</sup>

Las heterotopías, una especie de contra-lugares o contra-localizaciones (territoriales), por lo tanto, construyen alternativas a la realidad, invirtiendo, subvirtiendo y transformando las instituciones políticas y sociales, evidenciando la capacidad de los lugares para el disenso y la pluralidad. Dada su dimensión política, podemos aproximar la capacidad productiva de las heterotopías a la teoría de la democracia radical de Laclau y Mouffe, en el sentido que ésta propone el dominio de lo político como espacio de refutación por los antagonismos de las complejas relaciones de poder.

A partir de estas nociones, preguntamos: ¿cómo estos conceptos pueden ser relacionados con los programas y las prácticas artísticas que se definen como pública? ¿Y específicamente como pueden ser relacionados con los programas y prácticas que versan sobre memoria? Si para algunos teóricos actualmente no tenemos ya espacio público, sino una evanescencia o, todavía, una imposibilidad, preguntamos incluso: ¿qué podría ser designado arte público? O mejor, ¿cuando podremos designar un arte como público? Según afirmamos anteriormente, la obra de arte ayuda a consolidar un lugar al cual se denomina comúnmente como espacio público, moldeando paisajes/escenarios, estableciendo territorios (temporales) y, al mismo tiempo, también absorben las teorizaciones de lo público, en prácticas que buscan legitimarse en estas determinadas conceptualizaciones. De manera resumida podríamos decir que, apoyados en Arendt, arte público es el que denota una acción política, un cuestionamiento del orden; en Habermas, el que establece una escena ideal para el diálogo entre ciudadanos supuestamente iguales; en Sennet, el que aproxima a una disolución del yo; en Laclau/Mouffe es el arte que expone el conflicto, el que fomenta disensos, que hace visible lo que el consenso dominante intenta obscurecer y olvidar, dando voz a aquellos que fueron silenciados por la estructura hegemónica existente. Con Rancière, las prácticas artísticas que realizan el disenso a través de la *ficción*, y que cambian las

---

<sup>36</sup> FOUCAULT, Michel. “Outros espaços.” En: *Ditos e Escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001 [1994]. pp. 411-422. p. 413.

<sup>37</sup> Ibid.

referencias de lo visible y lo enunciable. A través de Foucault no se podría denominar público a un arte sin estar vinculado a una visión sacralizadora que no reconoce las heterogeneidades de las formaciones espaciales contemporáneas y la permanencia de la dominación.

## ¿DE QUÉ ARTE PÚBLICO HABLAMOS?

Esas teorizaciones, entre otras, van a pautar muchas prácticas y reflexiones del arte actual. La mayor parte de los programas y proyectos de arte público oficiales, que muchas veces son paralelos a programas de urbanización y revitalización de lugares, consideran que existe una audiencia universal, consensual, y pretenden dirigirse a esta audiencia, persistiendo en la visión idealizada de esfera. Esta forma de pensar el arte público crea, según Rosalyn Deutsche, una pseudo esfera pública, que sirve a intereses privados del desarrollo urbano y de la gentrificación.

Deustche observa que el término público empleado con relación al arte, siempre busca crear connotaciones de democracia, implicando accesibilidad, participación, inclusión, responsabilidad. Deutsche acredita que la propia irrupción de debate sobre el arte público es inseparable del debate sobre el significado de la democracia en otros campos. El término público en la retórica de la democracia ha sido usado para justificar “la creación de espacios de exclusión, coerción y censura del Estado, vigilancia, privatización económica, represión de las diferencias y ataques a los derechos de la mayoría de los miembros de la sociedad, los derechos de los extranjeros y la propia idea de derechos.”<sup>38</sup> Y termina diciendo que el término público “frecuentemente sirve como una coartada de protección en las cuales son realizados y justificados programas autoritarios.”<sup>39</sup>

Deutsche ubica el inicio de los años ochenta en Estados Unidos como el tiempo de emergencia de un discurso de espacio público y arte público directamente vinculado con los procesos de reordenación de las ciudades. Diferente de las afirmaciones de su función de embellecimiento y utilidad, cuestión esta que reside más allá de la política, el

---

<sup>38</sup> DEUTSCHE, Rosalyn. “The question of ‘Public Space’.” Disponible en: <[www.thephotographyinstitute.org/www/journals/1998/rosalyn\\_deutsche.htm/](http://www.thephotographyinstitute.org/www/journals/1998/rosalyn_deutsche.htm/)>. (Última consulta: 15 feb 2015)

<sup>39</sup> Ibid.

llamado “nuevo arte público” otorgaba legitimidad y apaciguaba los conflictos sociales resultantes de estos procesos. Los artistas que no estaban de acuerdo con este rol del arte público, encontraron en el concepto de “esfera pública” de Habermas un soporte para sustituir la idea de que el espacio público es aquel que debe ser protegido de los intereses políticos por una idea de espacio público como reino de la política.<sup>40</sup>

Pensando el uso del término público en un número de diferentes discursos, Deutsche afirma que “el discurso sobre arte público es, él mismo, un lugar político – es decir, un lugar de contestaciones sobre el significado de la democracia y, más importante, el significado de lo político”.<sup>41</sup> Relacionando con los usos del término, Deutsche cita los tres paradigmas trazados por Miwon Kwon, que pueden ser distinguidos desde mediados de los años 1960 en los programas designados como arte público en Estados Unidos: *arte en lugares públicos*, que correspondería a la instalación de esculturas en el exterior, para “decorar” los espacios urbanos, normalmente frente a edificios del Estado y edificios de corporaciones; *arte como espacio público*, lo que propone una dependencia menor con el objeto y una orientación mayor con el lugar, que intenta integrar arte, arquitectura y paisaje con trabajo colaborativo entre los profesionales con el fin de elaborar proyectos permanentes para la rehabilitación (de infraestructuras/equipamientos) de áreas como parques, plazas, edificios, barrios; y más reciente *arte de interés público* o de acuerdo con el término de Suzanne Lacy, *nuevo género de arte público (new genre public art)*, programas temporales con orientación social y humanitaria, a partir de acciones o eventos colaborativos con grupos marginalizados y minorías, buscando el desarrollo de conciencia política.<sup>42</sup>

El análisis puntual de Kwon incide en que el cambio radica en la idea misma de lugar público. En el primer paradigma lo que cambiaba en relación a los trabajos para interiores era el tamaño y la escala, y lo que legitimaba estos trabajos como públicos era su localización en lugares abiertos y de acceso irrestricto. El uso del término público en este caso describe la condición del lugar y no del trabajo. Manteniendo una separación entre las categorías de arte y arquitectura, el lugar era visto como neutro esperando para ser marcado, preservando la integridad del trabajo. Marco de este tipo de trabajo es la escultura “La Grande Vitesse”, de Alexander Calder, en Grand Rapids, Michigan, en 1969, primer trabajo financiado por el programa *Art-in-Public-Places* del *National*

---

<sup>40</sup> DEUTSCHE, Rosalyn, “The question...”, op.cit.

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> También referida como arte de interés público, o intervencionismo social, o arte comunitario.

*Endowment for the Art's Visual Program* (NEA). Diseminándose por Estados Unidos [y por otros países], estos proyectos buscaban a través de trabajos de artistas renombrados crear una identidad para el lugar usando la misma lógica publicitaria de las marcas. Con intereses políticos y económicos, las elites urbanas y los administradores de las ciudades, pretendían atraer el turismo, nuevos negocios, y crear un sentido de identidad local.<sup>43</sup>



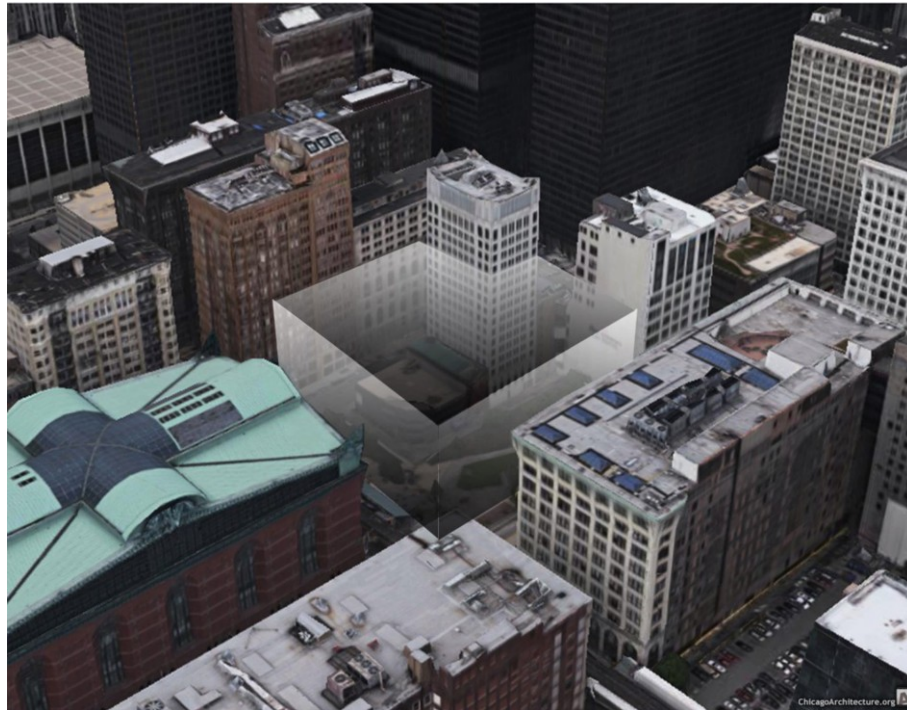
*La Grande Vitesse* – Alexander Calder, 1969.  
(Campana del Senador Barack Obama para presidente, 2008.)

Para el segundo paradigma, hubo un cambio del *National Endowment for the Arts/NEA* como reacción a las discusiones sobre el primero, indicando que el trabajo de arte público debería ser apropiado para el lugar. Si la obra formaba un continuo en el espacio, el acceso del espectador sería más fluido y el trabajo de mayor responsabilidad pública. Kwon cita como ejemplo el Pritzker Park, en Chicago, diseñado por Roland Jones. Esta idea, dice Kwon, rápidamente se institucionalizó, utilizando el motivo de integración espacial y no el de intervención crítica, y los trabajos continuaron siendo

---

<sup>43</sup> KWON, Miwon. "Public art and urban identities." Disponible en: <<http://eicpc.net/transversal/0102/kwon/en>>. (Última consulta: 16 feb 2015)

pensados a través de un determinismo arquitectónico endémico a los procesos de gentrificación y embellecimiento.<sup>44</sup> Pritzker Park, no obstante, muestra que los espacios de uso colectivo, de embellecimiento o integración, pueden no interesar ya a la propia gentrificación, donde el interés financiero es mayor.



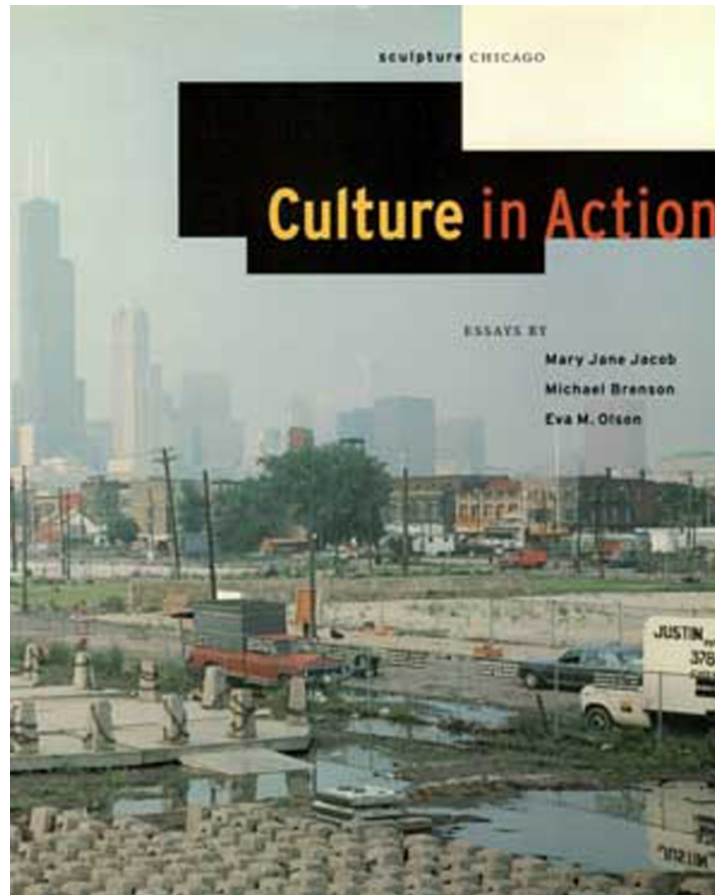
Proyecto para el *Pritzker Park*, Chicago, 2015.

En el tercer paradigma, la idea de armonía persiste, sólo que se extiende a la comunidad. También persiste la idea de una función universal para el arte. Existe un cambio sobre la idea de lugar para la noción de audiencia, o un problema o comunidad específica. El ejemplo citado aquí es el proyecto organizado por Mary Jane Jacob, “Cultura en acción”, para el programa *Chicago Sculpture*, que transcurrió entre 1991 y 1993. Los artistas trabajaron directamente con la comunidad buscando expandir el rol de la audiencia. Con trabajos variados como esculturas, *outdoors*, jardines, y un programa de medios permanente, este proyecto se transformó en un modelo para el arte en el contexto urbano en varias partes del mundo. Kwon alerta sobre análisis prematuros de

---

<sup>44</sup> KWON, Miwon, op. cit. *Pritzker Park* es una pequeña plaza que estaba abandonada y fue revitalizada en este proyecto de Roland Jones en 1991, pero en abril de este año de 2015, el *Chicago Park District*, ha puesto la plaza a la venta junto con un aparcamiento colindante, para la construcción de un rascacielos.

esas prácticas, lo que a primera vista puede parecer progresista, transgresor o extremo, puede servirle a las agendas reaccionarias de las minorías dominantes.<sup>45</sup>



Cubierta de la publicación sobre el proyecto de Mary Jane Jacob, 1995.

Si el discurso cambió desde los años 1980, Deustche afirma que quedaron muchos resquicios por la falta de problematización de la categoría *espacio*, siendo considerada la mayoría de las veces una entidad preexistente. “Un espacio se constituye discursivamente y el discurso es un espacio. El espacio no es una entidad, sino una relación.” Deustche, también observa la aparición simultánea de los discursos sobre “calidad de vida”, que conllevan una “profunda antipatía a los derechos y al pluralismo”, expresa una ciudad abstracta formada por ciudadanos que trascienden clase, raza, género y sexualidad, que no están tocados por la historia. La “calidad de

---

<sup>45</sup> KWON, Miwon, op. cit.

vida» supone la existencia de un genérico morador de la ciudad que se equipara a «el público»: identidades que, en realidad, la propia frase inventa<sup>46</sup>.

Oliver Marchart tiene una visión bastante contundente sobre el tercer paradigma. Evalúa que además de una tendencia a la canonización de las prácticas que así se definen, y su posible encuadre dentro de la historia del arte – lo que evalúa como posibilidad de muerte – observa que el entusiasmo artístico generalizado por cuestiones sociales encubre cuestiones políticas, lo que podemos pensar como una aproximación al pensamiento arendtiano.<sup>47</sup>

Se puede decir que encontramos implícito en los usos del término *público* con relación al arte idealizaciones y cuestiones de representatividad, de la evocación del *pueblo* hasta la idea de comunidad, para desarrollar un sentido de *identidad*, de *civismo*, teniendo a la *memoria* o mejor, a la *memoria histórica* como factor de enlace con el propósito de construir lo común.

Muchas prácticas intentan revelar esa esfera pública idealizada y ponen en cuestión la producción artística desinteresada apoyándose en el concepto de *esfera contrapública*, que es posible a través del conocimiento de la esfera pública como lugar de la contestación discursiva y por la inclusión de experiencias que antes eran excluidas.<sup>48</sup> Las expectativas de muchas de estas prácticas fue pensar el espacio público y rehabilitar sus valores como un lugar de diálogo, democrático y, como posibilidad de emancipación, o también, como espacio de aparición buscando la creación de un espacio político. Sin embargo, actualmente estas prácticas corren el riesgo de ser instrumentalizadas y reterritorializadas, empezando por el uso del término *público y memoria*, que le confiere un reconocimiento social a priori, un consenso y una legitimación en las disputas de poder, hasta las implicaciones del arte con las estrategias de marketing y los procesos de construcción de una imagen para las ciudades. Los límites son las apropiaciones siempre aconteciendo.

---

<sup>46</sup> DEUTSCHE, Rosalyn. “Agorafobia.” En: BLANCO, Paloma; et. al. (ed). *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001. pp. 289-312. p. 298.

<sup>47</sup> MARCHART, Oliver, op. cit.

<sup>48</sup> GLAHN, Philip. “Public Art: Avant-Garde practice e the possibilities of critical articulation.” *Asterimage*, nov 2002. Disponible en: <<http://www.findarticles.com/>>. (Última consulta: 15 abr 2009)







“Puede siempre burlarse,  
¿pero qué más puede hacer un turista  
si no llorar?”  
Nevers

*Hiroshima mon amour* (fotograma)  
Dirección: Alain Resnais; Guión: Marguerithe Duras; 1959.



[CAPÍTULO 3]

**LA CIUDAD COMO ESCENARIO  
PARA MEMORIAS E IDENTIDADES**

“...Los hombres cambian o querrían cambiar, pero las instituciones, y entre ellas los espectáculos, permanecen perversamente idénticas.”

Rafael Sanchez Ferlósio<sup>1</sup>

Las prácticas que son, o fueron, reconocidas como arte atraviesan y producen regímenes de *decibilidades* y *visibilidades*. Como dispositivos pertenecientes a determinadas épocas se insertan dentro de un conjunto oficial de saberes y poderes, y también como puntos de resistencia o líneas de fuga. Las prácticas de arte memorialista, insertadas (o prohibidas) en planificaciones urbanas están, en su mayoría, vinculadas a la escultura pública monumental y pueden formar parte de estrategias legitimadoras que fraguan memorias e identidades, tradiciones y permanencias. En este caso, pueden servir para disciplinar la mirada y los cuerpos.

Michel Foucault que, como ya vimos anteriormente, partiendo de Friedrich Nietzsche estudia las construcciones discursivas atravesadas por las relaciones de poder/saber, entiende *poder* como un *ejercicio* y no una localización. Discursos son posiciones del sujeto, posiciones específicas de agenciamiento e identidad en relación a las formas de conocimiento y a las prácticas. En las formaciones discursivas, Foucault busca regularidades que acerquen diferentes manifestaciones de determinadas construcciones de imágenes a través de diferentes lugares de representación. Las formaciones discursivas sostienen regímenes de verdad, normalmente arraigados en determinadas prácticas institucionales, que dependen de la repetición para consolidarse.<sup>2</sup> Bajo esta perspectiva, las políticas de memoria utilizan mitos fundacionales a partir de relatos, documentos, monumentos, creando regímenes de verdad. De esta forma, podemos decir que cuando transformamos el par identidad/memoria en entidades objetivas, participamos del proceso donde es construido y mantenido, dejando de evaluar que todas las afirmaciones identitarias crean relaciones jerárquicas allí donde se determinan pertenencias y exclusiones.

---

<sup>1</sup> Discurso en la entrega del premio Cervantes, en 2004. Disponible en: <<http://www.rtve.es/mediateca/videos>>. (Consulta: 20 mayo 2010)

<sup>2</sup> GORDON, Colin (ed). *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings of Michel Foucault - 1972-1977*. New York: Pantheon, 1980.

Habitualmente los monumentos son vistos como testigos de la presencia intrínseca de la historia y como depositarios de la memoria. Conmemoran efemérides y “grandes personajes”, y, si tienen éxito y son aceptados dentro de las disputas sociales y políticas, ellos mismos se transforman en efemérides y empiezan a ser conmemorados, o son destruidos en intentos por borrar lo que representan. Sin embargo, cuando son erigidos siempre hay una expectativa de permanencia. Vinculados a sus lugares, buscan, en su concepción tradicional, exceder las condiciones contingentes y colocarse como marcos atemporales para que, cuando los miremos, miremos la eternidad, lo que fue y lo que vendrá en un *continuum* temporal, parte de una historia teleológica.

*Monumentum*, palabra latina que deriva de *monere*, quiere decir advertir, recordar.<sup>3</sup> Si la edificación monumental se practicaba desde la antigüedad y tuvo con los romanos su apogeo, solamente a partir del Renacimiento, más específicamente en el Trecento, se percibe una conciencia del pasado vinculada “a una primera concepción de la historia como disciplina y del arte como actividad autónoma”.<sup>4</sup> Modelos ejemplares de una antigüedad idealizada y anhelada, son vistos, a partir de entonces, como posibilidad de construcción de una narrativa histórica, asignando, como dice Françoise Choay, autenticidad a los libros.<sup>5</sup> Según Giulio Carlo Argan, el sentido pedagógico buscado en la antigüedad estaba ya presente en la propia concepción monumental; toda la solidez e imponencia de los antiguos en la construcción de sus monumentos, palacios y catedrales era para perdurar en el futuro, igual que sus valores.<sup>6</sup>

Si el monumento en el sentido clásico es parte de estrategias para fijar un orden, configurando un lugar y delimitando un territorio, es al mismo tiempo, de acuerdo con Andrew Causey, “forma por la cual la sociedad no solamente quiere ser conocida, expresarse en el y para el presente. Es también un legado para el futuro, por el cual querría ser recordado”.<sup>7</sup> Monumento entonces es, en su primera acepción, lo que hace recordar, sea bajo la forma de una tumba, columna, arco del triunfo, estela, obelisco, tótem, arquitectura, estatua; que anhela ser perenne para atravesar generaciones,

---

<sup>3</sup> CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade: Editora UNESP, 2001 [1992]. p. 17.

<sup>4</sup> Ibid., p. 44.

<sup>5</sup> Ibid., p. 45.

<sup>6</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *A história da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993 [1984]. p. 226.

<sup>7</sup> CAUSEY, Andrew. *Sculpture since 1945*. Oxford: Oxford University Press, 1998. p. 218.

interviniendo en las formaciones de identidades, en las construcciones de memorias y consecuentes formaciones de subjetividad.

A partir de estas acepciones podemos decir que erigir un monumento es también erigir posibilidades para que la historia sea contada y, que estas edificaciones pueden ser consideradas menos como registros de la memoria histórica y más como la historia de la memoria, del qué y porqué se quiso preservar y destruir, mostrar y contar. La producción del arte ayuda a realizar conexiones con los momentos en que determinadas formaciones discursivas se vuelven más manifiestas, los momentos en que no son de mucho interés y se desvanecen o, cuando se privilegian discursos de olvido. La constitución de los discursos de memoria atraviesa la producción y la propia historia del arte de los espacios exteriores; de la misma forma, van a ser puestos en cuestión por las prácticas y teorías del último siglo y del actual.

La memoria histórica como parte de la construcción identitaria es considerada una invención moderna propia del fin del siglo XVII y, surge junto con los movimientos étnicos y nacionales. John R. Gillis ubica el fenómeno de la relación identidad/memoria como una construcción histórica que, en el mundo occidental, puede ser trazada a través de varias formas de conmemoraciones públicas, entre ellas los monumentos. Los clasifica en tres fases superpuestas: pre-nacional, antes del fin del siglo XVIII; nacional, desde las revoluciones francesa y americana hasta los años de 1960; y pos-nacional, que es la fase actual. Las conmemoraciones, por más que parezcan consensuales, dice Gillis, son “productos de competencias, conflicto y, en algunos casos, aniquilamiento”.<sup>8</sup>

Las memorias institucionalizadas pueden ser pensadas, de este modo, como estrategias de grupos que dependen de su construcción para protegerse, garantizarse y mantenerse en el ejercicio del poder. En la fase pre-nacional estos grupos eran la aristocracia, la iglesia y el estado monárquico; al final del siglo XVIII “la demanda por conmemoraciones fue apropiada por la clase media urbana y por la clase trabajadora, expandiéndose gradualmente hasta el presente donde todos están obsesionados por registrar, preservar, recordar”.<sup>9</sup> Gillis estima que en la fase nacional, con una

---

<sup>8</sup> GILLIS, John R. *Commemorations: the politics of national identity*. Princeton, New Jersey, USA: Princeton University Press, 1994. p. 5.

<sup>9</sup> GILLIS, John R., op. cit., p. 7.

intensificación tras la Primera Guerra Mundial, se rendían homenajes preferiblemente a los muertos, excepción hecha de URSS. Y añade:

“Los viejos regímenes se sentían más confortables en rendirle homenaje a ambos [vivos y muertos] porque antes que el Iluminismo provocase el desencantamiento del mundo los muertos y los vivos eran vistos como habitantes del mismo tiempo y espacio. En una era donde había menos finalidades para la muerte, los muertos acechaban a los vivos, que parecían sentir más necesidad de olvidar que de recordar.”<sup>10</sup>

“Después de la Primera Guerra Mundial los memoriales eran tanto cualitativa como cuantitativamente diferentes de cualquier otra cosa que ya hubiese ocurrido anteriormente”.<sup>11</sup> Estos homenajes, no obstante, eran impersonales, celebraban el sacrificio y no el triunfo, aunque fuese para los vencedores. Estos memoriales, localizados principalmente en los lugares de batalla, se multiplicaron y, servían como puntos de peregrinación y homenaje. Solamente después de la Segunda Guerra Mundial las conmemoraciones rinden homenaje a los vivos. El culto al soldado muerto desconocido se sustituye por el homenaje a los veteranos en lugares accesibles a todos. Gilles evalúa este exceso conmemorativo y eficaz de las fases nacionales como una centralización del tiempo en el espacio, que forja una identidad común no importando las segregaciones de clase, región, género, religión y raza. En la fase posnacional se amplían las formas y localizaciones de la memoria. “Mientras el mundo implosiona nos sentimos cada vez más presionados, como individuos, a registrar, preservar y coleccionar.”<sup>12</sup>

En América Latina durante el siglo XIX empiezan a forjarse los primeros mitos de nacionalidad junto a los ideales de emancipación.<sup>13</sup> Desde entonces, podemos decir que, en las políticas culturales, se ha destacado la construcción de una identidad nacional vinculada a un origen mítico y a un pasado, creando también la idea de pueblo como una unidad.

---

<sup>10</sup> Ibid., p. 11. Desencantamiento del mundo aquí con el sentido del fin de los mitos y reemplazo por el conocimiento o la razón ilustrada. Theodor Adorno y Horkheimer exponen esto como idea central del Iluminismo, ponderando entre otras cosas, que la Modernidad crea, de esta forma, su propia mitología. En: ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialéctica do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997 [1947].

<sup>11</sup> GILLIS, John R., op. cit.

<sup>12</sup> Ibid., p. 8.

<sup>13</sup> MONTALDO, Graciela. “Espaço e nação.” *Travessia*, Florianópolis, n. 33, ago/diez 1996, pp. 77-87.

Ese ideario memorialista también puede ser observado en las prácticas de musealización y la patrimonialización que actualmente son presentadas ante el sentido común como incuestionables, y que atravesadas por discursos de autenticidad y originalidad brindan una presencia aurática a cosas y lugares. Sometidas estas acciones a diferentes usos e intereses, están al servicio de diferentes ejercicios de poderes y vinculadas a instituciones que usan criterios cuestionables en una especie de acuerdo tácito sobre los valores que todos deben reconocer, recordar y venerar.



Tienda en el *Flight 93 National Memorial* – Pennsylvania, US.

Al pensar las prácticas de rememoración Andrew Benjamin observa que a pesar de las posibles aproximaciones entre los museos y los monumentos memoriales – cómo participar del proceso de monumentalización de las ciudades por ejemplo –, se performativizan diferentes experiencias, cuestión esta que tiene lugar porque operan con concepciones y construcciones de temporalidad diversas. Los museos tienen un compromiso con una noción (operación) de “tiempo construido”, estructuran y presentan, encierran y convierten en presente un determinado tiempo histórico; los monumentos, a su vez, tienen como papel genérico crear una continuidad histórica. Los museos toman presencia con la arquitectura y, al mismo tiempo que son (contienen) un



tiempo histórico, pueden ser considerados como parte del tejido urbano. Los monumentos, a pesar de que también estén involucrados en este proceso de tiempo construido, figuran por otro lado, en el tejido urbano como presencias explícitas – a veces encubriendo la arquitectura, siendo su punto de referencia la demanda de lugares abiertos por la interconexión de conmemoración, tiempo histórico y espacio público. Además de participar del proceso de monumentalización urbana y de qué o a quien rinden homenaje, los monumentos/memoriales en su proceso de generar continuidad reescriben la historia buscando inclusión, casi siempre en nombre de una nación/territorio. Este proceso, de la lógica de la dominación, sólo será interrumpido por el espaciamiento, es decir, la creación de espacios sobre el lugar y por el distanciamiento.<sup>14</sup> En esta perspectiva, los monumentos memoriales pueden estar adentro y fuera de los procesos (institucionales) de formación de identidades.

“Se habla tanto de memoria porque ella ya no existe”, dice Pierre Nora.<sup>15</sup> Creador de la expresión “lugares de memoria”, afirma que precisamos “consagrar” lugares a la memoria porque no la “habitamos” más. Vinculándolos a una falta de ritual, a la desacralización, a un aplastamiento de las diferencias en las sociedades, estos lugares no tienen referentes en la realidad, pero son, ellos mismos, su propio referente. Con características materiales, funcionales y simbólicas, los lugares de memoria a través de su tangibilidad pretenden construir un colectivo operando en el plano de lo simbólico. Estos lugares serían los archivos, las bibliotecas, los monumentos, las conmemoraciones, las fechas nacionales y, evidencian la distinción entre memoria (verdadera) e historia (voluntad de memoria).<sup>16</sup> Refiriéndose a un lugar específico, Francia, en un momento de debates sobre la integración europea, y con una orientación en el concepto de memoria colectiva de Maurice Halbwachs, Nora señala el peligro de la no distinción de los términos, por considerar que sólo la historia es construcción.

---

<sup>14</sup> BENJAMIN, Andrew. “Monumentalizing Alterity: The Danger of Recuperation.” En: AASCHOOLARQUITECTURE. *Judenplatz Vienna 1996*. (vídeo). Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=2Lhb31GRMNQ#t=2838>>. (Última consulta: 30 ago. de 2015)

<sup>15</sup> NORA, Pierre. “Entre Memória e História: a problemática dos lugares.” *Projeto História*, n. 10, dez. 1993, pp. 7-28. p. 7.

<sup>16</sup> Ibid.

“La oposición binaria entre memoria e historia ocupa un lugar dominante en las discusiones recientes”, afirma Dominick LaCapra.<sup>17</sup> El autor define dos modelos de análisis que usan esta oposición, uno que da valor a la historia por encima de la memoria, y el otro, lo contrario. El último sería la tendencia de Nora, donde la memoria desaparece bajo la presión aplastante y deformadora de la historia. LaCapra considera este abordaje “cargado de *pathos*, exagerado, por momentos casi equívoco (el pasado que hemos perdido)”.<sup>18</sup> Mitologizante, por la forma folclórica romántica que asume, evalúa como un eco de Lévi-Strauss, para quien el tiempo de la memoria es un tiempo mítico, de los orígenes y de los héroes, contra el tiempo de la historia, de análisis de los vestigios con deber de cambio. Claude Lanzmann, en oposición a Nora, crea la expresión *non-lieux de memoire*, para afirmar la importancia de los lugares en su película, *Shoah*,<sup>19</sup> “lugares traumáticos” que retan y afectan el trabajo de la memoria. Lugares donde las “cicatrices aún están frescas”, (...) “que se prestan a ser contemplados en una intemporalidad alucinatoria”.<sup>20</sup>

Los términos memoria cultural y memoria colectiva han sido naturalizados con características de totalidad y localización, siendo parte de las formaciones discursivas que se consolidan en el espacio público, reflejando la imagen que una sociedad o un grupo dentro de ésta quieren crear de sí mismos. La problematización del concepto de memoria colectiva aplicable en la actualidad viene siendo debatida por numerosos pensadores. Andreas Huyssen dice:

---

<sup>17</sup> LACAPRA, Dominick. *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009 [2008]. p. 30.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>19</sup> En *Shoah* (1985), película de 570 minutos de duración y que tardó más de diez años para ser realizada, el director entrevista supervivientes, habitantes de las regiones vecinas a los campos de concentración/exterminio y perpetradores del exterminio nazi. Descrita muchas veces como “monumental”, la película tiene como característica principal el rechazo a la utilización de imágenes de archivo. La película empieza con el retorno de Simon Srebnik – superviviente que vive en Israel – al lugar del campo de Chelmno, Polonia. En 2013 Lanzmann lanzó la película “El último de los injustos”, entrevista con Benjamin Murmelstein, dirigente del consejo judío del campo Theresienstadt, que no había sido incluida en *Shoah*. Las entrevistas completas de *Shoah* – Claude Lanzmann *Shoah Collection*, integran el archivo del *United States Holocaust Memorial Museum*, dentro del archivo *Steve Spielberg Film and Video Archive*. La película *Shoah* impulsó muchos debates y polémicas sobre el uso de imágenes de archivo y testimonios, algunos de ellos abordados brillantemente en el libro *Imágenes pese a todo*, de Didi-Huberman. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004 [2003].

<sup>20</sup> LANZMANN, Claude. Apud LACAPRA, Dominick, op. cit., p. 125.

“queda claro que viejos enfoques sociológicos de la memoria colectiva – tal como el de Maurice Halbwachs, que presupone formaciones de memorias sociales y de grupos relativamente estables – no son adecuados para comprender la actual dinámica de los medios y de la temporalidad, de la memoria, del tiempo vivido y del olvido.”<sup>21</sup>

Gillis es preciso al decir que, a pesar de que los términos memoria e identidad sean relativamente recientes, se transformaron en “clichés”, y son enunciados con el “status de objetos materiales – memoria como algo que puede ser recuperado; e identidad como algo que puede ser perdido y también encontrado”.<sup>22</sup> Separados de sus significados históricos, no se piensan como fenómenos subjetivos, como construcciones de la realidad que atraviesan “relaciones complejas de clase, género y poder que determinan lo que debe ser recordado (u olvidado), por quien y para qué fin.”<sup>23</sup> Según él: “En este particular momento histórico, nunca fue tan evidente que tanto la identidad como la memoria sean construcciones políticas y sociales, debiendo ser tratadas como tales. No podemos más que atribuirle a una u otra el status de objeto natural, tratándolas como ‘hechos’ con una existencia fuera del lenguaje.”<sup>24</sup> Aquí queda evidenciada la orientación de Gillis por las teorías genealógicas, y mucho del pensamiento de Foucault.

En ese momento de gran aceleración de los cambios espacio/sociales, la memoria ha ocupado un lugar dominante en las preocupaciones y políticas de las instituciones públicas y civiles. La representatividad de las políticas de memoria/identidad y sus usos, también están siendo colocadas en discusión para pensar qué clases, grupos, segmentos se hacen representar. Si el par identidad/memoria ha asumido el carácter de “objeto sagrado” como dice Gillis, podemos decir que éste es una exigencia en las prácticas artísticas vinculadas a muchos programas de políticas culturales oficiales, que determinan cuáles son las memorias materializadas, generalmente orientados por los regímenes políticos vigentes y con manifestaciones etnocéntricas, utilizando el espacio público como escenario de esa performance.

---

<sup>21</sup> HUYSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996. p. 19.

<sup>22</sup> GILLIS, John R, op. cit., p. 3. Gillis dice que el término identidad fue primero popularizado por Erick Erickson, al fin de los años 1950, con un sentido individual de sí. “El más puro de los clichés” es una expresión de Robert Coles, hablando de la variedad de significados que los términos admitieron.

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Ibid., p. 5.

Manuel Delgado afirma que “La vida urbana se puede comparar así con un gran baile de disfraces” y que “ningún disfraz aparece completamente acabado antes de su exhibición”. No obstante, llama la atención que la vivencia del público produzca sociedades instantáneas, transitorias, y que las máscaras se confeccionen a partir de las necesidades de los usuarios.<sup>25</sup>

En sus estudios fundacionales sobre la historia de las formaciones urbanas, Lewis Mumford vincula el nacimiento de las primeras ciudades a la producción de obras de arte en lugares a los que todos tuviesen acceso. En las excavaciones arqueológicas, mientras las aldeas se identifican por las ruinas de las casas y por los restos de cerámica, las ciudades antiguas pueden ser identificadas por la cantidad y variedad de monumentos. Partiendo de estudios sobre las aglomeraciones urbanas de Egipto y Mesopotamia, y observando sus contrastes, afirma que la transformación de las aldeas en ciudades no se debe apenas tanto al aumento de la población y del área construida, sino a la redefinición de objetivos a través de un nuevo tipo de organización social, en este caso, la posibilidad e incluso la necesidad de activar la fuerza de trabajo a partir de un poder centralizador.

“En las ciudades antiguas, la vida y la energía se traducían en forma de arte, en una escala que antes había sido inalcanzable. Cada generación podría dejar ahora sus depósitos de formas e imágenes ideales: altares, templos, palacios, estatuas, retratos, inscripciones, leyendas talladas y pintadas en los muros y columnas, que satisfacían el más remoto deseo de inmortalidad por parte del hombre, estando al hacerlo presente en las mentes los espíritus de las generaciones posteriores.”<sup>26</sup>

La formación de las primeras ciudades, concluye, se vincula a la “arquitectura monumental” y a los recursos del arte, engrandeciendo y elevando a escalas más allá de las dimensiones humanas los “arquetipos del inconsciente”, creando lugares a los que, como se ha indicado, todos pudieran acceder, pero no ya como participantes en el ritual – actores – como lo fueran antes en las aldeas, y sí como espectadores, ampliando la distancia entre reyes/dioses ante sus súbditos, confiriendo poderes sagrados a aquellos

---

<sup>25</sup> DELGADO, Manuel. *El animal público*. 5. ed. Barcelona: Editorial Anagrama, 2008 [1999].

<sup>26</sup> MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1982 [1961]. p. 82/83.

y tornando estos más gobernables.<sup>27</sup> En el centro urbano los monumentos brindaban una ilusión capaz de crear fronteras entre lo cotidiano y lo sagrado y, comparándolo a un teatro, Mumford observa: “Entre las misiones del arte monumental urbano tal vez no fuese menos importante la de reducir al hombre común a esa posición abyecta, haciéndolo más fácil de gobernar, mientras durara la ilusión”.<sup>28</sup> Esta monumentalidad sería entonces la expresión de un poder centralizador; también destaca como función la de atemorizar a los ejércitos atacantes, imponer respeto a los visitantes pacíficos y, controlar a los habitantes de las ciudades y ciudadelas circundantes.

“A este paso el arte se introdujo para establecer y reforzar, con un efecto que iba más allá de las meras palabras, todo lo que el nuevo orden había instituido para alterar las dimensiones del anterior régimen puramente agrícola: sobre todo, el poder de la imaginación disciplinada para traducir lo posible en lo concreto y de ampliar los hábitos humildes de la vida cotidiana, transformándolos en estructuras de magnificencia.”<sup>29</sup>

Arnold Hauser señala que el arte monumental en occidente sólo aparece a partir del 700 a.C., también relacionado con el surgimiento de tipos urbanos de vida y como práctica de una élite dominante. Este arte de las ciudades, dice Hauser, no tiene nada de campesino, no sólo por sus empresas monumentales, “sino por su desapego a la tradición y permeabilidad a influencias extrañas”.<sup>30</sup> Esta permeabilidad a la que se refiere Hauser puede ser extendida y pensada como los romanos, para la construcción de Roma, que se apropiaron del arte griego sin pudores. Pero, al mismo tiempo que saquearon las obras y las incorporaron a sus construcciones, también crearon nuevos parámetros para ser difundidos.

Pese a que los modelos de ciudad que se ampararon en la síntesis y continuidad, como los anteriormente citados, hayan sido criticados por autores como Henri Lefebvre, que dice que la ciudad parece estar hecha de hombres libres, y Rosalyn Deutsche, que hablando más específicamente de Mumford, afirma que éste

---

<sup>27</sup> MUMFORD, Lewis, op. cit..

<sup>28</sup> Ibid., p. 84.

<sup>29</sup> Ibid., p. 81.

<sup>30</sup> HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte - V 1*. 4. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982 [1951]. p. 105.

sentimentaliza y reproduce un modelo de ciudad ideal,<sup>31</sup> es indiscutible el hecho de que estos autores nos ayudan a pensar cómo estas prácticas se mantuvieron o fueron recuperadas y/o adaptadas a diferentes momentos históricos para la creación y gestión de lugares, territorios y espacios, dentro de sus regímenes de visibilidad y decibilidad.

Si podemos decir que ya en la Antigüedad se instituía una política espacial mediante el uso del arte, es por el modelo de las ciudades renacentistas organizadas con perspectiva central – que tiene una plaza como punto principal, donde se instalan figuras en la intersección ortogonal – que definieran patrones que se volvieron cánones seguidos por todo el mundo, aclara Giulio C. Argan. En la cultura humanística del Renacimiento, “la tónica está colocada en la necesidad de la historia como juicio humano sobre las acciones humanas. La *estatua*, vista como obra de arte que tiene por objeto al individuo y su celebración, es uno de los ‘géneros’ determinantes de la cultura del humanismo.”<sup>32</sup> Y completa: “Es propio del monumento comunicar un contenido o un significado de valor – por ejemplo, la autoridad del Estado o de la ley, la importancia de la memoria de un hecho o de una personalidad de la historia, el sentimiento místico o ascético de una iglesia o la fuerza de la fe religiosa”.<sup>33</sup> Harriet Senie añade que no sólo los modelos, sino también gran parte de la expectativa actual del arte público está arraigado en el renacimiento, en una tradición fundada en esta cuestión conmemorativa.<sup>34</sup>

Si la cultura humanística estableció o retomó lugares y temas, también abrió, de acuerdo con Nelson Saldanha, espacios públicos, clarificando el lenguaje del arte y de la política, y haciendo de la demarcación espacial un escenario para la escenificación de los poderes.<sup>35</sup> En el desdoblamiento de los estados soberanos hacia el estatismo revolucionario, también se hace un uso exhaustivo de la propaganda a través de imágenes y de organizaciones espaciales. El pensamiento del fin del siglo XIX e inicio

---

<sup>31</sup> MILES, Malcom. *Art, space and the city: public art and urban futures*. London: Routledge, 1999 [1997]. p. 29.

<sup>32</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Clásico Anticlásico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999 [1984]. p. 11.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>34</sup> SENIE, Harriet. “A arte pública nos Estados Unidos.” En: MIRANDA, Danilo Santos (org). *Arte pública*. São Paulo: SESC, 1998. pp. 34-45.

<sup>35</sup> SALDANHA, Nelson. *O jardim e a praça: o privado e o público na vida social e histórica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. Tal vez ningún otro caso de instrumentalización del arte haya sido tan evidente como el de Luis XIV, que creó una verdadera máquina publicitaria en torno a su imagen, entre otras acciones, la instalación de estatuas suyas en plazas públicas por toda Francia. Ver el imprescindible estudio de Peter Burke en: BURKE, Peter. *A fabricação do Rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994 [1992].

del siglo XX no abandona la instrumentalización del arte para introyectar en las recién formadas “masas” cultura y civismo, haciendo cada vez más uso de la figuración, del símbolo y la alegoría para buscar una pretendida impersonalidad del poder y un distanciamiento del pasado.<sup>36</sup> Nigel Blake y Francis Frascina, hablando del París del Segundo Imperio y sus índices de pobreza paralelos a los cambios urbanos sin precedentes, recuerdan que el desarrollo de la ciudad moderna como espectáculo aproxima las relaciones de poder del Antiguo Régimen, “que poco importaba el hambre y las condiciones miserables de la plebe, siempre que ésta continuase sojuzgada”.<sup>37</sup> La impresión de este París en Charles Baudelaire (de incógnito en la multitud):

“Al atravesar una gran ciudad, con muchos siglos de civilización, nuestros ojos se elevan, pues en las plazas, en los ángulos de los caminos, personajes inmóviles, más grandes que aquellas que pasan a sus pies, nos cuentan en un lenguaje mudo las fastuosas leyendas de gloria, de guerra, de la ciencia, del martirio. Algunas muestran el cielo, al que siempre aspiran; otras designan la tierra, de donde se alzaron. Agitan o contemplan lo que fue la pasión de sus vidas que resultó en su emblema: un instrumento, una espada, un libro, una antorcha... El fantasma de piedra se apodera de nosotros por algunos minutos, y nos obliga, en nombre del pasado, a pensar en cosas que no son de esta tierra.”<sup>38</sup>

El crecimiento de las ciudades y la modificación del trazado urbano en base a normativas pactadas políticamente y diseños estéticos, la proliferación de los planes urbanísticos, la solidificación de los estados-nación, pasaron entonces a demandar mayores representaciones de identidad como estrategia en la demarcación de territorialidades. En el siglo XIX, con una primacía de la escultura, los principales tipos de monumentos eran el honorario y el histórico–celebrativo, multiplicando su presencia “en puntos privilegiados de las ciudades o en lugares simbólicos, relacionados con el evento o el personaje celebrado”.<sup>39</sup> Paralelamente hay una proliferación de museos históricos para contar la historia local. Karl Scheffler, en 1907, evalúa como

---

<sup>36</sup> SALDANHA, Nelson, op. cit., p. 66.

<sup>37</sup> BLAKE, Nigel; FRASCINA, Francis. “As práticas modernas da arte e modernidade.” En: FRASCINA, Francis et al. *Modernidade e Modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998 [1993]. pp. 50-139. p. 99.

<sup>38</sup> BAUDELAIRE, Charles. Apud PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac: Editora Marca D’Água, 1996. p.131.

<sup>39</sup> FABRIS, Annateresa. *Fragmentos urbanos: representações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 2000. p. 147.

consecuencia del constitucionalismo político, una disputa entre monarquía y los poderes de los ciudadanos plebeyos para rendir homenaje a sus propios políticos y líderes, de forma que “ninguna pulgada de espacio público permanezca vacía.”<sup>40</sup>

La ruptura moderna en las artes, con los métodos y lenguajes, y aún con los lugares y modos de exposición,<sup>41</sup> no llegó a afectar, en un primer momento, a las artes para espacios exteriores. Penélope Curtis observa que los cambios urbanísticos del fin del siglo XIX e inicio del siglo XX llegaron acompañados por una *ola monumental* que partió de Francia y se diseminó no solamente por el continente europeo, sino también a otros continentes. “Mientras las ciudades eran replanificadas y reordenadas, los escultores eran empleados para proveer definición, foco, o simplemente para embellecer los espacios.”<sup>42</sup> Esta “estatuomanía” que empezó en Francia, se diseminó por algunos países europeos, como Inglaterra. La consolidación de los estados nacionales demandaba una inversión en las representaciones de los poderes seculares, ahora ya no era más el rey, el emperador, el general victorioso, sino el individuo privado quien salía del cementerio a las calles. El Estado pasa a celebrar a los individuos, afirmando un eslabón con el ahora *ciudadano*. El apoyo tácito a programas de “estatuificación” impelía las más diversas formas de recaudación de fondos para la construcción de estas obras. “En una meritocracia, el mérito debe ser celebrado”, afirma.<sup>43</sup>

Los homenajeados inspiraban no sólo la forma – bustos para artistas, cuerpo entero para políticos y soldados, y alegorías para ambos – sino, también del lugar donde serían instaladas. “Generalizando, hombres de acción eran situados con el movimiento de la plaza central, mientras escritores, poetas, pintores, en los parques.”<sup>44</sup> Esa “epidemia” de estatuaria hizo que, en 1904, las autoridades municipales parisienses impusiesen diez años de moratoria después de la muerte de alguien para rendirle

---

<sup>40</sup> SCHEFFLER, Karl. Apud ASSMANN, Aleida. *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*. New York; Cambridge University Press, 2011. p. 38.

<sup>41</sup> Gustave Courbet en la exposición “El Realismo. G. Courbet. Exhibición de 40 cuadros de su obra”, 1855, rompe con los salones oficiales de arte y realiza por primera vez una exposición individual. Blake y Frascina argumentan que esta muestra y otras que la siguieron, aunque pudiesen ser vistas por los artistas como intentos oposicionistas y vanguardistas, fue una estrategia apropiada como fuente de lucros por los marchands, que crecían en número, y eran una mezcla de banqueros, acumuladores y divulgadores. BLAKE, Nigel; FRASCINA, Francis, op. cit., p. 110.

<sup>42</sup> CURTIS, Penelope. *Sculpture 1900–1945*. Oxford: Oxford University Press, 1999. p. 6.

<sup>43</sup> Ibid., p. 37. *Estatuomanía* es un término acuñado por el historiador Maurice Agulhon.

<sup>44</sup> Ibid., p. 46.



homenaje con estatuas, además de las normativas a las cuales las propuestas deberían ser sometidas. Esas prácticas, sin embargo, eran motivo de envidia para los visitantes del Nuevo Mundo, y París se tornó el lugar referencial e inspirador para otros países.<sup>45</sup>

La escasez de posibilidades de trabajo, como también las situaciones de guerra, hizo que muchos escultores buscasen trabajo fuera de sus países, principalmente en los países del sistema colonial, provocando una expansión de la tradición monumental.<sup>46</sup> Si a principios del siglo XX la *ola monumental* estaba casi agotada en Europa, el fin de la Primera Guerra Mundial provocó otra, no tanto sobre el individuo, sino sobre grupos de individuos, de forma más arquitectural o alegórica. La mayoría eran memoriales de guerra en los lugares de los combates y en puntos de las ciudades donde era posible el encuentro de personas. En los años 1930 hubo una reducción de la estatuaria en algunos países de Europa. Curtis atribuye esto a tres factores principales: las críticas en los periódicos a la estatuomanía, la aplastante campaña de conmemoraciones de la Primera Guerra Mundial y el realineamiento del arte monumental dentro de las culturas fascistas.

En los regímenes totalitarios como el de Italia, Alemania y Unión Soviética, la estatuaria se nivela en una mezcla de lo conmemorativo con lo decorativo para construir una visión positiva de los regímenes. “Mientras los nuevos regímenes usan esculturas en gran escala para reforzar sus propias ideologías, la estatuomanía hizo un

---

<sup>45</sup> CURTIS, Penelope, op. cit., p. 41. Aquí la autora cita a B. F. Ferguson, que en 1905 dejó en su testamento un millón de dólares a la ciudad de Chicago para “la construcción y mantenimiento de estatuaria y monumentos perdurables (...) conmemorando hombres y mujeres valiosos de América o importantes eventos de la historia americana”, anclado en el pensamiento de que las estatuas eran una parte natural de las metrópolis civilizadas y que América debería empezar a construir.

<sup>46</sup> Ibid., p. 40. La llegada de artistas europeos a Brasil es mayor después de la Segunda Guerra, como observa Zanini: “Por razones políticas, por prejuicios y persecuciones raciales o en consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, Brasil fue uno de los países del Nuevo Mundo que mayor número de artistas refugiados europeos absorbió en los decenios de 1930-40. Aunque esa demanda no pudiese evidentemente compararse a la que ocurrió en Estados Unidos fueron muchos los que tomaron su rumbo para escapar a las condiciones insoportables de vida y al conflicto bélico. En el significativo aspecto cuantitativo de esa inmigración, implicando algunas decenas de individuos, se nota la presencia de nombres de verdadera importancia en el contexto del arte moderno, como son los de Ernesto de Fiori, Bernard Rudofsky, August Zamoyski, Arpad Szenes y Maria Helena Vieira da Silva.” En: ZANINI, Walter. “Os anos tardios de Ernesto de Fiori no Brasil.” *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 9, n. 25, set/diez 1995, pp. 313-331. Importante observar también, el retorno de algunos artistas a Europa para estudiar, como es el caso de Brecheret, en 1921, y la ida de escultores brasileños, como fue el caso de Bruno Giorgi, que más tarde será responsable, entre otros, del “Monumento a la Juventud”, en los jardines del Ministerio de la Educación y Salud, Rio de Janeiro, y de varias esculturas de Brasilia, entre ellas “Os Candangos”. Cabe anotar que en Brasil hasta los años de 1930/40, los monumentos eran muy escasos. El primer monumento erigido fue una estatua ecuestre de D. Pedro I, inaugurado en 1862 en la Plaza de la Libertad en la ciudad de Rio de Janeiro, proyecto del escultor brasileño João Maximiano Mafra, y fundida en Francia por Louis Rochet.

cambio mayor de la conmemoración del pasado a la conmemoración del presente; del otro para el yo.”<sup>47</sup>

### **TO STOP STATUE MANIA.**

**No More Such Monuments May Be Erected in Paris for Ten Years.**

PARIS, July 13.—The Paris Municipal Council this week took a remarkable step, which will be universally approved. It has made a stand against what it describes as the “statue mania.” A resolution has been brought in and favorably reported on that no new statues shall be erected in Paris for ten years to come, no matter what may be the claims to immortality of the candidates for honors in bronze or marble.

Of late years there has been an epidemic of statues, busts, bas reliefs, &c., commemorating the virtues of obscure individuals, of whom their fellow-citizens often first heard when they were perpetuated in some public square. The custom became so scandalous that the late Armand Sylvestre (who has since then himself got his monument) proposed that the city should erect few hundred pedestals, on which the “celebrities” (?) would be exhibited each in his turn for a week. Thus fifty-two local glories could be brought to the memory of their fellow-citizens once a year.

The ten years' term now proposed will, of course, excite discontent among the sculptors, who have alone been the gainers under the present state of things. Half the persons who would to-day get monuments will be forgotten when the half decade is past.

*The New York Times*, 23 jul 1911.

Si en la Unión Soviética después de la revolución se trazaron posibilidades de arte no figurativo para ambientes exteriores y, por primera vez, se oyó hablar de esculturas móviles y efímeras, se mantuvieron, al mismo tiempo, prácticas que remontaban a la tradición de la Tercera República Francesa con relación a los lugares y formas. Nunca, con tamaño alcance, fueron las relaciones entre arte y propaganda tan

<sup>47</sup> CURTIS; Penelope, op. cit., p. 56. Aquí resalta que la *estatuomanía* siempre estuvo vinculada a las clases dirigentes y al nacionalismo, ejemplificando cómo los memoriales no eran para rendirle tributo a los muertos, sino para reafirmar la identidad, especialmente en tiempos de orgullo amenazado, sin embargo, en lo nuevo auge de los años 1930, esto se torna mucho más explícito.

claramente asumidas y explícitas.<sup>48</sup> El *Plan de Propaganda Monumental* de 1918 alió el poder del Estado al discurso cultural para la construcción del nuevo régimen. La sustitución de los monumentos era parte de esta política, siendo la destrucción el contrapunto para buscar la armonía. Después de la muerte de Lenin en 1924, monumentos en su homenaje se esparcieron por toda la URSS. A mediados de los años 30, no obstante, el culto a la imagen de Lenin fue sustituido por la del propio Stalin que asciende al poder.<sup>49</sup> Las prácticas de vanguardia pos-revolucionaria se disuelven, y en 1934 se instala oficialmente el Realismo Socialista, doctrina creada por el teórico cultural de Stalin, Andrei Zhdanov, que se oponía a todas las formas de modernismo y a cualquier formulación de autonomía del arte.<sup>50</sup>

La Alemania nazi también hizo un extenso uso del arte en los lugares públicos. Un decreto de 1934 obligaba a que todos los edificios públicos tuviesen relieves y esculturas frontales. Aquí vale recordar el Estadio Olímpico, construido en 1936, sus grupos monumentales, y la figura del águila en los edificios del partido. Los bustos de Hitler estaban diseminados en las oficinas del partido, pero no en monumentos en el espacio externo.<sup>51</sup> Mientras en el estalinismo la imaginería estaba vinculada a la elevación de los trabajadores, hombres y mujeres, la iconografía nazi contrasta el hombre atleta con la mujer como madre u objeto de deseo. Pocos monumentos estalinistas o nazis conmemoraban figuras del pasado, sino que sus referentes eran individuos anónimos para marcar el presente y el futuro.<sup>52</sup>

En la Italia fascista la estatuaria tuvo un papel importante para vincular el Estado con el pasado imperial. En Roma, principalmente, fueron construidos nuevos arcos, obeliscos, hitos, mosaicos, frescos, estatuaria, mapas del “nuevo imperio romano” eran esparcidos por la ciudad y en los monumentos antiguos. En el *Foro*

---

<sup>48</sup> Compagnon observa que entre sansimonistas y fourieristas ya se teorizaba el arte como un medio de propaganda e instrumento de acción y, cita St. Simon en un texto de 1825: “Unámonos, dice el Artista a sus interlocutores, el Sabio e Industrial, y para alcanzar el mismo objetivo, tenemos, cada uno, una tarea diferente a cumplir. Somos nosotros los artistas que le serviremos de vanguardia: el poder de las artes es, en realidad, el más inmediato y más rápido.” En: COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003 [1990].

<sup>49</sup> CURTIS, Penelope, op. cit., p. 61. La imagen de Lenin excede, no obstante, la representación escultórica. Después de su muerte, a mando de Stalin su cuerpo es embalsamado y expuesto en una urna de vidrio en un mausoleo en la Plaza Roja de Moscú, donde permanece hasta hoy y es un lugar de intensas visitas.

<sup>50</sup> FRASCINA, Francis. “A política da representação.” En: WOOD, Paul et al. *Modernismo em disputa: arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998 [1993]. pp. 77-166.

<sup>51</sup> CURTIS, Penelope, op. cit.

<sup>52</sup> Ibid.

*Mussoline*, construido en 1936/37, debería estar una estatua del líder, de 100 m de altura, que nunca fue terminada.<sup>53</sup>

Otros regímenes dictatoriales también usaron la práctica monumental para marcar sus regímenes. Franco mandó erigir el *Valle de los Caídos* – monumento a los muertos de la Guerra Civil Española y donde él está enterrado – en una localización significativa, a 8 km de El Escorial, donde se encuentra el Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial construido por Felipe II, que alberga también el panteón de los reyes españoles. Salazar comisionó un monumento a los descubrimientos, erigido en el lugar de donde partieron las carabelas hacia América, para vincular su régimen a la época de oro de Portugal.<sup>54</sup> En Brasil, el Estado Novo de Getúlio Vargas (1937-1945) dirige la construcción del Ministerio de la Educación y Salud en Rio de Janeiro y comisiona algunos monumentos, entre ellos la Estatua del Hombre Brasileño, proyecto abandonado porque no hubo acuerdo entre los artistas y el poder público sobre las formas para representarlo, y el proyecto del Monumento de la Juventud Brasileña, que fue ejecutado por Bruno Giorgi.<sup>55</sup>

Son muchos los paralelos que podemos trazar en las conductas de estos regímenes y sus políticas con relación al arte. Marjorie Perloff indica que “el realismo socialista fue decretado ley por el régimen comunista soviético, mientras la Alemania nazi estaba preparándose para declarar ilegal la pintura expresionista y exhibirla en la Exposición de Arte Degenerado de 1937.” Atestigua esta proximidad recordando la firma del pacto de no-agresión entre Hitler y Stalin.<sup>56</sup>

En el París del Segundo Imperio, o en el “París de Baudelaire” como quería Walter Benjamin, los monumentos escultóricos se destacaban en el paisaje por su grandiosidad, localización y posibilidad simbólica, siendo hitos en los recorridos cotidianos, actualmente las referencias y demarcaciones se multiplican de acuerdo con las expectativas y usos de las ciudades. Si para Benjamin, no sin cierta nostalgia, el

---

<sup>53</sup> CURTIS, Penelope, op. cit.

<sup>54</sup> Ibid.

<sup>55</sup> Sobre el asunto ver: MENDONÇA, Paulo Knauss de. “O poder e a estatuária: a estátua da Juventude Brasileira e o Estado Novo.” *Cadernos de Memória Cultural*, Rio de Janeiro, Museu da República, v. 1, n. 2, 1996, pp. 44-51.

<sup>56</sup> PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*. São Paulo: EDUSP, 1993 [1986]. p. 77.

criterio para saber si una ciudad es moderna radica en la ausencia de monumentos<sup>57</sup>, podemos ahora afirmar que éstos no desaparecieron – ni como herencia, ni como práctica –, sino que se amplían y transmutan en sus usos y significados (efectos). Aún con la imposibilidad de evaluar el impacto de estas obras en otros períodos, convivimos con ruinas, con relecturas, e incluso pastiches, como nuevas propuestas que remiten a valores pasados. Si estos ya no se colocan como principales señalizaciones en nuestros recorridos, todavía son muy utilizados en estrategias de identificación e instauración de lugares, de conformación de territorios, y, sobre todo, en la creación de una imagen para las ciudades.

Como ya se ha citado anteriormente, los poderes instituidos siempre se representaron por medio de rituales, que por su reiteración quieren reafirmar su legitimidad. El arte tuvo (tiene) el rol de producir y reforzar valores sociales y cívicos, como también de negarlos, a través de formas y símbolos que se quieren comprensibles a todos. La localización elegida representa más que visibilidad y accesibilidad, ella da sentido al lugar y amplía su poder simbólico por la propia presencia del arte; poder simbólico entendido aquí como producción, como efecto de sentido. En la ascensión y declive de los regímenes, el derribo y construcción de monumentos forman parte de los rituales que atestiguan el cambio.

Alieida Assmann, refiriéndose a las discusiones sobre el Memorial del Holocausto en Berlín, dice que éstas mostraron que no había habido mucho cambio en la concepción de monumentos, y que en la historia de éstos no hubo pausa en los conflictos entre el centro y lo regional, entre unidad y diversidad y ni entre diferentes perspectivas históricas. Los agentes políticos, varios, “naciones, pequeños estados, ciudades, monarquías, aristocracias, y partidos políticos”, buscan expresar sus aspiraciones en monumentos. “En este tiempo de crisis, la creciente inseguridad de los grupos políticos se manifiesta en la producción de monumentos que se volvieron numerosos y teatrales; ya no se dirigen tanto a la posteridad sino que constituyen un recurso para influenciar a la sociedad contemporánea.”<sup>58</sup>

Es importante recordar que como posibilidad de ser presencia simbólica y ornamental, la estatuaria, los relieves y los murales, tienen una historia de un compuesto

---

<sup>57</sup> BRISSAC, Nelson, op. cit.

<sup>58</sup> ASSMANN, Aleida, op. cit., p. 39.

simbiótico con la arquitectura. La unidad entre escultura y arquitectura no sólo es evidente en los descubrimientos arqueológicos, sino que también está presente desde los primeros tratados arquitectónicos y urbanísticos que conocemos. Desde Vitruvio, Alberti y Palladio, pasando por Haussmann, Camilo Sitte y Le Corbusier, esta asociación se manifiesta por diferentes circunstancias estéticas, sociales, económicas y políticas. Pero, sea concebida junto a la arquitectura o a proyectos urbanísticos que privilegien su separación, el arte en las ciudades, o lo que se acordó llamar arte público, se construye en una tradición de alcanzar un grupo homogéneo de espectadores potenciales. Hasta en las prácticas más recientes, que se quieren resistentes a las prácticas tradicionales, lo que podemos constatar es una práctica monumental con elementos representacionales y retóricos, cargados de sentido, con ambición comunicacional e intención narrativa. También con asumida función pedagógica generan modos de conducta y, muchas veces, colaboran para la institución y mantenimiento de algún tipo de *gubernamentalidad*<sup>59</sup>. Los lugares en que se instalan y, por tanto, que ayudan a formar, son parte constitutiva de esa función (efecto), creando en ellos espacios o territorios donde performativizamos nuestras identidades.

Podemos pensar, con Foucault, esa formación de los lugares por el arte como parte de una biopolítica que utiliza la estructura institucionalizada de la memoria. O, también, podemos pensar con Peter Sloterdijk quien, en un análisis más radical del espacio público contemporáneo, lo compara al circo romano.<sup>60</sup>

No obstante, las ciudades, vivas y en devenir, no se reducen a las estructuras institucionalizadas, que buscan un espacio de representación para contener los flujos, cristalizarlos – ciudad despótica y soberana; ciudad disciplinaria y de control. Siempre hay algo que se escapa, que se desterritorializa en la producción de espacios no

---

<sup>59</sup> La palabra *gubernamentalidad* aquí se usa en la proposición de Alfreida Veiga Neto para el concepto de Foucault. Veiga Neto advierte de una mala interpretación [en algunas traducciones] de la palabra gobierno, que debería ser gubernamentalidad, pues, por gobierno Foucault no entiende el Estado, sino la manera como el poder se ejerce. VEIGA-NETO, Alfredo. "Governo ou Governamento." Disponible en: <<http://www.curriculosemfronteiras.org/vol5iss2articles/veiga-neto.pdf>> Pero, como aclara el propio Foucault: "No se trata de negar la importancia de las instituciones en la organización de las relaciones de poder. Sino sugerir que es necesario, antes, analizar las instituciones a partir de las relaciones de poder, y no al contrario; y que el punto de apoyo fundamental de estas, aunque ellas se incorporen y se cristalicen en una institución, debe ser buscado más acá." FOUCAULT, Michel. "O sujeito e o poder." En: DREYFUS, Hubert L. & RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. pp. 231-249. p. 244.

<sup>60</sup> FINKIELKRAUT, Alain; SLOTERDIJK, Peter. *Los latidos del mundo: diálogo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

codificados, otras ficciones, una ficción del afuera, diría Foucault, componiendo un discurso, “sin conclusión”,..., “exento de patria y que constituye su propio espacio como el afuera hacia el que habla y afuera del que habla”<sup>61</sup>, por lo tanto, un discurso propio del arte.

---

<sup>61</sup> FOUCAULT, Michel. *El pensamiento del afuera*. 6. ed. Valencia: Pré-Textos, 2008 [1966].







“Vi al *obrero y koljosiana* de Mujina fuera de Moscú por primera vez que personificarán la Unión Soviética durante años, oponiendo los pabellones de las dos naciones que se enfrentarán...”

*Le souvenir d'un avenir* (fotograma)  
Realización: Chris Marker y Yannick Bellon, 2001.



[CAPÍTULO 4]

**ARTE PÚBLICO Y MONUMENTOS  
EN ESPACIOS/TIEMPOS HETEROGÉNEOS**

“No me he sumergido en mi memoria;  
he traído los recuerdos a *mí*, es decir,  
al Yo de este momento, el que ahora me siento ser,  
como si fuera posible decir ‘he sido’,  
como si no fuera el mismo  
que en otros momentos fui.”

*Pretérito imperfecto. Autobiografía (1022-1949)*  
Carlos Castilla del Pino<sup>1</sup>

El reconocimiento del arte en las ciudades oscila entre la redundancia de su inmediata identificación y el extremo de su invisibilidad. Espacios de conflicto por excelencia, en las ciudades pueden explicitarse disputas por la manera en que el arte performatiza coreografías, traza mapas, borra evidencias. Aún hoy en día, símbolos de regímenes son erigidos, derribados y vueltos a erigir, o trasladados. En un cuerpo a cuerpo con los poderes, estas obras no significan apenas diferentes tiempos históricos, sino que son dispositivos que se resignifican y resemantizan de acuerdo a las dinámicas sociales y a las evocaciones necesarias para tal efecto. A esto se suma su posibilidad de utilización mediática.

En una inversión del movimiento que ocurre con artefactos que cuando ocupan los espacios institucionales del sistema de arte atestiguan el *arte* y se sacralizan – afirmación considerada desde Marcel Duchamp – las obras en el espacio exterior se destinan tradicionalmente a sacralizar y atestiguar los lugares donde se instalan. En una relación simbiótica, o de exceso, configuran los lugares y son por ellos (y sus usos) configuradas. Hay lugares potenciales para la aparición del arte, que se muestran incompletos o no existen sin *algo* que lo recuerde, y este algo normalmente tiene que tener un lenguaje ya reconocido como arte. Esta demanda, muchas veces, hace que numerosas expresiones materiales se vuelvan caricaturas de otras ya otorgadas. Monumentos, estatuas, murales, se compran, copian, imitan, buscando atribuir identidades replicantes a lugares que pretenden esta identificación.

---

<sup>1</sup> CASTILLA DEL PINO, Carlos. *Pretérito imperfecto. Autobiografía (1022-1949)*. Barcelona: Círculo de lectores, 2007. p. 7.

Si las relaciones con el entorno cambian, se puede decir que los lugares preferenciales para colocar las obras en exteriores, desde las primeras formaciones ciudadanas estudiadas, establecieron cánones que todavía persisten en las políticas oficiales. Erigidas en las entradas de las ciudades, plazas, cementerios, parques, santuarios, atrios, esta práctica ha buscado crear lugares que se distingan de alguna forma de los lugares prosaicos, de los lugares comunes. En nuestra época de exceso de imágenes, estas obras quedan, muchas veces, ocultas a nuestra mirada y sólo las percibimos cuando desaparecen. En la ascensión y caída de los regímenes, el derribo y construcción de monumentos forma parte de los rituales del cambio. En las revisiones históricas, los monumentos performativizan movimientos que no siempre son consenso entre los habitantes.



Estatua de Lenin de Nikolai Tomski, siendo inaugurada, en la entonces *Leninplatz*, Berlín Oriental, 1970.



Cabeza de la estatua de Lenin siendo retirada después de la demolición en la actual *Platz der Vereinten Nationen* (Plaza de las Naciones Unidas), Berlín, 1991.



Cabeza de la estatua de Lenin siendo desenterrada para participar de la exposición permanente “*Entbült. Berlin und seine Denkmäler*”, en el *Spandau Citadel Museum*, Berlín, 2015.

De los lenguajes artísticos realizados en el espacio exterior, los modelos escultóricos, junto a las prácticas murales, son aquellos que tienen una relación más extensa con lo que ahora comúnmente se designa arte público. Junto con la arquitectura o aisladas, las prácticas escultóricas tienen la peculiaridad de dotar al lugar de monumentalidad, entre otras cosas, por la posibilidad mimética y la posibilidad colosal. Aquí hacemos un paréntesis para señalar el carácter monumental que la arquitectura adquiere en la contemporaneidad, más próximo a lo que se entiende como escultura de lo que se entendía como arquitectura.<sup>2</sup>

Después de la Segunda Guerra Mundial se observan cambios en las reglas monumentales establecidas en el siglo XVIII, y muchas veces estos cambios tienen referencias en lo que ya apuntaba el fin del siglo XIX e inicio del siglo XX, principalmente con Auguste Rodin y Aristide Maillol. Muchos monumentos que habían sido encomendados a Rodin o nunca fueron construidos o “fallaron” en su adecuación al lugar y tuvieron otros destinos, transformándose no solamente en un “monumento a”, sino “un Rodin”. Maillol, que también tuvo encargos rechazados, desarrollaba su propio lenguaje que podría ser usado para cualquier monumento.<sup>3</sup> Dentro del debate moderno había un espacio para este tipo de obra autorreferencial y los monumentos pasaron a representar más al artista que a los temas y lugares. La diferencia entre los trabajos para espacios cerrados y para espacios abiertos ocurría más en términos de escala. Hacer que un lugar fuese especial era tener una obra firmada. Pero, aún así, esos artistas no encuentran la autonomía tan demandada por los ideales modernos. Penélope Curtis es categórica al afirmar: “Lo que Maillol hizo fue ser muy útil a los regímenes autoritarios, que absorben esta nueva posibilidad de crear un espacio monumental – o sea, imponente – a través del aparentemente invisible arte de propaganda, que funciona más por infiltración y sugestión inconsciente antes que por rendirle homenaje a algún individuo en particular.”<sup>4</sup> La conexión de homenajes y conmemoraciones con los lugares pierde importancia y pasa a buscar otros objetivos.

Ese nuevo rol del artista con relación a los diseños del proyecto de la Modernidad es así descrito por David Harvey: “Si lo ‘eterno e inmutable’ ya no podía

---

<sup>2</sup> ARNAIZ, Ana; ELORRIAGA Xavier; LAKA, Xabier y MORENO, Javier. “Escultura pública: tensión entre lo simbólico y lo funcional.” En: DOLCET, Joseph Roy (ed). *Presencias en el Espacio Público contemporáneo. Las ideas y su pensamiento. Visiones críticas y análisis del pensamiento contemporáneo*. Barcelona: Centre d’Estudis de l’Escultura Pública i Ambiental y Universitat de Barcelona, 1998. pp. 85-102.

<sup>3</sup> CURTIS, Penelope. *Sculpture 1900 – 1945*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 67.

presuponerse de manera automática, el artista moderno podía desempeñar un rol creativo en la definición de la esencia humana. Si la ‘destrucción creadora’ era una condición esencial de la Modernidad, el artista en tanto individuo podía quizá desempeñar un papel heroico (aunque las consecuencias fueran trágicas).”<sup>5</sup> Sin embargo, pondera diciendo: “El modernismo internalizó su propio torbellino de ambigüedades, de contradicciones y de vibrantes cambios estéticos, al mismo tiempo que trataba de influir en la estética de la vida cotidiana.”<sup>6</sup> Y aclara: “El modernismo parece cambiar según la forma y el lugar donde uno se sitúe”.<sup>7</sup>

La prioridad de la individualidad del artista en vez de homenajes en lugares potenciales crea otras posibilidades para estas obras, como el espacio frente a los edificios de grandes corporaciones, sin significar, no obstante, el abandono de lugares ya instituidos. Emblema de este cambio es el encargo realizado a Picasso para el nuevo Centro Cívico de Chicago, un edificio de treinta y un pisos, donde el artista retrata a su mujer y su perro, incorporando al lugar el prestigio del artista.<sup>8</sup> Las ciudades, entonces, pasaron a ser identificadas y recordadas por tener Calders, Picassos, Oldenburgs y tantas otras obras autorreferenciales, que van creciendo en escala para adaptarse a las ciudades cada vez más verticalizadas. Lucy Lippard llama este arte de *plunk art* (dejado caer), que es el arte que fue retirado de las galerías y museos, con tamaño aumentado y colocado en el exterior.<sup>9</sup>

También denominada *Plaza Art* o Arte de Plaza, estas obras funcionaban como un añadido cultural a la arquitectura funcionalista, entonces en boga, y como “accesorio al planeamiento capitalista y no el producto de una reacción o demanda orgánica o popular, no servían a ninguna necesidad pública, sino como un signo de las corporaciones, y desde el punto de vista del público siendo puro espectáculo”, dice críticamente Andrew Causey.<sup>10</sup> Estas “esculturas de jardín”, eran lo suficientemente

---

<sup>5</sup> HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993 [1989]. p. 27-28.

<sup>6</sup> Ibid. p. 31.

<sup>7</sup> Ibid, p. 33.

<sup>8</sup> Vittorio Greotti trata del estatus o glorificación del patrocinador, en equivalencia de la obra artística con la marca corporativa, diciendo que “parece que siempre se trata de imprimir en la memoria colectiva como inimitable la propia identidad comercial, de encontrar espacio en el comportamiento de masas como signo y no como valor”. GREOTTI, Vittorio. Apud ARNAIZ, Ana ELORRIAGA Xabier, LAKA Xabier y MORENO Javier. op. cit.. p. 92.

<sup>9</sup> LIPPARD, Lucy R. “Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar”. En: BLANCO, Paloma; et al. (ed). *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca, España: Editora de la Universidad de Salamanca, 2001. p. 61

<sup>10</sup> CAUSEY, Andrew. *Sculpture since 1945*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press, 1998. p. 202.



grandes para ser monumentales, y suficientemente universales para estar en cualquier lugar, y poder ser vistas como un resurgimiento de la estatuaria de jardines o como una prefiguración de los parques de escultura.<sup>11</sup>

Rosalind Krauss, en su texto referencial y ya clásico para pensar el lugar del arte, “La escultura en el campo expandido”, afirma que la escultura moderna se define por su condición negativa de monumento, es decir, por su pérdida absoluta de lugar y por la auto-referencialidad. “Al transformar la base en fetiche, la escultura absorbe el pedestal para sí y lo retira de su lugar; y a través de la representación de sus propios materiales o del proceso de su construcción, expone su propia autonomía.”<sup>12</sup> Como condición negativa de monumento la escultura moderna opera en un espacio ideal, excluido de la representación temporal y espacial. De esa forma, podemos decir, que en la Modernidad el arte para el espacio exterior pretende llegar a la misma condición que la producción para el *cubo blanco*, un espacio ideal, en el cual el arte existe en una especie de limbo, aislado de la matriz espacio-temporal circundante, pero que busca ratificarse por medio de la eternidad.<sup>13</sup>

Sin embargo, creemos que aunque existiendo una aparente desconexión entre obra y lugar, o hasta una inversión entre la importancia de la localización y de la obra, el arte siempre crea un lugar y, más que eso, quiere crear un lugar especial, transformando lo que era prosaico, vulgar, en algo particular y específico generándole una identidad y, si fuera posible, instaurando un lugar con potencialidades de experiencias espaciales.

Los despliegues de las prácticas artísticas, además de sus funciones ornamentales, conmemorativas y laudatorias continúan, por lo tanto, señalando lugares, pero no sólo el lugar de las sedes gubernamentales, de las batallas ganadas, de las entradas en territorios demarcados, sino también el lugar de los artistas. El arte en los entornos urbanos nunca consigue la tan anhelada autonomía, si es que la encuentra en el *interior del cubo blanco*. El ambiente circundante es parte integral de lo que experimentamos en la cotidianidad de las ciudades. El arte se construye con el entorno, que a su vez es formado por él.

---

<sup>11</sup> CURTIS, Penelope, op. cit.

<sup>12</sup> KRAUSS, Rosalind. “Sculpture in the expanded field.” En: FOSTER, Hall (ed). *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. New York, USA: The New Press, 1999 [1983]. p. 31-42. Este ensayo fue publicado por primera vez en 1979, en la revista *October*.

<sup>13</sup> Sobre la teoría del *cubo blanco* ver: O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002 [1999]. A partir de artículos publicados en la revista *Art Forum* en 1976.

A pesar de que las vanguardias históricas hayan investigado el estatuto y la ontología del arte, solamente a partir de la década de 1960 empieza a darse un desvío de sentido de las prácticas vinculadas a los espacios exteriores. Esto ocurre, en principio, a partir de un enfrentamiento contra el acatamiento de muchas obras a los poderes instituidos y, a la exención de responsabilidad, objetivando la posibilidad de interferir en los procesos comunicacionales y perceptivos. Con diferentes abordajes, las prácticas comienzan a pensar el arte dentro de una temporalidad y la juzgan como acontecimiento, siendo uno de los objetivos negar una supuesta autonomía.

Esta salida a las calles, junto a una revisión del proyecto de la Modernidad, tiene lugar en diferentes países. En Europa, principalmente con el Nuevo Realismo; en EUA, con el Minimalismo, el Pop, el arte del *Site Specific*, y con las diferentes formas de accionismo, como, por ejemplo, el Happening; en Brasil, con las obras pioneras de Flávio de Carvalho,<sup>14</sup> el Neoconcretismo y la llamada Nueva Objetividad con las obras paradigmáticas de Artur Barrio y Cildo Meireles.



Flávio de Carvalho, *Experiencia nº 3*, São Paulo, 1956.

---

<sup>14</sup> En 1931, Flávio de Carvalho realiza la *Experiencia nº2*, cuando en una procesión de Corpus Christi permanece con sombrero y anda en dirección contraria al flujo de los fieles. En 1956, realiza la *Experiencia nº 3*, cuando desfila en el centro de São Paulo con lo que llamaba “el lanzamiento de traje de verano para el hombre de los trópicos”, que era un traje con una blusa de nylon, falda corta con tablas, sombrero transparente, medias de rejilla y sandalias de cuero. Esas performances que tienen la calle como lugar de acción anticipan los movimientos de los años ‘60. Fernando Cocchiarale sitúa las experiencias de Flávio de Carvalho como pioneras en Brasil de las cuestiones del arte contemporáneo, pero observa que fueron olvidadas por mucho tiempo y sólo van a influir y ser incorporadas en las prácticas artísticas de los años 1990. En: COCCHIARALE, Fernando. “A (outra) arte contemporânea brasileira: intervenções urbanas micropolíticas.” (Consulta: 19 jun 2006). Disponible en: <http://rizoma.net/interna.phd?id=222&seccao=artefato>

En el texto de Rosalind Krauss anteriormente citado, la autora parte de la afirmación sobre la escultura moderna como doble condición negativa entre paisaje y arquitectura, para ubicar la práctica artística de los años de 1960 y 1970, que llama pos-moderna, y que no se define ya en relación a determinadas formas de expresión, sino por operaciones lógicas, con varios medios. Partiendo de la negatividad de la escultura como no-paisaje y no-arquitectura, utiliza el diagrama de Klein para mostrar la ampliación de lo que llama *lugares señalados* para la combinación de paisaje y no-paisaje; *estructuras axiomáticas* a la combinación de arquitectura con no-arquitectura; *lugares construidos* a lo que es al mismo tiempo paisaje y arquitectura. Los ejemplos son principalmente trabajos de *land art*, del minimalismo y de *site specific*, respectivamente.<sup>15</sup>

Algunos teóricos se opusieron al esquema de Krauss. Frederic Jameson reconoce la decisión inaugural, pero cuestiona las oposiciones binarias que, él argumenta, limitan sus propias posibilidades de ampliación; Craig Owens afirmando que el discurso post-estructuralista debería cuestionar las categorías, no reafirmarlas; Hal Foster, ya en 2002, evalúa que las categorías de Krauss no podrían mantenerse en sus contradicciones productivas; Jane Rendell defiende el mantenimiento del pensamiento por categorías, pero yendo más allá de las que tienden a un análisis formal, para abordar otros territorios disciplinares, como diseño, arquitectura y paisaje.<sup>16</sup>

Considerando estos argumentos, el hecho es que las reflexiones observaron y señalaron las orientaciones en las prácticas con relación a las materialidades, temporalidades, lugares y espacialidades del arte. Diversas son las relaciones que pueden ser elaboradas para esta transición, entre ellas podemos citar los cambios epistemológicos dentro de diferentes disciplinas como la entonces emergente geografía cultural, la filosofía de la percepción de Merleau Ponty, la sociología de lo cotidiano de Henri Lefebvre, y otras reflexiones preocupadas por la experiencia de lo humano en el espacio, o podríamos decir, con el propio espacio, ya que en este momento se empieza a pensar el espacio como lo que está formado por el uso, como vimos en el segundo capítulo.

Causey indica que hay un redescubrimiento de Duchamp al fin de los años cincuenta con publicaciones de sus escritos y con exposiciones de sus trabajos en París,

---

<sup>15</sup> KRAUSS, Rosalind, op. cit. El diagrama matemático de Klein parte de un grupo de binarios, transformándolos en un campo cuaternario, que tanto refleja como abre la oposición original.

<sup>16</sup> RENDELL, Jane. "Space, Place and Site in Critical Spatial Arts Practice". (2007). Disponible en: <<http://www.janerendell.co.uk/wp-content/uploads/2013/02/SpacePlaceSite-Critical-Spatial-Practice-republication-PDF.pdf>> (Consulta: 15 nov 2013)

Nueva York y Londres. “Como con los *ready-mades* después del cubismo, Duchamp ahora ayuda a quitar del arte lo gestual de la pintura, la marca personal, y añade un camino hacia el objeto ya conocido. El efecto fue un cambio de la autoría al discurso, y del objeto al espacio”.<sup>17</sup> Tom McDonough resalta una coincidencia de un momento de ruptura de los modelos normativos de la ciudad y de los comportamientos en Estados Unidos al fin de los años sesenta e inicio de los setenta, y una rearticulación de las prácticas artísticas para el espacio urbano, con la publicación del texto “*Der flaneur*” de Walter Benjamin, en 1967 en Alemania, que generó un artículo de Hannah Arendt en *The New Yorker* un año después. Cita como ejemplo de una posible influencia el trabajo paradigmático de Vito Acconci, *Following Piece*.<sup>18</sup>

Todos los trabajos, de alguna forma, descartaban del objeto una gramática propia y lo relacionaban con el mundo, sea de una forma perceptiva de la experiencia directa o contextual, más vinculada a los aspectos sociales y políticos, no queriendo aquí significar que fueran excluyentes.

El minimalismo, anclado en las teorías fenomenológicas, quería eliminar el ideal escópico del arte, hacia una conciencia de presencia corporal en relación al espacio. La escultura, como presencia física, se colocaba en el mundo a través de una relación del espectador con el espacio ambiental, buscando una experiencia de tiempo real. Sin embargo, Thomas Crow argumenta que como las obras no presuponían un fin, no había una trayectoria real de tiempo. “Por esta razón, la experiencia de la obra no dejó de ser asunto de una introspección voluntaria y de auto-conciencia por parte de un espectador sensible, bien preparado, tal como lo había sido en el régimen modernista; los términos filosóficos de la fenomenología simplemente sustituyeron los de la metafísica moderna. El tradicional papel del espectador continúa siendo tan central como siempre.”<sup>19</sup> Causey considera, no obstante, que a partir de la idea minimalista de la implicación del espectador en el ambiente, el arte emergió como crítica social.

---

<sup>17</sup> CAUSEY, Andrew, op. cit. p. 95/96.

<sup>18</sup> McDONOUGH, Tom. “The crimes of the flaneur.” *October*, Cambridge/USA, v. 102, fall 2002, pp. 102-122. El texto “El flaneur” fue escrito en 1938 y formaba parte del incompleto “Proyecto de los Pasajes”, sobre Baudelaire, que Benjamin escribió desde 1927 hasta 1940, año de su muerte. En *Following piece* Vito Acconci seleccionaba una persona en la calle, al azar, y la seguía hasta que entrase en algún lugar privado al cual el artista no podría entrar. Esto podría durar minutos, u horas, si la persona seguida entrase a algún lugar público, como restaurantes o teatros. El artista realizó estas acciones todos los días durante un mes, y elaboró informes que eran enviados a personas de la comunidad artística. Las acciones también eran registradas por la fotógrafa Betsy Jackson, con la persona seguida siempre de espaldas.

<sup>19</sup> CROW, Thomas. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Akal, 2002 [1996]. p. 57.

Otras prácticas y nuevos términos para designar esta relación del arte con el ambiente empezaron a ser utilizados y conceptualizados, todos relacionados con la cuestión de la especificidad de los lugares, llamando, de este modo, la atención también a la especificidad institucional. Antirrepresentacionales, estos proyectos ponen en cuestión los preceptos hasta entonces aceptados como *doxa* dentro del campo artístico. El *land/earth art* va a trabajar no con la representación de la naturaleza, sino con la propia naturaleza, realizándolo independientemente del simbolismo tradicional. A partir de 1968 la palabra “intervención” empezó a ser cada vez más usada para trabajos en lugares exteriores. Intervención no significa necesariamente la creación de una “obra” de arte inédita, sino algún tipo de operación o comentario sobre un lugar o situación.<sup>20</sup> Cildo Meireles, en 1970, crea las “Inserciones en circuitos ideológicos”, introduciendo el término “inserción” y el concepto de “circuito”. Partía de la constatación de que existen mecanismos de circulación que vehiculan la ideología del productor, pero que al mismo tiempo, posibilitan recibir inserciones que tendrían siempre el carácter de contra-información.<sup>21</sup> Estas acciones, que el artista sitúa como estrategias de guerrilla, trabajan con la idea de redes y sistemas, anticipando mucho lo que el *net art* y las prácticas colaborativas discuten actualmente.



Cildo Meireles, *Inserciones en circuitos ideológicos* (Quién mató Herzog), 1975.

<sup>20</sup> CAUSEY, Andrew, op. cit. p. 195.

<sup>21</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. Las “Inserciones en circuitos ideológicos” nacieron con dos proyectos: el proyecto “Coca-Cola”, en el cual el artista escribía en botellas de la gaseosa la frase “Yankees, go home”, y después las devolvía a la circulación; el proyecto “Cédula”, en el que sellaba papeles moneda con la pregunta “Quién mató Herzog” y también los devolvía a la circulación. Vlademir Herzog fue un periodista asesinado por el régimen dictatorial brasileño en 1975, montándose una farsa de que se había suicidado.

El arte para lugares específicos admite, desde sus manifestaciones iniciales, varios despliegues. Miwon Kwon, que citamos en el primer capítulo en la determinación de tres paradigmas para el arte público, en otro texto, también referencial, “Un lugar tras otro”,<sup>22</sup> traza un panorama de estas prácticas, mostrando sus entrelazados y al mismo tiempo, ambigüedades y contradicciones. Kwon propone tres paradigmas involucrados: fenomenológico/experiencial, social/institucional y discursivo. El primer paradigma, invirtiendo el paradigma moderno, considera el lugar como una localización real, y se manifiesta primero en el minimalismo. Ejemplo de éste es la obra de Richard Serra, y, más específicamente, podemos hablar del ampliamente citado *Tilted Arc*.<sup>23</sup> El segundo paradigma, mediante un abordaje crítico-institucional, concibe el lugar como estructura cultural, afrontando el idealismo del espacio de presentación y al modelo de espectador universal. “Si el minimalismo le devolvió al espectador un cuerpo físico, la crítica institucional insistía en la matriz social de clase, raza, género y sexualidad del espectador”.<sup>24</sup> Paralelamente a una desmaterialización del arte transcurre una desestetización, donde las prácticas son procesuales, no basadas ya en la permanencia física, sino en su situación irrepetible y transitoria. Esta desestetización ocurre a partir de “estrategias anti-visuales – informativas, textuales, expositivas, didácticas – o inmateriales como una totalidad – gestos, eventos, performances limitadas en el tiempo.”<sup>25</sup> Aquí, entre otros, cita el trabajo de Hans Haacke, con sus articulaciones políticas y económicas.

Las prácticas [en aquel momento] más recientes, afirma Kwon, buscan un mayor compromiso con el mundo exterior y la vida cotidiana, ocupando otros lugares, como hospitales, escuelas, proyectos de vivienda, etc, e infiltrándose también en los espacios de los medios, como radio, periódicos, televisión e internet. Estas prácticas son informadas por diferentes disciplinas, como antropología, sociología, crítica literaria, historia cultural, teoría política, y buscan una sintonía con los discursos populares, como moda, propaganda, música. El sitio aquí no es una precondition, y sí generado por el trabajo en converger con las formaciones discursivas. Esta nueva orientación

---

<sup>22</sup> KWON, Miwon. “One place after another: notes on site specificity.” *October*, Massachusetts/ USA, n. 80, 1997, pp. 85-110.

<sup>23</sup> *Tilted Arc* (Arco Inclinado) fue comisionada en 1979 para New York Federal Plaza, instalada en 1981 fue blanco de un largo proceso judicial abierto en 1985 para su retirada, siendo finalmente destruida en 1989, ya que el artista decía que su remoción no era posible porque había sido concebida para aquél lugar.

<sup>24</sup> KWON, Miwon, op. cit., p. 88.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 91.

crea el tercer paradigma, que llama discursivo.<sup>26</sup> Renée Green, Jimmie Durham y Fred Wilson, por ejemplo, tienen como *lugar* cuestiones como el colonialismo, la esclavitud y el racismo.

Kwon articula que en una conclusión provisional puede decirse que las prácticas desde los años 1960 transformaron la definición de sitio, de una localización física a un vector discursivo, desarraigado, fluido y virtual. Llama la atención que estas etapas no transcurren en una trayectoria lineal de desarrollo histórico. “Antes, son definiciones que compiten entre sí, superponiéndose una a otra y operando simultáneamente en varias prácticas culturales actuales (o aún dentro de un proyecto de un artista)”.<sup>27</sup>

En un análisis contundente, Michael North, considera que el más notable desarrollo de la escultura pública desde los años de 1960 fue la propia desaparición de la escultura en pro de la formación del espacio público. Jean Tinguely partiendo del *Homenaje a Nueva York* señala los nuevos caminos que los artistas buscaron para transformar los objetos en “invisibles”, “inmateriales”, o “remotos”. Estos procedimientos, explica, comenzaron para escapar de las constricciones del pedestal, de la galería, del arte mismo y para evitar que el arte fuese un producto más dentro del mercado, con los artistas produciendo trabajos tan inalcanzables o remotos que no podrían ser comprados o vendidos. Esta naturaleza política que el arte asume, cambia principalmente el rol pasivo del espectador – “el público se vuelve la escultura”.<sup>28</sup> A pesar de la divergencia de trabajos, aquello que los aproxima, es tener como objeto el espacio cultural. Sin embargo, señala la ambigüedad que estas intervenciones pueden suscitar, problematizando la metáfora de lo público como escultura (refiriéndose principalmente a Joseph Beuys) y aproximándose a los programas de los regímenes totalitarios que se apropiaron de las prácticas y discursos de las vanguardias históricas para componer sus escenarios de poder. “Cuando Beuys denominó sus trabajos ‘escultura social’ o ‘arquitectura social’, tal vez debía haber temblado por la complejidad del *background* político e histórico que evocaba.”<sup>29</sup> La disolución del rol del artista tampoco transcurría de manera simple. Lo que se proponía como la construcción de

---

<sup>26</sup> KWON, Miwon, op. cit.

<sup>27</sup> Ibid., p. 95.

<sup>28</sup> NORTH, Michael. “The public as sculpture: from heavenly city to mass ornament.” *Critical Inquiry*, Chicago, v. 16, summer 1990, pp. 860-879. p.861. *Homenaje a Nueva York*, de Jean Tinguely, fue una escultura cinética construida en el Jardín del Museo de Arte Moderno de Nueva York, en 1960, cuando accionaron sus motores empezó a destruirse y por último se prendió fuego. Ese pionero tono de jocosidad a la cuestión monumental también puede ser observado en las obras de Claes Oldenburg, que transformaba objetos ordinarios en monumentos.

<sup>29</sup> NORTH, Michael. op. cit., p. 868.

espacios de uso común y activación de la pasividad del espectador no siempre se cumplía. Vito Acconci, él mismo, que proponía alcanzar con su trabajo “un espacio de encuentro comunitario”, declaró: “Lo que yo quería era un lugar de encuentro, lo cual se tornó en un espacio tipo altar, y el artista en un héroe.”<sup>30</sup>

Una serie de otras propuestas surgieron a partir de los años 1990 a raíz del *nuevo género de arte público* de Suzanne Lacy, del *site specific* y otras prácticas comunitarias y dialógicas, utilizando diferentes términos para designarlas – activista, colaborativa, relacional<sup>31</sup>, entre otros; muchas proponen formas de trabajo en grupo designados habitualmente como colectivos, donde, entre otras cosas, proponen la disolución de la noción de autoría. Los colectivos pretenden ser modos de comunicación directa, no mediados por las industrias ni por el Estado. Claire Bishop reconoce estas prácticas como una nueva forma de *campo expandido*, designándolas de manera generalizada como *participativas* y, observa que ya se convirtieron en un género en sí, con cursos de formación y premios específicos; observa también que son un fenómeno global pero que florecen más en países con fondos públicos para el arte. Aproximándolas más al teatro y a la performance, el artista se vuelve un *colaborador y productor de situaciones y la audiencia en coproductora y participante*; las evalúa más como ideales que como realidades.<sup>32</sup>

Otra transposición de lugares en el arte actual es la que ocurre más allá de los límites físicos de la obra, no en las calles, sino en las infovías. Estas prácticas acentúan conceptos como el de simultaneidad, impermanencia, desplazamiento, dispersión, expansión, des-contexto. En los lugares virtuales, los territorios exceden los mapas, con la posibilidad de realizar desplazamientos continuos espacio/temporales en la actualmente conocida como *era de la conectividad*.

En la actualidad, con los lugares en constante transformación y con continuos procesos de desterritorialización, nuestra experiencia espacial es, muchas veces,

<sup>30</sup> NORTH, Michael. op. cit., p. 871.

<sup>31</sup> El término *Arte Relacional o Estética Relacional*, ampliamente difundidos en la actualidad, fue utilizado por el crítico y curador Nicolas Bourriaud en dos libros – publicados inicialmente en Francia – que son las referencias de su teoría, *Estética Relacional* (1998) y *Postproducción: como el arte reprograma el mundo contemporáneo* (2004). Con base en el “estar-juntos, el ‘encuentro’ entre observador y cuadro, la elaboración colectiva del sentido”, la “esencia de la práctica artística residiría, así, en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte particular sería la propuesta de habitar un mundo común, mientras el trabajo de cada artista compondría un manojito de relaciones con el mundo, que generaría otras relaciones, y así por delante, hasta el infinito.” BOURRIAD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins, 2009 [1998]. p. 21 e p. 30-31. Erin Manning, artista y profesora de la Universidad Concordia (Montreal/Canadá), en una orientación que tiene por base la filosofía, propone el uso del término *arte relacional* para el arte en general, diciendo que esto no existe y sólo puede ser conocido/experimentado sino a través de relaciones. Mas sobre esta cuestión en: MANNING, Erin. Dipsonible en: <erinmovement.com>. (Última consulta: 09 mar 2015)

<sup>32</sup> BISHOP, Claire. *Artificial bells. Participatory art and the politics of spectator ship*. London: Verso, 2012.



intangibles. Las relaciones de pertenencia son temporales y tácticas, no dejando, sin embargo, de producir subjetividades. A partir del paradigma discursivo de Kwon, que contempla trabajos que se alejan de la interpretación literal de sitio, ahora podemos hablar, no solamente de lugares específicos, sino de desplazamientos, des-localización, zonas de transición, límites, intervalos, discontinuidades. El arte que trabaja con estos conceptos establece otras topografías, que busca en los lugares específicos, potencialidades temporales para, de esta manera, desestabilizar formaciones sedentarias. En una experiencia nómada se trabaja con la transitoriedad y la posibilidad de crear nuevas configuraciones temporales de lugar y nuevos agenciamientos espaciales, que pueden producir identidad, pero también diferencia, alteridad. Este arte más que adaptarse al tiempo/lugar pretende producir ruido.

Homi Babha, en “El lugar de la cultura”, delinea espacios de enunciación que no se definen por la polaridad dentro/fuera, sino por una puesta en valor de la diferencia en contraposición a las identidades homogeneizadoras que aprisionan y localizan la cultura. Diferencia, aquí pensada no como entidad o expresión de un almacenamiento cultural acumulado, sino como flujo de representación. Externa a los discursos totalizadores y esencialistas (nación, etnia), trata la legitimidad y la tradición como performatización.<sup>33</sup>

A partir de aquí podemos sumarle a los paradigmas de Kwon un cuarto, lo performativo. Los artistas que se orientan por ese paradigma están más preocupados por generar procesos, independientemente de la naturalización de la historicidad de los lugares, exponiendo los intereses de las políticas de representación. La historia y la memoria aquí sólo existen como interpretaciones, y los lugares exponen sus discontinuidades y fracturas, su inmanencia.

En esas prácticas de desplazamiento, el mundo pasa a ser visto como exterioridad y las nociones de pertenencia se resisten a la cristalización. El arte que opera en las regiones liminales se acerca a ser evocación heterotópica, yuxtaponiendo en un lugar varios espacios.

“Las *utopías* consuelan: pues si no tienen un lugar real, se desarrollan en un espacio maravilloso y liso; despliegan ciudades de amplias avenidas, jardines bien dispuestos, comarcas fáciles, aun si su acceso es quimérico. Las *heterotopías* inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque

---

<sup>33</sup> BHABA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998 [1994].

arruinan de antemano la "sintaxis" y no sólo la que construye las frases —aquella menos evidente que hace "mantenerse juntas" (unas al otro lado o frente de otras) a las palabras y a las cosas."<sup>34</sup>

Las actuales prácticas artísticas conviven, no obstante, en una relación muchas veces contradictoria o de ambigüedad con lo que afirman en sus discursos. Son muchos los teóricos, que como Bishop, reconocen un potencial crítico y transformador del arte, pero observan la fragilidad de las propuestas que se pretenden transformadoras.

En una ponencia de Mary Jane Jacob para el simposio llamado “Arte y Vida Pública”, auspiciado por la revista *Critical Inquire* y por la Universidad de Chicago en julio de 2014, veinte años después de su proyecto en Chicago “Cultura en acción” (citado en el segundo capítulo), señala cambios del público y de los artistas en las prácticas de “arte público social”. En un análisis, en nuestra opinión, restrictivo, señala que el “campo de batalla” y las “guerras culturales” que dice haber enfrentado ya no existen; “hoy los artistas son bienvenidos por las comunidades y por las agencias [auspiciadoras], porque mostraron lo que podrían hacer, involucrándose en cambios con interés en el futuro”. Para Jacob, los artistas, guiados por su “conciencia” deben pensar el “proceso” conducidos por los valores de la comunidad, continúa, no importando si el resultado es permanente o efímero. Argumenta también que si lo “que ocurre no alcanza a un significado amplio, no es público y no adquiere valor”.<sup>35</sup>

Kwon llama la atención sobre la continua participación de los mismos artistas de éxito en diferentes proyectos *in situ*. Aquí observa una inversión de lo que comúnmente se conoce, siendo en este caso, el artista, él mismo, la “obra”. La presencia del artista legitima el evento y garantiza el prestigio de los lugares. También observa como el marketing y la publicidad se apropian de la distinción e identidad de los lugares para promover las ciudades dentro de una jerarquía económica global, convirtiéndolas en un producto más de consumo.<sup>36</sup>

Claudia Büttner, hablando sobre Alemania, se aproxima a este análisis de Kwon relatando que a partir de mediados de la década de 1980 empezaron a darse una serie de proyectos en lugares no institucionales, con una orientación de lugar específico y contexto. Estos proyectos, analiza, se vuelven paradigmas de todos los trabajos que han

---

<sup>34</sup> FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999 [1966]. p. XIII.

<sup>35</sup> JACOB, Mary Jane. “Process as Public Practice.” 13 jul 2014. Disponible en: <criticalinquiry.uchicago.edu/jacob\_art\_and\_public\_life\_statement/ (Consulta: 10 sep 2014)

<sup>36</sup> KWON, Miwon, op. cit.

surgido en áreas urbanas. Lo que inicialmente surgió como “deseo de que el arte tuviese en cuenta las funciones públicas de los lugares de exposición urbanos asumiendo el mismo una función pública”, fue espectacularizándose con una pérdida del cuestionamiento contextual y volviéndose un mercado rentable para los implicados. El carácter único de estas manifestaciones fue explorado por los especialistas en marketing, “que conocen muy bien el valor del arte en general”, exigiendo nombres de artistas famosos y si es posible, ruido, sea por el tema o por el material.<sup>37</sup>

Otra cuestión paradójica es el uso de las “realidades locales” como contenido de las propuestas. George Yúdice discurre respecto del *inSITE* – proyecto desarrollado en la frontera entre Tijuana (México) y San Diego (Estados Unidos), con trabajos *site specific* comisionados – lo equipara a las maquilas, diciendo, que de la misma forma que las industrias requieren mano de obra, el arte requiere realidad, y con ella consigue un valor adicional en el mercado de la cultura.<sup>38</sup>

Esa “obsesión por lo real” es también observada por Jacques Rancière, quien dice que lo novedoso en el propósito de acercar arte y vida en relación a las vanguardias, es la forma asistencial con la que pretende operar; la intención de cuestionar el orden existente se convierte en consenso, “reduciendo el poder artístico de provocación a las tareas éticas de testimonio sobre un mundo común y de la asistencia a los más desfavorecidos.”<sup>39</sup> Rancière también critica el uso del discurso situacionista absorbido dentro del orden, transformándose de pensamiento vanguardista en pensamiento nostálgico.<sup>40</sup>

Fernando Cocchiarale, reflexionando sobre los colectivos en Brasil en el inicio de la década del dos mil, dice que estos le parecían excusas para que los artistas llegasen fortalecidos a las instituciones. Contrasta que, mientras los grupos de los años 1970 se formaban en torno a cuestiones que afectaban a todos, en la actualidad se forman por una especie de “empatía intersubjetiva” que configura micro-espacios de sociabilidades internas. El surgimiento de estos grupos emerge como una estrategia de inserción y visibilidad para el trabajo. “Difícilmente esas alternativas substituirán la objetividad del

---

<sup>37</sup> BÜTTNER, Cláudia. “Projetos artísticos nos espaços não institucionais de hoje.” En: PALLAMIN, Vera (coord). *Cidade e cultura: esfera pública e transformação*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 75.

<sup>38</sup> YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

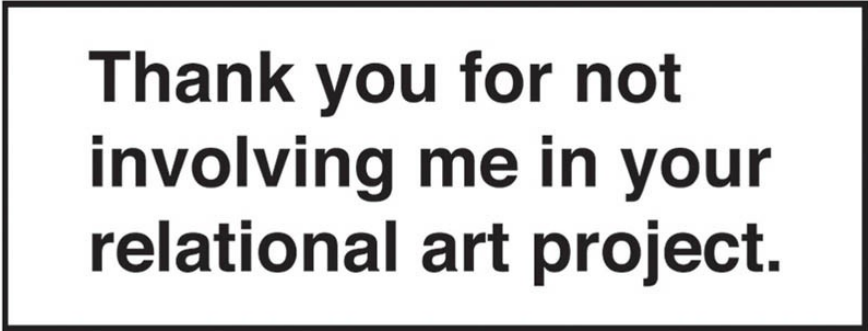
<sup>39</sup> RANCIÈRE, Jacques. “A arte além da arte.” *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 out. 2004. Mais.

<sup>40</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental Org; Editora 34, 2005 [2000]. El interés en el pensamiento situacionista puede ser evidenciado por las publicaciones y reediciones de los textos de sus idealizadores en todo el mundo.

mercado y del circuito de arte, pero los mejores artistas de estos grupos tienen como destino un lugar asegurado en las instituciones que, ahora, tanto critican.”<sup>41</sup>

Es casi un consenso que, aún en tiempos pos-utópicos, el arte todavía apuesta – o usa como estrategia – por los ideales mesiánicos de transformar el mundo, y los artistas muchas veces se comportan como los tocadores de trompetas anunciando las buenas nuevas, pero difícilmente consiguen escapar de la misma lógica que critican.

Hay un factor conflictivo entre el sistema del arte y el arte que quiere ser *máquina de guerra*, que exige el anonimato y el nomadismo. En el sistema del arte todo corre el riesgo de ser espectáculo y perder su potencial transformador. No obstante, independiente de movimientos o tendencias, el arte en las ciudades, en un cuerpo a cuerpo con todas las informaciones e imágenes de lo cotidiano y con los practicantes de las ciudades, está expuesto a su propia desacralización, o a su contingencia. Lo incierto y lo intempestivo, que es propio de la vida, están siempre presentes en el uso, escapando por las grietas de cualquier proyecto totalizador.



**Thank you for not  
involving me in your  
relational art project.**

Title: *Internet Dating*  
Artists: Cliff Eyland, Carl Matheson et al  
Date: 2009  
Dimensions: variable dimensions  
Medium: unlimited edition print(s), framed in  
any manner or unframed (pinned to a wall)  
and/or distributed as a digital file  
  
This work is based on discussions held at  
Bar Italia in Winnipeg, Canada.

*Internet dating*, Cliff Eyland, Carl Matheson et al, 2009.

---

<sup>41</sup> COCCHIARALE, Fernando. “O jogo das subjetividades convergentes.” *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06 abr. 2003. Mais.

## BAJO EL SIGNO DE MNEMOSYNE

“Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo. (...) Mis sueños son como la vigilia de ustedes (...) Mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras”, refleja *Irineo Funes*.<sup>42</sup> Prisionero de la memoria Funes no consigue olvidar. Él que todo lo recuerda en sus mínimos detalles, no puede distraerse de la realidad en todos los instantes. Hasta morir. Cuando pensamos la actualidad y la infinidad de actos/discursos de memoria, es imposible olvidarse de Funes. Películas, libros, obras de teatro, historietas, monumentos, museos, parques temáticos y otros tantos productos culturales proponen recuperar, revisar e incluso tener experiencias dentro de la historia. Leyes de protección de la memoria histórica y programas de protección del patrimonio están siendo implantados en diferentes países.

“Cultura de la memoria”, la llama Andrés Huyssen y pregunta: ¿cuál es el papel de la memoria y de la percepción temporal en la cultura de consumo contemporánea? Si John R. Gillis constata que la memoria ha perdido significados más precisos en proporción al aumento de su uso retórico<sup>43</sup>, Huyssen considera que estos discursos de memoria, que caracterizan gran parte de la cultura contemporánea en diversas partes del mundo, se han vuelto una “obsesión cultural” con diferentes usos políticos y alardeando una tragedia en el olvido. Si en la cultura de la Modernidad se hablaba de “futuros presentes”, el foco contemporáneo – discursos que emergieron a partir de la década de 1960, pero que se intensificaron a partir de la década de 1980 – son los “pasados presentes”.<sup>44</sup>

Huyssen afirma una nueva política de memoria, paralela a un discurso sobre derechos humanos, sobredeterminado y con nuevos sentidos, que emerge a partir de la caída del Muro de Berlín en torno de tres grandes factores: las discusiones provocadas por las conmemoraciones de las efemérides relacionadas a la Segunda Guerra Mundial y al Holocausto; del fin de las dictaduras de Estado latinoamericanas y del *apartheid* en Sudáfrica. A pesar de que recordar el Holocausto se haya convertido en un fenómeno

---

<sup>42</sup> BORGES, Jorge Luis. “Funes, el Memorioso.” En: *Ficciones*. Buenos Aires: Emecê Editores, 1966. p. 119.

<sup>43</sup> GILLIS, John R. *Commemorations: the politics of national identity*. Princeton, New Jersey, USA: Princeton University Press, 1994.

<sup>44</sup> HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 9.

transnacional y migrado a otros casos de violación de derechos, evalúa que, aunque parezcan vinculados a un fenómeno global, los discursos de memoria permanecen vinculados a naciones y Estados específicos. Para él no existe lo que John Gillis, como hemos visto anteriormente, articula como una fase pos-nacional. “Cualesquiera que puedan ser las diferencias entre la Alemania de la posguerra y Sudáfrica, Argentina o Chile, el lugar *político* de las prácticas de memoria todavía es nacional y no pos-nacional o global,”<sup>45</sup> y aún a nivel nacional, “los recuerdos están en conflicto entre sí”.<sup>46</sup>

Para pensar lo que provocó esta profusión de discursos de memoria, Husseyn argumenta que la condición que lo posibilitó fue el colapso de la imaginación utópica en la alta Modernidad en Occidente; estos llegan con la carga del “derecho a ser recordado” y con la tarea, “no menos peligrosa”, de asumir la responsabilidad por el pasado.<sup>47</sup> Hay una tensión entre los discursos de memoria y de los derechos, aunque se bien que aquellos, en sus variantes, entre ellas las artísticas, pueden potenciar procesos jurídicos para penalizar violaciones, no pueden ser impuestos con las fuerzas de las leyes ya que pertenecen a una dimensión afectiva.

Varios análisis coetáneos transcurren por ese camino de evaluación de los excesos de memoria. Peter Novick, también a partir del Holocausto, habla de un afán de memoria y lo analiza como una estrategia de reserva moral de valor político indudable a través de la conversión de la memoria en liturgia y de los testimonios como depositarios de conocimientos ocultos. Cuestiona el status epistémico de la memoria, o si la memoria produce algún tipo de conocimiento válido, o si es el lado emocional de las políticas de memoria el que decide en los centros de poder. Considera la importancia de los testimonios de los vencidos, pero paralelamente al peligro de reducir estos testimonios a puntos de vista exóticos que enriquecen un cuadro previamente diseñado.<sup>48</sup>

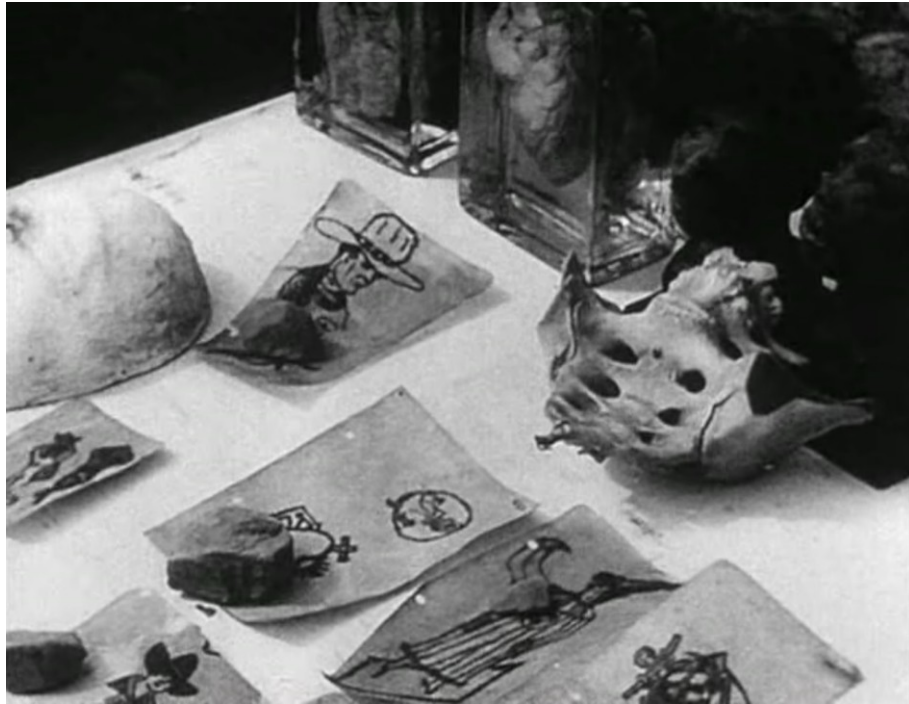
---

<sup>45</sup> HUYSEN, Andreas, *Seduzidos...*, op. cit., p. 17. También en: HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014. Husseyn no obstante, aquí resalta que el movimiento por los derechos humanos, además de permanecer orientado al futuro con el fin de crear un régimen global, en los años 1990 inaugura una nueva coyuntura transnacional y se internacionaliza, entrando en conflicto con la idea de soberanía nacional.

<sup>46</sup> HUYSEN, Andreas, *Seduzidos...*, op. cit. p. 205.

<sup>47</sup> HUYSEN, Andreas., *Culturas do passado-presente...*, op. cit.

<sup>48</sup> NOVICK, Peter. *The holocaust and collective memory*. London: Bloomsbury, 2000.



**AllPosters.com** Need Help? 888-654-0143 Sign up for Special Offers Track Your Order Help Español

Our Products | Frames & More | My Favorites | Sign up | Log In Cart (0)

SEARCH Posters Art Photography T-Shirts More Products Subjects New Sale MyPhotos™

Expires 8/17/2015 | Use code: PZY374 **45% OFF EVERYTHING\*** TODAY ONLY

Art Artists Artists by Name M **Ralph Morse**

**Ilse Koch, Imprisoned for Making Lampshades Out of Skin from Men, Posing for a Portrait**  
By: Ralph Morse Item #: 5278154

Change Room

Print Framed Canvas Art on Metal More Options

Size: 12 x 16 in

**\$119.99**

Add to Cart

Frame It

Usually ships in 1-2 days

Shop with confidence.

- 100% Satisfaction Guarantee
- No Hassle Returns
- Secure, Fast Shipping

LIVE CHAT CLICK HERE FOR ASSISTANCE [Online Now >](#)

Recommended Frames Customize your Frame

no frame

Arriba, fotograma de la película *Nuit et Brouillard* de Alain Resnais (1956), con imágenes de la colección de piel de prisioneros del campo de concentración de Buchenwald de Ilse Koch ; abajo, página web de venta de pósters (2015).

Alain Badiou considera la historia como una obsesión de la actualidad, muchas veces denominada “la memoria”. La pasión de lo *real* es la clave para comprender el siglo XX, que deposita en la historicidad la posibilidad de creación de un “hombre nuevo”. Ahora, en el intento de abarcar las atrocidades del siglo XX, hay una necesidad de juicio y lo real se vuelve un imperativo moral.<sup>49</sup>

La dimensión política de este movimiento mnemónico, alerta Huysen, viene acompañada por una inversión en la cultura de consumo anclada en la necesidad de historicidad en medio de una “obsolescencia planificada”. “En verdad, la propia memoria puede volverse una mercancía colocada en circulación por una industria de la cultura voraz y que siempre busca nuevos floeos.”<sup>50</sup> La comprensión de la historia y la formulación de sentidos históricos para atender a las demandas (deseo) de identidad, mezcla historia, memoria, necesidad y consumo.<sup>51</sup>

En la segunda mitad del siglo XIX Friedrich Nietzsche ya advertía contra los excesos de la cultura histórica, que transformaba la virtud en su contrario, en defecto, en hipertrofia. Nietzsche se refiere a esta historia como monumental y archivística como formadora de un poder simbólico y considera que todo conocimiento debe engendrar actividad, en caso contrario se vuelve nocivo y paralizante.<sup>52</sup> En el historicismo, con base en las teorías de Auguste Comte y Georg W. F. Hegel, característico de la producción historiográfica del siglo XIX, la historia obedece a una determinada regla, una determinada ley universal, y a partir de su aprehensión sería posible vislumbrar el futuro. De carácter progresista y basada exclusivamente en documentos, las fuentes históricas, ven al historiador como medio de transmisión de los hechos, sin considerar una subjetividad entre el estudioso y sus objetos. La memoria para Nietzsche, o lo intempestivo de la memoria, sería la alternativa al historicismo. Huysen observa que ese historicismo al que Nietzsche se refería “funcionó para inventar tradiciones nacionales, para legitimar los Estados nacionales imperiales, y para darle coherencia cultural a las sociedades conflictivas en plena convulsión de la

---

<sup>49</sup> BADIOU, Alain. *El siglo*. Buenos Aires: Manantial, 2009 [2005].

<sup>50</sup> HUYSEN, Andreas, *Culturas do passado-presente...*, op. cit., p. 139. Considerando las diferencias, se puede decir que aquí los antecedentes se encuentran en Theodor Adorno y Max Horkheimer, que en el libro *Dialéctica del Iluminismo* acuñaron el término “industria cultural” para pensar sobre la lógica capitalista que a través de medios políticos, morales, simbólicos y mediáticos deseaban únicamente beneficios económicos.

<sup>51</sup> Aquí, recuerdo un relato de una alumna cuya madre – que había perdido a sus padres cuando era bebé y había sido criada por parientes que no mantenían mucho contacto – al no tener ninguna fotografía de su infancia, había comprado algunas fotos en una tienda de antigüedades y se las mostraba a todos como si fuesen de su propia familia.

<sup>52</sup> NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. “Da utilidade e desvantagem da história para a vida.” En: *Nietzsche*. (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Editora Nova Cultural, 1991 [1874]. p. 58-70.



Revolución industrial”<sup>53</sup>.

La mayor transformación de nuestra época es, tal vez, que junto a los discursos de lo colectivo hay una entrada para todas las áreas de la vida privada y cotidiana en la memoria pública, siendo el sujeto el punto central de esas narrativas. Un giro subjetivo, teniendo en cuenta la proliferación de las autobiografías, biografías y la entrada de los relatos, testimonios y otras memorias personales en los archivos y en las prácticas del coleccionismo.

La multiplicación de los dispositivos de memoria en la actualidad y lo efímero de muchos de los soportes es paralela a un cambio de percepción espacio/temporal, y a una ansiedad para guardar/preservar/recordar absolutamente todo. Herman Lübbe llamó ese fenómeno “historicismo expansivo” y “musealización”, y lo considera central para un desplazamiento de la sensibilidad temporal de nuestro tiempo.<sup>54</sup>

A estos análisis, añadimos también que ese deseo de memoria se intensifica ahora, atravesado por una necesidad de definir nuevas balizas territoriales y también especificidades locales que produzcan paisajes singulares, escenográficos. Esto llega articulado al proceso progresista y espectacular de las ciudades y su disputa por mercados, en un intento de crear una imagen para las ciudades que las distinguan y las vuelvan atractivas para las masas de turistas que llegan buscando sea una reliquia o, incluso, un fetiche.

Partiendo de Nietzsche podemos decir que, en la producción del poder simbólico, encontramos en estas prácticas artísticas un papel de construcción de lugar que atraviesa su tradición con la utilización de una memoria y un pasado selectivo, es decir, que la historia produce sentido y adquiere significado públicamente a través de la negociación. Dentro de esta misma lógica, durante el siglo XX las obras para espacios exteriores compartieron los homenajes al pasado con un deseo de futuro, alejándose y hasta rechazando los modelos canónicos de los monumentos y memoriales. Susan Buck-Morss considera la propuesta para el “Monumento a la Tercera Internacional” de Vladimir Tatlin – concebido para la Revolución Rusa de 1917 – como el primer monumento al futuro. Cita a Vladimir Mayakovski, que lo denominaba “primer monumento sin barba”.<sup>55</sup> La concepción de este monumento, con un uso definido,

---

<sup>53</sup> HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996. p. 18.

<sup>54</sup> LÜBBE, Herman. Apud HUSSEYN, Andreas, *Seduzidos...*, op. cit. p. 27.

<sup>55</sup> BUCK-MORSS, Susan. “The city as dreamworld and catastrophe.” *October*. Cambridge/ USA, n. 73, summer, 1995, pp. 3-26. p.15. El *Monumento a la Tercera Internacional*, sólo construido en maqueta, fue

formaba parte de un ideal constructivista de implicación en todos los aspectos de la vida social y de contribuir de modo concreto al futuro de la sociedad.

Como ya citamos, las prácticas artísticas que tienen lugar en los espacios exteriores han participado de la construcción de lugares y afirmar territorialidades, también han buscado construir espacios sobre los lugares. El rechazo a las representaciones tradicionales y narrativas laudatorias, levantan cuestiones sobre ausencia, desaparición, huella, construyendo y deshaciendo significados que no se depositan en el objeto, sino en el contexto.

Señalamos también de nuevo aquí, brevemente, a Rosalind Krauss y la autorreferencialidad como una operación del arte moderno. Destacamos, como señalamos anteriormente, no obstante, que la producción monumental tradicional no deja de darse durante todo el siglo XX ni en la actualidad, variando de grado conforme las épocas y locales.

Si el Holocausto continúa siendo motivo para la producción de monumentos memoriales en países directamente implicados y también en aquellos que no lo estaban, Erika Doss, reflexionando sobre Estados Unidos, llama al fenómeno que observa en la actualidad de “manía memorial”, que substituyó la estatuomanía. Impulsados por el 11 de septiembre de 2001, estos memoriales están diseminados por todo el país. “Brujas ejecutadas, africanos esclavizados, víctimas de terrorismo, víctimas de linchamiento, astronautas muertos, fetos abortados”, son algunos de la enorme cantidad de hechos y temas que están en la lista de Doss, “memoriales de todos los tipos”, incluyendo “memoriales para memoriales”, dominan el paisaje americano, algunos permanentes, pero también están los espontáneos y temporales. “Los llamo manía memorial: una obsesión con asuntos de la memoria e historia y un deseo urgente de expresar y reivindicar aquellos asuntos invisibles en los contextos públicos,” explica.<sup>56</sup> Manía, porque “frenética y extrema”; analiza que una nueva comprensión (*insight*) sobre la historia americana, la memoria, la identidad privada y nacional, se alcanza por las lentes

---

concebido para ser una forma espiral en acero, con 400m de altura, muchos niveles, salas de conferencia, gimnasio, radio, entre otros equipamientos para ampliar la comunicación. La “Torre de Tatlin”, como quedó conocida, fue autorizada por el Departamento Soviético de Bellas Artes en 1919 y recusada por el gobierno comunista por ser “no práctica y utópica”. En: PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993 [1986]. p. 389

<sup>56</sup> DOSS, Erika. *Memorial Mania. Public feeling in America*. Paperback edition. Chicago/US: Chicago Press University, 2012 [2010]. p. 1/2. Un dato que llama la atención de la investigación de Doss es que el concurso para el polémico memorial del *World Trade Center*, que empezó a ser pensado luego después del ataque, recibió 5.200 propuestas. p. 6.

de este sentimiento público.<sup>57</sup> Narrativas que considera muy relevantes para lo que califica como “*Prozac nation*” – nación del Prozac – manejar las innumerables tensiones contemporáneas.<sup>58</sup> Entre los muchos memoriales que Doss refiere, se encuentran los memoriales al Holocausto.

Cómo puede recordar la generación del pos-holocausto eventos que nunca se experimentaron directamente, pregunta James Young. Esto, responde, sólo es posible ya que dejan explícita su relación vicaria con los eventos, y porque ésta es efímera, inacabada y no busca respuestas definitivas para responder cuestiones imposibles. Completa diciendo que estos artistas no creen en la función redentora del arte, y que ningún memorial puede compensar los daños, siendo éstos intolerables éticamente e históricamente.

Para la práctica monumental que se quiere diferente de la tradición, James Young, definiendo prácticas que emergieron durante los años ochenta, introdujo el término *counter-monuments* – contra-monumentos o anti-monumentos – a partir de sus estudios de los memoriales del Holocausto en Alemania, Austria, Polonia, Israel y Estados Unidos. Los define como espacios memoriales concebidos para desafiar la propia premisa del monumento.<sup>59</sup> Como contra-monumentos Young engloba un cuerpo de obras que ponen en discusión la estética y poética de la representación y sus límites, indagando qué se entendía por monumento, buscando una reconceptualización de las obras de arte en lugares exteriores. Los aproxima formalmente a los minimalistas pero rechazan los conceptos de presencia, autonomía, autoridad, por los de ausencia, transitoriedad, participación y contexto, proponiendo nuevos abordajes para el contenido memorialista.

Entre las obras comúnmente citadas para ejemplificar este paradigma, se encuentran el “Monumento contra el fascismo” de Jochen y Esthern Gerz en Hamburgo, de 1986, compuesto por un pilar que mientras iba siendo cubierto por firmas de los paseantes, se hundía en el suelo hasta su desaparición total; y la reconstrucción en 1988 de un obelisco nazi por Hans Haacke, en Graz, Austria, erigido en 1938 para un desfile que celebraba la anexión de Austria por Alemania, ambos fueron construidos sobre la misma estatua de la Virgen María. El monumento de

---

<sup>57</sup> DOSS, Erika, op. cit., p. 13.

<sup>58</sup> Ibid., p. 59.

<sup>59</sup> YOUNG, James. “Memory, counter-memory and the end of monument”. En: HORNSTEIN, Sheley & JACOBOWITZ, Florence (ed). *Image and remembrance – representations and the holocausto*. Bloomington, USA, Indiana University Press, 2003. pp. 59-78.

Haacke fue destruido por una bomba de un grupo neonazi. Michael North observa que volviendo a erigir el obelisco, Haacke pretende transformar este proyecto de dentro hacia afuera para exponer la forma como los nazis usaron el espacio público para deshumanizar lo público, y, además, transformar la ornamentación popular contra ella misma.<sup>60</sup>



Jochen e Esthern Gerz, *Monument against fascism*, Hamburgo/Alemania, 1986/1993.

Los artistas que trabajan orientados por esta perspectiva evocan el recuerdo – aquel que está en los relatos, en las imágenes, en los cuerpos de los que sobrevivieron. Hay, sin embargo, muchas problemáticas levantadas en estas formas de conmemoración. Citadas por el propio Young son las cuestiones planteadas por el historiador Omer Bartov sobre la estetización del Holocausto y el consecuente problema que se deriva de estas manifestaciones, alimentándolo en sus formas; y también Saul Friedlander, que indaga si la reflexión sobre el nazismo aumenta nuestro entendimiento sobre el mismo o sólo muestra una “atracción fatal”.<sup>61</sup>

<sup>60</sup> NORTH, Michael, op. cit.

<sup>61</sup> YOUNG, James E. “The Holocaust as vicarious past: restoring the voices of memory to history.”



Hans Haacke, *And you were victorious after all*, Graz/Austria, 1988.

El concepto de contra-monumentos fue y ha sido ampliamente utilizado, dentro y fuera de la academia, transformando a James Young en una autoridad en monumentos-memorials, siendo llamado para opinar o participar en jurados de muchos proyectos de edificación de memoriales en todo el mundo. Clamando el “fin del monumento”, afirma que “ambos, monumento y su significado, están contruidos en tiempos y lugares particulares, contingentes a las realidades políticas, históricas y estéticas del momento”.<sup>62</sup> Sin retirar el valor y la importancia histórica y teórica de toda su reflexión, los contra-monumentos conllevan una función que se puede decir, mesiánica, por ser prácticas transformativas a través del estímulo de la conciencia crítica. Antitético, localizamos aquí un pensamiento que, parafraseando Barthes, se mantiene encima del sentido obvio, aquél que busca una significación a partir del sistema significante-significado,<sup>63</sup> aunque histórico; dejando de lado en la obra, la potencia para producir, además de significado(s), afectos, para abrirse al *suplemento* con un sentido infinito, por inmanente. Volveremos.

---

Disponible en:

<<http://www.thefreelibrary.com/The+Holocaust+as+vicarious+past%3A+Restoring+the+voices+of+memory+to...-a085068473>> (Última consulta en: 31 out 2014).

<sup>62</sup> YOUNG, James E, “The Holocaust as vicarious past...”, op. cit.

<sup>63</sup> BARTHES, Roland. “The third meaning.” En: *The responsibility of forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Los Angeles: University of California Press, 1991 [1982]. pp. 41-62. Ensayo escrito en 1970 para la revista *Cahiers du Cinéma*, a partir de fotogramas de películas de Eisenstein y de una imagen de la película “El fascismo vulgar”, de Mikhail Romm.

El hecho es que, designándose como contra-monumentos o no, durante este período estudiado por Young y posteriormente, muchas propuestas, en diferentes lugares y contextos, busca(ba)n en sus indagaciones sobre lugar suscitar el contenido de las memorias olvidadas para generar un debate sobre contextos y representatividad. Recordamos que si el Holocausto se transformó en el paradigma de la rememoración, se transformó también en un centro de controversias, donde la universalidad, a pesar de ser casi obvia, es extremadamente compleja y problemática. Como ejemplo citamos aquí el Homomonument de Karin Daan, construido en Ámsterdam en 1987 y dedicado a las víctimas homosexuales del nazismo, que se ha vuelto un lugar para el duelo de las víctimas de sida.

Podemos aproximar estos trabajos al concepto de contra-memoria de Foucault, que en una perspectiva genealógica de inspiración nietzscheana, invierte la perspectiva histórica tradicional que aísla y ordena los hechos, problematizándolos para que vuelvan a ser evaluados; es decir, los actualiza. La contra-memoria opera por discontinuidades, rupturas, no por un aislamiento y ordenación de los hechos.<sup>64</sup>

Implicita a todas las prácticas y reflexiones sobre el arte que habla de memoria está la cuestión de la representación. Si es posible, una representación que trate de cómo y a quién representar, y sobre qué esfera pública quiere participar, crear. Krzysztof Wodiczko, localiza y reflexiona:

“En 1970 existía un interés creciente sobre el arte público, espacio público, *site specific* debido a la rápida transformación de las ciudades. Eventualmente, *site specificity* fue substituido por otros intereses, pero fue una fase importante cuando los artistas empezaron a interesarse por el contexto. Arte podría ser geográficamente específico, formalmente y visualmente específico, o socialmente específico. Los artistas empezaron a considerar las implicaciones de una intervención en un lugar cuando eventos similares estaban ocurriendo al mismo tiempo en otros lugares. En 1980, emergieron influencias de la geografía urbana crítica y de las ideas de desarrollo desigual, de las luchas urbanas y resistencias culturales. Los artistas empezaron a pensar críticamente sobre el arte – la posición de sus prácticas – con relación al desarrollo de las ciudades y la vida de las personas. Cuestiones de representación también emergieron. ¿Cómo un grupo o estrato social debería ser representado? Más artistas se involucraron directamente en la vida de los habitantes de las ciudades.”<sup>65</sup>

<sup>64</sup> BOUCHARD, David (ed). *Language, Counter-memory, Practice – selected essays and interviews by Michel Foucault*. New York Cornell University Press, 1977.

<sup>65</sup> PHILLIPS, Patricia C. “Creating democracy: A dialogue with Krzysztof Wodiczko.” *Art Journal*, New York, v. 62, n. 4, winter 2003, pp. 32-49. p. 33.

Wodiczko, en muchos de sus trabajos, explora de qué forma la memoria de los otros puede ser representada, afirmando que los monumentos, ya que no pueden ser removidos, pueden ser apropiados, revisados y modificados. Wodiczko realizó video-proyecciones temporales en monumentos de Boston, Hiroshima, Barcelona, Tijuana entre otras ciudades. En 1998, dice haber realizado ya cerca de setenta proyecciones en el mundo.<sup>66</sup> Estas proyecciones son de testimonios, según el artista, que pretenden traer a todos a la esfera pública, los invisibles, los que nunca fueron oídos o invitados al espacio público, inclusive los que están incapacitados para hablar por la experiencia que deberían estar comunicando.<sup>67</sup>

Martí Perán sitúa el trabajo de Wodiczko dentro de la definición habermasiana de la recuperación de los valores del proyecto moderno de espacio público, teniendo la práctica de la comunicación, la posesión de la palabra, como principio fundamental de la sociedad democrática.<sup>68</sup> Sin embargo, el artista aproxima su práctica a una intersección entre la esfera democrática agonista de Chantal Mouffe, los conceptos psicopolíticos de Judith Herman con la posibilidad del efecto terapéutico del libre hablar para curar traumas, y los conceptos ético-políticos de Michel Foucault.

“Llamar al ‘disenso’, discordancia, pasión y discursos adversarios que dejan saber y exponen las exclusiones sociales (Mouffe), deben ser inyectados con una llamada a la ética del sí y del otro en el *‘fearless speech’* (Foucault). Eso debe ser combinado con una llamada a la cura psicoterapéutica a través de ‘reconnection’ que enfatiza el papel de decir la verdad y del testimonio público Herman”.<sup>69</sup>

La constitución de una ética del sí, aquí con base en el concepto griego de *parrhesia* desarrollado por Foucault. Dar la palabra a los que tienen “coraje” de decir la “verdad” y “confrontarse” con los oyentes es condición para el ejercicio de la *parrhesia*<sup>70</sup>. Uno de sus trabajos más conocidos, *Hiroshima Projection*, fue una video-proyección con declaraciones de personas que vivieron directamente, o no, la experiencia de la bomba atómica y cómo esto afectó sus vidas. Proyectadas en la fachada del Museo de Hiroshima, Japón, una de las pocas edificaciones que

<sup>66</sup> WODICZKO, Krzysztof. *Critical Vehicles: writings, projects, interviews*. Massachusetts: MIT Press, 1999.

<sup>67</sup> YOUN, Elise S.; PRIETRO, Maria J. “Making Critical Public Spaces.” (entrevista). Disponible en: <<http://www.agglutinations.com/archives/000035.html>>. (Consulta: 08 mar 2010)

<sup>68</sup> PERÁN, Martí. *Rirkrit Tiravanija. Where the grass is green use it. Demonstrate*. Galería Salvador Díaz. Madrid, 2001. pp. 4-19.

<sup>69</sup> YOUN, Elise S.; PRIETRO, Maria J., op. cit.

<sup>70</sup> Sobre el concepto de *parrhesia* ver el libro “Fearless Speech”, con conferencias de Michel Foucault en Berkeley, en 1983. Resumidamente puede ser descrito como un modo de discurso en el que se habla abiertamente, la libre palabra, suponiendo una relación de sinceridad consigo mismo y con los otros. En: PEARSON, Joseph (ed). *Michel Foucault: Fearless Speech*. Los Angeles: Semiotext(e), 2001.

permanecieron en la ciudad después de la explosión, las imágenes se reflejan en el río Ota, cuyos seis canales dividen la ciudad en islas. “El río fue el cementerio de personas y edificios en Hiroshima. Es al mismo tiempo un testigo de la tragedia pero también esperanza, porque se mueve, porque hay nueva agua llegando”.<sup>71</sup>



Krzysztof Wodiczko. *Hiroshima Projection*, Hiroshima, Japón, 1999.

Wodiczko considera estas apropiaciones como una forma de romper la herencia victoriosa de las “máquinas ideológicas”, como denomina a los monumentos, diseñadas para perpetuar.<sup>72</sup> Estas prácticas, dice, actualizan los monumentos, y las personas se transforman, ellas mismas, en memorias vivas de la recordación, y la posibilidad de hablar, de denunciar y anunciar en importantes estructuras simbólicas, interrumpiendo la pasividad y el silencio de la ciudad.<sup>73</sup>

Sin embargo, durante los últimos años, el artista también empieza a hacer sus propios memoriales. En el 2003 comienza una fecunda sociedad con el arquitecto Julian Bonder, con el cual realizó el grandioso “Memorial para la Abolición de la Esclavitud” (2012), en Nantes, Francia, tal vez su trabajo más conocido. Presentados en el web-sitio

<sup>71</sup> ART 21. *Krzysztof Wodiczko*. (video). Disponible en: <pbs.org/art21/artists/wodiczko>. (Consulta: 08 mar 2010)

<sup>72</sup> Ibid.

<sup>73</sup> YOUN, Elise S.; PRIETRO, Maria J., op. cit.



de éste Memorial como artistas “enfocados en proyectos de arte y diseño comprometidos con el espacio público, levantan cuestiones como memoria social, supervivencia, lucha y emancipación relacionada con violencia doméstica y urbana, guerra y trauma postguerra, inmigración y desplazamientos globales, el holocausto y los genocidios, los desaparecidos (en la Argentina), la guerra civil y la esclavitud histórica y actual”.



Proyecto del *Studio* Daniel Libeskind, vencedor del concurso para el Memorial Nacional del Holocausto, en Ottawa, Canadá (2014). Wodiczko y Bonder estaban entre los seis finalistas.

Considerado, junto a otros arquitectos y artistas, como especialista en esta época de “manía de memoriales”, Wodiczko mantiene la idea de la creación de un espacio discursivo paralelo a una intención transformadora a través de sus trabajos:

“Memoriales deberían crear condiciones para que las personas argumenten, intercambien visiones opuestas, y confrontar sus memorias y sus interpretaciones; [ellos] deberían transformarse en un foro para debates, y de esta forma multiplicarse y prolongarse, e incluir más y más voces. Esta sería la mejor forma de pensar los memoriales como espacio discursivo. Seguramente, los memoriales también

podrían hacer algo para ayudar a que las personas se interesen por proyectos que mejoren su situación.”<sup>74</sup>

Husseyyn polemiza y afirma que cualquier tratamiento para las memorias “olvidadas”, que tienen al Holocausto como su ejemplo más debatido, no puede ser pensado separadamente de un proceso de mercantilización. El Holocausto aquí también es ejemplar de la cantidad de productos que pueden ser desarrollados para “redimir este trauma” - películas, museos, documentales, libros, historietas, ...; pero cree Husseyyn, que esto no significa necesariamente una banalización del evento histórico, ya que, “no hay ningún espacio puro fuera de la cultura de la mercancía, por más que podamos desear un espacio así”, y sí, estrategias de representación y mercantilización dentro de sus contextos.<sup>75</sup>

La mercantilización atraviesa muchas de las reflexiones sobre las ciudades y el arte. La proyección de la imagen de las ciudades, o su visibilidad, ocupa en la actualidad un papel que tal vez nunca antes había tenido. En las estrategias de definición de una identidad para las ciudades, las obras de arte ayudan a “componer” los paisajes urbanos<sup>76</sup>, mezclándose con una variedad de objetos e imágenes que nos interpelan, componiendo temporalidades/escenarios diversos que se significan a partir de todas las otras imágenes/objetos que ya vimos/experimentamos.

Si los proyectos artísticos tienen un papel constitutivo en la definición de una imagen para las ciudades, o incluso en la creación de paisajes ideales, podemos valorar que en la demarcación del espacio urbano con obras de arte se busca crear una identidad de lugar, como puede apreciarse con su uso en folletos turísticos, y otros materiales de divulgación de los locales. Las relaciones entre arte y ciudad en la definición de los paisajes adquieren de esa forma las características de un espacio escénico, con las posiciones de los objetos y de los personajes claramente demarcadas.<sup>77</sup> Las identidades locales se transforman en mercancías, junto con el proceso de mercantilización de los paisajes. La relación capitalista y la estrecha reciprocidad de los

---

<sup>74</sup> LOTH, Renée. “Memory is a verb.” Entrevista con Krzysztof Wodiczko y Julian Bonder, 2012. Disponible en: <[www.architects.org/architectureboston/articles/extended-version-memory-verb](http://www.architects.org/architectureboston/articles/extended-version-memory-verb)>

<sup>75</sup> HUYSEN, Andréas, *Seduzidos...*, op. cit., p. 21.

<sup>76</sup> Término acuñado por Gordon Cullen, diseñador y editor de la revista *Architectural Review*, como nombre de un movimiento lanzado en Gran Bretaña en el pos segunda guerra, que pensaba el tejido urbano en continuidad, *Townscape*. En: RYKWERT, Joseph. *A sedução do lugar: a história e o futuro da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2004 [2000].

<sup>77</sup> Giandomenico Amendola hace una interesante y profunda reflexión sobre la escenificación de los lugares en las ciudades. En: AMENDOLA, Giandomenico. *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*. Madrid: Celeste, 2000.

productos culturales con el valor económico fueron ampliamente discutidas por una serie de pensadores de orientación marxista, como Pierre Bourdieu, por ejemplo, que sitúa las inversiones que buscan valores como prestigio y distinción.<sup>78</sup>

En la carrera por la afirmación de una identidad, las ciudades buscan el equivalente a una imagen de marca, una imagen ícono que las represente inmediatamente. Actualmente la arquitectura concurre con la práctica de la escultura monumental – en muchos casos realizadas por arquitectos, o mejor por estudios de arquitectura – en la representación de la ciudad, o trabajan en colaboración. Los cambios de escala en las edificaciones hacen que se busque lo grandioso, lo extraordinario, lo diferente, y siempre lo monumental. Estas estrategias, junto a fiestas, festivales, y otros eventos, están implicadas en lo que se designa como *marketing cultural* de las ciudades.

Dentro de esta búsqueda de una imagen de marca, la patrimonialización es otra estrategia que ha sido ampliamente usada. La valoración del patrimonio pierde su valor histórico y sufre un ajuste escénico, propio de un espacio de consumo. La transformación de residuos urbanos, los restos de la arquitectura industrial para albergar museos o equivalentes, también crea otros iconos arquitectónicos.<sup>79</sup> Estos trabajos garantizan una inmensa visibilidad a los arquitectos, y son una credencial para que actualmente, un pequeño grupo sea llamado para desarrollar proyectos en diferentes lugares del mundo. Como una imagen de marca, tienen una fuerte relación con los poderes corporativos del capitalismo tardío, y son parte de la diseminación del espectáculo hacia otras áreas que no son la del entretenimiento.

Es sobre ese exceso de políticas de memoria y patrimonialización que trata Guillaume Bijl en sus *Archeological Sites (Sorry Installations)*. Denominándolos también “*absurd poetry*”, con humor e ironía provoca al espectador con situaciones comunes, exponiendo cómo estamos sujetos a las tramas del espectáculo. Bijl ya realizó parodias de gabinetes de curiosidades, de carreteras romanas, de “piedras del universo”, y otras tantas más.

---

<sup>78</sup> BORDIEU, Pierre. *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Buenos Aires: Taurus, 1998 [1979].

<sup>79</sup> Caso ejemplar es el proyecto de Jacques Herzog y Pierre de Meuron para la Tate Modern, construcción de 1947, donde funcionaba hasta 1963 la estación de energía de Londres. Los mismos arquitectos proyectaron la *Allianz Arena* de Múnich, sede de la apertura del Mundial de Fútbol de 2006.



Guillaume Bijl, *Archeological site (A Sorry Instalation)*,  
Münster, Alemania, 2007.

En su trabajo para el “Sculptur Projects - Münster 2007”, en un área verde de la ciudad construye una réplica de un yacimiento arqueológico, una reproducción en escala menor de una iglesia, igual a algunas de las que quedaron después de los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. Bijl no intenta engañarnos, ellas se revelan como reproducciones y, en una situación paradójica, el propio trabajo adquiere el status de objeto para el turismo cultural. En el concepto de la cultura del espectáculo, desarrollado por Guy Debord durante la década de 1960, “el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas, mediada por imágenes.”<sup>80</sup> Como oposición a esta cultura, defiende la estrategia de usar los propios elementos del espectáculo para estimular su reflexión. Con un irónico sentido del humor, el trabajo de Bijl es provocador e irreverente. Nos reímos de nosotros mismos y de nuestras expectativas. “Historiadores aficionados” o “clientes de la cultura”, nos define Hans Ulrich Gumbrecht, los que ansiamos acumular capital cultural.<sup>81</sup>

<sup>80</sup> DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*: Rio de Janeiro: Contraponto, 1997 [1967]. p. 14.

<sup>81</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Sem saída.” *Folha de São Paulo*, 29 set 2005. Mais. Disponible en: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2509200513.htm>> (Consulta: 29 sep 2005)

Sharon Zukin afirma que la actual transformación del paisaje es el mejor ejemplo de la apropiación cultural de nuestro tiempo, y que “un paisaje urbano posmoderno apenas mapea cultura y poder: mapea también la oposición entre *mercado* – las fuerzas económicas que desvinculan a las personas de instituciones sociales establecidas – y *lugar* – las formas espaciales que las anclan en el mundo social, proporcionando la base para una identidad estable.” Este es un proceso estructural – señala discordando de análisis solamente cognitivos – que tiene resonancia tanto en el ambiente construido como en su representación colectiva.<sup>82</sup>

Para Zukin, hay en la posmodernidad dos formas arquetípicas de formación de paisajes urbanos: las transformaciones que operan a partir del *ennoblecimiento*, que generalmente ocurre en ciudades antiguas, o a partir de la *disneyficación*, para las ciudades más recientes. Estas posibilitan dos modos de consumo, el didactismo en las antiguas y el entretenimiento en las más recientes. El ennoblecimiento, o gentrificación, son procesos, que en nombre de la revitalización desplazan poblaciones menos favorecidas, con paralela apropiación de estos lugares por corporaciones; la disneyficación ocurre en las ciudades con carencias económicas y su estrategia es el desarrollo de atractivos dirigidos al turismo.<sup>83</sup> Paisajes *prêt-à-porter*, modelares, que igualan los *consumidores* en el mismo momento que proponen la diferenciación.<sup>84</sup>

Estas estrategias benefician intereses empresariales y financieros, principalmente la especulación inmobiliaria y la industria turística. La *disneyficación* sigue el modelo de los parques temáticos, tan actuales en todas las partes del mundo, y que han sido la alternativa para lugares que buscan consumo visual a costa de la anulación del tiempo,

---

Marita Sturken, en una línea próxima a Erika Doss, examina el tema en Estados Unidos, argumentando que la respuesta a los traumas nacionales después del 11 de septiembre y de la bomba de Oklahoma fue a través del consumo, del kitsch y del turismo. Ver: STURKEN, Marita. *Tourists of History. Memory, Kitsch and Consumerism from Oklahoma City to Ground Zero*. Durham/US: Duke University Press, 2007.

<sup>82</sup> ZUKIN, Sharon. “Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder.” En: ARANTES, Antônio A. (org). *O espaço da diferença*. Campinas, SP: Papirus, 2000. p. 83.

<sup>83</sup> Un texto fundacional para la cuestión de la disneyficación es “Viaje a la hiperrealidad”, de Umberto Eco, 1975, donde cuenta un viaje a Estados Unidos y lo describe como una peregrinación en búsqueda de la “hiperrealidad” o, del “falso absoluto” o, de lo “más real que lo real”, y que lo conduce a las “ciudades absolutamente falsas” de Disneyland y Disneyworld. En: ECO, Umberto. *Travels in hyperreality*. Great Britain: Picador, 1987 [1977]. Interesante también es el texto *Entre el Modernismo y los Medios*, de Hal Foster, que cita como la mudanza de los artistas de vanguardia al East Village, en Nueva York, fue cómplice en el ennoblecimiento de la región y desplazamiento de sus “grupos subculturales, raciales y étnicos.” En: FOSTER, Hal. *Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996 [1985]. p. 61.

<sup>84</sup> Esta imagen, de *paisajes prêt-à-porter*, fue inspirada en Suely Rolnik, que habla de identidades *prêt-à-porter*, un cuerpo neutro, donde se visten diferentes identidades. En: ROLNIK, Suely. “Toxicômanos de identidade: subjetividade em tempo de globalização.” Disponible en: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Toxicoidentid.pdf>> [Última consulta: 07 oct 2010]

lo que también, se puede afirmar, ocurre en el ennoblecimiento. En estos paisajes las identidades son resultado de lo que consumimos a partir de la proyección de imágenes. “En estas imágenes, consumimos lo que imaginamos e imaginamos lo que consumimos.”<sup>85</sup> En la gentrificación la historia está pasteurizada y apela al consumidor cultural, generando una alianza entre empresarios de la cultura y clientes ávidos en adquirir y demostrar esa cultura.

Los procesos de patrimonialización, o la maquinaria patrimonial como se refiere Jeudy<sup>86</sup>, están muy próximos a la gentrificación. Como estrategia de revitalización, o renovación urbana, a través de una reivindicación identitaria expulsan a los habitantes y transforman las áreas conservadas en lugares potenciales de inversiones. Podemos también decir que están igualmente próximos a la disneyficación, a pesar de la reivindicación de una autenticidad y origen, son ellos mismos parodias o caricaturas de una identidad deseada, retirando el tiempo y proyectando la ciudad a un futuro de uniformización y eternidad. La patrimonialización también funciona como estrategia de generación de marca para las ciudades en la competición del mercado turístico. Jeudy la considera parte del fenómeno de espectacularización de las ciudades que buscan obtener un lugar en la nueva geopolítica de las redes mundiales. Simulando su propia naturalidad, en la patrimonialización “la estética no es un ‘adicional’, ella es una finalidad esencial, una vez que permite ver y representar todo aquello que nos rodea, así como el medio dentro del cual vivimos, como la configuración de un paisaje.”<sup>87</sup>

La apropiación de imágenes de otras ciudades es otra forma de emprender una identidad para la ciudad. La estrategia del mimetismo no es reciente, como puede verse por los trayectos y las copias de obras en la antigüedad, los *Vía Crucis* o incluso, los panoramas del siglo XIX. Más recientemente, encontramos numerosos ejemplos: Las Vegas es el prototipo de lo que ya se anuncia como totalmente *fake*; un hotel, por ejemplo, ofrece miniaturas de los más importantes monumentos del mundo, desde la Torre Eiffel de París a la Iglesia de San Basilio de Moscú;<sup>88</sup> en China hay un parque temático, *Beijing World Park*, abierto en 1993, que se anuncia para los visitantes como la oportunidad conocer el mundo sin tener que salir de Beijing, allí podemos encontrar reproducciones en miniatura de mas de cien “monumentos”– desde las pirámides

---

<sup>85</sup> ZUKIN, Sharon, op. cit., p. 101.

<sup>86</sup> JEUDY, Henry-Pierre. *Espelho das cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

<sup>87</sup> Ibid., p. 74.

<sup>88</sup> RYKWERT, Joseph, op. cit.

egipcias hasta las Torres del World Trade Center – como también asistir a espectáculos folclóricos de diferentes países<sup>89</sup>.

La industria turística junto con la industria de tecnologías de la información son las que actualmente más crecen en inversiones. Si el marketing urbano está vinculado a la venta de la ciudad a la industria turística, Ulpiano Bezerra de Meneses aclara que también vende la ciudad a sus propios habitantes, siendo la política su principal motivación, pero también dirigiéndose a “empresarios de todo tipo, inversores, emigrantes con un perfil conveniente, estrategias geopolíticas, etc.”<sup>90</sup>

Así, podemos decir que la proliferación de estrategias para la formación de paisajes *prêt-à-porter*, para la creación de una imagen para las ciudades que las proyecten como singulares que al mismo tiempo las iguala, pasa por establecer criterios que rijan el prestigio y el poder, siendo el arte, la memoria y sus derivados una posibilidad potencial de crear visibilidades y decibilidades, dentro de un régimen de signos implicados en las relaciones de poder y control. O tal vez desafiarlos.

Volviendo a los monumentos, principalmente a los monumentos memoriales y su protagonismo impulsado por el afán de memoria de las últimas décadas, observamos que algunos trabajos intentan operar en un juego de estar adentro y afuera del mismo proceso/sistema que los posibilita, exponiendo su fragilidad y exposición a las intemperies sociales, algunos artistas, conscientes de estas contingencias, cuestionan a través de su estilo y método la propia memoria. Son propuestas que nos llegan no ya con un sentido de preservación, o conocimiento de un individuo o hecho, o aún como alerta para el futuro, sino como posibilidad de formar memoria a partir de un potencial para la creación de espacios, distanciamiento y aproximación. Dispositivos expuestos a su devenir, que recuerdan que la memoria está en una acción de creación a partir de los encuentros, y no está depositada en el objeto, en su posibilidad representacional. Un aspecto indeterminado e indefinido es percibido por la explicitación de la condición inmanente que constituye la realidad.

Si para Rosalind Krauss la característica principal de la escultura moderna es el rompimiento con la lógica del monumento, alguna escultura monumental memorial en la actualidad parece querer recuperar esta lógica, sin preocuparse por romper con el

---

<sup>89</sup> BEIJING WORLD PARK. Disponible en: <[r.visitbeijing.com.cn/html/english/Attractions/s39.shtml](http://r.visitbeijing.com.cn/html/english/Attractions/s39.shtml)>. (Última consulta: 17 ago 2015). Hay una interesante película, *The World*, dirigida por Jia Zhang-ke, cuya historia sucede en este parque. ZHANG-KE, Jia. *The world*. China, 2004, 143’.

<sup>90</sup> MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. “A paisagem como fato cultural.” En: YÁZIGI, Eduardo (org). *Turismo e Paisagem*. São Paulo: Contexto, 2002. pp. 29-64. p. 57.

lenguaje, o aún realizar una producción crítica, o ser práctica transformativa, y sí reencontrar dentro de la condición genuina *site specific* del monumento sus efectos de producción de afecto, y de la escultura, su sentido háptico.

En ese tipo de trabajo el monumento vuelve a ser monumento, y llega al concepto propuesto por Deleuze, extensivo a todas las obras de arte, “Es verdad que toda obra de arte es un *monumento*, pero el monumento no es aquí lo que conmemora un pasado, es un bloque de sensaciones presentes que sólo deben a sí mismas su propia conservación, y le brindan al acontecimiento el compuesto que lo celebra. El acto del monumento no es la memoria, sino la fabulación.”<sup>91</sup>

Rachel Whiteread, para quien la memoria es la poética de su producción, en sus vaciados donde utiliza como molde objetos de la cotidianeidad, o aún, edificaciones como, por ejemplo *House* (1993) en Londres, es una artista que considero, produce monumentos, bloques escultóricos de sensaciones, campos vibrátiles que nos interpelan en un cuerpo a cuerpo. En 1996 Rachel Whiteread ganó un concurso, para crear un memorial en homenaje a los 65.000 “judíos-austríacos” que murieron en los campos de concentración nazis, a ser ubicado en la Judenplatz, una plaza donde estaba el gueto judío en Viena. Memorial para el Holocausto – *Nameless Library*, fue inaugurado en el año 2000. La táctica de la artista fue ser fiel a su método/procedimiento, maduro(ando) en su quehacer y, a través de éste, huir de la creación de una pieza alegórica y de espectacularidad, común en muchos monumentos-memoriales recientes. Proponer un trabajo de arte público memorialista para Viena, una ciudad en sí monumental, y para el Holocausto, fue, en las palabras de la artista, un reto. El proceso, desde su selección en el concurso hasta su actual presencia en la plaza, es en sí mismo acontecimiento(s) que muestra las múltiples fuerzas y valores que se desprenden de los cuerpos y que operan en la inmanencia. Acontecimientos son aquí devenires ilimitados de la mezcla de cuerpos que se penetran y coexisten, con trastrocamientos ‘del futuro y pasado, de lo activo y pasivo, de la causa y efecto’.<sup>92</sup> Bienvenidos al *acontecimiento Nameless Library*, un monumento-memorial en devenir, un *bloque de sensaciones*.

---

<sup>91</sup> DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34. 2000 [1991]. p. 218.

<sup>92</sup> DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974 [1969]. p. 12.



**PARTE II**

**RACHEL WHITEREAD - *NAMELESS LIBRARY***

**DISPOSITIVO (AFECTIVO) DE MEMORIAS**





“Tanta madera seca en nuestros recuerdos...”

*Muriel ou le temps d'un retour* (fotograma)  
Dirección: Alain Resnais; Diálogos: Jean Cayrol (cantado); 1963.



[CAPÍTULO 1]

**VARIACIONES WHITEREAD**



Rachel Whiteread, *Untitled (One hundred spaces)*, 1997. (cien piezas de resina, dimensiones variadas)

En enero de 1996 Rachel Whiteread ganó por unanimidad un concurso al que había sido invitada a participar; el objetivo de éste era la creación de un memorial en la *Judenplatz* – plaza donde había estado el antiguo gueto judío de Viena – en homenaje a los más de 65.000 “judíos austríacos” que murieron en los campos de concentración nazis.<sup>1</sup> El memorial propuesto por Whiteread, *Nameless Library*, previsto para ser inaugurado el día 09 de noviembre de 1996 por ocasión del cincuenta y ocho aniversario de la *Kristallnacht*<sup>2</sup>, fue finalmente inaugurado el 25 de octubre de 2000, después de casi cinco años de controversias políticas, religiosas, sociales, económicas, estéticas y personales. Entre las objeciones, tal vez la más discutida, o la que tuvo más visibilidad, fue la del lugar elegido para el Monumento dado que se situaba sobre un yacimiento arqueológico donde estaba ubicada una sinagoga medieval, la *Or Sarua*<sup>3</sup>.

Rachel Whiteread empezó su carrera junto a los *Young British Artists* (YBAs), generación que se hizo famosa internacionalmente con ese nombre a partir de una exposición realizada en 1992 en la *Saatchi Gallery* de Londres, perteneciente al coleccionista y publicitario Carlos Saatchi.<sup>4</sup> Sin embargo, los trabajos de la artista se diferenciaban de sus compañeros, reconocidos por sus imágenes explícitas y por las estrategias provocadoras que manejaban, ya que frente a éstas, sus planteamientos parecían más sutiles y silenciosos, como enigmas esperando ser descifrados.

Whiteread es una artista que tiene al espacio y la memoria como poéticas centrales de su producción. Nacida en 1963, en Londres, estudió en la Escuela Politécnica de Brighton y en la *Slade School of Art*, en Londres. En Brighton realizó sus

---

<sup>1</sup> Además de Rachel Whiteread, fueron invitados: Michael Clegg & Martin Guttman; Ilya Kabakov; Zvi Hecker; Peter Eisenman; Valie Export; Karl Prantl & Peter Waldbauer; Zbynek Sekal; Heimo Zobernig, Michael Hofstatter & Wolfgang Pauzenberger; siendo los últimos cuatro artistas/grupos austríacos. En: LISKA, Sylvie. “Judenplatz Memorial Project”. *Judenplatz Vienna*. (video). AASCHOOLARQUITECTURE, 1996. Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=2Lhb31GRMNQ#t=2838>>. Publicado en 07 mai. 2015. (Última consulta: 30 ago 2015)

<sup>2</sup> *Kristallnacht*, o *Noche de los Cristales Rotos*, día 09 de noviembre de 1938, cuando las casas y propiedades comerciales de los judíos fueron devastadas y saqueadas, sufriendo las personas violencia y abuso.

<sup>3</sup> En el pogromo de 1420/21 de Viena, considerado uno de los más violentos de la historia, los judíos que estaban presos dentro de esta sinagoga cometieron suicidio colectivo. En este pogromo los judíos fueron obligados a convertirse al catolicismo o, en caso contrario, serían expulsados de la ciudad; finalmente muchos de los que resistieron fueron quemados vivos. La sinagoga, la primera conocida de Viena, fue después incendiada. En: PARSONS, Nicholas. *Vienna: a Cultural History*. New York: Oxford University Press, 2009.

<sup>4</sup> Después de esta exposición de 1992 Saatchi realizó otras posteriores con el mismo nombre. El término fue usado por primera vez en un reportaje de Michael Corris, en la revista *Artforum* de mayo de 1992, el acrónimo YBA fue creado en 1996 en la revista *Art Monthly*. En: TATE. “Online resources, Young British Artists (YBAs).” Disponible en: <[www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/y/young-british-artists](http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/y/young-british-artists)>. (Consulta: 20 feb 2015)

primeros trabajos en pintura, una pintura que, como relata, poco a poco fue saliendo de la pared; vuelve a Londres para estudiar escultura, donde tuvo como profesores artistas ya reconocidos, por ejemplo, Antony Gormley.<sup>5</sup> Afirma que realizó su paso a la escultura observando el minimalismo y con la influencia de la obra de Carl Andre y Richard Serra; también decía estar interesada por las pinturas de Piero de La Francesca y Vermeer, cuyos trabajos pensaba que trataban “por completo sobre el silencio”.<sup>6</sup> *Closet* fue la primera obra que consideró realmente escultórica después de dejar la *Slade School*; se trata de un vaciado en escayola del interior de un armario envuelto en fieltro negro; relata que se sintió asombrada por haber hecho algo que se sostenía y que se podía caminar a su alrededor. “Era rehacer alguna cosa que estaba presente, presente en el mundo en vez de explicándose a sí misma”.<sup>7</sup>



Rachel Whiteread , Ghost, 1990. (yeso sobre estructura de metal, 269 x 355,5 x 317,5 cm)

<sup>5</sup> SYLVESTER, David. “Carving Space.” *Tate Magazine*, n. 17, 1999, pp. 40-47.

<sup>6</sup> *Ibid*, p. 40.

<sup>7</sup> *Ibid*, p. 41.



Con *Ghost* (1990) – un vaciado en escayola del interior de la sala de una casa abandonada en el norte de Londres – su trabajo fue reconocido en el medio artístico. “Estaba interesada en recolocar la sala, recolocar el espacio de una pequeña casa en un lugar público anónimo, grande y de hormigón, que es lo que los museos han hecho por todo el mundo durante años y años”.<sup>8</sup> Relata que durante el proceso de ejecución de *Ghost*, cuando la escultura ya estaba siendo montada en su taller (había sido realizada en secciones), al llegar una mañana a trabajar, cuando la luz incidía sobre la pieza de forma que resaltaba los detalles en negativo de la puerta y del interruptor de luz, tuvo entonces una sensación de descubrimiento, sintiéndose la pared de la escultura, y dijo: “eso es lo que el espectador es, la pared”.<sup>9</sup> Retomaremos esta sensación más adelante.

No obstante, Whiteread conquista el reconocimiento del gran público y una inmensa exposición mediática con *House* (1993). En este trabajo complejo y osado, la artista se vale de una casa victoriana de tres pisos como molde que después se retira para revelar el espacio interior vaciado en cemento. La casa que sirvió de molde era la última propiedad que sería derrumbada en Grove Road, Mile End, en el este de Londres, una región que empezaba a ser foco de especulación inmobiliaria. Comisionada por *Artangel*<sup>10</sup>, se había previsto que *House* fuera un trabajo temporal, pero tuvieron lugar demandas y manifestaciones para que la escultura permaneciese más tiempo, aunque finalmente fue derribada por *Tower Hamlets Council* el 11 de enero de 1994, once semanas después de su construcción. Con *House*, Whiteread consiguió el *Turner Prize* de 1993, premio anual organizado por *Tate* para el mejor artista contemporáneo con menos de 50 años de edad.<sup>11</sup> Al año siguiente obtuvo el *K Foundation Art Award*, creado por los polemistas Bill Drummond y Jimmy Cauty “para el peor artista del año”. Los creadores del premio, también conocido como *anti Turner Prize*, y con el doble del valor económico que éste, amenazaban con quemar el dinero si la artista no lo aceptaba; Whiteread aceptó y lo donó a diez artistas, a la institución de caridad *Shelter* – de auxilio a los sin techo – y a otra institución de caridad que trabaja

---

<sup>8</sup> SYLVESTER, David, op. cit., p. 41.

<sup>9</sup> NATIONAL GALLERY OF ART. *Rachel Whiteread: Ghost*. (video entrevista). Washington, 2009. Disponible en: <[www.nga.gov/content/nga.gov/content/ngweb/audio-video/video/rachel-whiteread.html](http://www.nga.gov/content/nga.gov/content/ngweb/audio-video/video/rachel-whiteread.html)>. (Última consulta: 03 mar 2015)

<sup>10</sup> *Artangel* es una reconocida organización filantrópica con sede en Londres que existe desde 1985, que comisiona y produce trabajos de arte público, *site specific* y temporales.

<sup>11</sup> El premio existe desde 1984 y más importante que el valor en dinero es la amplia divulgación del artista premiado.

con arte en las prisiones.<sup>12</sup> *House* impulsó el debate sobre urbanismo y gentrificación, memoria y olvido.



Rachel Whiteread, *House*, 1993, Londres. (hormigón)

---

<sup>12</sup> GAVIN, Francesca. "Rachel Whiteread: 1993's most controversial artist on what it feels like to make a masterpiece". (entrevista). *DAZED*, august, 2013. Disponible en: <[www.dazeddigital.com](http://www.dazeddigital.com)>. (Consulta: 24 nov 2014)

El recorrido de Whiteread desde el final de los años ochenta hasta hoy es un camino de éxitos. El vaciado se convirtió en marca de su trabajo, en yeso, cemento, resina, goma y otros materiales desarrollados especialmente para ella. Sus esculturas, la mayoría, emergen de estructuras ya existentes, objetos de lo cotidiano que usa como moldes para sus vaciados, por ejemplo, sillas, camas, escaleras, cajas. Lo que le interesa, sin embargo, no es el objeto en sí, sino el espacio vacío circundante al objeto. Sus trabajos se completan en lo que sería el molde negativo del proceso de vaciado, a la espera de algo que fuera a rellenarlo, nuestra mirada, nuestro cuerpo. De una simplicidad compleja, exige técnicamente mucha planificación e investigación. Materiales, colores, texturas. “Es un tipo de talla en el espacio”, afirma.<sup>13</sup>

La escala humana es otra característica común a sus esculturas. Su referencia es el cuerpo, buscando una relación directa con él, siendo éste un estímulo para posibilitar un encuentro físico con el objeto que está siendo visto – la textura, la temperatura, la masa – un encuentro entre “pared” (nosotros) y objeto. Afirma que siempre buscó representar el cuerpo sin ubicarlo físicamente en el trabajo. “Todas mis piezas que son habitaciones, o cualquier pieza arquitectural que he hecho, tiene que ver con la observación. Hay un sentido de perplejidad con sólo mirarlas y pensar: ‘Nosotros vivimos en este tipo de espacio. ¿Cómo funcionamos físicamente dentro de un espacio como éste?’ Esto es definitivamente lo que hago cuando miro mis trabajos. Pienso cómo ellos me afectan físicamente.”<sup>14</sup>

Presentados en grupo o individualmente, muchos críticos y teóricos vinculan sus trabajos al minimalismo. A pesar del débito e influencia asumidos en varias declaraciones y entrevistas, dice que su mayor referencia son sus trabajos anteriores, añadiendo que tuvo suerte de realizar pocas exposiciones en galerías y muchas en museos, donde pudo tener perspectiva de su trabajo. “Desde el principio de mi carrera, básicamente he hecho y rehecho las mismas cosas repetidamente. Digo esto de una forma positiva. Pienso que el buen arte es, él mismo, proceso e investigación, perfeccionando la estrategia.”<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> SYLVESTER, David, op. cit., p. 44.

<sup>14</sup> HOUSER, Craig. “If Walls Could Talk: An Interview with Rachel Whiteread.” (Entrevista realizada en el estudio de la artista en Londres, el 18 de abril de 2001). Disponible en: <<http://pastexhibitions.guggenheim.org/whiteread/interview2.html>>. (Última consulta: 12 ene 2014)

<sup>15</sup> WALSH, John. “Rachel Whiteread: ‘I’ve done the same things over and over’.” *The Independent*, 03 set 2010. Disponible en: <[www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/rachel-whiteread-ive-done-the-same-thing-over-and-over-2068718.html](http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/rachel-whiteread-ive-done-the-same-thing-over-and-over-2068718.html)>. (Última consulta: 04 mayo 2013)

En una entrevista de 2013 comenta que su trabajo fue muchas veces descrito como “minimalismo con corazón”, y al principio pensaba, “qué manera horrible de describirlo. Actualmente creo que es una buena forma de hacerlo, porque cada pieza tiene un poco de mí”.<sup>16</sup> Como nos aclara Rosalind Krauss, los escultores minimalistas de los años sesenta estaban comprometidos principalmente con las cuestiones de la percepción, pidiéndole al espectador una decodificación relacionada con cuestiones abstractas, de escala, localización o forma, y no con los contenidos de memoria.<sup>17</sup>

El trabajo de Whiteread es una forma de estar en el mundo que se manifiesta en su método. En una entrevista realizada por John Tusa para la BBC Radio 3, Whiteread reafirma que desarrollar un lenguaje artístico es igual que aprender a hablar, y una vez que se ha aprendido este lenguaje se puede jugar con él.<sup>18</sup> Ve su trabajo como lineal, como un proceso de pensamiento ilustrado por la escultura y que, conforme su pensamiento se desarrolla, el lenguaje lo sigue, aumentando su vocabulario.<sup>19</sup>

Trabajando con objetos o con arquitectura, en las superficies quedan evidentes las marcas temporales, trazos, memorias, materialidades. Si en los primeros trabajos su reflexión es sobre la intimidad partiendo de sus propios recuerdos, con la madurez se expande hacia la disolución de su propia historia en el paisaje de lo cotidiano. Dando visibilidad al espacio negativo, al vacío que existe dentro de las cosas y entre las cosas, vuelve presencia lo que no es visto, le brinda volumen y peso al vacío. Dándole esta visibilidad al espacio negativo donde hay(había) cuerpo/cuerpos, construye lo que podríamos llamar de una arqueología de la experiencia cotidiana del individuo, lanzado a la aventura de dejar vestigios de su propia vida.

El trabajo de Whiteread niega el historicismo en la escultura, o lo que sería una evolución de la práctica escultórica, dada la técnica que elige y el carácter monumental (mnemónico) de sus trabajos. Sus procedimientos demuestran preocupaciones por las cuestiones escultóricas fundamentales como volumen, tamaño, masa, superficie, textura, material; la presencia y espacialidad. Si quisiéramos hacer una referencia genealógica para el trabajo de Whiteread, podríamos decir que ella forma parte de un

---

<sup>16</sup> GAVIN, Francesca, op. cit.

<sup>17</sup> KRAUSS, Rosalind. “Vídeo: a estética do narcisismo.” *Arte & Ensaios*, n. 16, PPGAV/UFRJ, Rio de Janeiro, jul. 2008, pp. 144-157.

<sup>18</sup> BBC RADIO 3. *The John Tusa Interviews*. Julio 2011. Disponible en:

<[www.bbc.co.uk/programmes/p00ncxzw](http://www.bbc.co.uk/programmes/p00ncxzw)> (Última consulta: 20 ene 2015)

<sup>19</sup> ARTHEADFUL'S CHANNEL. *Rachel Whiteread Interview - Pt 1*. Disponible en:

<<https://www.youtube.com/watch?v=Tz-EqD-j3II>>. (Última consulta: 20 abr 2015)

linaje de artistas que reflexionan sobre las oposiciones entre presencia y ausencia, sobre el paso del tiempo y el espacio, sobre los lenguajes de la escultura.

La importancia del lugar de exposición forma parte de su proceso. “Pienso que también es encontrar el mejor lugar para ellas [esculturas]. Tienen que estar puestas en el lugar correcto”.<sup>20</sup> Aquí lugar se expande a espacio, territorio y paisaje. A pesar de esta consideración al lugar no se preocupa en hacer una crítica institucional ya que parece tener conciencia de que ésta terminó siendo absorbida por la propia institución.

En Whiteread puede sugerirse que hay un retorno a la idea tradicional de escultura como un tipo de memoria. El proceso de vaciado, método de reproducción de objetos ya existentes, vinculado a la “evolución” de la humanidad y a las obras de la escultura clásica griega, a los broncees renacentistas, es el procedimiento elegido. La artista, no obstante, altera esta práctica histórica vinculada al lenguaje de la escultura tradicional, interrumpiendo el proceso antes de lo que sería su conclusión. La técnica de fundición clásica para objetos de arte, a la cera perdida, normalmente está compuesta por las siguientes etapas: el modelado o tallado de una pieza (positivo); la realización de un molde en yeso a partir de esta pieza (negativo); la tirada de una o más copias de cera de este molde; la realización de otro molde, sobre esta pieza en cera, resistente a la temperatura del material que será fundido; la retirada de la cera del interior del molde por la acción del calor; y el rellenado del espacio hueco con el material elegido. También conocida como “técnica a la cera perdida”, este último molde se rompe para retirar la pieza cuando ésta se funde en metal. Whiteread, en la mayoría de sus trabajos, parte de moldes preexistentes, que a priori serán destruidos, se interesa solamente por el espacio negativo, o el espacio alrededor del objeto. El vacío transformado en materia y visibilizado le brinda calidad física – densidad, masa y volumen – y táctil a lo invisible. Exponiendo esta invisibilidad y lo inmaterial la artista hace tangible la falta, lo que somos incapaces de ver, la (des)memoria.

Podemos decir que todos los vaciados son una forma de memoria, de huellas indiciales, singulares aún en la repetición, una memoria impresa en la materia. El vaciado, así como la fotografía y la impresión de su negativo, le brinda presencia a un residuo del pasado, un trazo de lo que ya no está(ría). La idea de traer lo que ya no está más presentificado, puede ser articulada con la inaugural reflexión sobre la imagen

---

<sup>20</sup> SYLVESTER, David, op.cit., p. 41.

fotográfica de Roland Barthes en “La Cámara Lúcida”.<sup>21</sup> Para Barthes, la fotografía “no es la apariencia de lo que representa, sino (muy al contrario), su propia presencia”,<sup>22</sup> en un juego paradójico de “aparición-como-desaparición”.<sup>23</sup>

Whiteread afirma esta proximidad entre los procesos: “Es casi como sacar fotografías o hacer grabados del espacio. Si aquellas partes del edificio no existiesen después, yo las tengo todavía... este archivo del espacio... Me interesan las capas de las construcciones y los vestigios que son abandonados por el cambio del uso de los lugares.”<sup>24</sup>

Los trabajos de Whiteread redefinen nuestra percepción, incomodan nuestras certidumbres. Afectan. Reconocemos en Whiteread un *estilo* y un *pliegue*, en el sentido que le da Deleuze, en ocasiones Deleuze y Guattari. El vocabulario, que dice perseguir, forma parte de un estilo, “y el estilo siempre es una cuestión de sintaxis” como estado de tensión hacia algo que no es sintáctico, un afuera del lenguaje.<sup>25</sup> “El estilo es una variación en la lengua, una modulación, y una tensión de todo el lenguaje hacia el exterior”.<sup>26</sup> El estilo crea “figuras estéticas”, no obstante, no tienen nada que ver con la retórica. “Son sensaciones: perceptos y afectos, paisajes y rostros, visiones y devenires.”<sup>27</sup> Con Deleuze podemos decir que el estilo que organiza la materia y produce el arte no es una forma de transmitir el pensamiento, pero produce una forma de pensar y sentir.

El pliegue es el estilo de los trabajos de arte (y de estar en el mundo); la poética que se vuelve a sí misma, pero que en la repetición alcanza la diferencia. El pliegue es una operación, relanza el *otro* y es extendido hacia el *otro*.<sup>28</sup> Podemos decir que en los

---

<sup>21</sup> BARTHES, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. 2. ed. New York: Hill and Wang, 1982 [1980]. A pesar de que el análisis de Barthes sea por una oposición binaria entre *studium* y *punctum*, que serían los significados sociales y los privados de una fotografía, Jacques Derrida consideró que el uso de conceptos por el autor, “opuestos en apariencia eran por él empleados uno *por* otro, en una composición metonímica”, como un juego. En: DERRIDA, Jacques. “As mortes de Roland Barthes.” *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*. v. 7, n. 2. agosto 2008, p. 264-336. p. 272. Revista electrónica. Disponible en: <<http://www.cchla.ufpb.br/rbse/DerridaDoc.pdf>>. (Consulta: 03 mar 2012)

<sup>22</sup> BARTHES, Roland, op. cit., p. 115.

<sup>23</sup> Ibid., p. 106. La expresión “ausencia-como-presencia” es una citación de Maurice Blanchot en el texto.

<sup>24</sup> MANCHESTER, Elizabeth. “Rachel Whiteread: Untitled (Rooms) 2001.” *TATE*, 2005. Disponible en: <[www.tate.org.uk/art/artworks/whiteread-untitled-rooms-t07938/text-summary](http://www.tate.org.uk/art/artworks/whiteread-untitled-rooms-t07938/text-summary)>. Citación del catálogo de la exposición *Transient Spaces*, Deutsche Guggenheim Berlín, 2001.

<sup>25</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992 [1990]. p. 203.

<sup>26</sup> Ibid., p. 176.

<sup>27</sup> DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é filosofia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000 [1991]. p. 229.

<sup>28</sup> DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas/SP: Papirus, 1991 [1988].

trabajos de Whiteread encontramos una serialidad singular, “un conjunto de singularidades que se prolongan unas en las otras”<sup>29</sup>.

Uno de los capítulos de “Crítica y Clínica”, de Deleuze, se llama “Balbució...”, donde habla de la operación poética de hacer que la lengua tartamudee, una proliferación, un siempre recomenzar. “El balbuceo creador es lo que hace que la lengua crezca en medio, como si fuera hierba, lo que le convierte en rizoma, en vez de árbol, lo que pone la lengua en perpetuo desequilibrio: *Mal visto mal dicho* (contenido y expresión).”<sup>30</sup>

La poética de Whiteread es una poética del tartamudeo, repite, no reitera, reforma, lleva el lenguaje al límite. Se pliega. Repetición que fuerza el acto creativo, para conquistar su expresión, su estilo, entendido como el retorno sobre sí de la lengua para provocar la diferencia. Desplegar es la operación que precisamos realizar en el encuentro con la obra de arte. Un devenir. Una melodía.



*Melodie*, Viena, 2013. (fotografía de la autora)

<sup>29</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações*, op. cit., p. 183.

<sup>30</sup> DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997 [1993]. p. 126.

Después de *House*, *Nameless Library* es el primer trabajo que Whiteread concibe para lugares públicos. Durante el proceso de construcción de *Library* realizó *Water Tower* (1998), en Nueva York; después vinieron *Monument* (2001) para la Trafalgar Square, Londres<sup>31</sup>; *Boathouse* (2010), en Noruega; *Tree of life* (2012), para la fachada de la Galería Whitechappel, en Londres. En varias entrevistas se refiere al cuidado y dificultad para realizar trabajos de arte público; en pleno proceso de construcción de *Nameless Library* reflexiona: “Estoy intentando recordar grandes ejemplos de arte público, hay tan pocos, pero aquellos, los grandiosos, son de alguna forma arquitecturales y se vuelven parte de la ciudad, al contrario que el ornamento.”<sup>32</sup>

También conocido en Viena como *Mahnmal am Judenplatz*, *Nameless Library* es un vaciado en hormigón de un bloque con una altura y laterales de 3,9m x 10,58m x 7,52m sobre una base en forma de zócalo. Los laterales están definidos por once filas de libros prácticamente iguales separadas por un pequeño espacio; de los libros se ven las páginas, el lomo con los títulos está orientado al interior. En un de los laterales hay una puerta de dos hojas, con dos agujeros donde estarían los picaportes. Frente a la puerta hay una inscripción en alemán, inglés y hebreo, que dice: “En conmemoración de los más de 65.000 judíos austríacos que fueron muertos por los nazis entre 1938 y 1945”. En las otras paredes, alrededor de la base del monumento están escritos los nombres de cuarenta y cinco campos de concentración en orden alfabético. La parte superior es el espacio negativo de un techo con un rosetón, sólo visible desde los edificios que rodean el monumento.

Diferente de la mayoría de sus trabajos, en *Nameless Library* Whiteread compone la “biblioteca” no sólo de vaciados negativos – la puerta y el techo –, sino también de vaciados en positivo – trescientos cincuenta módulos de veinte libros –que forman una especie de relieve en las “paredes”. Los libros son prácticamente iguales, excepto unas leves variaciones en las curvaturas de las páginas. En la imagen de las esquinas, que forman una cuña cuando dos hileras de libros se encuentran, podemos ver éstos por entero, inclusive el borde del lomo. Lo que vemos sugiere el fondo, siempre invisible,

---

<sup>31</sup> Este trabajo forma parte de un programa iniciado en 1998 de ocupación temporal de un pedestal en la Trafalgar Square, conocido como *The Fourth Plinth Project* (Proyecto para el Cuarto Pedestal). Construido en 1841, este pedestal compone un grupo de cuatro pedestales, uno en cada esquina de la plaza, y albergaría la estatua ecuestre del Rey William IV que no fue concluido por falta de fondos, permaneciendo vacío por 158 años. Al principio el Programa fue lanzado a tres comisiones para después decidir su futuro, sin embargo, el Programa fue tan exitoso que volvió en 2005 y permanece hasta hoy. Actualmente el pedestal está ocupado por una escultura de Hans Haacke. Más informaciones en: LONDON CITY HALL. *Fourth Plinth Programme*. Disponible en: <[www.london.gov.uk/priorities/arts-culture/fourth-plinth](http://www.london.gov.uk/priorities/arts-culture/fourth-plinth)>

<sup>32</sup> SYLVESTER, David, op. cit., p. 46.



de los estantes. Una supuesta biblioteca, con acceso imposible, donde fueron arrancados los estantes junto con las paredes que las sostenían, y donde los libros parecen flotar en el espacio.



Rachel Whiteread, *Nameless Library* (2000), Viena, 2013. (fotografías de la autora)

*Nameless Library* es entonces una *assemblage* de espacio negativo, susceptible de ser reconocido por el techo y por la puerta, y de espacio positivo, los libros.

Posicionada en uno de los lados de la plaza, la puerta configura lo que sería el frente de esta sala, creando una nueva delimitación de la plaza. Frente a la puerta, en el centro de esta nueva plaza, una escultura de Lessing. Andrea Schlieker relata que la primera vez que Whiteread fue a Viena a visitar la Judenplatz, en noviembre de 1995, se quedó encantada con la escala íntima y el aspecto doméstico de la Plaza, importantes características en su trabajo. También dijo que percibió la plaza como una sala, y las calles que llegan a la plaza, como puertas. Le llamó la atención el orden geométrico de las fachadas de los edificios que rodean la Plaza, y el hecho de que fuesen en su mayoría residenciales.<sup>33</sup>

“Porque yo soy una escultura y pienso en tres dimensiones...”, reflexiona Whiteread sobre su quehacer.<sup>34</sup> En una entrevista dada a Michael Archer en 1992, antes de cualquiera de sus trabajos considerados como arte público, recurre al concepto de monumento. Hablando específicamente de un vaciado del espacio debajo de una mesa dice: “Quería darle al espacio debajo de la mesa alguna forma de autoridad. Vaciar en escayola, monumentalizar un espacio que es ignorado.”<sup>35</sup> *Escultura monumento*. Diferente de Rosalind Krauss, para quien la lógica de la escultura es inseparable de la lógica del monumento porque ésta es una representación conmemorativa de un lugar o evento en particular, sugerimos que la escultura de Whiteread es monumento en el sentido que le da Deleuze, y que comprende todas las obras de arte; pero este monumento “no es lo que conmemora un pasado, sino un bloque de sensaciones presentes que sólo a ellas mismas deben su propia conservación, y otorgan al acontecimiento el compuesto que lo conmemora.” Desplegaremos.<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> SCHLIEKER, Andrea. “Art: from controversy to acclaim - Rachel Whiteread’s Holocaust Memorial.” En: *RSA LECTURES*. <<http://www.rsa.org.uk>>. (conferencia el 04 feb. 2002). (Consulta: 25 ago 2009). Este documento ya no está disponible en la web.

<sup>34</sup> PRICE, James. “Rachel Whiteread Drawings.” En: *TATE Media*, 2010. (vídeo realizado para la exposición con el mismo nombre en la Tate Britain, en 2010). Disponible en: <[www.tate.org.uk/whtas-on/tate-britain/exhibition/rachel-whiteread-drawings](http://www.tate.org.uk/whtas-on/tate-britain/exhibition/rachel-whiteread-drawings)>. (Consulta: 14 dic 2010)

<sup>35</sup> ARCHER, Michael. *Speaking of Art*. Phaidon Press: London, 2010. p. 122.

<sup>36</sup> DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *O que é ...*, op. cit., p. 218.





“Un crematorio, desde afuera puede parecer como una fotografía de una postal.”

*Nuit et Brouillard* (fotograma)  
Dirección: Alain Resnais; Texto: Jean Cayrol; 1955.



[CAPÍTULO 2]

**UNA ESCULTURA EN EL PAISAJE**

“En Viena hay cuatro espejos  
donde juegan tu boca y los ecos.  
Hay una muerte para piano  
que pinta de azul a los muchachos.  
Hay mendigos por los tejados.  
Hay frescas guirnaldas de llanto.  
¡Ay, ay, ay!  
Toma este vals que se muere en mis brazos.”

*Pequeño Vals Vienés* (fragmento)  
Federico García Lorca<sup>1</sup>

Viena es una ciudad suntuosa donde una investigadora/turista, como yo, camina aturdida, mirando a todos los lados y hacia arriba, sin conseguir registrar la cantidad de informaciones visuales, donde estratos de historia se destacan, se mezclan, se confunden y se desvanecen. Ciudad del Danubio, Viena es grandiosa, allí puede sentirse el poder de la Iglesia y del Imperio Austro-Húngaro a través de lo imponente de su arquitectura, sus monumentos y estatuas. Son muchas iglesias, castillos, teatros, y también caballos, carruajes, reyes, reinas y otros personajes de piedra y bronce, de la monarquía y de la cultura, rodeados de alegorías y ornamentos, desparramados principalmente por el centro histórico de la ciudad, el *Ring*. Las caminatas por el Ring son en ocasiones interrumpidas por los carruajes tirados por caballos que conducen turistas y que se anuncian con el ruido de las herraduras por las calles. Como describe Nicholas Parsons, “Viena [...], combina la intimidad (y ocasionalmente la claustrofobia) de una ciudad provinciana y los equipamientos y aspiraciones de una ciudad internacional”.<sup>2</sup>

Si Viena fue la residencia de la dinastía de los Habsburgo, fue (es) también de Adolf Loos, Gustav Mahler, Karl Krauss, Aloïs Riegl, Sigmund Freud, Arnold Schoenberg, Robert Musil, Thomas Bernhard, del Accionismo Vienés de Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Mühl, Rodolf Schwarzkogler entre tantos otros intelectuales

---

<sup>1</sup> LORCA, Federico García. “Pequeño Vals Vienés.” *Poeta en Nueva York*. Disponible en: <[federicogarcialorca.net/obras\\_lorca/poeta\\_en\\_nueva\\_york](http://federicogarcialorca.net/obras_lorca/poeta_en_nueva_york)>. (Consulta: 15 jul 2015)

<sup>2</sup> PARSONS, Nicholas. *Vienna: a Cultural History*. New York: Oxford University Press, 2009. p. xviii.

y artistas que imprimieran sus marcas desde sus áreas de actuación. Muchos de ellos, judíos, abandonaron la ciudad durante la ascensión del nazismo para vivir en el exilio, o para morir, también en el exilio, como por ejemplo, el escritor Stephan Zweig, que se suicidó en Brasil. Ciudad fascinante y compleja, marcada por la vanguardia pero también por el antisemitismo, xenofobia y conservadurismo cristiano.



*Heldenplatz*, 2013.<sup>3</sup> (fotografía de la autora)

El primer día que salí para conocer el Memorial *Nameless Library* (Biblioteca Sin Nombre) de Rachel Whiteread en la Judenplatz, preguntaba intencionadamente la dirección a las personas que consideraba locales. Ninguna supo informarme cómo llegar a la Judenplatz, pero cuando preguntaba cómo llegar al *Monumento a los Judíos*, la respuesta era más fácil, aunque en algunos casos fuese vacilante, principalmente cuando se trataba de personas mayores.

La Judenplatz es una pequeña plaza rectangular, con acceso desde cinco calles estrechas, rodeada de edificios centenarios, la mayoría del siglo XVIII. Diferente de otras áreas del Ring, por donde circulan diariamente miles de turistas, parece que estamos en otra ciudad; a pesar de esta circulación turística es un lugar muy tranquilo, área peatonal en el núcleo de la zona histórica de Viena. Centro de la comunidad judía

---

<sup>3</sup> Al fondo de la foto, el balcón de *Hofburg*, de donde Hitler realizó su discurso el 15 de abril de 1938, cuando anexó Austria al *Reich*.



en Viena antes del siglo XVII, la Judenplatz en las imágenes anteriores al Memorial casi parece un espacio comunal pero, veremos, cargado de capas de significación, con múltiples niveles sociales, políticos y religiosos. Durante el proceso de construcción del Memorial al Holocausto esta tranquilidad fue puesta en cuestión.

La simplicidad de la *Nameless Library* contrasta con el resto de monumentos de Viena. Cuando vi por primera vez la Escultura tuve una extraña sensación, en principio parecía estar en relación simbiótica con el paisaje, sin desentonar con los edificios que la rodean – el color, la proporción, los surcos en las paredes; tras una mirada más demorada la sentí como un cuerpo extraño que el paisaje parecía haber producido. Y deteniendo aún más la mirada hacia la Plaza, pude percibir signos que evocan seis siglos de persecución a los judíos y la alianza entre la Iglesia Católica y los antisemitas, junto a las marcas de la Ilustración y del Estado de Derecho.

El Memorial está ubicado en el lado norte de la Plaza, rodeado de algunos restaurantes y cafés, por el Jardín de Infancia San Nicolau – que pertenece a la Diócesis de Viena, por el *Judenplatz Museum*, con sede en la construcción más antigua, que también alberga la Casa Misrachi o *Misrachi-Haus*, sede de la organización ortodoxa sionista del mismo nombre<sup>4</sup>. Frente a la parte del monumento que da a la Plaza, donde está la puerta, podemos ver una escultura de Gotthold Ephraim Lessing, de autoría de Siegfried Charoux.<sup>5</sup> En el lateral del monumento de Lessing se encuentra la sede de la Suprema Corte de Justicia de Austria.

En una casa de esquina, n° 3/4, una placa informa que Mozart vivió allí en 1783; en la casa contigua, n° 2, podemos ver el relieve de una escena del bautismo de Cristo, y bajo ella una placa de cobre, con inscripciones en latín que celebran “la limpieza de la ciudad” de su población judía en 1421. La placa dice: “Por las aguas del Río Jordán los cuerpos se limpian de sus enfermedades y del demonio, y todos los pecados son lavados. La llama que se levantó furiosamente por toda la ciudad en 1421 purgó los terribles crímenes de los perros Hebreos. Como el mundo fue purgado por las inundaciones, fue en este tiempo purgado por el fuego.”<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> La Casa Misrachi, existe en el local desde 1971. La traducción de la placa fue realizada a partir del inglés.

<sup>5</sup> La estatua, que mide alrededor de 5m. de altura fue inaugurada en la Judenplatz en 1935 y trasladada en 1939 por los Nacionales Socialistas para ser fundida y fabricar armas; después de la Guerra, el mismo artista hizo una reproducción, primero colocada en la Ruprechtskirche, en 1968, y trasladada posteriormente a la Judenplatz en 1981. En: VANDERKROGT.NET. “Statues Gotthold Ephraim Lessing.” Disponible en: <[www.vanderkrogt.net/statues/object.php?webpage=ST&record=atwi=050](http://www.vanderkrogt.net/statues/object.php?webpage=ST&record=atwi=050)> (Consulta: 07 mayo 2014)

<sup>6</sup> También conocida como “Patio de Jordán”, la casa es una de las más antiguas de Viena; en 1497 fue reformada, el relieve con la escena del bautismo ya existía, y entonces, fue añadida la placa. Disponible en:



Judenplatz, 2013. (fotografía de la autora)

Otras dos placas en la plaza llaman la atención, una con fecha de 1998 y otra de 2001. La primera, ideada por el Cardenal Schönborn, colocada en la fachada del Jardín de Infancia San Nicolau, recuerda el antisemitismo de la iglesia católica y dice:

“‘Kiddusch HaSchem’ significa ‘Santificación de Dios’, con esta concienciación los Judíos de Viena prefirieron suicidarse en la época de la persecución de 1420/1421, aquí en la Sinagoga de la Judenplatz – centro de una importante comunidad Judía –, para huir del bautismo forzado que temían. Otros doscientos, aproximadamente, estaban siendo quemados vivos en una hoguera en Erdberg. Predicadores Cristianos, conocidos en esta época, esparcieron ideas antisemitas y supersticiosas, incitando así al pueblo contra los Judíos y sus creencias. De esta manera, influenciados, los Cristianos en Viena asintieron sin resistencia esta situación convirtiéndose en culpables. Siendo así, la extinción del barrio Judío de Viena en 1421, ya fue una señal amenazadora de lo que ocurriría en Europa, en nuestro siglo, durante la dictadura Nacional Socialista. Papas medievales se opusieron sin éxito a la superstición antijudía y algunos fieles lucharon individualmente sin éxito contra el odio racial del Nacional Socialismo. Pero eran muy pocos. Actualmente, el Cristianismo lamenta su parte de responsabilidad en la persecución a los Judíos y reconoce su fracaso. Para los Cristianos de hoy, ‘Santificación de Dios’ sólo puede significar una petición de perdón y tener esperanza en la salvación de Dios.

29 de octubre de 1998”<sup>7</sup>

La otra placa, frente a la sede del *Judenplatz Museum*, firmada por la Comunidad Judía de Austria dice: “Agradecimiento y reconocimiento a los justos entre el pueblo, aquellos que en años de la *Schoah* arriesgaron sus vidas para ayudar a Judíos perseguidos por los seguidores del nazismo, a escapar y sobrevivir.”<sup>8</sup>

En el paisaje, madres y padres dejando y recogiendo a sus hijos en el Jardín de Infancia; vieneses cruzando la plaza en diferentes direcciones; alumnos con profesores en visita de estudio; algunos visitantes/turistas solos o en grupos, varios de ellos, judíos, reconocidos por el *kipá*, por el idioma o por cortas entrevistas; turistas y locales, usando la base del monumento donde están las inscripciones de los nombres de los campos de concentración como banco para descansar; niños corriendo sobre este zócalo.<sup>9</sup> Pocas personas en los restaurantes y cafeterías. Una extraña sensación de paz fugaz.

<sup>7</sup> Erdberg es un barrio de Viena, cerca al centro, conocido entonces y actualmente como barrio de judíos. Traducción del alemán: Cláudio Luis Gadotti.

<sup>8</sup> Traducción del alemán: Cláudio Luis Gadotti.

<sup>9</sup> El turismo autobiográfico, apoyado en memorias personales, ya se constituye en un segmento de la industria turística.



*Judenplatz*, al fondo casa n°2;  
Placa de la casa n°2 (detalle), 2013.  
(fotografías de la autora)



*Judenplatz*, 2013. (fotografías de la autora)

## UN LUGAR EN DISPUTA: LA DIMENSIÓN PÚBLICA DE *NAMELESS LIBRARY*

La construcción del Memorial a los “Judíos-Austriacos” muertos en el Holocausto fue una decisión oficial, del Ayuntamiento de Viena; el desarrollo de la historia es, sin embargo, una narrativa con detalles que tal vez aún no se conozcan, escrita durante los casi cinco años habidos desde el resultado del concurso hasta la inauguración que, con seguridad, continúa siendo escrita. Los personajes de esta historia evidencian las relaciones, los juegos de poder y fuerza dentro de la sociedad austriaca, además del papel del arte en la activación del espacio público, exponiendo las relaciones antagónicas que lo constituyen.

La idea de la construcción de un memorial para el Holocausto fue expuesta públicamente en 1994 por Simon Wiesenthal, un mito en Austria y en las comunidades judías de todo el mundo. Popularmente conocido como “cazador de nazis”, Wiesenthal, un superviviente de los campos de concentración, dedicó su vida a la causa del Holocausto, buscando “justicia” a través de la recopilación de evidencias y pruebas para los juicios de los crímenes de guerra y también para la localización de nazis fugitivos.<sup>10</sup> Wiesenthal habló a Michael Häupl – recientemente nombrado alcalde de Viena por el Partido Social Demócrata – sobre la necesidad en Viena de tener un memorial dedicado a los judíos-austriacos asesinados durante el Nacional Socialismo; Häupl apoyó de inmediato y por “razones históricas” la Judenplatz siendo así elegida como el lugar en el que sería erigido.<sup>11</sup> Tras este acuerdo general aparente, el Sector Cultural del Ayuntamiento constituyó una comisión para tratar el asunto, con participación de periodistas, historiadores y representantes de la comunidad judía de Viena.<sup>12</sup> Esta comisión optó por realizar un concurso invitando algunos artistas

---

<sup>10</sup> HOLOCAUST EDUCATION & ARCHIVE RESEARCH TEAM. “Simon Wiesenthal: ‘The Nazi Hunter?’” Disponible en: [www.holocaustresearchproject.org](http://www.holocaustresearchproject.org). (Última consulta: 11 jun 2015). Un caso de los más conocidos fue la captura de Adolf Eichmann, en Buenos Aires en 1960, su posterior juicio y condena a muerte por el Tribunal de Israel. Este juicio, considerado el más grande después del tribunal de Nuremberg y ampliamente divulgado en todo el mundo, también dio origen a la teoría sobre “la banalidad del mal” de Hannah Arendt – que cubría el juicio para *The New Yorker* –, expuesta en el libro *Eichmann en Jerusalén: Un relato sobre la banalidad del mal* (1963). ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalem: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Hay un interesante documental sobre Simon Wiesenthal de Hannah Heer, 1997. HEER, Hannah. *The Art of Remembrance – Simon Wiesenthal*, 1995, 99’.

<sup>11</sup> LISKA, Sylvie. Judenplatz “Memorial Project.” En: AASCHOOLARQUITECTURE. *Judenplatz, Vienna 1996* [Video]. Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=2Lhb31GRMNQ#t=2838>>. (Última consulta: 30 ago 2015)

<sup>12</sup> Ibid.

reconocidos a participar, nombrando un jurado para la selección<sup>13</sup>. Con ocasión de la fecha en que el Memorial debería haber sido inaugurado, Sylvie Liska, hija de supervivientes del Holocausto y representante de la Comunidad Judía de Viena en el jurado, afirma en un debate promocionado en la ciudad por la *Architeturall Association School of Architecture / (UK)*, que los orígenes del concurso, así como la decisión del jurado, no fueron debidos únicamente a los eventos que querían conmemorarse sino, también, al deseo de un memorial diferente al *Monumento contra la Guerra y el Fascismo*, de Alfred Hdrlicka (1928-2009). De acuerdo con Liska, hacia la mitad de los años ochenta del siglo XX este artista austríaco fue comisionado por el Ayuntamiento de Viena para concebir un monumento en la plaza central [*Albertina Platz*], frente al Museo Albertina; el artista fue considerado apropiado por “su capacidad artística” y por ser, él mismo, un superviviente de los campos, habiendo estado confinado por ser comunista. Relata que en aquel momento hubieron discusiones “acaloradas y polarizadas” sobre la necesidad de un monumento que tratase “de esta parte de la historia austríaca” y que, finalmente, el monumento fue realizado y titulado “Monumento Contra la Guerra y el Fascismo”.<sup>14</sup>

El Monumento de Hdrlicka, inaugurado en 1988 y finalizado en 1991, está formado por cinco elementos diferentes: la “Piedra de la República” – un bloque de granito donde están grabadas partes de la Declaración de la Independencia de Austria de 27 de marzo de 1945 – y el “Portal de la Violencia”, que está compuesto a su vez por la escultura “La muerte del Héroe”, una figura masculina esculpida en mármol sobre un bloque de granito en memoria a todas las víctimas de la Guerra; “Frente Interior” (Hinterland Front) formado por dos bloques de granito posicionados uno delante del otro y sobre éstos, figuras esculpidas en mármol representando a víctimas de campos de concentración, a quienes murieron en la resistencia, y a todos los que fueron víctimas por formar parte de grupos nacionales, étnicos y religiosos, perseguidos bien por su orientación sexual, o por tener alguna discapacidad física o mental; se

---

<sup>13</sup> El jurado elegido estaba compuesto por once miembros, coordinados por el arquitecto vienés, Hans Hollein; lo formaban: el propio alcalde Michael Häupl; Ursula Pasterk, Secretaria de Cultura de Viena; Hannes Swoboda, Secretario de Desarrollo y Planificación Urbana de Viena; Amnon Barzel, director del Museo Judío de Berlín; Phyllis Lambert, fundadora y directora del Centro Canadiense de Arquitectura, Montreal; Sylvie Liska, representante de la Comunidad Judía de Viena; Harald Szemann, artista, historiador de arte y curador independiente de Zurich; George Weinfeld, editor londinense, nacido en Austria; Robert Storr, curador del Museo de Arte Moderna de Nueva York; y Simon Wiesenthal. Consultar estas informaciones sobre la composición del jurado en: STORR, Robert. “Remains of the day : Rachel Whiteread’s SoHo Water Tower.” *Art in America*. vol. 87, n. 4, 1999, pp. 104-109. Las informaciones sobre las actividades en aquel momento de todos los miembros del jurado fueron investigadas en varios sitios de internet.

<sup>14</sup> LISKA, Sylvie, op. cit.

completa con “Judío lavando las calles”, una escultura en bronce de una figura masculina barbada, arrodillada, fregando el piso, representando la degradación que anunció la persecución y muerte que seguiría.<sup>15</sup>



*Albertinaplatz*, - *Monumento contra la Guerra y el Fascismo*, con intervención de Ruth Beckermann, 2015 (estructura frente al Portal); *Monumento contra la Guerra y el Fascismo/Judío lavando la calle*, 1988/1991-2015 (detalle); *The missing image*, intervención de Ruth Beckermann, 2015 (fotograma de la proyección); *Judíos lavando las calles*, 1938. (sentido horario)

<sup>15</sup> Informaciones recogidas en el lugar.



Liska aclara que a la “humilde” figura de un “judío estereotipado”, en alusión a los judíos que fueron obligados después de la *Anschluss*<sup>16</sup> a lavar las calles [para retirar con ácido los símbolos y *slogans* grafitados del régimen austrofascista], se le colocó posteriormente un alambre de espino por estar siendo usada por muchas personas para sentarse. Cuenta también que el Monumento fue muy criticado por algunos supervivientes del Holocausto, los cuales valoraron que la figura que representaba a los judíos tenía connotaciones antisemíticas, considerando además el término “fascismo” del título del Monumento, inadecuado para referirse al nazismo. Simon Wiesenthal, una de estas voces declaró: “No existe un monumento o memorial para los judíos muertos por los nazis, la referencia a la historia judía en forma de un judío fregando la calle que fue incorporada al Monumento contra la Guerra y el Fascismo, hace que éste sólo pueda ser interpretado como monumento contra la humillación y la intolerancia, pero no como un memorial para el inmenso sufrimiento y la muerte de decenas de miles de judíos por el régimen nazi.”<sup>17</sup>

Metchild Widrich sugiere que también había urgencia debido a que ya estaba dándose el proceso del *Memorial para los Judíos Asesinados en Europa*, en Berlín, como parte de una ola conmemorativa que, además de este estar causando una reacción positiva en Europa, ponía en cuestión también cómo la vecina Austria trataba su pasado.<sup>18</sup>

Cuando el concurso del Memorial para el Holocausto en Viena fue convocado en 1995, se acompañó de algunas condiciones para los participantes: tenían que prever el texto “En conmemoración a los más de 65.000 Judíos Austríacos que fueron muertos por los nazis entre 1939-1945”; también deberían incluir la inscripción del nombre de cuarenta y dos campos de concentración donde judíos austríacos fueron muertos;

---

<sup>16</sup> El término *Anschluss* es utilizado para referirse a la anexión de Austria por Alemania el 12 de marzo de 1938, convirtiéndola en una provincia del Tercer Reich. Tres días después Hitler pronunció un discurso ante una multitud de 250.000 personas y, a continuación, un plebiscito selló la anexión. De la entonces comunidad judía con cerca de 200.000 personas, 130.000 huyeron y los demás fueron muertos. En: HOLOCAUSTO-DOC. *Documentação e História*. Disponible en: <holocausto-doc.blogspot.com.br>. (Última consulta: 10 jun 2015)

Ahora, en 2015 (12 de marzo a 10 de noviembre), la artista austríaca Ruth Beckermann, está realizando una intervención temporal junto al Monumento de Hdrlicka, *The Missing Image*, proyectando en *loop* sobre pantallas LED puestas frente al *Judío limpiando las calles*, una película de once segundos recién encontrada en el *Österreichischen Filmuseum* (Museo Austríaco de Cine), mostrando una manifestación de personas riéndose durante el lavado de las calles. Más informaciones en BECKERMANN, Ruth. *The missing image*. Disponible en: [www.themissingimage.at](http://www.themissingimage.at). (Consulta: 26 jul 2015)

<sup>17</sup> LISKA, Sylvie, op. cit.

<sup>18</sup> WIDRICH, Metchild. “The willed and the unwilling monument: Judenplatz Vienna and Riegl’s Denkmalpflege.” *Journal of the Society of Architectural Historians*. v. 72, n. 3, 2013, pp. 382-398. p. 383. Disponible en: < <https://saic.academia.edu/MetchildWidrich>>. (Última consulta: 07 jun 2015)

tomar en consideración la arquitectura local y estar en relación con la Casa Misrachi, construcción del siglo XV; y, por último, que el monumento no debería ser figurativo.<sup>19</sup>

Se sabía con anterioridad que en el lugar sugerido por Wiesenthal, la Judenplatz, había existido una sinagoga en el siglo XV. El Presidente del jurado de la comisión de elección del Memorial, Hans Hollein, sugirió que se iniciase una inspección arqueológica antes de que los cimientos fuesen realizados y pudieran encubrir cualquier vestigio de esta Sinagoga. Cuando fueron encontradas las evidencias arqueológicas, se informó a los artistas quedando a su cargo incluir o no en el proyecto los hallazgos arqueológicos. El jurado se reunió el 24 de enero de 1996 y tras dos días de “discusiones acaloradas” el proyecto de Whiteread fue elegido por unanimidad. Excepto la propuesta de Whiteread todas las demás incluían de alguna forma las excavaciones.<sup>20</sup>

La unanimidad en la elección del proyecto de Whiteread, explica Liska, fue debido a su “simplicidad, claridad y precisión, así como por su escala proporcionada en relación a la arquitectura de la Plaza”. La no inclusión de los hallazgos arqueológicos en el Proyecto, relata, también fue apreciada por el jurado por creer éste que sería interesante didáctica y estéticamente mantener los proyectos separados, pero conceptualmente conectados, sin evidenciar una relación directa a otro hecho sucedido con siglos de diferencia; así, el mensaje inicial no estaría “inflado con datos”.<sup>21</sup>

Whiteread empezó a trabajar inmediatamente después del resultado y constituyó un grupo para la ejecución e instalación del Memorial coordinado por los arquitectos vieneses Christian Jabornegg y András Pálff.<sup>22</sup> Estos arquitectos venían siendo reconocidos por proyectos para espacios públicos, museos y exposiciones.

Según Liska, durante los dos primeros meses el Proyecto fue acogido positivamente, incluso por la prensa conservadora.<sup>23</sup> Sin embargo, rápidamente se

---

<sup>19</sup> LISKA, Sylvie, op.cit. Durante el proceso los nombres de los campos de concentración fueron ampliados a cuarenta y cinco.

<sup>20</sup> LISKA, Sylvie, op. cit. Una reportaje del *The Washington Post*, de marzo de 1991, relata los esfuerzos que los arqueólogos Ortoff Harl y Klaus Lohrmann hacían para conseguir autorización y fondos para la realización de las excavaciones en la Judenplatz. WIZE, Michael Z. “Vienna Buried Easter Story.” *The Washington Post*, 30 mar. 1991. Edición online. Disponible en: <[www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1991/03/30/viennas-buried-easter-story/59712864-acca-4bc4-a15d-d427d692ee02](http://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1991/03/30/viennas-buried-easter-story/59712864-acca-4bc4-a15d-d427d692ee02)> (Consulta: 22 sep 2014)

<sup>21</sup> LISKA, Sylvie, op.cit. Whiteread en ocasiones indica que para el tamaño de su *Library* se basó en las proporciones de los salones de las casas en la Judenplatz.

<sup>22</sup> SCHLIEKER, Andrea. “Art: from controversy to acclaim – Rachel Whiteread’s Holocaust Memorial.” *RSA Lectures*. En: <http://www.rsa.org.uk>. Conferència el 04. feb. 2002. (Consulta: 25 ago 2009). Este documento no está más disponible en la web.

<sup>23</sup> LISKA, Sylvie, op. cit.

convirtió en foco de un interminable y polémico debate. Los hallazgos arqueológicos fueron un detonador para que diferentes formas de conflicto emergiesen, colocando por momentos en duda la propia ejecución del memorial. Las polémicas variaron desde cómo el Memorial debería relacionarse con los hallazgos arqueológicos hasta el hecho de que la artista no fuera judía, ni austríaca. Cuestiones e intereses políticos, religiosos, económicos y estéticos se percibían explícita o subliminalmente en los argumentos contrarios o favorables al Proyecto. Andrea Schlieker que trabajó durante todo el proceso, desde el resultado hasta la inauguración del Memorial, como coordinadora y negociadora entre la artista y los “grupos relevantes”, dice que Whiteread intentó mantenerse a distancia del torbellino para, así, proteger la integridad de su trabajo.<sup>24</sup>

Durante los primeros meses, cuando fueron colocados tabiques reproduciendo la imagen del Memorial en el lugar de la obra, empezaron las manifestaciones de los comerciantes locales. El propietario de una tienda recolectó 600 firmas de personas que se oponían, otro colocó en el escaparate recortes de periódicos con reportajes contrarios al Proyecto, que entonces empezaban a publicarse.<sup>25</sup> Los argumentos de los comerciantes sobre el efecto negativo para los negocios se unía a los de los moradores que reclamaban la pérdida de lugares de estacionamiento y la falta de seguridad por posibles ataques neonazis. Algunos residentes de la plaza, que vivían (viven) en propiedades que fueron confiscadas a los judíos querían que el memorial se trasladara a los suburbios.<sup>26</sup>

Ante esta posibilidad de traslado Whiteread comentaba: “El Memorial del Holocausto está en una pequeña plaza, y las cuatro o cinco entradas a ella son como puertas de una salón. Si alguien me pidiese hacer algo para un parque de esculturas, yo diría no. No trabajo de esa forma, el trabajo tiene que estar totalmente conectado con la calle, o con el entorno.”<sup>27</sup> Ante los argumentos de posibles ataques neonazis respondía que, si hubiese este tipo de vandalismo, también sería un tipo de evidencia sobre lo que está ocurriendo en la sociedad.<sup>28</sup>

---

<sup>24</sup> SCHLIEKER, Andrea, op. cit.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> MASTERMAN, Sue. “Austria opens first Holocaust Memorial.” *abc News*, 25 out. 2000. Edición on line. Disponible en: [abcnews.go.com/internacional/story?id=82284](http://abcnews.go.com/internacional/story?id=82284). (Última consulta: 17 feb 2015)

<sup>27</sup> SYLVESTER, David, op. cit., p. 47.

<sup>28</sup> KIMMELMANN, Michael. “How Public Art Turns Political.” *The New York Times*, 28 oct. 1996. Edición online. Disponible en: [www.nytimes.com/1996/10/28/arts/how-public-art-turns-political.html?>](http://www.nytimes.com/1996/10/28/arts/how-public-art-turns-political.html?) (Consulta: 24 mayo 2015). También en: CONNOLLY, Kate. “Closed books and stilled lives”. *The Guardian*, 26 out. 2000. Edición on line. Disponible en: [www.theguardian.com/world/2000/oct/26/kateconnolly](http://www.theguardian.com/world/2000/oct/26/kateconnolly)>. (Última consulta: 22 mayo 2015)

Dentro de la comunidad judía también empezaron a aparecer voces disonantes. Una de las cuestiones era a quién servía el Memorial, si a los judíos como un lugar para el luto, o a los austríacos no judíos como expresión de culpa. Paul Grosz, entonces Presidente de la Comunidad Judía de Viena, decía que era un error entender que únicamente tuviera valor para los judíos, afirmando que éstos no precisarían de un monumento para recordar lo que ocurrió. “Nosotros tenemos recuerdos diarios aquí. Son los austríacos quienes precisan de un monumento, entonces esto no debería partir de Wiesenthal.”<sup>29</sup> Algunos líderes de la comunidad judía decían que el Memorial sería redundante, y que las ruinas de la sinagoga eran suficientemente elocuentes para hablar por ellas mismas. Avshalon Hodick, historiador y director de la Comunidad Judía de Viena, hablaba de la importancia de las excavaciones para “la autoestima e identidad” de los judíos: “Muestra la grandiosidad de la comunidad Judía medieval aquí [en Viena], que la historia de los judíos es parte integral de la historia de este país, con su propio significado, y que los judíos no fueron solamente víctimas del Holocausto”.<sup>30</sup> Leon Zelman, superviviente del Holocausto y Director del *Servicio de Bienvenida a los Judíos* en Viena, coincidía afirmando que debería ser permitido dejar hablar por sí mismas a las ruinas de la sinagoga.<sup>31</sup>

Liska comenta que también fueron señalados otros argumentos como, “ataque al Libro y al Nombre propuesto por este santuario a la ilegibilidad y al anonimato; y los argumentos político-identitarios (o simple estereotipo del pueblo del libro, ignorando todos los médicos, banqueros y amas de casa...), y así otros mas.”<sup>32</sup> “El gesto heroico de los judíos parecía ser preferible a la humillación del Holocausto aún presente en la sangre. Las objeciones de muchos austríacos era obvia”, explica.

Obstáculos políticos, que al principio no parecían existir, empezaron a aparecer en mayo de 1996 cuando fue aprobado el presupuesto para la construcción del Memorial y de un lugar expositivo para los hallazgos arqueológicos. A pesar de haber sido aprobado el presupuesto, los conservadores [Partido Austríaco del Pueblo] habían

---

<sup>29</sup> KIMMELMANN, Michael, op.cit.

<sup>30</sup> Ibid.

<sup>31</sup> BELL, Bethany. “Austria’s delayed Holocaust Memorial.” *BBC News*, 25. oct. 2000. Edición online.

Disponible en: <[news.bbc.co.uk/2/hi/europe/989255.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/989255.stm)>. (Última consulta: 16 abr 2015)

El Servicio de Bienvenida a los Judíos fue fundado al final de los años 80 por iniciativa del entonces alcalde de Viena Leopold Gratz, del concejal, Heinz Nittel y del superviviente del Holocausto, y por el propio Leon Zelman. Más informaciones en : JEWISH WELCOME SERVICE VIENNA. Disponible en: <[www.jewish-welcome.at/](http://www.jewish-welcome.at/)> (Última consulta: 09 jun 2015)

<sup>32</sup> COMAY, Rebecca. “Memory Block: Rachel Whiteread’s Holocaust Memorial in Vienna.” En:

HORNSTEIN, Shelley & JACOBOWITZ, Florence. *Image and Remembrance: Representation and the Holocaust*. Bloomington/US: Indiana University Press, 2003. pp. 251-271. p. 256.

votado en contra, y el Partido de la Libertad, de extrema derecha, cuyo líder era el polémico Jörg Haider, abandonó la reunión como protesta.<sup>33</sup> En aquel mes de julio, el Partido Social Democrático y el Partido Verde consiguieron, para calmar los ánimos, duplicar el presupuesto para el espacio expositivo de los hallazgos arqueológicos, mientras el Partido de la Libertad continuaba divulgando en prensa que el memorial no estaba siendo aceptado por el público;<sup>34</sup> y que se estaba aumentando demasiado el presupuesto para acomodar el yacimiento arqueológico y el monumento propuesto.<sup>35</sup> A partir de ese momento se creó una “extraña e incómoda alianza entre fuerzas de ultra derecha y alas de la comunidad judía”.<sup>36</sup>

Manifestaciones contrarias también provenían del interior de la comunidad artística. En junio de 1996 el pintor austríaco Arik Brauer, muy conocido en el país, “dijo que el Memorial era una ‘tumba monstruosa’ sin valor artístico y que arruinaría la plaza durante siglos, y que invocaba el antisemitismo”; Alfred Hrdlicka afirmó en un debate en la televisión en aquel agosto que el Memorial era una parodia y días después dijo que era un ataque personal contra él y su trabajo. Schlieker también señala presión desde los arqueólogos para continuar las excavaciones, colocando reportajes diarios en los periódicos que hablaban sobre la maravilla de los vestigios arqueológicos.<sup>37</sup>

Ante los debates exaltados a mediados de 1996 el Ayuntamiento constituyó otro comité, formado por representantes de la comunidad judía y políticos, con el fin de plantear una alternativa para el Memorial y las excavaciones. Había sugerencias de que se abriesen las puertas de la escultura para dar paso a las excavaciones, “lo que horrorizó a la artista”, que se manifestó radicalmente en contra. Finalmente hubo acuerdo sobre la permanencia de las ruinas y la construcción del monumento, y se decidió crear una entrada para la exhibición de las excavaciones en la *Casa Misrachi*, transformándola en un centro de documentación sobre la vida de los judíos en Viena desde la Edad Media hasta la actualidad. Pero estos acuerdos no calmaron los debates y algunos “prominentes miembros” de la comunidad judía quisieron alterar profundamente la apariencia del Memorial, sugiriendo, por ejemplo, el uso de vidrio en

---

<sup>33</sup> LISKA, Sylvie, op. cit.

<sup>34</sup> SCHLIEKER, Andrea, op.cit.

<sup>35</sup> COMAY, Rebecca, op. cit.

<sup>36</sup> SCHLIEKER, Andrea, op.cit., p. 9.

<sup>37</sup> Ibid., p. 7.

vez de hormigón. Schlieker lo analiza como “esfuerzos para volver el memorial lo más invisible posible”.<sup>38</sup>

El Memorial fue un gran tema durante las elecciones para concejal que estaban dándose en 1996, haciendo que el Ayuntamiento postergase cualquier decisión para después de octubre, una vez éstas hubieran finalizado; durante el período, fue aumentada nuevamente la extensión de las excavaciones. Aunque se sabía que no era posible la inauguración en noviembre, Whiteread, con los módulos del monumento ya listos, declara que no estaba preparada para modificar su pieza por presión de la opinión pública.<sup>39</sup> Liska analizaba, en el debate anteriormente citado, que el Proyecto habría sido usado para encender la opinión pública contra el Ayuntamiento de aquel momento.<sup>40</sup> Sobre aquellas circunstancias Whiteread reflexionaba: “También había disputas dentro de la comunidad judía sobre la naturaleza del memorial. Pero uno no puede hacer una escultura pública con el consenso de todos. Y además, el trabajo es un animal político: las elecciones están llegando.”<sup>41</sup>

El 11 de octubre el Ayuntamiento emite un comunicado oficial a la artista informando que “estaba imposibilitado de evitar atrasos”.<sup>42</sup> Las elecciones tuvieron lugar y el Partido de la Libertad obtuvo una votación notable, aumentando su representatividad. Este momento es considerado como un resurgimiento de la ultraderecha, de la xenofobia y el antisemitismo, no sólo en Austria sino también en otros países de Europa.

En noviembre, el debate sobre la nueva ubicación del Memorial se había intensificado, uniéndose al partido conservador el todavía popular ex alcalde Helmut Zilk y miembros de la comunidad judía. Sectores de la prensa lo evaluaron como un campo minado político, añadiendo que los retrasos en la inauguración del memorial acentuaban un latente antisemitismo. Éstos eran también tema de la prensa fuera de Austria motivados en estos casos por el éxito de la artista. El nuevo Secretario de Cultura tras las elecciones, Peter Marboe, declara una *denkpause*, pausa para reflexión, durante el invierno.<sup>43</sup>

---

<sup>38</sup> SCHLIEKER, Andrea, op. cit., p. 8.

<sup>39</sup> Ibid.

<sup>40</sup> LISKA, Sylvie, op. cit.

<sup>41</sup> SEARLE, Adrian. “Making Memories.” *The Guardian*, 17 oct. 2000. Edición online. Disponible en: <[www.theguardian.com/culture/2000/oct/17/artsfeatures](http://www.theguardian.com/culture/2000/oct/17/artsfeatures)>. (Última consulta 06 feb 2015)

<sup>42</sup> SCHLIEKER; Andrea, op. cit. Schlieker comenta la demora en esta comunicación e ironiza los términos en los que fue realizada.

<sup>43</sup> SCHLIEKER, Andrea, op. cit.

El debate se calmó por un tiempo. En noviembre de 1997, el Cardenal Schönborn, influyente en toda la comunidad vienesa conocida por su catolicismo, declaró su oposición al Memorial y su apoyo a las excavaciones. Al final de 1997, Paul Grosz, en nombre de la Comunidad Judía de Viena, envía una carta al Ayuntamiento manifestando su apoyo a cualquier decisión para que el Memorial no permaneciese sobre los restos de las excavaciones de la Sinagoga. En febrero de 1998 Marboe convoca una reunión entre la artista y representantes de las diferentes alas de la comunidad judía. La reunión duró siete horas y finalmente hubo consenso para mover el Memorial un metro y transformar la Judenplatz en un área peatonal lo que, según Schlieker, fue una sugerencia de la artista ya desde el inicio del Proyecto, pero terminantemente negado entonces para la plaza por ser parte del camino de los carruajes tirados por caballos que circulan por el Ring en paseos turísticos.<sup>44</sup> La reubicación del Memorial se llevó a cabo, de esta forma, para no quedar sobre la *bimah*, la plataforma donde se lee la *Torah*.<sup>45</sup>



Maqueta de *Jabornegg & Pálffy* para el proyecto de la Judenplatz.

<sup>44</sup> SCHLIEKER, Andrea, op.cit.

<sup>45</sup> PERLEZ, Jane. "Vienna to go ahead with Holocaust Shrine." *The New York Times*, 4 mar. 1998. Edición online. Disponible en: <<http://www.nytimes.com/1998/03/04/world/vienna-to-go-ahead-with-holocaust-shrine.htm>>. (Última consulta 10 mar 2015)

El proyecto para la remodelación de toda la Plaza no fue recibido sin resistencia. De nuevo los residentes criticaban, ahora, la transformación en área peatonal.<sup>46</sup> En un reportaje en el *The New York Times* Ariel Muzicant, que sustituiría en un mes a Paul Grosz como Presidente de la *Comunidad Judía de Viena*, confiesa: "Estoy harto de todo ese asunto; una parte de la comunidad judía está a favor de la construcción, la otra también a favor, pero no sobre la Sinagoga. No se puede culpar al Alcalde, usted puede culparnos." Y continúa, "el desenlace es qué se erigirá sobre la mitad de la Sinagoga, no quiero ser responsabilizado por la no construcción del Memorial". El reportaje también afirma que Wiesenthal no es popular entre todos los judíos y que su vínculo con el Proyecto se convirtió en una razón para la oposición; Rita Koch, superviviente del Holocausto declara: "Los judíos no necesitan el monumento, sólo Wiesenthal lo necesita para su ego", y continúa, diciendo que la insistencia del Ayuntamiento para la ubicación del monumento en la Judenplatz también es una insistencia para que los vestigios de la Sinagoga permanezcan fuera de la vista, representando esta ocultación una victoria "para los antisemitas".<sup>47</sup>

La construcción finalmente comenzó a principios de 1999 y en septiembre el Memorial estaba finalizado, pero colocaron una protección de madera para que no fuese visto hasta la finalización de la exposición arqueológica subterránea y la transformación de la Casa Misrachi en Museo.<sup>48</sup>

El memorial fue inaugurado el 25 octubre de 2000. Estaban en la inauguración el Presidente de Austria, Thomas Klestil; el Alcalde de Viena, Michael Haulp; el Rabino Jefe, Paul Chaim, que recitó el *Kaddish*<sup>49</sup>; el Arzobispo de Viena, Cardenal Christoph Schönborn; el Presidente de la Comunidad Judía de Viena, Ariel Muzicant; y Simon Wiesenthal entre las cerca de cuatrocientas personas presentes en la ceremonia.<sup>50</sup> Algunos líderes judíos de la ciudad no fueron a esta inauguración. El crítico de arquitectura, Michael Kimmelman, presente, destaca el "casi choque" de la artista al ver

---

<sup>46</sup> BELL, Bethany, op. cit. En Viena, como en la mayoría de las ciudades, el estacionamiento es, actualmente, un gran problema; en determinadas áreas sólo los residentes pueden estacionar con un permiso válido emitido por el Departamento de Policía y con restricciones al tipo de vehículo estacionado.

<sup>47</sup> PERLEZ, Jane, op. cit.

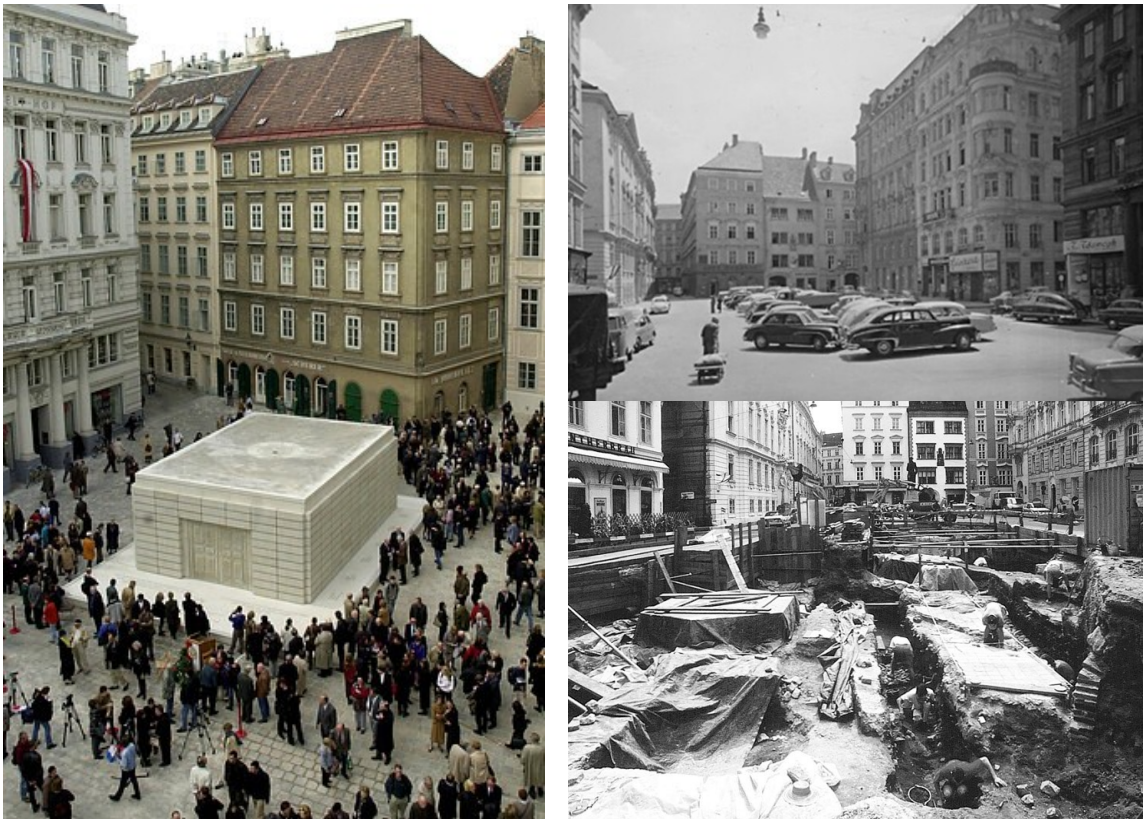
<sup>48</sup> El Judenplatz Museum ahora es una extensión del Museo Judío de Viena, con la exposición permanente y también exposiciones temporales. Conectado al Museo, se encuentra el acceso a la exposición de las excavaciones, junto a una maqueta de la Viena medieval, una presentación multimedia de la vida de los judíos en la Viena de la Edad Media y la documentación sobre la Sinagoga. Todo el proyecto estuvo a cargo de los mismos arquitectos responsables de la construcción del Memorial, Christian Jabornegg y Andrés Pálffy. En muchas entrevistas Whiteread resalta la importante contribución de éstos para la realización de su Proyecto.

<sup>49</sup> Plegaría judía a los muertos.

<sup>50</sup> CONNOLLY, Kate, op. cit.



que su obra había podido ser realizada después de todo lo ocurrido.<sup>51</sup> Excepto el Presidente, ningún miembro del gobierno austríaco estuvo presente a petición de la Comunidad Judía. Ésta se había manifestado vehementemente contra la coalición del conservador Partido del Pueblo con el extremista y “xenófobo” Partido de la Libertad, ahora en el poder. Thomas Klestil se había opuesto a la formación de esta coalición.<sup>52</sup>



*Judenplatz*, - inauguración Nameless Library 2000, 1956 y 1996. (sentido horario)

<sup>51</sup> KIMMELMAN, Michael. “Behind sealed doors, opening up the past.” *The New York Times*, 30 oct. 2000. Edición online. Disponible en: <[www.nytimes.com/2000/10/30/arts/critic-s-notebook-behind-sealed-doors-opening-up-the-past.html](http://www.nytimes.com/2000/10/30/arts/critic-s-notebook-behind-sealed-doors-opening-up-the-past.html)>. (Última consulta 10 mar 2015)

<sup>52</sup> BRAID, Mary. “Austria’s rulers told to stay away as Holocaust memorial is unveiled.” *The independent*, 26 oct. 2000. Edición online. Disponible en: <[www.independent.co.uk/news/world/europe/austria-rulers-told-to-stay-away-as-holocaust-memorial-is-unveiled-6350018.html](http://www.independent.co.uk/news/world/europe/austria-rulers-told-to-stay-away-as-holocaust-memorial-is-unveiled-6350018.html)>. (Última consulta 11 mar 2015)

El texto, en la web de los arquitectos, presenta así la Judenplatz: “La Plaza y las calles adyacentes ahora forman una área peatonal independiente, donde predominan el Memorial del Holocausto y la estatua de Lessing. Parecía un elección obvia usar las viejas piedras de granito típicas del centro de la ciudad para pavimentarla; piedras de tamaños diferentes que acentúan la transición de las calles y callejones a la plaza.”<sup>53</sup>

Es importante observar aquí que la estatua de Lessing tampoco fue erigida sin polémica. Según un diario de la época, la idea de construir un monumento para Lessing ya existía en 1910, pero la inauguración no tuvo lugar hasta 1935; en la ceremonia el Vicealcalde anunció el cambio del nombre de la plaza para *Lessingplatz*, “con algunas objeciones en el círculo judío”. Lessing, que vivió en Viena en 1775 y 1776, “en sus ensayos y piezas estimuló la emancipación de los judíos germánicos”.<sup>54</sup> La Parábola del Ring en la pieza, “Nathan, el Sabio”, es considerado un texto clave del Iluminismo, donde la idea central es la tolerancia.<sup>55</sup>

Actualmente *Nameless Library* forma parte de todas las guías e itinerarios turísticos de Viena, principalmente para grupos de judíos que visitan la ciudad. En la web *Welcome to Vienna!*, página oficial de la Secretaría de Turismo, describe el Memorial como “lugar central de rememoración”.<sup>56</sup> La página web de la *Comunidad Judía de Viena*, lo sitúa como uno de los cuatro espacios memoriales judíos de la ciudad, junto al *Stadtempel*, Templo de la Ciudad, la única sinagoga que no fue destruida en 1938; el Memorial de Mauthausen y el de Ebensee; los dos últimos, antiguos campos de concentración. En la página *your-friend.info*, una guía turística bastante consultada, se describe como uno de los más importantes memoriales de Viena.<sup>57</sup>

El Memorial también sirve como lugar para celebraciones con ceremoniales organizados, por ejemplo, por el Gobierno Austriaco para la recepción del entonces Presidente de Israel, Shimon Peres, en 2014; y por la Iglesia Católica, para la recepción del papa Benedicto XVI, en 2007.

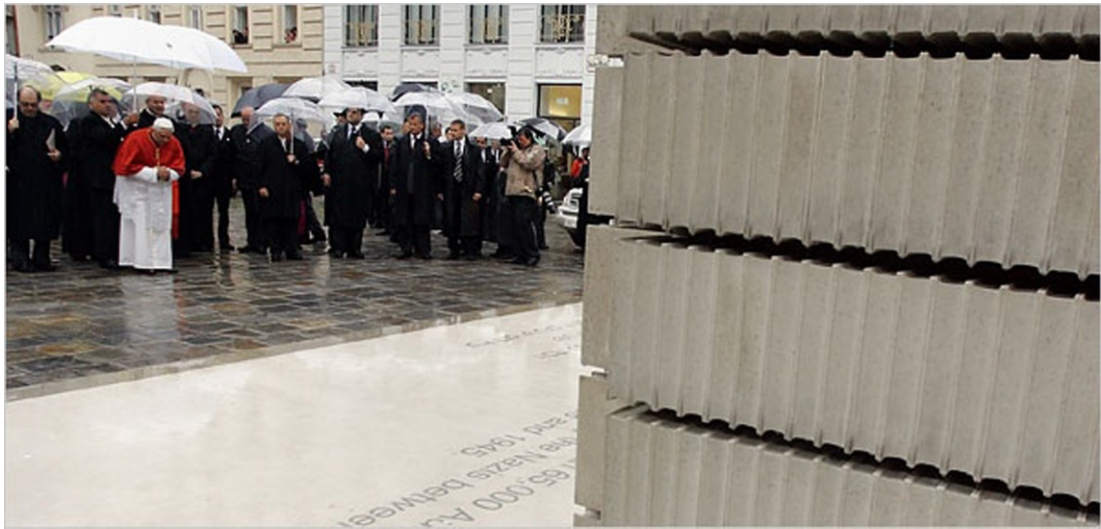
<sup>53</sup> JABORNEGG & PÁLFFY. Disponible en: < <http://www.jabornegg-palffy.at/?language=en>>. (Última consulta: 08 mar 2015)

<sup>54</sup> JEWISH TELEGRAPHIC AGENCY. “Statue to Lessing is erected on Jewish Square in Vienna.” 5 jul. 1935. Disponible en: (<[www.jta.org/1935/07/05/archieve/statue-to-lessing-is-erected-on-jewish-square-in-vienna](http://www.jta.org/1935/07/05/archieve/statue-to-lessing-is-erected-on-jewish-square-in-vienna)>. (Consulta: 01 mar 2014). Después de la Segunda Guerra Mundial, la *Lessingplatz* volvió a llamarse *Judenplatz*. En: MUNDO ISRAELITA. “Judenplatz”. Disponible en: <[www.mundoisraelita.com.ar/index.php?option=content&task=view&id=1312](http://www.mundoisraelita.com.ar/index.php?option=content&task=view&id=1312)>. (Consulta: 01 mar 2014)

<sup>55</sup> MEMIM, op. cit.

<sup>56</sup> WELCOME TO VIENNA. Disponible en: <[www.wien.info/en/vienna-for/jewish-vienna/museum-judenplatz](http://www.wien.info/en/vienna-for/jewish-vienna/museum-judenplatz)>. (Última consulta: 13 jun 2015)

<sup>57</sup> YOUR FRIEND.INFO. Disponible en: <[www.your-friend-info/vienna/holocaust-memorial.html](http://www.your-friend-info/vienna/holocaust-memorial.html)>. (Última consulta: 12 jun 2015)



Papa Benedicto XVI en visita al Memorial, Viena, 2007.



Presidente de Israel, Shimon Peres, en visita al Memorial, Viena, 2014.

La decisión de Austria de construir un monumento para rendir homenaje a los judíos muertos por el Nacional Socialismo, junto una serie de otras acciones para el reconocimiento de la participación del país en el Holocausto, entre otras cosas, resuena como intento de una revisión de su historia para ajustarse a un momento en el que otros países, principalmente Alemania, estaban reelaborando sus narrativas a partir de la evocación de la memoria. Como recuerda Amelia Valcárcel, “El siglo XX ha sido un siglo hermenéutico. Su imperativo, que todavía nos acompaña, discurre por la profundización del sentido histórico; consiste en contextualizar y entender.”<sup>58</sup> Esta preocupación, de acuerdo con el historiador Dominick LaCapra, puede entretanto pretender algo más que una revisión, puede ser “políticamente distractiva y auto exculpatoria”.<sup>59</sup>

Abigail Gillman analiza la construcción del Memorial, junto a la reapertura del *Museo Judío de Viena*, como producto de la década de 1990, período de un nuevo despertar para la comunidad judía de la ciudad, posible por una reaproximación entre los judíos vieneses y los no judíos, cuando la comunidad participa de la esfera pública de una manera sin precedentes. Resalta, con todo, la división dentro de la propia comunidad judía perceptible en todo el proceso.<sup>60</sup>

En una interesante interpretación a partir de los conceptos de Alois Riegl de monumentos intencionados y no intencionados, Mechtild Widrich, evalúa que los “lugares auténticos o casi auténticos” que dominaron los debates públicos en las conmemoraciones de los años 1990 no siempre están conectados a la verdad histórica, sino profundamente conectados a la preocupación moderna de la experiencia subjetiva de los espectadores y habitantes del arte y arquitectura. Wildrich dice que si en los años 1980 los monumentos aún servían para conmemorar un evento o eventos, en los años 1990 se volvieron cuestionables y fueron valorados como órganos de nacionalismo, no aptos para conmemorar víctimas o la responsabilidad pública; la alternativa sería el

---

<sup>58</sup> VALCÁRCEL, Amelia. *La memoria y el perdón*. Barcelona: Herder, 2010. p. 35.

<sup>59</sup> LACAPRA, Dominick. *Historia y memoria después de Auschwitz*. 1ª ed. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009 [2008]. p. 29.

<sup>60</sup> GILLMAN, Abigail. “Cultural Awakening and Historical Forgetting: The architecture of Memory in the Jewish Museum of Vienna and in Rachel Whiteread’s ‘Nameless Library’.” *New German Critique*, n. 93, 2004, pp. 145-173. Disponible en: <sites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic251258.files/April17/Gilan Vienna Monuments.pdf>. (Última consulta: 23 abr 2015). Gillman comenta también otros eventos en que los judíos “entraron en la esfera pública”, como ferias, festivales de cine, entre otros (p. 146). La autora cita la reapertura del Museo en 1990, pero en el lugar de éste, las informaciones señalan que fue fundado en 1895, siendo el primer museo judío del mundo, cerrado en 1938 y reabierto en 1988. En: JEWISH MUSEUM WIEN. Disponible en: <www.jmw.at>. (Última consulta: 05 jul 2015)

acceso a un pasado “auténtico”, en este caso el lugar geográfico de la historia, confundiendo valor histórico y valor de antigüedad (*stimmung*). Para la autora, los hallazgos arqueológicos de la Judenplatz y el proyecto para la construcción del Memorial encarnan, en su oposición, la tensión entre remanentes históricos que se vuelven monumentos garantizando una mirada al pasado, no intencionados, y los monumentos intencionados, construidos para conmemorar acontecimientos conocidos por sus constructores. Pero considerando que los restos arqueológicos fueron movidos de lugar y que, al mismo tiempo, se daban las demandas para tratar la historia medieval y la contemporánea, se pregunta si puede existir una oposición entre los restos arqueológicos y el monumento contemporáneo.<sup>61</sup>

Lo que resulta evidente en todo este proceso es que, dada la complejidad de las sociedades contemporáneas que desean prestigio, desean ser referencia de tolerancia, respeto a la diversidad y a los derechos humanos, así como afirmar la democracia, precisan de alguna forma asumir y al mismo tiempo separarse de sus propias historias (recientes o no); para cumplir con estas cuestiones hacen uso de diferentes estrategias para inaugurar un nuevo tiempo. Sin embargo, los valores arcaicos y los conflictos latentes se vuelven explícitos en un juego ambiguo de revelación y ocultamiento.

La construcción del Memorial para el Holocausto, *Nameless Library*, que podría ser, en principio, una forma de buscar un apaciguamiento o entendimiento a través de la construcción de lazos con fines identitarios y de consenso vía jurado y artistas invitados o, incluso, apaciguar, ocultar, o eliminar el disenso, manifestó con la falta de entendimiento la intensidad de los conflictos ocultos pero aún presentes en aquella sociedad. Podemos ver en este lugar de conflicto el pluralismo agonístico observado y defendido por Chantal Mouffe, la dimensión pública donde las diferencias aparecen y pueden ser confrontadas, donde los adversarios, en la imposibilidad del consenso o en un consenso conflictivo, crean un espacio simbólico común para los oponentes como

---

<sup>61</sup> WIDRICH, Mechtild, op. cit. Alois Riegl, historiador del arte vienés y, en el cargo de presidente de la Comisión de Monumentos Históricos de Austria, escribe en 1903 un texto de base para la reorganización de la legislación de preservación y restauración del país, estableciendo “valores” para otorgarlos: antigüedad, histórico, conmemorativo intencionado, instrumental, artístico, de novedad. Resumidamente, en este texto que empieza por una “evolución histórica”, analiza que hasta el siglo XIX el valor principal a los monumentos era el histórico (intencionados); en la “sociedad moderna”, cuando el acceso al pasado se da por la subjetividad, a través del *stimmung* o sea – estímulo, atmósfera, disposición, humor –, es dominante el valor de antigüedad (no intencionados). Para saber más, ver: RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. 3. ed. Madrid: A. Machado Libros, 2008 [1903].

“adversarios legítimos” provocando así cambios en las relaciones de poder. Aquí, a pesar de este encuentro posible con Mouffe, creemos que para Rachel Whiteread la cuestión no es hacer un arte crítico, sino evitar caer en las trampas de los usos sociales que se hacen del arte para crear consensos identitarios; la cuestión radica en exponer el campo de tensión presente en/sobre el espacio público, dada la experiencia estética productora de afectos. Con Foucault, podemos interpretar el Lugar como una heteropía y heterocronía y pensar que existe un conflicto latente susceptible de irrumpir en cualquier momento.

En convergencia con el pensamiento de Andrew Benjamin, consideramos que los desacuerdos ocurren no por la forma como concebimos la rememoración, sino porque no entendemos la naturaleza del presente. Para el autor si el monumento quiere estar vinculado a la rememoración, precisa ser un acto de “*des-orden*” – esto es, lo que cambia una orden ya establecida, considerando que los actos de des-orden son creativos y no destructivos, y ayudan a orquestar la creación de actos públicos de memoria. Lo que estos actos públicos de memoria traen con ellos son diferentes concepciones de tiempo histórico a través de estrategias específicas del *design*; cuando esto ocurre el monumento comprueba la realización de su potencialidad.<sup>62</sup>

Todo el proceso ocasionó (y la presencia del Memorial ocasiona) una activación espacio/temporal del Lugar, dando visibilidad a las capas de historia que estaban enterradas, revelando sus discontinuidades y rupturas, y mostrando el carácter antagónico del presente. Una disputa que potenció las tensiones geopolíticas y sociales en las que se mezclaron fuerzas políticas, económicas, religiosas, subjetivas, estéticas, fuerzas intempestivas donde la artista buscó ser fiel a su manera de hacer arte. Whiteread, en su enigmática y austera estética, quiere escapar a la posibilidad espectacular y de ornamentación recusando la creación de un escenario o de una imagen de marca, e impedir también la sacralización del lugar. Pero es evidente que esto no siempre es posible, estando la obra sujeta a su propia inmanencia.

Entendemos que las disputas evidenciadas se mantienen vivas. El primer día que fui a la Judenplatz también fui a visitar el Museo y las excavaciones; pregunté a dos personas que trabajaban en el lugar sobre el Memorial, si tenían algún documento sobre el proceso de construcción; ambos me miraron desconfiadamente frunciendo el

---

<sup>62</sup> BENJAMIN, Andrew. *Writing Art and Architecture*. Melbourne/Australia: re.press, 2010.

entrecejo, y me dijeron que no tenían ninguna relación con el Memorial, se dieron vuelta, haciéndome sentir como si sobrara en aquel lugar.

Rachel Whiteread reflexiona en varios momentos sobre cómo el proceso en su totalidad fue exhaustivo, pero también sobre el inmenso orgullo de haberlo realizado. Afirma que cuando fue invitada a participar en el concurso se resistió y al mismo tiempo lo sintió como un reto, sin embargo, no imaginó cómo eran las relaciones políticas y su “maquinaria”, “increíblemente burocrática, y también provinciana”; reflexionando sobre la experiencia concluye: “El memorial me enseñó a volverme más dura, no con lo que hago, pues ya lo soy, sino con las consecuencias de lo que hago”.<sup>63</sup> En entrevista de 2013 para Nicholas Wroe, en el periódico inglés *The Guardian*, afirma que no pasaría por todo el proceso nuevamente, y añade, “la situación política fue horrible, pero estoy feliz por la forma en que las personas parecen respetar la pieza y usarla como un espacio para pensar en lo que ocurrió.”<sup>64</sup>

*Nameless Library* reestructuró el lugar conceptualmente y perceptualmente, cambió los flujos circulatorios de las personas locales y de los visitantes, al mismo tiempo que lo convirtió en un lugar de visita con múltiples y diferentes posibilidades afectivas. No lo vemos como un lugar de memoria en el sentido de Pierre Nora, sino un lugar para la memoria en el sentido de su creación por la experiencia y exposición al encuentro y a la confrontación. De la misma forma que la escultura ayudó a crear otro lugar y lo potenció(a) a través del debate público (sin consenso), el lugar también potencia la escultura y la convierte en dispositivo para la manifestación de diferentes espacios afectivos, espacios que se inscriben en el tiempo, y al mismo tiempo.

---

<sup>63</sup> ARTHEADFUL'S CHANNEL. *Rachel Whiteread Interview - Pt1*. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tz-EqD-j3II>> (Última consulta: 20 abr 2015)

<sup>64</sup> WROE, Nicholas. “Rachel Whiteread: A life in art.” *The Guardian*, 6 apr. 2013. Edición online. Disponible en: <[www.theguardian.com/artanddesign/2013/apr/06/rachel-whiteread-life-in-art](http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/apr/06/rachel-whiteread-life-in-art)> (Última consulta: 11 may 2015)







“Pasaría mi vida indagando sobre la función del recuerdo,  
que no es lo opuesto al olvido, sino su reverso.  
No recordamos, recreamos la memoria, como recreamos la historia.  
¿Cómo recordarse de la sed?”

*Sans Soleil* (fotograma)  
Dirección y guión: Chris Marker, 1983.



[CAPÍTULO 3]

**DEL LUGAR ESPECÍFICO A ESPACIOS COMPLEJOS**

Soñar, soñar la noche, la calle, la escalera  
y el grito de la estatua desdoblado la esquina.  
Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,  
querer tocar el grito y sólo hallar el eco,  
querer asir el eco y encontrar sólo el muro  
y correr hacia el muro y tocar un espejo.  
Hallar en el espejo la estatua asesinada,  
sacarla de la sangre de su sombra,  
vestirla en un cerrar de ojos,  
acariciarla como a una hermana imprevista  
y jugar con las flechas de sus dedos  
y contar a su oreja cien veces cien cien veces  
hasta oírle decir: ‘estoy muerta de sueño’”.

*Nocturno de la estatua* - Xavier Villaurrutia<sup>1</sup>

Hay preguntas que no podemos dejar de hacer cuando investigamos un monumento-memorial: ¿por qué fue hecho (o destruido)? ¿Por quién o en nombre de quién fue hecho, en nombre de la patria? ¿De la nación? ¿De la Iglesia? ¿Del *pueblo*? ¿Para quién fue hecho? ¿Para quién existe y qué usos le confieren? ¿Tiene el monumento potencia o fuerza para extenderse en perceptos y afectos, en devenires? Existen términos que se reiteran o no en los discursos oficiales, los cuales resultan fundamentales para reflejar sobre estas cuestiones y sus efectos. Estos discursos se entrecruzan y se superponen revelando mitos, valores, voluntades y necesidades morales y políticas, usos, agenciamientos, performances. Texturas espaciales y ritmos temporales.

El proceso de construcción y también el período posterior a la edificación de *Nameless Library* sugiere posibles respuestas a algunas de estas cuestiones. Se trata aquí de trazar y tratar cuestiones más amplias que atraviesan la (sobre)vida del Memorial, y pensar que estas preguntas pueden tener múltiples respuestas, específicas para su espacio/tiempo. El arte en el espacio urbano puede ir al encuentro de sus intenciones, pero está expuesto a las contingencias que escapan a las intenciones tanto de quien hizo el encargo, como del artista. Puesta en escena. Obscena.

Como monumento-memorial para el Holocausto, *Nameless Library* viene ya informada por las demandas y las deudas adquiridas que el tema implica y provoca.

---

<sup>1</sup> VILLAU RRUTIA, Xavier. *Nostalgia de la muerte*. Madrid: Signos, 1999. p. 35.

En un vídeo-entrevista de 2005, Rachel Whiteread comenta sobre lo que ella considera fueron algunas razones desencadenantes del proceso:

“Conozco la historia de Austria, y quería ser muy brutal a su respecto, no quería hacer de eso una forma... Lo que creo que los austriacos querían intentar hacer, era de alguna manera pedir perdón, y también poner una venda sobre ello esperando que..., porque ellos no son muy buenos pidiendo disculpas, los austriacos, y ellos niegan un poco lo que sucedió. Quería señalar eso, pero tenía que hacerlo con mucho cuidado, porque obviamente, no podría dejar que ellos lo supiesen”.<sup>2</sup>

El Monumento de Judenplatz fue el primero y único destinado exclusivamente al genocidio judío, en el que la iniciativa partió del poder público; los monumentos que existían estaban centrados en las víctimas políticas o en los resistentes contra el régimen. Es considerado también como el primer reconocimiento explícito de la complicidad y colaboración austriaca habida en el Holocausto.<sup>3</sup> La construcción del Memorial para el Holocausto en Viena marca claramente un intento de construir otra imagen para la “nación”, sustituyendo “el relato fundacional de victimización”<sup>4</sup> por otro de reconocimiento de culpa. En un momento de muchas revisiones históricas y una creciente ola de conmemoraciones en varios países, principalmente Alemania, la no construcción del Memorial podría ser una indicación de que el país no quería asumir su pasado.

Después de la Segunda Guerra Mundial la posición oficial de Austria fue la de posicionarse como víctima del Nacional Socialismo, ignorando su connivencia con los crímenes nazis, y esta posición se convirtió en uno de los mitos fundacionales de la *nación*.<sup>5</sup> El intento de borrar el pasado fue realizado de diferentes formas, entre ellas, los símbolos nazis fueron eliminados de las calles y órganos públicos, los nombres de las calles de personas nazis o con alguna referencia al nazismo fueron cambiados<sup>6</sup> y, tal vez, uno de los más despóticos y eficaces fue la exclusión del tema en la enseñanza para una generación que permaneció ajena a su historia. Es interesante el relato del

---

<sup>2</sup> ARTHEADFUL'S CHANNEL. *Rachel Whiteread Interview – Pt 2*. Disponible en:

<<https://www.youtube.com/watch?v=93JbLHbFRmg>>. (Última consulta: 20 abr 2015)

<sup>3</sup> COMAY, Rebecca. “Memory Block: Rachel Whiteread’s Holocaust Memorial in Vienna.” En:

HORNSTEIN, Shelley & JACOBOWITZ, Florence. *Image and Remembrance: Representation and the Holocaust*. Bloomington/US: Indiana University Press, 2003. pp. 251-271. También en la página web TOPOGRAFIA DE LA MEMORIA. Disponible en: <[www.memoriales.net](http://www.memoriales.net)>, sitio bajo la responsabilidad del historiador Miquel de Toro. Este dato también es posible encontrarlo en muchos otros autores.

<sup>4</sup> TOPOGRAFIA DE LA MEMORIA. Disponible en: <[www.memoriales.net](http://www.memoriales.net)>. (Última consulta: 05 jul 2015)

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Ibid.

periodista Nigel Glass sobre cuánto le llamó la atención mientras revisaba un documental para televisión sobre la historia de Viena en el siglo XX, que no existiese ninguna mención a la Segunda Guerra Mundial; encontrándose que del período de mitad de los años 1930 pasaba directamente hasta 1946, con escenas de vieneses divirtiéndose con miembros de las tropas de liberación aliadas.<sup>7</sup>

Junto a esta política exculpatoria tampoco hubo interés, puede incluso decirse que hubo un impedimento, para que los judíos que sobrevivieron a los campos o que se habían exiliado en otros países volviesen al país. Sus cargos, sus residencias, sus negocios ya estaban ocupados y no había ninguna política compensatoria para incentivar su vuelta. Sólo al final de los años sesenta, con el movimiento de los estudiantes, el tema se hizo público y posiciones contrarias comenzaron a aparecer.<sup>8</sup> Sin embargo, Austria sólo aceptó públicamente su responsabilidad sobre el Holocausto en 1988 cuando el entonces Primer Ministro, Franz Vranitzky, declaró que el país no era víctima, sino también responsable por los crímenes<sup>9</sup>, y sólo en 1998 fue establecida una comisión, *Historikerkommission der Republik Österreich*, “para investigar y denunciar el inmenso complejo de saqueos de propiedades en el territorio de la República de Austria durante el período nazi y actos de restitución y compensación (incluyendo beneficios económicos y sociales) por la República de Austria después de 1945” y, finalmente, en el año de 2001 fue establecido un fondo para compensación de las víctimas del Nacional Socialismo.<sup>10</sup>

La construcción del Memorial en Viena demostró esta intención y sus dificultades, como también la casi imposibilidad de reconciliación con el pasado. En los discursos de la ceremonia de inauguración y en las entrevistas a periodistas durante este período, así como también en las declaraciones (actos performativos) de otras personas implicadas directamente o no, es posible percibir los múltiples, muchas veces divergentes y aún no resueltos, temas y cuestiones que atravesaron la realización, la

---

<sup>7</sup> GLASS, Nigel. “A row over a Holocaust Memorial in Vienna.” *BBC News*, 30 nov. 1997. Disponible en: <[news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/from\\_our\\_own\\_correspondent/35172.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/from_our_own_correspondent/35172.stm)>. (Última consulta: 14 abr 2015)

<sup>8</sup> CITY OF VIENNA & JEWISH WELCOME SERVICE. *Jewish Vienna: Heritage and Mission*. Viena, s/d. (edición en inglés y alemán)

<sup>9</sup> SOLSTEN, Eric (ed). *Austria: A Country Study*. Washington: GPO for the Library of Congress, 1994. Disponible en: <[countrystudies.us/áustria/123.htm](http://countrystudies.us/áustria/123.htm)>. (Última consulta: 17 jul 2015)

<sup>10</sup> El informe de esta comisión se entregó en el 2003 con informaciones sobre los daños y perjuicios a los judíos y también a los otros grupos étnicos – Roma y Sinti, Eslovenos, Checos, Croatas y Húngaros, a los perseguidos políticos, a los homosexuales y a las víctimas de eutanasia. CITY OF VIENNA. “Restitution matters.” Disponible en: <<https://www.wien.gv.at/english/administration/restitution/index.html>>. (Última consulta: 05 jul 2015)

presencia y el uso de la *Nameless Library* en Judenplatz. Podemos decir que el Memorial muestra un régimen de afectos, alejando la posibilidad de un significado único, o mejor, codificándose y decodificándose en la producción de diferentes espacios sobre el lugar.

En la inauguración, el entonces Presidente de Austria, Thomas Klestil, se refiere al complejo momento político de ascensión de la extrema derecha en el País: “Estoy extremadamente preocupado que en los albores del Siglo XXI las personas empiecen nuevamente a predicar la *intolerancia* y la violencia”, y que éstas “se mantengan en el país como una marca registrada”.<sup>11</sup> El Alcalde Michael Häupl a su vez expone la responsabilidad del país y su marca más evidente, afirmando: “El Memorial es una señal de que el antisemitismo en esta ciudad fue anterior a la era nazi. Nadie en esta ciudad puede ser eximido de *culpa*”<sup>12</sup>. Ariel Muzicant, ahora Presidente de la *Comunidad Judía de Viena*, cuestionó por qué Austria no llamó a los judíos que habían sobrevivido a los Campos para que volvieran a casa después de 1945, y convocó a un “diálogo nacional para poder *curar la herida* aún abierta”. Simon Wisenthal, por entonces con 91 años, en un emocionado discurso explica que dedicó su vida contra el olvido “de la mayor tragedia de la historia” y que el nazismo no estaba muerto; para los que decían que el Memorial no era bonito, argumentó: “Es importante que el arte no sea bello, sino que de alguna forma *duela*.” En todos los discursos fue reiterado el hecho de que el Monumento no era apenas para los judíos.<sup>13</sup> A su vez, entre las personas que asistían a la inauguración, Hilde Fein, 70 años, de ascendencia judía, y que perdió a sus abuelos en Lodz, Polonia, afirmaba dentro de un bar mirando hacia el Memorial: “¡Es angustiante! *No ofrece ningún consuelo*, y está correcto”, y lamentaba haber tenido que esperar tanto para “ver una cosa así”.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> BRAID, Mary. “Austria’s rulers told to stay away as Holocaust memorial is unveiled.” *The independent*, 26 oct. 2000. Edición online. Disponible en: <[www.independent.co.uk/news/world/europe/austria-rulers-told-to-stay-away-as-holocaust-memorial-is-unveiled-6350018.html](http://www.independent.co.uk/news/world/europe/austria-rulers-told-to-stay-away-as-holocaust-memorial-is-unveiled-6350018.html)>. (Última consulta: 11 mar 2015). Entrevista a periodistas una semana antes de la inauguración. (subrayado nuestro)

<sup>12</sup> MASTERMAN, Sue. “Austria opens first Holocaust Memorial.” *abc News*, 25 oct. 2000. Edición on line. Disponible en: <[abcnews.go.com/internacional/story?id=82284](http://abcnews.go.com/internacional/story?id=82284)>. (Última consulta: 17 feb 2015). (subrayado nuestro)

<sup>13</sup> BRAID, Mary, op. cit. (subrayado nuestro)

<sup>14</sup> CONNOLLY, Kate. “Closed books and stilled lives.” *The Guardian*, 26 oct. 2000. Edición on line. Disponible en: <[www.theguardian.com/world/2000/oct/26/kateconnolly](http://www.theguardian.com/world/2000/oct/26/kateconnolly)>. (Última consulta: 22 mayo 2015). (subrayado nuestro)



Viena, 2013. (fotografía de la autora)



En el *link* de Austria en la página web del *Internacional Holocaust Remembrance Alliance* (IHAR)<sup>15</sup>, Alianza Internacional para la Memoria, se lee: “Austria posee una duradera tradición de total compromiso con los principios de la Declaración de Estocolmo. Siendo consciente de la historia y de la implicación de los austríacos en los crímenes de los regímenes nacionalsocialistas, Austria siente una *responsabilidad* especial en lo que respecta al Holocausto.”<sup>16</sup> Junto a este texto hay una foto de Doris Bures, Presidente del *National Council* de Austria. Avanzando, el texto trata de las dos visiones históricas para el país, la primera tras del fin de la guerra, la del “Mito de la Víctima” y después – impulsada por el Caso Waldheim en 1986<sup>17</sup> – el reconocimiento de la complicidad en los crímenes nazis. “Actualmente hay consenso en que Austria tiene que asumir su parte de *responsabilidad moral* por las acciones cometidas por los austríacos durante el tiempo de la dictadura nacionalsocialista.”<sup>18</sup> Al lado de este texto, una foto de la *Nameless Library*. La declaración de Estocolmo sobre el Holocausto subraya, entre otras cosas, que éste debe estar presente en la *memoria colectiva*, el *compromiso moral y político* de los gobiernos en comprender las causas, y el deber de “honrar a las víctimas y a los que hicieron frente”.<sup>19</sup>

“1945 – ¿*Olvido o reconciliación?*”, es la pregunta que figura en el texto de un cuaderno organizado por el Ayuntamiento de Viena en cooperación con el *Servicio de Bienvenida a los Judíos*, para ser distribuido a los visitantes en los espacios de cultura judía. La presentación de este cuaderno por el Alcalde de Viena y, ahora también Presidente del *Servicio de Bienvenida a los Judíos* después del fallecimiento de León Zelman en 2007,

---

<sup>15</sup> IHRA es un organismo internacional creado en 1998, con sede en Berlín, compuesto por 31 países miembros y tiene como objetivo “apoyar a los líderes políticos y sociales para las necesidades de educación, conmemoración e investigación, nacional e internacionalmente”. Austria es miembro desde el 2001. En: IHRA - INTERNATIONAL HOLOCAUST REMEMBRANCE ALLIANCE. Disponible en: <[www.holocaustremembrance.com](http://www.holocaustremembrance.com)>. (Última consulta: 22 abr 2015)

<sup>16</sup> IHRA. Disponible en: <[www.holocaustremembrance.com/node/107](http://www.holocaustremembrance.com/node/107)>. (Última consulta: 22 abr 2015). (subrayado nuestro)

<sup>17</sup> Kurt Waldheim (1918-2007), fue Secretario General de las Naciones Unidas de 1972-1981 y Presidente de Austria de 1986 a 1992. Durante su campaña para Presidente empezaron a surgir acusaciones sobre su implicación en el nazismo. Con gran repercusión política y en las relaciones internacionales, fue creada una Comisión para examinar las evidencias, la cual presentó un informe en 1988 manifestando que no había encontrado evidencias de su participación en los crímenes de guerra, pero que debería haber tenido conocimiento de las atrocidades que estaban ocurriendo. En: SOLSTEIN, Eric, op. cit.

Un reportaje de El País durante la campaña de 1986, cita Hans Rauscher, renombrado articulista del diario *Kurier*; “El pasado nos presenta ahora la factura que no pagamos en su momento”. (...) “Nada más acabar la guerra se empezó a decir que había que olvidar el pasado”. TERTSCH; Hermann. “Austria vive con desasosiego el caso Waldheim”. *El País*, 28 abr. 1986. Disponible en: <<http://elpais.com/diario/1986/04/28/internacional/515023208>> (Última consulta: 24 abr 2015)

<sup>18</sup> IHRA, op. cit. (subrayado nuestro)

<sup>19</sup> Ibid. (subrayado nuestro)

dice que el Memorial es un “gesto simbólico y demuestra que Viena está dedicada a promover el *entendimiento y la consciencia multicultural*”.<sup>20</sup>



*Nameless Library* (2000) 2013; al fondo, *Kindergarten* con placa de 1998, firmada por el Cardenal Schönborn. (fotografía de la autora)

<sup>20</sup> CITY OF VIENNA & JEWISH WELCOME SERVICE, op. cit., p. 10 y p. 8. (subrayado nuestro)

Tanto en la placa colocada en la Judenplatz en 1998 por el Cardenal Schönborn, citada en el capítulo anterior, como en un viaje a Austria del Papa Benedicto XVI, en septiembre del 2007, las palabras son de *perdón y arrepentimiento*. En este viaje el Papa Benedicto XVI visitó el Memorial con el Cardenal Schönborn siendo recibido por el Rabino Jefe, Paul Chaim Eisenberg y por el Presidente de la Comunidad Judía de Viena, Ariel Muzicant, y “*rezó en silencio*”. En el avión les había comunicado a los periodistas que su visita al “*santuario del Holocausto*” sería “un momento para expresar *tristeza, nuestro arrepentimiento y nuestra amistad* al Pueblo Judío”.<sup>21</sup> Es importante observar que, aún con fuertes críticas de toda la comunidad Judía mundial, en julio del mismo año el Papa había autorizado la celebración de la misa en latín, que en la liturgia del viernes santo hace referencia a la conversión de los Judíos: “quita el velo de sus ojos’ de los Judíos para acabar ‘con la ceguera de aquel pueblo y entonces conocerán la luz de la verdad, que es Cristo””.<sup>22</sup>

Respecto a la placa en Judenplatz, en su libro, “Quién precisa a Dios”, el Cardenal Schönborn asume la culpa y él mismo se absuelve, afirmando que es casi un rito hablar de atrocidades que fueron realizadas en nombre de la Cristiandad, o por cristianos, y lo que considera una “ignorancia histórica”. Comenta que al decidir el texto de la placa dentro de la “comunidad religiosa”, “mencioné *la parte* de la culpa de los Cristianos”; algunos pensaban que “deberían simplemente hablar de la culpa de los Cristianos”. “Yo nunca vi una ciudad, un país, o un estado pedir perdón por un pogromo antijudío. La Iglesia lo hizo, gracias al gran ejemplo del Papa Juan Pablo II”.<sup>23</sup>

“Vienna’s Holocaust Trauma”, fue el título de un reportaje en *The Washington Post* de diciembre de 1996 comentaba la no inauguración del Memorial de Viena.<sup>24</sup> “Día Internacional del Recuerdo del Holocausto: Supervivientes enfrentan el *trauma* y la necesidad de contar sus historias, 70 años después”, fue el titular del *Huffington Post* en

---

<sup>21</sup> CNA- CATHOLIC NEWS AGENCY. “Pope prays for victims of the Holocaust and meets Jewish leaders.” 07 sep. 2007. Disponible en: <[www.catholicnewsagency.com/news/pope\\_prays\\_for\\_the\\_victims\\_of\\_the\\_holocaust\\_and\\_meets\\_Jewish\\_leaders/](http://www.catholicnewsagency.com/news/pope_prays_for_the_victims_of_the_holocaust_and_meets_Jewish_leaders/)>. (Consulta: 19 nov 2014). (subrayados nuestros)

<sup>22</sup> BURKE, Jason. “Pope’s move on Latin mass, a blow to Jews.” *The Guardian*, 15 jul. 2007. Edición online. Disponible en: <[www.theguardian.com/world/2007/jul/08/religion.catholicism](http://www.theguardian.com/world/2007/jul/08/religion.catholicism)>. (Consulta: 19 nov 2014)

<sup>23</sup> CARDINAL SCHÖNBORN, Christoph, & STOCKL, Barbara. *Who Needs God?*. San Francisco/US: Ignatius Press, 2009 [2007]. p. 190. (subrayado nuestro)

<sup>24</sup> THE WASHINGTON POST. “Vienna’s Holocaust Trauma.” 4 dec. 1996. Disponible en: <[www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1996/12/04/viennas-holocaust-trauma/](http://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1996/12/04/viennas-holocaust-trauma/)> (Consulta: 03 feb 2015)

un reportaje del día 27 de enero de este año.<sup>25</sup> Una de las entrevistadas, Sabine Miller nacida en Polonia y desde 1947 viviendo en Inglaterra donde desarrolla un importante trabajo de educación sobre el Holocausto, relata:

“Durante mucho tiempo no le conté a nadie lo que me había ocurrido. Después que llegué a Inglaterra, hablamos bajo entre nosotros, con otros supervivientes, buenos amigos que uno adquiere. Ahora se discute en todos los lugares, pero realmente antes no era así. Tengo mucha suerte de conservar a mi hija, mi hijo murió en un accidente de auto, pero mi hija sabe toda la historia de mi vida, de A a Z. Tengo seis nietas que están profundamente inmersas en todo eso. Ellas se enorgullecen de su abuela, ¡como si yo fuese una persona importante! Ellas son las que llevarán esto adelante. Estoy segura de eso.”

A partir de estas, y de otras, declaraciones o afirmaciones en discursos o materiales institucionales, podemos evidenciar cuestiones siempre presentes y muy reiteradas en los discursos sobre la memoria del Holocausto y también de otros acontecimientos límites. Aquí, acontecimiento límite se entiende a partir de Dominick LaCapra como “aquel que supera la capacidad imaginativa de concebirlo o anticiparlo. [...] Incluso después de ocurrido, un acontecimiento de esta clase pone a prueba y posiblemente supera la imaginación, incluso la de quienes no lo experimentaron directamente (los que no estuvieron allí).<sup>26</sup> La asociación de cuestiones/conceptos como culpa, arrepentimiento, perdón, redención, reconciliación, reparación, justicia, dolor, trauma, cura, duelo, olvido, son recurrentes en las justificaciones e intentos de comprensión de los actos de memoria, entre ellos la edificación de memoriales. Estos términos/conceptos, con matices propios, pueden configurar lecturas y experiencias, e implican siempre cuestiones presentes en la edificación de memoriales para acontecimientos límite y de modo evidente en las discusiones que atravesaron la construcción de *Nameless Library*, entre ellas, cómo es representado, qué sería lo mejor y más representativo, de qué forma ser rememorado y, la (im)posibilidad de representación.

Para el Memorial del Holocausto en Viena entendido – a través de una narrativa ya mítica – como un acto simbólico sugerido por una víctima (Simon Wiesenthal) y realizado por el perpetrador (poder público de Viena), que en su realización mostró una

---

<sup>25</sup> ELGOT, Jessica. “Holocaust Memorial Days: Survivors confront Trauma and necessity of telling their stories, 70 years on.” *The Huffington Post*, UK, 27 jan. 2015. Disponible en: <[www.huffingtonpost.co.uk/2015/01/22/holocaust-survivors\\_n\\_6524674.html](http://www.huffingtonpost.co.uk/2015/01/22/holocaust-survivors_n_6524674.html)>. (Consulta: 28 ene 2015). (subrayado nuestro)

<sup>26</sup> LACAPRA, Dominick. *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006 [2004]. p. 181.

red intrincada de consideraciones estéticas y éticas dentro de relaciones políticas y sociales. Además de la imposibilidad de consenso, es importante preguntar: ¿cuáles son las posibles intenciones o necesidades para la edificación de un memorial por el agresor rindiendo homenaje a las víctimas en un lugar, que si la historia se repite como ya se mostró posible en otros momentos, tiene potencial para que el crimen se repita? ¿Puede el arte público memorialista operar como espacio de negociación entre culpa, confesión y perdón? ¿La naturaleza de la conmemoración como culpa confesada (del pecado) hace posible la reconciliación? ¿La posible “consciencia histórica” encuentra el perdón o evidencia el resentimiento? ¿Puede este lugar creado con el Memorial ser una forma de exponer y curar el trauma? ¿Puede transformar la memoria negativa del Holocausto en una forma positiva de identificación? ¿Qué respuestas subjetivas puede causar para un luto (imposible) no realizado? ¿Cómo llevar a cabo un trabajo de arte, aquí un monumento-memorial, junto al exceso de imágenes y memoria, y cómo éste puede incorporar diferentes perspectivas y abrirse para la creación de un espacio estético, de producción de afectos?

Ruth Klüger, en su aclamada autobiografía escrita a los 70 años, en un lenguaje poético pero desprovisto de sentimentalismos, dice: “Es importante saber cómo y cuándo las cosas le ocurren a alguien, y no solamente lo que ocurrió. Incluso la muerte. Principalmente ésta, principalmente las muertes; como existen tantas, es importante saber de qué muerte se muere.”<sup>27</sup> Y también: “Donde no existe tumba, el trabajo de duelo nunca termina. O entonces hacemos como los animales y no lloramos a nadie. Cuando digo tumba no me refiero a un lugar fijo en un cementerio, sino al hecho de saber que la muerte ocurrió, que la persona querida murió.”<sup>28</sup> Sugerimos que la reparación simbólica, aquí a través del memorial, responde a la necesidad de conocimiento del pasado y de un proceso de elaboración de las pérdidas por los familiares y por la sociedad, aunque el perdón y el duelo sean imposibles.

---

<sup>27</sup> KLÜGER, Ruth. *Paisagens da memória. Autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto*. São Paulo: Editora 34, 2005 (1992). p. 34.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 87.

**ESPACIOS DE CULPA, CONFESIÓN Y PERDÓN (IMPOSIBLE)**

*Adán y Eva* (c. 1518) – Lucas Cranach el Viejo (detalle) – *Kunsthistorisches Museum*, Viena.  
(fotografía de la autora)

“No consigo recordar nada de lo que ocurrió antes de mi nacimiento. Ninguna culpa puede serme atribuida por lo que ocurrió antes de mi nacimiento”. Con estas frases Anna empieza a narrar (en *off*), su historia y la de sus padres, Hans y Lene, alemanes, durante la Segunda Guerra Mundial y en la posguerra, en la película *Alemania, madre pálida*. “Su historia ahora es mi historia” dice Anna más adelante. Dirigido por Helma Sanders-Brahms, ficción de cuño semi-autobiográfico en la cual la directora observa su propia infancia explorando cuestiones de supervivencia, culpa y responsabilidad, para aquellos que no estaban a favor del nazismo, pero tampoco resistieron ni abandonaron el país, un aspecto muchas veces no mostrado.<sup>29</sup>

Los conceptos culpa-admisión/confesión del error-pecado y perdón-absolución nos llegan con la carga de la teología cristiana de reconocimiento como redención y

<sup>29</sup> SANDERS-BRAHMS, Helma. *Deutschland, bleiche Mutter*. Ost Deutschland, 1980, 145’.

salvación por el arrepentimiento. Estos conceptos de la tradición religiosa también son analizados contemporáneamente como problemáticas filosóficas, psicológicas y sociales, no perdiendo nunca, sin embargo, su sesgo moral. No entraremos aquí en las consideraciones jurídicas de los derechos, que están atravesadas por aquéllas problemáticas y por otros análisis.

La culpa, en principio individual en esta perspectiva teológica, asume un carácter colectivo bajo determinadas perspectivas. Culpa colectiva fue un concepto desarrollado por Karl Jaspers para indagar por qué los alemanes, aun los que no estaban a favor, no hicieron una verdadera oposición contra los avances del nazismo; extiende también esta responsabilidad a la indiferencia frente a las injusticias en cualquier rincón del planeta, demandando una solidaridad universal.<sup>30</sup> En la misma dirección, otros pensadores como Hannah Arendt, Theodor Adorno, Walter Benjamin, Emmanuel Levinas, con sus proximidades y diferencias, van a pensar la culpa, la deuda y la responsabilidad colectiva, incluyendo a las generaciones posteriores, para que *Auschwitz* no se repita. Levinas, tal vez como ningún otro filósofo, en su temática de la *alteridad*, nos coloca frente a la responsabilidad del “otro que me mira” el camino para la realización de la ética; cita Dostoievski: “Somos todos culpables de todo y frente a todos, y yo más que los otros”.<sup>31</sup>

Arendt ponderaba y alertaba sobre cómo esta culpa colectiva estaba siendo confundida con responsabilidad; la culpa considerada desde un punto de vista moral, estaba siendo usada dentro del sistema legal e impedía que los responsables fuesen juzgados por sus crímenes de guerra. “El grito ‘Somos todos culpables’ que cuando se oyó inicialmente sonaba tan noble y tentador ha servido actualmente para exculpar a aquellos que de hecho son culpables. Donde todos son culpables, nadie de hecho lo es.”<sup>32</sup> Arendt también intentó distinguir la responsabilidad política de la responsabilidad personal señalando el hecho de que ésta no puede ser transferida al sistema como “actos de Estado”, como “órdenes superiores”.<sup>33</sup>

Amelia Valcárcel, en su libro “La memoria y el perdón”, realiza una profunda reflexión en la cual argumenta la existencia del mismo marco ontológico de inscripción

---

<sup>30</sup> DELACAMPAGNE, Christian. *História da Filosofia no Século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997 [1995]. Karl Jaspers fue profesor de Hannah Arendt, con gran influencia en su pensamiento.

<sup>31</sup> LEVINAS, Emmanuel. *Ética e Infinito: Diálogos com Philippe Nemo*. Lisboa: Edições 70, 1988 [1082]. p. 87 y p. 93.

<sup>32</sup> ARENDT, Hannah. *Responsability and Judgment*. New York: Schocken Books, 2003. p. 147.

<sup>33</sup> Ibid., p. 37.

de la deuda, del perdón y de la memoria. A partir de las preguntas: ¿cuándo nace el perdón? ¿Es posible perdonar? ¿Perdonar es lo mismo que olvidar? ¿Qué es lo que produce la memoria: perdón, miedo, resentimiento? Construye una genealogía para el perdón. La historia (moral) de la especie humana empieza con un crimen, el fratricidio de Caín, y de esta manera nace cargada de deuda, introduce. Y así como Caín, la humanidad, como especie fratricida, carga la marca del mal [como culpa], para que nunca se olvide del “crimen original”. Para conciliar el concepto de mal con el de Dios, el judaísmo crea la Providencia – aquel que perdona, y se transforma en religión del perdón. El perdón que se alcanza a través de penitencias y peregrinaciones a los “lugares de perdón”. En este camino hasta el concepto de perdón, sigue Valcárcel, el “rabino” Jesucristo añade la necesidad del arrepentimiento; además de la ontología de la deuda el perdón se torna un acto del Dios misericordioso. “El perdón es la vertiente moral del olvido. Si hay una señal, nadie puede olvidarse del crimen.”<sup>34</sup> Y si el olvido y el perdón son opuestos a la señal, el olvido aunque ocurra en algún individuo en particular, aunque sea con extrañamiento, “los olvidos de cada quien serán sintomáticos, pero difícilmente lo serán los olvidos de todos.”<sup>35</sup>

La justicia tiene origen taliónico, que deja poco a poco su trazo arcaico, ojo por ojo, por la creación de las leyes y el castigo en manos de un tercero, así como el perdón deja el castigo a cargo de manos divinas; se puede perdonar porque alguien más va a castigar. La justicia a través de las leyes es de moral objetivista, impidiendo una cadena de retaliaciones, y si existe el mal no importa si fueron causados intencionalmente. Tampoco basta el arrepentimiento, es necesaria la expiación de las culpas. Pero, teniendo en mente el Holocausto y los genocidios, pregunta, ¿qué ocurre “cuando no hay pago posible”, cuando de un lado está todo el agravio y del otro la violencia? El perdón pasa a ser un acto meramente lingüístico, y citando Vladimir Jankélévitch: “No se puede perdonar lo que no se puede castigar”.<sup>36</sup>

Shoah trae un nuevo precepto “no olvidarás”, reflexiona Valcárcel, dicho comúnmente para no repetir los errores; considera, también usando como referencia Jankélévitch, que ésta no es la razón para la vigencia de la memoria, sino, “no olvides, porque si olvidas, olvidas”, porque nadie y nada nos da el derecho a perdonar y olvidar

---

<sup>34</sup> VALCÁRCEL, Amelia. *La memoria y el perdón*. Barcelona: Herder, 2010. p. 20.

<sup>35</sup> Ibid., p. 50.

<sup>36</sup> Ibid., p. 92.



en nombre de los otros.<sup>37</sup> El mal se trivializa si fuera olvidado y nadie tiene derecho a eso, aunque también su exceso puede trivializar. Permanece, la paradoja:

*“si castigamos, el mal quedará pagado, limpio; podrá de nuevo presentarse. Si perdonamos sin condiciones, el mal sonreirá cínico desde su patencia de inatacable, inasequible al desaliento. Si lo olvidamos renacerá, si los recordamos en demasía, se trivializará. ¿En qué clase de mundo nos introduce el perdón?”*<sup>38</sup>

Si el perdón es de tradición judía/cristiana/islámica, la confesión es una herencia de la Iglesia Católica, aunque ya descubierta en los albores de occidente.<sup>39</sup> Michel Foucault, tal vez más que cualquier otro pensador, elucidó la confesión como técnica de producción de la verdad y del individuo, extendiendo lo que era de ámbito religioso y jurídico a su aparición en diferentes ámbitos de la vida:

*“en la medicina, la pedagogía, las relaciones amorosas, la esfera más cotidiana y los ritos más solemnes; se confiesan los crímenes, los pecados, los pensamientos y los deseos, se confiesan el pasado y los sueños, se confiesan la infancia; se confiesan las propias enfermedades y miserias; se emplea la mayor exactitud para decir lo más difícil de ser dicho; se confiesa en público y en privado, a padres, educadores, médicos, a aquellos que amamos; y en el placer y en el dolor, uno hace a sí mismo confesiones imposibles de hacer a otro, y con ellas escribe libros”.*<sup>40</sup>

La confesión pública a partir del lugar público puede demarcar el intento de generar positividad al error/pecado a través del reconocimiento de la culpa, buscando el perdón, la absolución o reconciliación. Para la confesión pública se crean escenarios de arrepentimiento para la solicitud de perdón, sincera o no, que se constituyen como un espacio teatral en una “geopolítica del perdón”, complementa Derrida.<sup>41</sup> El filósofo refleja la proliferación de estos escenarios en todos los rincones del mundo, no con personas pidiendo perdón, sino entidades e instituciones, secularizando el concepto; éstos tendrían lugar como consecuencia de lo que considera una urgencia universal de memoria, y no serían necesariamente negativos si fueran pensados más allá de las instancias jurídicas y del Estado-nación, pero preocupantes si fueran montados como

<sup>37</sup> VALCÁRCEL, Amelia, op. cit., p. 81.

<sup>38</sup> Ibid., p. 107.

<sup>39</sup> Introducida por el Concilio de Letrán en 1215.

<sup>40</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1 - A vontade de saber*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999 [1976]. p. 59.

<sup>41</sup> DERRIDA, Jacques. Apud VALCÁRCEL, Amelia. op. cit., p. 96.

“el simulacro, el ritual automático, la hipocresía o el cálculo que esas escenas podrían representar”.<sup>42</sup>

De las manifestaciones simbólicas secularizadas, la edificación de memoriales funciona como dispositivo para la (con)formación y activación de los escenarios y espacios mnemónicos performáticos de perdón, en los que el pecador/reo confiesa su pecado/crimen en un lugar público, expone su culpa como posibilidad de perdón/absolución (humano y divino) y redención para establecer un nuevo tiempo, una nueva vida.

Para Andrew Benjamin la lógica de la confesión que supone una posibilidad de absolución quiere transformar el lugar (del pecado) en amoral, y de esta forma permitir que ahora el lugar funcione como un lugar de memoria recordando solamente el pecado absuelto. Para el autor, la lógica de los memoriales para el Holocausto sigue la lógica de la confesión y de la absolución, que se realiza en nombre de una unidad/totalidad, la Nación. En su opinión hay dos puntos que son fundamentales en esta identificación y ambos se refieren al tiempo. El primero es que el pecado y la absolución crean una concepción de unidad a partir de la declaración (admisión) de una aberración ocurrida, una anomalía, y que ésta precisa ser extirpada. Llama la atención aquí que exista una patología heredada de esta confesión; la confesión sólo sucede porque existe alguna equivocación, y la absolución ocurre porque permanece como marca/cicatriz y, si permanece, puede volver como síntoma; la unidad pretendida con la confesión y la “escisión” (olvido) por lo tanto nunca acontece. El segundo se refiere a una temporalidad histórica interrumpida por la temporalidad del monumento, entendido como un momento singular que declara una unidad, pero que permite y demanda nuevamente la reabsorción en una totalidad. Sin embargo, el anuncio de la ruptura es la afirmación de la imposibilidad de afirmar la unidad. Por lo tanto, en esta lógica de confesión la absolución, la unidad (perdón) no ocurre.<sup>43</sup>

En el concepto de perdón hay una tensión, señalada por Derrida, entre, por un lado, la tradición judaico-cristiana, incondicional, infinita, independiente de una

---

<sup>42</sup> DERRIDA, Jacques. “Foi et Savoir suivi de lê Siécle et le Pardon.” Apud PERRONE-MOISÉS. O perdão e os crimes contra a humanidade: um diálogo entre Hannah Arendt e Jacques Derrida. En: CORREIA, Adriano (org). *Hannah Arendt e A condição humana*. Salvador: Quarteto, 2006. pp. 211-224. También en Amélia Valcárcel, op, cit.

<sup>43</sup> BENJAMIN, Andrew. “Interrupting Confession, Resisting Absolution: Monuments after the Holocaust.” En: STONE, Dan (ed). *Theoretical Interpretations of the Holocaust*. Amsterdam: Rodopi, 2001. pp. 9-26. También en: BENJAMIN, Andrew. “Monumentalizing alterity: the danger o recuperation.” En: AASCHOOLARQUITECTURE. *Judenplatz Vienna 1996*. (video). Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=2Lhb31GRMNQ#t=2838>> (Última consulta: 30 ago 2015)

solicitud – el perdón que perdona lo imperdonable; y, por otro, el perdón proporcionado por el reconocimiento del error, por el arrepentimiento y la consecuente transformación del pecador. El perdón pierde su pureza y se mantiene inseparable de aquello que le es heterogéneo, condiciones, arrepentimiento y transformación, metamorfoseándose de ético en político. En el orden pragmático, al mismo tiempo histórico, legal, político y cotidiano, hay una demanda por la reconciliación. Un orden es irreducible al otro. La proposición de Derrida es que:

“cada vez que el perdón se encuentre al servicio de una finalidad, sea noble o espiritual (arrepentimiento o redención, reconciliación, salvación), cada vez que objetiva restablecer la normalidad (social, política y psicológica) por un trabajo de duelo, por alguna terapia o ecología de la memoria, entonces el ‘perdón’ no es puro – ni su concepto. El acto de perdonar no es, y *no debería ser*, normal, normativo y normalizador. *Debería* mantenerse excepcional y extraordinario, en la faz de lo imposible: como si interrumpiese el curso ordinario de la temporalidad histórica.”<sup>44</sup>

Los memoriales para el Holocausto y su edificación exponen esta lógica; no sería diferente para *Nameless Library* – que como afirma Whiteread, intenta resistir al imperativo del perdón – pero no escapa de estar insertado en aquélla. En este movimiento circular de asunción de la culpa (pública) por confesión (pública) previendo un perdón (público), los límites de éste o incluso su imposibilidad se tornan manifiestos en los intentos de realizarlo. Si el perdón es una premisa individual, el Memorial – al marcar el vacío y la amnesia histórica, o aún la afasia, la culpa en nombre de la Nación y de paso también de la Iglesia – sirve para afirmar lo imperdonable y evidenciar un trauma que en la representación presenta la propia imposibilidad de representarlo, no pudiendo ser, por lo tanto curado. Y con Valcárcel preguntamos: “¿No será el perdón una palabra demasiado grande y en verdad lo que se manifiesta es el cansancio que el mal produce? ‘Vete y no peques más.’ Déjame y déjalo. Ya fue suficiente. No queremos memoria siquiera; sólo queremos la paz de nuestra herencia de tragedia. Llevar los huesos a lugares puros y hacer nuestra pequeña paz, digna y calladamente.”<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> DERRIDA, Jacques. *Cosmopolitanism and Forgiveness*. New York: Routledge, 2001. p. 31/32.

<sup>45</sup> VALCÁRCEL, Amelia, op. cit., p. 113.

**ESPACIOS DE TRAUMA Y DUELO (IMPOSIBLE)**

Nameless Library (2000), 2013. (fotografía de la autora)

Ruth Klüger, en la autobiografía anteriormente citada, describe que la represión de sus memorias fue el primer paso para enfrentar su pasado, para superarlo, pero al mismo tiempo sentía urgencia de hablar sobre lo que había ocurrido, incluyendo su historia el “nuevo comienzo” (en Estados Unidos). “Estaban las dos cosas, tanto esto, cuanto aquello, una media luz densa y nebulosa donde se origina la melancolía y los fantasmas prosperan. Todos estábamos implicados en la represión y en la superación del pasado, los antiguos prisioneros en menor medida que aquellos que nunca habían sido privados de su libertad, y los antiguos verdugos más que nadie.”<sup>46</sup> Comenta también sus identificaciones y referencias, y cómo éstas se muestran y permanecen: “Viena es una parte de mi estructura mental y habla a través de mí, mientras Auschwitz fue el lugar más fuera de razón donde jamás estuve y el recuerdo que tengo de allá

---

<sup>46</sup> KLÜGER, Ruth, op. cit., p. 191.

permanece en el alma como un cuerpo extraño, como un proyectil de plomo que no se puede retirar del cuerpo. Auschwitz fue apenas un azar monstruoso”.<sup>47</sup> Una herida incurable en el alma, un trauma.

¿Qué se quiere decir cuando se dice (se performa) el trauma? ¿Puede el arte, y aquí pensando el arte público memorialista, operar como lugar en el cual el trauma puede ser elaborado? ¿Puede el trauma siendo expuesto, hacer duelo de la pérdida y transformarla en un posible olvido?

La apropiación y el uso del término trauma en el lenguaje de muchos relatos, análisis, teorías y disciplinas, o aún en el propio lenguaje coloquial, y la comprensión de que el acontecimiento traumático puede ser sobre algo que aún hiera, o que de alguna forma siendo expuesto puede ser aliviado u olvidado a partir de los actos de memoria, son recurrentes para el Holocausto y, en estos aspectos, se convirtieron en modelos para tratar otros acontecimientos límite. Especialmente en la historiografía, el concepto de trauma fue incorporado en la década de 1980 a partir de la aparición de los testimonios de supervivientes del Holocausto.<sup>48</sup> “El trauma es precisamente la brecha, la herida abierta del pasado que se resiste a cerrarse, curarse por completo o armonizarse en el presente. En un sentido es una nada que permanece innombrable”, define el historiador Dominick LaCapra.<sup>49</sup>

De raíz etimológica griega, la palabra trauma significa herida y/o perforación causada por un agente externo; el término alcanza una gran utilización en la contemporaneidad a través de la teorización psicoanalítica freudiana y sus derivaciones, y se extenderá rápidamente a otras áreas, vinculándose también a toda la terminología que integra/compone – conceptos como, resistencia, negación, represión, diferimiento, paso al acto, elaboración.

Teniendo como telón de fondo la Primera Guerra Mundial, Sigmund Freud escribió entre 1914-1915 un artículo que se llama *Duelo y Melancolía* que versa sobre la muerte, el duelo, la pérdida, la culpa y el trabajo de elaboración; entre otras cosas, habla de la importancia de hacer el trabajo de duelo para evitar una reacción patológica a la

---

<sup>47</sup> KLÜGER, Ruth, op. cit., p. 126,

<sup>48</sup> VETÖ, Silvana. “El Holocausto como acontecimiento traumático. Acerca de la incorporación del concepto freudiano de trauma en la historiografía del Holocausto.” *Revista de Psicología*. v. 20, n. 1, Chile, Universidad de Chile, junio 2011, pp. 127-151.

<sup>49</sup> LACAPRA, Dominick. *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009 [2008]. p. 130.

pérdida.<sup>50</sup> Aquí Freud también señala la rememoración analítica del trauma como posibilidad de producir su olvido para no generar melancolía. Casi un cuarto de siglo después, ahora teniendo como telón de fondo el período previo a la Segunda Guerra Mundial, con el nazismo en plena ascensión, Freud publica su último libro, “El hombre Moisés y la religión monoteísta”, donde aborda el antisemitismo; en una carta a Arnold Zweig narra las motivaciones y las preguntas que lo llevaron a producir este trabajo: “Frente a nuevas persecuciones, ¿cómo los judíos se convirtieron en lo que son y por qué atraen para sí el odio eterno?”<sup>51</sup> En estos textos busca deconstruir la figura del judío a través del argumento sobre los orígenes egipcios de Moisés y del monoteísmo, y consecuentemente también de las religiones que están fundadas en su nombre; también señala una correspondencia entre la religión monoteísta y las neurosis traumáticas por el período de latencia de sus manifestaciones. Aborda el trauma, *traumata*, a través de las memorias reprimidas, pudiendo ser aquí personales (también transmitidas de una generación a otra pues trata, no de lo humano sino, de tornarse humano) y sociales, que serían fundantes de las neurosis.<sup>52</sup> Silvana Veto señala dos estructuras del trauma en Freud, la primera de origen sexual en la infancia, y la segunda proponiendo que el trauma también podría originarse en un accidente, catástrofe o peligro mortal, abandonando el elemento sexual. En resumen, la idea que atraviesa estas y otras obras en las que trata el trauma, Freud aborda el olvido por la represión (*verdrängung*) de recuerdos desagradables, íntimos o colectivos, que no pueden ser simbolizados, ni interpretados, y que pueden manifestarse como patologías; la activación de la memoria es una estrategia imprescindible para la toma de consciencia, en la que una experiencia pasada se resignifica en el contexto de las experiencias actuales.

---

<sup>50</sup> FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011 [1917].

<sup>51</sup> FREUD, Sigmund. *O homem Moisés e a religião monoteísta*. Porto Alegre: LPM, 2014 [1939]. p.19 (carta de 30 de septiembre de 1934). Freud deja Viena en 1938 para vivir en Londres, donde publica *Moisés en 1939*. Dividido en tres ensayos, los dos primeros habían sido publicados en 1937 en la Revista Imago, relata que antes de la invasión alemana vivió bajo la protección de la Iglesia Católica pensando que si publicaba los ensayos podría perder esta protección y “causar una prohibición de trabajo para los adeptos y discípulos del psicoanálisis en Austria”; con la anexión se percató de que el Catolicismo, como dice la Biblia, no pasa de “una caña agitada por el viento”, y estaba seguro de la persecución que sufriría, no solamente por su “manera de pensar”, sino también por su “raza”. p. 92. La versión original de *Moses and Monotheism*. Great Britain: Hogarth Press /Institute of Pshyco-Analyses, 1939, está disponible en: <<https://archive.org>>. Arnold Zweig (1887/1968), escritor y activista pacifista alemán, empezó a mantener correspondencia con Freud en 1908 hasta la muerte de éste, en 1939, cuando los dos vivían exiliados en Londres.

<sup>52</sup> FREUD, Sigmund, *O homem Moisés...*, op. cit. Actualmente el impacto del Holocausto sobre las próximas generaciones está siendo considerado, no sin controversias, además de las influencias sociales, los cambios genéticos provocados por los traumas. Más detalles ver: BIOLOGICAL PSYCHIATRY (varios). Disponible en: <[www.biologicalpsychiatryjournal.com](http://www.biologicalpsychiatryjournal.com)>. (Última consulta: 02 mayo 2015)

Para la teoría psicoanalítica aquello que es del orden del trauma deja huellas en la memoria que, no siendo asimilables, retornan trayendo el pasado al presente, en un *paso al acto*, un actuar sin relato, sin recuerdo. Para que el actuar no sea únicamente retorno repetitivo transformándose en neurosis, es necesario traer los recuerdos al presente, actualizarlos y reelaborarlos. La resistencia a recordar puede ser pensada como una negativa a rememorar lo que todavía es fuente de conflicto. Como aclara Ruth Leys, el concepto de trauma, principalmente el de “Moisés y el Monoteísmo”, será importante e investigado más allá de su uso clínico por autores que tienen la memoria y la historia del pasado reciente como centro de su pensamiento, tales como Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy, Jean François Lyotard, Philippe Lacoue-Labarthe,<sup>53</sup> hasta quien lo analiza como un pasaje a las recientes teorías del afecto, siendo su pensador más influyente Gilles Deleuze.<sup>54</sup>

La importancia del trauma como concepto en el pensamiento reciente y en los estudios del Holocausto aparece principalmente por la demora en el reconocimiento del significado de los acontecimientos que “preferiríamos olvidar”, y porque el “acontecimiento traumático tiene su mayor y más claramente injustificable efecto sobre la víctima, pero de maneras diferentes afecta también a cualquiera que entre en contacto con él: victimario, colaboracionista, testigo, resistente, los nacidos a posteriori” afirma LaCapra.<sup>55</sup> A pesar de considerar que hay una tendencia a la generalización hiperbólica en las teorías del trauma, este autor las considera importantes porque no evitan ni las dimensiones significantes del pasado, ni tampoco relacionar coherentemente la teoría con problemas específicos de análisis histórico, social y político.

LaCapra añade a la dimensión individual una dimensión histórica, social y política en el diferimiento característico del trauma, y analiza las formas colectivas de rememoración como posibilidad de una posición activa para construir nuevas formas de relaciones sociales, que menos que buscar el consenso y homogeneizar los relatos, pueda simbolizar la diferencia y reconocer al otro. En sus palabras, “creación de rituales colectivos donde la repetición pueda realizarse en escenarios protegidos, socialmente aceptados, que permitan no perder la orientación espacio-temporal, es decir, distinguir el *allá* y el *pasado* del acontecimiento traumático del *aquí* y *ahora* de la repetición”<sup>56</sup>.

---

<sup>53</sup> LEYS, Ruth. *Trauma: a genealogy*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000. p. 276.

<sup>54</sup> LEYS, Ruth. “The turn to affect: a critique.” *Critical Inquiry*. v. 37, n. 2, Spring 2011. pp. 434-472.

<sup>55</sup> LACAPRA, Dominick. *Historia y memoria...*, op. cit, p. 21.

<sup>56</sup> LACAPRA, Dominick. Apud VETÒ, Silvana, op. cit., p. 147.

Hablar del pasado reelaborándolo (performándolo) y resistir a esta reelaboración en el actuar repetitivo, puede ocurrir paralelamente. Sin embargo, reconocer la dimensión afectiva, lo que podría ser entendido como una ritualización que comprende el aspecto performativo de la memoria, exige reconocer que para ciertos fenómenos [Holocausto] en los que todo “dar cuenta – presentación, relato, comprensión, explicación, forma de conocimiento, está constitutivamente limitado”.<sup>57</sup> En un análisis de *Shoah* de Claude Lanzmann, LaCapra, reconociendo la gran importancia de la película, argumenta que ésta permanece “tensamente suspendida” entre el paso al acto de un pasado traumático y el intento de elaborarlo, en ocasiones dando la impresión de que sacraliza la *Shoah*. El autor pone en cuestión la resistencia al uso de imágenes de archivo por Lanzmann, argumentando que éstas, aún sin mostrarse, son constituyentes de todos los espectadores como de los relatos de los testigos y se pregunta si, menos que un efecto banalizador, los documentos, imágenes y filmaciones no podrían ser como “pruebas de realidad” para así evitar caer en las trampas de la “obsesión y la alucinación”. Se pregunta también si las imágenes documentales no pueden aumentar el reto a la imaginación artística para dar cuenta de lo imposible.<sup>58</sup>

El concepto de trauma conlleva también el de lugares traumáticos. Aleida Assmann los define como aquellos que bloquean el camino para realizar una interpretación afirmativa, contraponiéndolos a los lugares de memoria definidos como aquellos en los que hechos ejemplares ocurrieron o sufrimientos terribles fueron soportados, tornando inolvidables si un grupo los vincula a alguna forma de recuerdo. Mientras los lugares de memoria buscan dar autenticidad a la historia, los lugares de traumas son aquellos en los que la historia no puede ser narrada, por bloqueos psicológicos o por tabús dentro de las sociedades.<sup>59</sup> Estos lugares de trauma pueden ser pensados en una equivalencia a los “non-lieux de mémoire” de Lanzmann, para los lugares que aún cargan las marcas del trauma, demostrando que la memoria no lo resignifica, principalmente a través del duelo.<sup>60</sup>

Este aparato conceptual va a ser utilizado y transformado dentro de las investigaciones de la cultura contemporánea vinculadas a las herencias históricas no resueltas para pensar la representación, sus límites o su imposibilidad. Lo que excede el

---

<sup>57</sup> LACAPRA, Dominick. *Historia y memoria...*, op. cit., p. 127.

<sup>58</sup> Ibid. p. 129.

<sup>59</sup> ASSMANN, Aleida. *Cultural Memory and Western Civilization: Function, Media, Archives*. New York: Cambridge University Press, 2011 [1999].

<sup>60</sup> LACAPRA, Dominick. *Historia y memoria...*, op. cit., p. 22.



sentido, lo que es imposible de comprender, inimaginable e incluso innombrable, lo que no puede ser simbolizado, ni interpretado, es característica de los acontecimientos límite. La simultaneidad entre la (im)posibilidad, la necesidad y el exceso, van a marcar las prácticas artísticas que tratan del Holocausto, entre ellas los monumentos memoriales.

Si la confesión expone la culpa, el pecado, el secreto, también exponen el conflicto, no sobre el pasado o sobre el futuro que *Nameless Library* nos alerta, sino acerca del presente, o de la dimensión traumática del presente. El Memorial, como exceso en el paisaje, puede él mismo ser visto como trauma o como cicatriz de una anomalía que se intentó extirpar, pero que en cualquier momento puede expurgar. Recordemos la provocación de Simon Wiesenthal a los presentes en la inauguración: “Esto debe doler”.

“Lo que se niega o se reprime en el *lapsus* de la memoria no desaparece; regresa de un modo transformado, a veces desfigurado o disfrazado.”<sup>61</sup> La herida (re)abierta que la construcción de *Nameless Library* expuso y que su presencia continúa provocando, la intensificación de los conflictos y de las contradicciones de comprensión de los pasados presentes aún no resueltos y del propio presente, niega la afirmación de James Young cuando anota que los monumentos sirven al olvido. El autor sugiere que la motivación de construir memoriales para el Holocausto brota de un deseo de hacer olvidar; funcionando como un recordatorio público, el memorial libraría al individuo del compromiso de recordar evitando (o desviando) antes que fomentando la imaginación personal.<sup>62</sup> Asentimos que las iniciativas realmente pueden brotar de intentos para impulsar el olvido, pero pensamos que la propia inmanencia del memorial y su potencialidad para la producción de afectos proporciona nuevas memorias presentificadas. Por lo menos temporalmente. *Sobrevida*.<sup>63</sup> Regresaremos.

---

<sup>61</sup> LACAPRA, Dominick. *Historia y memoria...*, op. cit., p. 23.

<sup>62</sup> YOUNG, James. “Memory, counter-memory and the end of monument”. En: HORNSTEIN, Sheley & JACOBOWITZ, Florence (ed). *Image and remembrance – representations and the holocausto*. Bloomington, USA, Indiana University Press, 2003. pp. 59-75. También en: YOUNG, James. *The texture of memory: Holocaust memorials and meaning*. New Haven: Yale University Press, 1993. E, YOUNG, James. *At memory's edge. After images of Holocaust in contemporary art and architecture*. New Haven: Yale University Press, 2000.

<sup>63</sup> *Sobrevida* en esta Tesis es utilizado a través del pensamiento de Jacques Derrida, como *survie* – lo que está más allá de la vida y de la muerte, sobre, por encima. La huella. Dice Derrida: “*No vive y no muere; sobrevive, sobrevive, se sobrevive. Y solamente empieza con la supervivencia*”. DERRIDA, Jacques. Apud PAVEZ, Javier.

“Sobrevivir en la traducción.” Disponible en: <

[https://www.academia.edu/11980318/Jacques\\_Derrida\\_Sobrevivir\\_en\\_la\\_traducción](https://www.academia.edu/11980318/Jacques_Derrida_Sobrevivir_en_la_traducción)> (Última consulta: 30 set 2015)

Además de exponer el trauma, entre sus posibilidades de creación de espacio *Nameless Library* muestra el duelo no realizado, e imposible. Si hoy se habla de exceso de imágenes (y de memoria) del Holocausto, a punto de habernos anestesiado ante ellas, la falta de imágenes de la posguerra, “olvido deliberado”, es evaluado por Andreas Husseyn, hablando de las Alemanias, como una negación psicosocial resultante de las experiencias de las ciudades diezmadas y de la “consciencia pesada”, y del milagro económico y reconstrucción socialista que se anunciaban. Esta especie de “parálisis visual” que impide los recuerdos traumáticos, ocasionó “una incapacidad para realizar el duelo de las víctimas del nazismo, tanto en el país como en el exterior.”<sup>64</sup>



*Nameless Library* (2000), 2013. (fotografía de la autora)

<sup>64</sup> HUYSEN, Andréas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014. p. 120.

“Para mí no habrá girasoles. Seré enterrado en una fosa colectiva, donde los cuerpos son apilados uno encima del otro. Ningún girasol traerá luz a mi oscuridad, y no habrá mariposas bailando sobre mi horrible tumba”<sup>65</sup>, pensó Simon Wiesenthal el día que iba junto con otro detenido a limpiar un hospital de soldados alemanes heridos, cuando vio un cementerio militar donde en cada sepultura había un girasol plantado. En esta frase de Wiesenthal queda claro el precepto de que para aceptar la muerte es necesaria una sepultura, y para tener una sepultura es preciso un cuerpo.<sup>66</sup>

Las finalidades de las prácticas funerarias, aclara Jean-Pierre Vernant, se revelan donde ellas son ritualmente negadas, cuando se impide al adversario el estatuto de muerto por el ultraje al cuerpo, se impide también su inmortalización por la imposibilidad de erigir una tumba y una estrella para marcar “el grupo social el punto de la tierra en el que se encuentra ubicado y en el que se perpetúen sus relaciones con su país, su linaje, su descendencia o incluso, simplemente con los transeúntes”.<sup>67</sup> Es importante añadir, como recuerda Ana Arnaiz, en su investigación, “La estela del Padre Donostia de Jorge Oteiza”, que es en los cementerios, aquí refiriéndose a los cementerios vascos, “donde la noción de Monumento se mantiene casi intacta en su concepción más simple y popular”.<sup>68</sup>

Mostrando otra posibilidad de creación de espacio, *Nameless Library* también es cenotafio, “envoltura vacía, que no aloja el cuerpo de aquel a quien pretende conmemorar”,<sup>69</sup> tumba imaginaria que puede servir al lamento y la evidencia de un trabajo de duelo no realizado, así como lugar de ofertas y homenajes. Llama la atención el recitar del *Kaddish* en la inauguración y también en la visita reciente del Presidente de Israel, Shimon Peres, al Memorial,<sup>70</sup> la oración silenciosa del Papa, la postura de respeto

---

<sup>65</sup> WIESENTHAL, Simon. *The Sunflower: on the possibilities and limits of forgiveness*. New York: Schocken, 1998 [1969]. p. 15.

<sup>66</sup> Es importante señalar que los preceptos del judaísmo prohíben la cremación.

<sup>67</sup> VERNANT, Jean-Pierre. “A bela morte e o cadáver ultrajado.” *Revista Discurso*, São Paulo, EDUSP, n. 9, novembro de 1978, pp. 31-62. p. 59

<sup>68</sup> ARNAIZ, Ana. “Entre escultura y monumento. La Estela del Padre Donostia para Agina.” *ONDARE - Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, n. 27, Eusko Ikakuntza/Sociedad de Estudios Vascos, Donostia, 2006, pp. 305-325. p. 317.

<sup>69</sup> CLAIR, Jean. *La paradoja del conservador*. Barcelona: Elba, 2010 [1988]. p. 36. Del culto a los muertos debemos todo, dice Jean Clair, que asocia el nacimiento del arte al enfrentamiento con la muerte y su superación espiritual; “el arte no nació de la creencia en los dioses sino de la creencia en la supervivencia individual del hombre gracias al artificio del arte”. p. 34. Aquí se contraponen a Malraux en su visión del nacimiento del arte como culto a los dioses.

<sup>70</sup> En visita a Austria en marzo del 2014. En esta ocasión, el Presidente de Austria resalta otra vez la responsabilidad del país y “el largo período dominado por el silencio, la consciencia culpable y los intentos de negación.” En: THE TIMES OF ISRAEL. “Peres: Israel a living monument to the six million.” 31 mar.

y veneración de muchos visitantes, el depósito de velas y flores. También sorprende su atención la inclusión en itinerarios de lugares sagrados y de peregrinación.<sup>71</sup>

En su investigación sobre los monumentos dedicados a la Primera Guerra Mundial, Martin Jay argumenta que el aspecto de éstos como “*foci* de rituales, retórica y ceremonias de duelo” no fue muy considerado, pero sí su dimensión político-ideológica o análisis formales. Jay dice que además de su poder estético y de mensaje político, los monumentos son portadores de un significado existencial para la pérdida individual de las generaciones que pasaron por el trauma de la guerra. “Los memoriales de guerra eran los lugares donde las personas vivían su dolor individual y colectivamente.”<sup>72</sup>

La transformación de los monumentos memoriales en una especie de santuario, de lugar sagrado, se repite en muchos trabajos. Este uso fue brillantemente abordado por Harun Farocki en una vídeo-instalación titulado *Transmission*, donde registra los gestos de personas que visitan memoriales, monumentos y templos en diferentes lugares del mundo, y de cómo éstos son objeto de devoción y adoración. Con énfasis en las manos las imágenes muestran el deseo de tocar lo intocable, lo que ya no es más pero que en el momento es presencia.<sup>73</sup>

El vínculo de la escultura de Whiteread con el tema de la muerte, o su equivalencia con tumbas es realizado de varias maneras, por su aspecto monolítico, por la forma pétreo, por el acceso imposible, o como “máscara mortuoria arquitectónica”, como la describe Michael Kimmelman.<sup>74</sup> Cuando le preguntaron si pensaba sus trabajos como tumbas, Whiteread responde que ésta podría ser una asociación, pero nunca quiso hacer algo similar a una tumba. “Yo hago el objeto de la manera que quiero y después irán recibiendo otras asociaciones y connotaciones”.<sup>75</sup>

“Cuando visité los campos de concentración tenía más interés en cuál era la reacción de las personas que en el lugar en sí. Permanecí bastante tiempo mirando solamente a las personas. Vi niños haciendo picnic en los hornos, y otras personas

---

2014. Disponible en: <[www.timesofisrael.com/peres-israel-a-living-monument-to-six-million/](http://www.timesofisrael.com/peres-israel-a-living-monument-to-six-million/)>. (Consulta: 12 dic 2014)

<sup>71</sup> Por ejemplo, en las páginas web: [legiscan.com](http://legiscan.com) (The magnificent Judenplatz Memorial in Vienna) y [sacred-destinations.com](http://sacred-destinations.com).

<sup>72</sup> JAY, Martin. *Sites of memory, sites of mourning*. Cambridge/UK: Cambridge University Press, 2014 [1995]. p. 78/79.

<sup>73</sup> FAROCKI, Harun. *Transmission (Übertragung)*. 43', video installation, single channel, color, sound, loop, 2007.

<sup>74</sup> KIMMELMAN, Michael. “Behind sealed doors, opening up the past.” *The New York Times*, 30 oct. 2000. Edición online. Disponible en: <[www.nytimes.com/2000/10/30/arts/critic-s-notebook-behind-sealed-doors-opening-up-the-past.html](http://www.nytimes.com/2000/10/30/arts/critic-s-notebook-behind-sealed-doors-opening-up-the-past.html)>. (Última consulta 10 mar 2015)

<sup>75</sup> COLE, Ina. “Mapping Traces.” *Sculpture Magazine*, april, 2004. pp-36-41.

deshaciéndose de dolor. Vi abuelos con sus nietos teniendo experiencias aterradoras, buscando de alguna forma contarle a las generaciones más jóvenes sobre su pasado.”<sup>76</sup>

Los monumentos y memoriales, junto a otros dispositivos, pueden formar parte de procesos de renovación de la (des)memoria pública, pueden también transformarse en lugares de lamento, y aquí, pensando con Derrida, de duelo imposible. Para el filósofo el duelo posible interioriza la imagen ideal del otro que está muerto, instala al otro como recuerdo; y el duelo imposible es la negación de tomar al otro para sí y aprender a respetarlo en su alteridad, es lo que escapa al intento de aprensión o de ideal de identidad y respeta la inaccesibilidad. Y sólo “la experiencia del otro en tanto otro es la que constituye la memoria”.<sup>77</sup> Bajo un punto de vista filosófico, para Derrida el abordaje freudiano del duelo borra la aporía que lo constituye, entre deseo de conservar en la memoria y el olvido. Y para los eventos límite, en la “aporía de lo imposible posible”,<sup>78</sup> en la “muerte sin nombre, fuera de todo concepto”<sup>79</sup>, más que un deseo de conservar en la memoria se habla de lo que no puede ser olvidado; el testimonio como prueba de lo ocurrido, y el olvido como supresión de la historia. Imposibilidad de morir, imposibilidad de duelo.

Si pensamos que materializar un lugar para el lamento es parte de la elaboración del duelo, podemos pensar también en un duelo como aporía, como duelo imposible para el Holocausto porque este *otro* siempre es inalcanzable, incuantificable, innombrable y no podemos (debemos) olvidarlo. Afirmar aquí el duelo imposible es afirmar que el Memorial se prestará al rechazo del olvido.

Pues, como define LaCapra, “el duelo es una práctica social, incluso ritual, que exige la especificación o identificación de las víctimas a las que se dedica. Sin esta especificación, la posibilidad es que el duelo se detenga y quedemos encerrados en la melancolía, la compulsión a la repetición y el paso al acto del pasado.”<sup>80</sup>

---

<sup>76</sup> HOUSER, Craig. “If walls could talk; an interview with Rachel Whiteread.” Entrevista de Rachel Whiteread con ocasión de su exposición *Transient Spaces* en el Museo Guggenheim de Nueva York. Disponible en: <pastexhibitions.guggenheim.org/whiteread/interview.html>. (Última consulta: 12 ene 2014). En 1992 Whiteread recibió el premio DAAD (*German Academic Exchange Service*), cuando pasó un año en Berlín. Relata en varias entrevistas su estancia en Alemania y las visitas a los Campos como fundamentales para su aceptación para participar en el concurso para el Memorial de Viena.

<sup>77</sup> DERRIDA, Jacques. *Memorias para Paul de Man*, Barcelona, Gedisa, 2008 [1986]. p. 44.

<sup>78</sup> DERRIDA, Jacques. *Seminario: La bestia y el soberano*. V. 2 (2002/2003). Buenos Aires: Manantial, 2011 [2010]. p. 231.

<sup>79</sup> BLANCHOT, Maurice. Apud DERRIDA; Jacques. *Ibid.*

<sup>80</sup> LACAPRA, Dominick. *Historia y memoria...*, op. cit., p.87.

Los antepasados enterrados testifican la pertenencia a un lugar, un mundo, algo que nos precede y nos hace actores, personajes de una historia, brindándole materialidad al pasado; es la prueba de que no irrumpimos en el mundo como milagro, para algunos, o incluso como maldición, para otros. Sin el rito, el pasado sería destierro, geografía robada, violencia simbólica, destrucción del nombre. *NAMELESS*.





“Si una colección está incompleta, pierde su valor.  
Entonces, el mínimo error debe ser evitado.”

*Tout le mémoire du monde* (fotograma)  
Dirección: Alain Resnais; Texto: Rémo Forlani; 1956





[CAPÍTULO 4]

*NAMELESS LIBRARY*

(O DE LA IMPOSIBILIDAD DE DECIR EL NOMBRE)

“A todos esos muertos a nuestro alrededor,  
¿dónde sepultarlos sino en el lenguaje?’,  
Pregunta Adonis .”

*Doctor Pasavento, Enrique Vila-Matas.*<sup>1</sup>

En el panel colocado junto al monumento de Rachel Whiteread en la Judenplatz puede leerse el siguiente texto:

“MEMORIAL PARA LOS JUDÍOS AUSTRÍACOS VÍCTIMAS DE LA SHOAH – 2000. El ‘Memorial para los Judíos Austríacos víctimas de la Shoa’ nos hace recordar a los 65.000 judíos asesinados durante el régimen Nazi. El cubo de hormigón de la artista Rachel Whiteread (\*1963) se presenta como estantes de una biblioteca. Están grabados alrededor de la base del monumento 41[sic] nombres de los lugares donde los judíos Austríacos fueron muertos. El objeto es un símbolo de la cultura Judía del libro, que no ofrece solamente una esfera de refugio, sino una señal viva del espíritu judío. Esta plaza – Judenplatz – albergó una de las mayores sinagogas de Europa durante la Edad Media. Ésta fue destruida durante el pogromo de 1421. Los restos de la sinagoga se encuentran bajo el memorial del Shoah y pueden ser visitados en el Museo de la Judenplatz.”

Firmado por el Ayuntamiento de Viena, el panel también contiene los logos “**KunstforAlle**” (Arte para todos), y del Programa “**KÖR – Kunst im Öffentlichen Raum Wien**” (Arte en el Espacio Público de Viena).<sup>2</sup> El título dado por la artista al monumento memorial es *Nameless Library, Biblioteca Sin Nombre*.

Sin-nombre. La escritura del *nombre propio* de los que murieron en algún lugar presentifica lo ausente por el poder del lugar, por el poder de la escritura y por el poder del Nombre. Jean-Pierre Vernant nos enseña que la respuesta de los griegos a la fatalidad de la muerte es la inscripción (de los héroes) en la memoria social mediante la permanencia del nombre y su fama que persiste, no sólo para los que lo conocieron sino, también, para los que vendrán. Esta inscripción del héroe en la memoria social se daba de dos formas, la fama memorizada en el canto épico, y/o, el saludo de los rituales funerarios con la edificación de un *mnéma*, tumba, y erección de un *sêma*, una

---

<sup>1</sup>VILA-MATAS, Enrique. *Doctor Pasavento*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2008. p. 40.

<sup>2</sup>Más informaciones sobre este Programa, en: KÖR - Kunst im öffentlichen Raum. Disponible en: <www.koer.or.at>. (Última consulta: 11 ago 2015)

estela para grabar el nombre.<sup>3</sup> “Gracias a su anclaje, a su estabilidad, la estela contrasta con el carácter transitorio y pasajero de los valores que iluminan el cuerpo humano durante la vida”.<sup>4</sup> En estas estelas también se grababan símbolos y/o textos.

La importancia de las estelas para la memoria cultural también fue estudiada por Aleida Assmann, quien explica que “las inscripciones descriptivas junto al lugar pueden ayudar a la memoria, y su forma básica es la inscripción en la lápida, con su inmutable ‘Aquí yace’, *hic jacet, potamun*”.<sup>5</sup> En la Roma antigua fue muy practicada la condena al *damnatio memoriae* [y al *abolitio nominis*], una condena al olvido por la destrucción de las imágenes y por el borrado del nombre en los documentos de archivo y en las inscripciones monumentales.<sup>6</sup>

La lógica del nazismo aplicada en los campos de concentración, que implicaba la eliminación de todas las pruebas, pasa también por el borrado del nombre. Jacques Derrida, en un ensayo presentado en la apertura del coloquio “Nazismo y la solución final”, reflexiona sobre la violencia exterior a la ley que es al mismo tiempo parte del aparato gubernamental, y desafía la lógica de la representación con acontecimientos indecibles e irrepresentables. “Lo que el orden de la representación intentó exterminar no fue solamente millones de vidas humanas, sino también una exigencia de justicia y también de nombres: y en primer lugar, la posibilidad de dar, de inscribir, de llamar, de recordar el nombre.”<sup>7</sup> Junto al exterminio en masa y los intentos de erradicar todas las pruebas de lo ocurrido se añade la violencia simbólica de la desaparición del nombre.

Los nombres propios en los campos de concentración se transformaban en números. Anulando las trazas de la existencia – cuerpo y nombre – todas las muertes se volvieron muertes anónimas; y más adelante, estadísticas: *Más de 65.000*. “Aquello en que consiste la violencia del Holocausto – la propia esencia del borrar y del aniquilar – no es tanto la muerte en sí, sino el hecho aún más obscuro de *que la propia muerte no importa*, el hecho de que la muerte sea radicalmente *indiferente*: todos son colocados en

---

<sup>3</sup>VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos. Estudos de psicologia histórica*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990 [1965]. Aquí Vernant también nos muestra que hasta el siglo VII a.C. la estela era una piedra, más o menos rectangular, que marcaba el local de la tumba, y que durante el decurso del siglo VI a.C. fueron desarrollados diversos tipos de estelas con la inscripción del nombre.

<sup>4</sup>Ibid., p. 55.

<sup>5</sup>ASSMANN, Aleida. *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*. New York: Cambridge University Press, 2011 [1999]. p. 308.

<sup>6</sup>LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990 [1988].

<sup>7</sup>DERRIDA, Jacques. *Força da lei: a desconstrução como possibilidade de justiça*. São Paulo: Martins Fontes, 2007 [1994]. p. 140.

un mismo plano, las personas mueren como números, no como nombres propios.”<sup>8</sup>

En la biografía de Ruth Klüger también existen los Nombres. Existe su propio nombre, “antes de Hitler” era Susi, después pasó a adoptar su otro nombre, Ruth; “quería un nombre judío, adecuado a las circunstancias”, escribe.<sup>9</sup> Existen nombres inventados a propósito, otros inventados porque ya no los recordaba, otros verdaderos, de los cuales resalta, para ella, la importancia de la evocación, principalmente el nombre del padre, muerto en Auschwitz. “¿Y por qué usted quiere rezar el *kadish*? me preguntaron sorprendidos [sus familiares]. Usted no es fanática de rezos ni tampoco se arranca los cabellos en público. Sí, pero los muertos nos imponen tareas, ¿no? Quieren ser celebrados y, al mismo tiempo, superados.”<sup>10</sup> Los alemanes, argumenta, se habían vuelto especialistas en la superación buscando una reconciliación apaciguadora; para los que perdieron a los suyos, la superación es imposible, y sólo queda la celebración. Y si ella no podía rezar el *kadish*, que sólo es permitido a los hombres, celebra al padre por medio del nombre: “Por lo tanto ¿cómo debo celebrarlo? Puedo llamarlo por el nombre, y es todo. Se llamaba Viktor.”<sup>11</sup>

Derrida nos ayuda a comprender esta relación esencial entre memoria, nombre y escritura, el poder de resurrección en la evocación del nombre, responsable por la presencia/trazo del otro en nosotros, *ad infinitum*, mientras que, paradójicamente, el nombre registra la ausencia del otro en nosotros. La escritura del nombre ya es duelo, cuando escribo ya no es. Ya es pasado, ya no está. El nombre que anuncia (mi) finitud sobrevive (mi) muerte, y afirma también una vida más allá de la oposición vida/muerte, a través de una *sobrevida*. En *Memorias para Paul De Man*, libro donde publica tres conferencias escritas tras la muerte de éste, y teniendo su presencia/ausencia como determinantes, reflexiona sobre cómo la falta del otro “revela la estructura del nombre y también su inmenso poder” que, cuando evocado es “de antemano ‘en memoria de’”. No podemos separar el nombre de la ‘memoria’, ni la ‘memoria’ del nombre, no podemos separar nombre y memoria”, dice.<sup>12</sup> Por lo tanto, esta relación esencial es necesaria, el nombre garantiza el mantenimiento de la memoria.

<sup>8</sup> FELDMAN, Shoshana. “Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino.” En: NESTROVSKY, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. pp. 13-71. p. 64.

<sup>9</sup> KLÜGER, Ruth. *Paisagens da memória. Autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto*. São Paulo: Editora 34, 2005 (1992). p. 40.

<sup>10</sup> Ibid., p. 26. Toda reflexión sobre rezar el *kadish* también es un cuestionamiento sobre el papel de la mujer en el judaísmo.

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> DERRIDA, Jacques. *Memorias para Paul De Man*. Barcelona: Gedisa, 2008 [1986]. p. 61.

La inscripción material quiere asegurar la memoria de lo que probablemente olvidaremos. Un testimonio escrito es un testimonio público, acto de archivo y memoria, supervivencia por medio de prueba testamentaria, afirma Derrida en *Salvo el Nombre*.<sup>13</sup> Podemos decir entonces que un testimonio en un lugar público, escrito en la piedra, pretende la eternidad. Pero la memoria que permanece en las huellas, diferente del recuerdo que promete un pasado, se proyecta hacia el futuro y puede sobrevivir más que el presente de su inscripción.<sup>14</sup>

Muchos monumentos de arte público memorialista contemporáneo hacen uso de la inscripción de nombres propios; esta práctica se hizo célebre en el *Memorial a los Veteranos del Vietnam* en Washington/US, de Maya Lin. Inaugurado en 1982 y teniendo escritos los nombres de los que murieron en la Guerra de Vietnam, este memorial se volvió un paradigma para muchos otros durante las últimas décadas.<sup>15</sup> Podemos, no obstante, observar el uso de nombres propios en el *Memorial para los Desaparecidos de Somme*, concebido por Edwin Lutyens y erigido en 1932 en Thiepval/Francia, con los nombres de los británicos y sudafricanos que murieron en la batalla de Somme, una de las más sangrientas de la Historia; este Memorial contrastaba con los monumentos a los soldados desconocidos que proliferaron por toda Europa después de la Primera Guerra Mundial.<sup>16</sup> Más recientemente observamos esta práctica, por ejemplo, en el *Monumento a las Víctimas del 11-M* (2007), en Madrid; en el *Anillo de la Memoria* en Ablain Saint Nazaire, Francia; también en América Latina, por ejemplo, en el *Memorial de los Presos y Desaparecidos* (1998), en Montevideo; en el *Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado* (2007), en el Parque de la Memoria en Buenos Aires; en el *Monumento en Homenaje a los Muertos y Desaparecidos Políticos* (2014), en São Paulo; entre muchos otros. De los memoriales para el Holocausto, la “Sala de los Nombres” en el Complejo Memorial *Yad Vashem*, en Jerusalén/Israel, dice contener los nombres de “cada uno de los judíos que pereció en el Holocausto”, sin embargo, este “cada uno” se relativiza cuando se

---

<sup>13</sup>DERRIDA, Jacques. *Salvo o nome*. Campinas/SP: Papyrus, 1995.

<sup>14</sup>DERRIDA, Jacques. *Memorias para Paul De Man*, op. cit.

<sup>15</sup> El proyecto de Maya Lin fue elegido en un concurso nacional realizado en 1981. Está compuesto por dos paredes de granito negro con los nombres de los 58.249 americanos muertos en la Guerra de Vietnam. Es imposible no relacionar este Memorial con las lápidas hundidas en la tierra con los nombres de los muertos.

<sup>16</sup> En este Memorial están inscritos más de 72.000 nombres de los muertos que no fueron encontrados y que no tuvieron ceremonias fúnebres; si fueran encontrados e identificados, se realiza el funeral y el nombre se borra del memorial.

define como “memorial en construcción”.<sup>17</sup> Podríamos citar muchos otros, pero volvamos al *Sin Nombre*.

Rachel Witheread dice encontrar cosas en común con el Memorial de Maya Lin y comenta cómo quedó conmovida con el trabajo:

“Cuando estaba pensando sobre cómo hacer el memorial para el Holocausto fui a Washington donde me quedé una semana; en este período visité dos veces el memorial de Lin. No me interesaba la política circundante relacionada al Monumento, sino la forma como las personas que están vivas respondían a él, reaccionando a alguna cuestión que podría estar dentro de la propia historia o de la historia de sus familias. El trabajo de Lin me mostró una increíble sensibilidad y madurez.”<sup>18</sup>

Aunque haya asumido esa influencia, Whiteread no escribe el nombre de las víctimas, al contrario, coloca una *negación al nombre* titulado su trabajo como *Biblioteca Sin-Nombre*. Si pensamos en el compuesto *mnema - sema*, aquí sólo tendríamos *mnema*, el recuerdo, sin la señal. Además de inaccesible, la biblioteca es sin nombre, o quién sabe, ¿en nombre de los sin-nombre? El nombre propio no evocado, puede remitir a la desconocida cantidad de víctimas anónimas y la imposibilidad de decir todos los nombres, hasta hoy día desconocidos en su totalidad.<sup>19</sup> No obstante, hay dos especies de “nombre” inscritos en el Memorial – condición obligatoria a todas las propuestas presentadas en el concurso: *los nombres de los campos de concentración, y en nombre de los judíos austríacos*.

La evocación de los “judíos austríacos” como una especie de nombre, le brinda al Memorial una dimensión nacionalista que busca crear lazos con aquellos a quienes le fue negada cualquier posibilidad de identidad. Una nueva narrativa fundacional, para sustituir la narrativa de victimización, que quiere *ser puesta a la vista* en plaza pública, trae al *otro* – pero todavía como *otro* – para, junto a su nombre, afirmar una nacionalidad antes rehusada. La propuesta y la posterior edificación del Memorial “en nombre de

<sup>17</sup> En: YADVASHEN.ORG. “The Museum Complex”. Disponible en:

<[www.yadvashen.org/yv/es/museum/hall\\_of\\_names.asp](http://www.yadvashen.org/yv/es/museum/hall_of_names.asp)>. (Última consulta: 04 jun 2015)

<sup>18</sup> HOUSER, Craig. “If walls could talk: an interview with Rachel Whiteread.” 18 apr. 2011. (entrevista).

Disponible en: <[pastexhibitions.guggenheim.org/whiteread/interview.html](http://pastexhibitions.guggenheim.org/whiteread/interview.html)>. (Última consulta: 12 ene 2014).

<sup>19</sup> De acuerdo con el Centro de Documentación de la Resistencia Austríaca, fueron identificados 63.863 nombres de judíos que vivían en Austria y murieron en el Holocausto, pero la estimación es de por lo menos 66.000. En marzo de 1938 vivían en Austria 206.000 judíos. En: DOCUMENTATION CENTRE OF AUSTRIAN RESISTANCE. Disponible en: <<http://www.doew.at/english>>. (Última consulta: 24 mayo 2015). Actualmente viven en Viena entre 10 y 12 mil judíos, de los cuales 7.000 son practicantes.

En: HOLOCAUST EDUCATION & ARCHIVE RESEARCH TEAM. “Vienna: Can a city come to terms with its past?” Disponible en: <<http://www.holocaustresearchproject.org/essays&editorials/wien.html>>. (Última consulta: 06 jul 2015)

los...” evidencia una estrategia que busca una unidad (ideal) escindida (nacional), ya presente en la lógica de la confesión y absolución. La retórica performática de aproximación por el nombramiento de la *unión nacional* se reveló(a) como fragilidad en el conflicto traído al lugar público común (plaza) y constituyó(ve) un espacio público de disenso.

Para Andrew Benjamin las identidades en conflicto emergen en el/del conflicto del nombramiento, y nombrar un elemento del todo trae consecuencias que tornan complejo el *lugar* en el que el memorial será emplazado. “Tendrá que haber un hay...”<sup>20</sup> El pragmático nombramiento que intenta unificar nombrando un elemento del todo y mostrando que existe una oposición, sólo acentúa lo que no se puede eliminar del conflicto.<sup>21</sup>

Andrew Benjamin también nos ayuda a pensar los disensos dentro de la comunidad judía, que pueden ser percibidos bajo el prisma de cómo se define el *judío*. El autor considera que hay dos principales maneras de identificación, una, “ser un judío” vinculada a la historia del antisemitismo y del pensamiento cristiano de la representación de los judíos; y otra sería “ser judío”, un *conflicto* dentro del judaísmo sobre la cuestión de la identidad judaica definida a través de la práctica religiosa. Para el *ser judío* la presencia del antisemitismo será negociada de manera diferente como respuesta a las amenazas de asimilación o aniquilación. De una forma generalizada afirma que estas posiciones de identidad (para el otro) se superponen.<sup>22</sup>

“Cuando me hago la difícil pregunta, por qué y de qué modo yo, una persona descreída, al final de cuentas soy una judía, se me ocurren muchas posibilidades de respuestas correctas, entre ellas una en especial: ‘Esto viene de Theresienstadt, fue allá que me volví judía;’<sup>23</sup> escribe Ruth Klüger. Qué es la identidad judaica y su producción es tema de reflexión e investigación de muchos teóricos. La historiadora Annette Wieviorka habla de una identidad post-Holocausto, que en el testimonio de Adolf Eichmann<sup>24</sup> tiene un punto de inflexión, siendo aquella la primera vez que la experiencia judaica fue aislada de las otras víctimas del nazismo. Según la autora el juicio rompió un silencio público y dio margen a una serie de relatos de testigos, que se

---

<sup>20</sup>BENJAMIN, Andrew. “Interrupting Confession, Resisting absolution: Monuments after the Holocaust.” En: STONE, Dan (ed). *Theoretical interpretations of the Holocaust*. Amsterdam: Rodopi B.V., 2001. pp. 9-26. p. 10.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> KLÜGER, Ruth, op. cit., p. 95.

<sup>24</sup> Sobre Eichmann, ver Parte II, Capítulo 2 de esta Tesis.



volvieron referencia para la memoria de la *Shoah* y fundacionales para el Estado de Israel. Peter Sloterdijk menciona un nuevo “judío real”, un “judío fuerte” ahora con territorio. “Hoy, el pueblo judío, al territorializarse, renuncia a su elección, a su bendición.”<sup>25</sup> La propia idea de pueblo es comentada por Sloterdijk y Alain Finkelkraut como vinculada al “fenómeno judío como tal”.<sup>26</sup> “Los griegos inventaron la ciudad, Roma el Imperio y los judíos el arte de ser un pueblo”.<sup>27</sup>

Esta producción de identidad, como ya vimos<sup>28</sup>, no está separada de la producción memorialista y tampoco, así, de la edificación de *monumentos-memoriales*, lo que es evidente en Viena. Hay una intención explícita en el Memorial por afirmar una identidad, una identidad aquí inclusiva, con base en la comprensión del otro como *otro*, y no como alteridad (radical). El uso del calificativo *judíos austríacos* indica tal vez más claramente ese intento de inclusión. Pero, paradójicamente, el *otro* está nuevamente aislado en un gueto identitario, excluyéndolo. El *otro* no puede ser aprehendido por categorías sociales o nombres, identidades designadas, afirma Derrida.<sup>29</sup> Sólo existe el *otro* en la heterogeneidad y en la deconstrucción de una supuesta unidad y de la oposición; removida esta lógica de la oposición se abre camino para una constante diferenciación para el *otro*, siempre en construcción.

Recordemos aquí las preguntas fundamentales en la cuestión judaica que Andrew Benjamin orienta para pensar la edificación de monumentos memoriales: ¿quién habla? ¿Para quién? ¿En nombre de quién? Cuando se habla se asume una posición de sujeto, hay siempre *otro* y su preocupación es cómo podemos empezar a entender la alteridad a partir de estas preguntas; en los memoriales se da un compromiso por impulsar el cuestionamiento sobre el otro y comenzar a entenderlo como alteridad. La alteridad – percibida en varios ámbitos, entre estos, la propia presencia en el medio urbano como materialidad –, sólo puede darse manteniendo una cierta concepción de la particularidad del medio, y su diferencia y vínculo (relación) con la arquitectura y lo urbano, llevando a entender su propia especificidad.<sup>30</sup> Un exceso en el paisaje.

Para huir del *otro* como *mito*, y a la vez desmitologizar mediante el

---

<sup>25</sup> FINKIELKRAUT, Alain; SLOTERDIJK, Peter. *Los latidos del mundo: diálogo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008. p. 31.

<sup>26</sup> Ibid., Sloterdijk, p. 42.

<sup>27</sup> Ibid., Finkelkraut, p. 51.

<sup>28</sup> Parte I, capítulo 3, de esta Tesis.

<sup>29</sup> DERRIDA, Jacques. *Força da lei*, op. cit.

<sup>30</sup> BENJAMIN, Andrew. “Interrupting Confession...”, op. cit.

reconocimiento de la alteridad, es necesario *distanciamiento* y *espaciamento*, afirma Benjamin.<sup>31</sup> El distanciamiento puede ser pensado como una relación de distancia no jerárquica ni opositora, una fuga del *orden simbólico* – donde el sujeto es efecto que naturaliza una unidad y forma una comunidad ideal – para una posición del espectador que resiste al símbolo, repensando la unidad, aquella donde el sujeto se produce, o, también diríamos, se performa. El espaciamento, que podemos vincular a la *creación de espacios* de Michael de Certeau, trae la idea de tiempo y una función (uso) siempre inacabado, incompleto, en construcción.<sup>32</sup>

El monumento, por tanto, abierto a su inmanencia debe potenciar un lugar que va a producir espacios/espaciamentos que nunca van a ser completados, y permaneciendo abiertos continúan existiendo. Manteniendo este devenir el monumento se abre para pensar el *otro* como alteridad, como diferencia. Esta inmanencia produce la memoria en el presente o, como dice Andrew Benjamin, sólo hay rememoración en el presente y los monumentos siempre deben abrir el pensamiento para vigilar su existencia, y en su materialidad, evitar cualquier forma fácil de incorporación.<sup>33</sup>

Tanto Derrida como Andrew Benjamin traen en sus pensamientos la *huella* de Emmanuel Levinas, que le brinda al pensamiento sobre el *otro* una responsabilidad (de memoria) y sentido ético a ser confrontados si la aproximación se da como *alteridad*. Este encuentro con la alteridad no es propiedad de la representación o de la cognición, sino del *afecto*. Si se piensa la diferencia bajo el concepto de identidad éste pierde su extremismo para provocar respuestas afectivas.<sup>34</sup>

Nombrar o rehusarse a nombrar, también encuentra otras resonancias en el Monumento de Whiteread para la Judenplatz. La terminología para nombrar el genocidio judío está lejos de ser consenso, *Holocausto*, *Shoah*, *Auschwitz*, *Solución final*, entre otros. Dominick La Capra habla de la dificultad de nombrar y recuerda que no existen palabras inocentes o fuera de connotación. El nombre afirma y de alguna forma crea un lugar diferente para el recuerdo; *Holocausto*, trayendo entre otras, una

<sup>31</sup> BENJAMIN, Andrew. "Interrupting Confession...", op. cit.

<sup>32</sup> Ibid. También en: BENJAMIN, Andrew. *Style and time: Essays on the politics of appearance*. Evanston/US: Northwestern University Press, 2006. Disponible en: <[www.academia.edu/444400/Style\\_and\\_Time](http://www.academia.edu/444400/Style_and_Time)>. (Última consulta: 19 jun 2015)

<sup>33</sup> BENJAMIN, Andrew. "Interrupting Confession...", op. cit.

<sup>34</sup> Sobre el pensamiento del *otro* y la *alteridad* en Levinas, ver, entre otros: LEVINAS, Emmanuel. *La huella del otro*. México DF: Taurus, 2000.

connotación sacrificial<sup>35</sup>; *Shoah* vincula los acontecimientos a una tradición religiosa y étnica<sup>36</sup>; todos los términos muestran el potencial del cine, ya que se volvieron destacados después de la serie y el documental con los mismos nombres.<sup>37</sup> Derrida, hablando sobre su resistencia a usar *Auschwitz* como metonimia, argumenta que no se siente con derecho de dar un *nombre* a todos los genocidios, a todos los posibles exterminios, o aún al exterminio de los judíos durante el nazismo. Si usamos *Auschwitz* nos olvidamos de otros campos, si recordamos todos nos olvidamos de otros genocidios. También existe una ciudad que actualmente se llama Auschwitz, un lugar en particular.<sup>38</sup> *Nameless*.

En el monumento también están los nombres – obligados – de los campos de concentración. Una vez más Ruth Klüger se hace nuestra interlocutora preguntándose ¿por qué hablaría de lugares si no vivió mucho tiempo en ninguno? Nombrando algunos capítulos con los nombres de los campos donde estuvo recluida, reflexiona: “Vamos a empezar por aquello que quedó, los nombres de los lugares.”<sup>39</sup> Los campos ahora transformados en museos son como una “especie de patria” para escenificar los “fantasmas”<sup>40</sup> o para que “los políticos que quieran mostrar sus credenciales éticas, se saquen fotografías en estos templos o, aún mejor, se dejen fotografiar”.<sup>41</sup> Por lo tanto, la inscripción de los nombres de los campos en el monumento de Viena, insistimos, obligatoria, puede ser pensada como una evocación a la patria de donde vinieron “los más de 65.0000 judíos-austriacos”.

---

<sup>35</sup> El término *holocausto* deriva del griego *holokauston*, que significa completamente-quemado, usado para las ofrendas sacrificiales a los dioses. A finales del siglo XIX fue usado para describir catástrofes en general, para el tratamiento de los nazis a los judíos fue usado por primera vez en 1942. En: HOLOCAUST EDUCATION & ARCHIVE RESEARCH TEAM. “Prelude to genocide.” Disponible en: <[www.holocaustresearchproject.org/holoprelude.index.html](http://www.holocaustresearchproject.org/holoprelude.index.html)>. (Última consulta: 06 jul 2015)

<sup>36</sup> La palabra *Shoah* es bíblica y significa calamidad en hebreo; usado desde 1940 es el término que muchos judíos eligen por considerar *holocausto* ofensivo. Ibid.

<sup>37</sup> LACAPRA, Dominick. *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009 [2008]. La Capra se refiere a la serie norteamericana “Holocausto”, exhibida por primera vez en 1978 ; y a la película de Claude Lanzmann, “Shoah”, de 1985, citada anteriormente.

<sup>38</sup> BEN-NAFTALI, Michael. “An interview with professor Jacques Derrida.” (Jerusalén, 8 enero 1998). Disponible en: <[www.yadvashem.org/odot\\_pdf/Microsoft Word -3851.pdf](http://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft Word -3851.pdf)>. (Consulta: 03 jun 2015)

<sup>39</sup> KLÜGER, Ruth. op. cit.

<sup>40</sup> Ibid, p. 66.

<sup>41</sup> Ibid, p. 65.



*Nameless Library* ( 2000), 2013. (fotografía de la autora)

Reflexionando sobre la inestabilidad del significado de los memoriales de guerra, Reinhardt Koselleck afirma que el recurso a la inscripción es la forma de marcar la finalidad del memorial, supone intentar fijar la función conmemorativa de éstos, de modo que todas las identificaciones políticas y sociales se desvanezcan con el tiempo. “Memoriales, como todos los trabajos de arte, poseen un potencial de exceso para adquirir vida propia. Por este motivo, el significado original de un sin número de memoriales no sería reconocido sin el uso de inscripciones u otra señal empíricamente reconocible”.<sup>42</sup>

En el Memorial para la Judenplatz existe una narrativa que quiere ser contada bajo el prisma de la nación que, de alguna forma, quiere incluir víctimas y perpetradores a lo que la artista responde con una negación; ante esta imposición de los nombres de los campos y del *otro*, esconde los títulos de los libros, impide el acceso al archivo y a su biblioteca la nombra *NAMELESS: SIN NOMBRE*.

<sup>42</sup> KOSELLECK, Reinhardt. *The practice of conceptual history: Timing History, Spacing Concepts*. Stanford/US: Stanford University Press, 2002. p. 324.

## DE LIBROS, BIBLIOTECAS Y ARCHIVOS (SIN NOMBRE)

Sobre su participación en el concurso de Viena y la sorpresa ante el resultado, Whiteread comenta:

“Cuando me solicitaron enviar una propuesta, pensé mucho sobre eso, y lo que me motivó a aceptar fue haber vivido más o menos un año y medio en Alemania, sentí que no iría a un lugar que no conocía. Pero me lancé a esto de manera completamente ingenua, sin embargo no pensé en ningún momento que vencería, realmente no lo pensé, era más para probar si conseguiría hacer algo. Era como un reto para mí misma. Entonces gané, lo que fue un choque.”<sup>43</sup>

Durante el período entre el resultado y la inauguración del Memorial, la artista realizó otros trabajos con libros, *Untitled (Paperback)* - (1997), y *Untitled (Book Corridors)* - (1998). Sobre el primero, afirma que lo hizo para “intentar resolver sus frustraciones” mientras esperaba que los “burócratas” decidiesen sobre el futuro de su proyecto; resalta que el procedimiento usado es inverso al de Viena, porque el vaciado está hecho a partir de libros utilizándolos como molde, presentando como trabajo final el espacio negativo.<sup>44</sup>

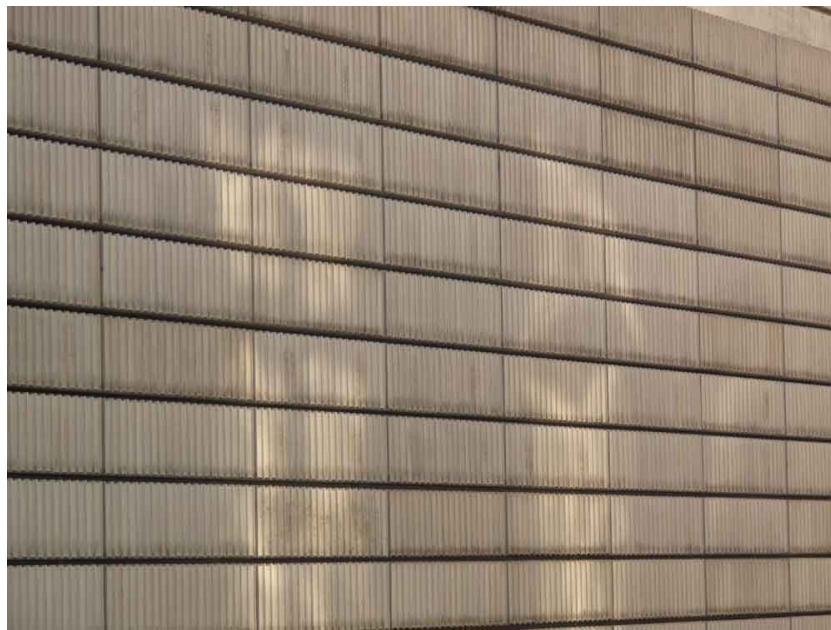


*Untitled (Paperbacks)*, 1997, MoMA, Nueva York (escayola y acero).

<sup>43</sup> SYLVESTER, David. “Carving Space.” *Tate Magazine*, n. 17, p. 40-47, 1999. p. 43.

<sup>44</sup> FURLONG, Willian. *Rachel Whiteread*. (audio entrevista), 23'13”, 1997. Disponible en: <[viencebiennale.britishcouncil.org/people/reference/rachel-whiteread/type/audio/media/rachel-whiteread-interviewed-by-willian-furlong-for-audio-arts](http://viencebiennale.britishcouncil.org/people/reference/rachel-whiteread/type/audio/media/rachel-whiteread-interviewed-by-willian-furlong-for-audio-arts)>. (Última consulta 22 mar 2015)

Al contrario de sus otros trabajos, *Nameless Library* no partió de un objeto preexistente. Fue compuesta a través de libros tallados en madera después vaciados en cemento, que montados componen anaqueles, éstos componen estanterías, y luego paredes; *cuatro paredes* enteras de *libros* uniformes, con una interrupción en una de ellas para un vaciado en negativo de una *puerta* de dos hojas. Las paredes están cerradas por el negativo de un *techo con rosetón*.



*Nameless Library* (2000), 2013. (fotografía de la autora)

La *biblioteca*, así la llama, es una composición de partes transformadas en un sólido fijo y pesado, “brutal”<sup>45</sup> en su crudeza. Una biblioteca vista desde el exterior, donde fueron retiradas las paredes a las que pertenecían a los estantes, en la que los libros continúan sosteniéndose en el aire, como fantasmas. O, si pensamos en la lógica de las esculturas de la artista, podemos decir que esos libros ya no estaban más en aquel lugar, que en la biblioteca que usó como molde éstos habían sido, de alguna forma, retirados, pero permanecieron en el vacío como una presencia fantasmática, un *archivo espectro*. Su punto de partida fue lo imaginado, lo no existente. Whiteread convoca para su Memorial un fantasma y lo nombra *Biblioteca Sin Nombre*.

<sup>45</sup> *Brutal* es el adjetivo que la artista usa algunas veces para su trabajo, como citado en el capítulo anterior: “Conozco la Historia de Austria, y quería ser muy brutal a este respecto”; también para el material elegido, cemento, que citaremos más adelante en este capítulo.

“No hay nada verdadero en la pieza, de alguna forma. Las puertas fueron construidas; construí el techo con el rosetón. Es la idea de un lugar. En vez de una sala área, está basado en la idea de una sala de los edificios de las inmediaciones. Fue como estar en una plaza local entre bonitos edificios y pensar sobre la escala que un salón tendría en alguno de esos edificios. Nunca pensé en vaciar un edificio existente.”<sup>46</sup>

La asociación entre arquitectura, memoria y memorialización, o con el no dejar/querer olvidar, tiene origen en la historia. Frances A. Yates en su *monumental, El arte de la memoria*, estudia las técnicas mnemónicas desde las culturas clásicas – entonces fundamentales para una buena retórica – que tenían como primer principio la impresión de las memorias, transformadas en imágenes, en lugares, los *loci*, siendo el tipo más común de lugar, el arquitectónico. Yates cita a Quintiliano: “se debe recordar una construcción lo más amplia y variada posible, con el patio, la sala de estar, las habitaciones, los salones, sin omitir las estatuas y otros ornamentos que decoran esos espacios”.<sup>47</sup> *Imagen, lugar, memoria*.

“Por tener memoria corta los hombres acumulan innumerables recordatorios”, dice la voz en *off* de Jacques Dumesnil en *Toda la memoria del mundo*. “En París es en la Biblioteca Nacional donde las palabras están capturadas. [...] Fue preciso concebir disciplinas, que con el tiempo se transformaron en leyes. Para inventariar la masa de conocimientos, fue necesario recurrir a las palabras clave. [...] Cómo saber, con más seguridad, qué será testimonio de nuestra civilización mañana”, dice también el narrador.<sup>48</sup> Es el lector quien rescata de la “memoria universal”, “abstracta”, a partir de su necesidad” para “unir fragmentos de un secreto”.<sup>49</sup>

Aunque actualmente comparta su función con otros medios, los libros y bibliotecas/archivos han sido, desde las primeras culturas escritas, el principal medio y metáfora para la memoria. De los gestos para borrar la memoria, la destrucción de libros y bibliotecas es uno de los más simbólicos en el deseo de aniquilamiento de las culturas, siendo así usado de diferentes maneras por muchos artistas. La destrucción de libros en el período nazi fue abordada, por ejemplo, en el memorial de autoría de Micha Ullman, titulado *Bibliothek* (1995), en la Bebelplatz en Berlín; éste se refiere específicamente a la quema de libros de mayo de 1933 ocurrida en el local – donde se

<sup>46</sup> HOUSER, Craig, op. cit.

<sup>47</sup> YATES, Frances A. *A arte da memória*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2007 [1966]. p. 19.

<sup>48</sup> RESNAIS, Alain. *Toute la mémoire du monde*. 21'. France: Films de la Pléiade, 1956. Guión: Remo Forlani; Narrador: Jacques Dumesnil.

<sup>49</sup> Ibid.

ubica la Universidad Humbolt –, y también en muchas otras universidades en Alemania. Es un vidrio translúcido a ras de suelo, herméticamente cerrado, con una moldura iluminada alrededor y orientado hacia una cámara subterránea (706 x 706 x 530 cm.) también iluminada, en la que se muestran estantes vacíos. Una placa próxima describe el evento junto a la cita de una obra de teatro de Heinrich Heine (1797-1856): “Donde se queman libros, también se acaba quemando personas.”<sup>50</sup>

Para la cultura judaica existen otras asociaciones que pueden ser realizadas con el *libro*, entre ellas, la gran producción intelectual de judíos, practicantes o no: a los libros sagrados, siendo el *Tanakh* el texto central del judaísmo y la Torah el conjunto de los cinco primeros libros del Tanakh; a los libros memoriales conocidos como *Yizkor Bikber*, una especie de genealogías realizadas por residentes de Europa Central y Oriental que volvían a sus ciudades/comunidades, las cuales eran impresas como forma de rendirle homenaje a los que no habían sobrevivido al Holocausto<sup>51</sup>. Simon Wiesenthal en el discurso de inauguración del Memorial de Viena, dice: “Nosotros somos el pueblo de los libros. Nosotros no construimos nuestros monumentos de piedra y metal, nuestros monumentos fueron libros.”<sup>52</sup> Es importante señalar que no todos los judíos se reconocen en esta imagen simbólica del pueblo del libro – o en una supuesta religiosidad, o en el libro vinculado a la producción intelectual y a las clases pudientes, como ya fue señalado anteriormente.<sup>53</sup>

Contra la rápida identificación con el objeto libro, Whiteread enseguida instaura un reto, una paradoja, por cómo estos libros (no) se muestran en su biblioteca sin-nombre e impenetrable. ¿Cómo identificar esa biblioteca? ¿Cómo clasificar lo que es sin-nombre? ¿Cómo catalogar lo inaccesible? Podemos pensar que aquí también se instala una aporía: entre el querer recordar y el olvidar la artista construye un archivo y

---

<sup>50</sup> Preparado como un espectáculo, la quema de libros en la Bebelplatz contó con música y la participación de nazis, entre ellos el Ministro de Propaganda Joseph Goebbels; el acto fue filmado y mostrado por todo el Reich. Se estima que en la Bebelplatz hayan sido quemados 20.000 libros. Esta práctica fue repetida después en los territorios anexionados. Más sobre la obra de Micha Ullman en: ISRAEL MUSEUM. Disponible en: <[www.imj.org.il](http://www.imj.org.il)>. (Consulta: 08 feb 2015)

<sup>51</sup> La práctica de recopilar libros de memorias genealógicas en las comunidades judías es observada desde los años 1920 en Europa Oriental; para el Holocausto empezaron a ser publicados ya en 1940, pero en las décadas que siguieron a la Segunda Guerra hubo un considerable aumento de las publicaciones. Estos libros contienen narrativas de las comunidades, historias de familias, y un levantamiento de las pérdidas materiales. Hay muchos trabajos publicados sobre estos libros y algunos intentos de reunirlos. Ver: HOROWITZ, Rosemary (ed). *Memorial Books of Eastern European Jewry: Essays on the History and Meaning of Yizkor Volumes*. Jefferson/NC/US: McFarland, 2011.

<sup>52</sup> MASTERMAN, Sue. “Austria opens first Holocaust Memorial.” *abc News*, 25 oct. 2000. Edición on-line. Disponible en: <[abcnews.go.com/internacional/story?id=82284](http://abcnews.go.com/internacional/story?id=82284)>. (Última consulta: 17 feb 2015).

<sup>53</sup> Capítulo 2, Parte II, de esta Tesis.



establece su acceso como imposible. Es posible ignorar el contenido de este archivo, pero no su existencia.

En esta época en la cual estamos *bajo el signo de Mnemosyne*, el archivo es la forma elegida para trabajar con el pasado, o sobre cómo queremos mantener el pasado en el presente – organizándolo, clasificándolo y catalogándolo. A través de los archivos tenemos la impresión de poder aprehender el mundo, comprenderlo y explicarlo por su ordenamiento.

El concepto de archivo alberga la memoria de su nombre, dice Derrida, *Arkhé*, del griego principio y comando.<sup>54</sup> También remite al *arkeión*, que significa casa, domicilio, la residencia de los arcontes, responsables de la seguridad física de los soportes a quienes les era otorgado el derecho de interpretar los archivos. El archivo entonces, es el cruzamiento de lo topológico (lugar) y nomológico (ley), del soporte y de la autoridad, de lo visible y de lo invisible.<sup>55</sup> En esta necesidad de un guardián y de un lugar ocurre un proceso que Derrida denomina “domicialización” o, dar domicilio a los archivos. Este proceso de institucionalización marca el paso de lo privado a lo público – “lo que no quiere decir de lo secreto a lo no secreto” – y establece un poder de “consignación”, de reunir signos.<sup>56</sup> Esta relación entre lo público y lo privado establece una “política de archivo”. “Ningún poder político sin control del archivo y aún de la memoria. La democratización efectiva se mide siempre por ese criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, su constitución y su interpretación.”<sup>57</sup> Derrida observa que un *mal de archivo* se abate sobre la humanidad, un deseo de memoria frente a la supresión del tiempo y la velocidad de la información. Este *mal* obedece a presupuestos clasificatorios y ontológicos que se refieren a la naturaleza (enunciados) y al lugar del archivo – el comienzo, lo originario; y presupuestos nomológicos que aluden a la dimensión de la ley. No habría mal de archivo sin la

---

<sup>54</sup> DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo. Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001 [1995]. El texto de este libro es una conferencia impartida en 1994 en el Museo Freud de Londres, con ocasión del coloquio “Memoria: la cuestión de los archivos”, auspiciado por la Sociedad Internacional de Historia de la Psiquiatría y del Psicoanálisis. El eje de todo el texto es un diálogo de aproximación y distanciamiento de Freud sobre la memoria – “con Freud, sin Freud, a veces contra Freud” (p. 9) –, entre el inconsciente como archivo, y la memoria artificial, con sus soportes siempre cambiando, enfrentados con el *mal radical*, aquí el nazismo, que destruye el propio principio del archivo.

<sup>55</sup> Ibid. Arconte era aquel que comandaba, representaba las leyes y, dada su notoriedad pública, guardaba en su casa los documentos oficiales, denotando poder político.

<sup>56</sup> Ibid., p. 13.

<sup>57</sup> Ibid., p. 16.

amenaza (infinita) de la destrucción. La pregunta es dónde y cuándo empieza el archivo y quién lo gobierna.<sup>58</sup>

Michel Foucault, en *Arqueología del Saber*, entiende el archivo, como la manera en que se articula el dominio de los enunciados que a su vez, según reglas específicas, se organizan en sistemas (prácticas discursivas) que aparecen como *acontecimientos* y como *cosas*.<sup>59</sup> Como conjunto de relaciones múltiples entre *materialidad* (lugar/cosas) y *acontecimientos*, define en un contexto dado el surgimiento y la desaparición, las reglas y los límites de la *decibilidad* y *visibilidad*; pero por esta misma condición posibilita la constitución de *espacios* y, por tanto, la transposición de los límites o *transgresión*. Foucault usa la imagen del *monumento* para hablar de la *arqueología* (método), o de cómo los archivos deben ser abordados, cómo requiere que se perciban las relaciones, “lo que dicen en silencio cosa diversa de lo que dicen” y que, diferente del documento – “signo de otra cosa”, “transparente”–, posibilita abrir cuestiones para experimentos del pensamiento.<sup>60</sup> El archivo también puede ser pensado como una alteridad, ya que, fuera de nosotros, nos delimita; y la investigación en los archivos, así como él mismo, debe combinar experimentación, invención y ficción; la interpretación nunca es suficiente. La ficción aquí, bajo la luz de Foucault, no es lo opuesto a la verdad, sino un modo de mostrar o volver visibles las condiciones de posibilidades de ver/decir las cosas y a partir de ellas pensar, “no en hacer ver lo invisible sino en hacer ver hasta qué punto es invisible la invisibilidad de lo visible”.<sup>61</sup>

Desde Platón hasta Foucault y Derrida se piensa esta acción de archivamiento con un sentido paradójico de memoria/protección y al mismo tiempo de olvido; hipermnesia, y la otra cara, la hipomnesia o aún la amnesia. El mal de archivo en Derrida es esta contradicción entre deseo de memoria – ahora exacerbada en tiempos de web – el ocultamiento (de un secreto) y lo efímero presente en todos los dispositivos de archivo y registro. “No habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin

<sup>58</sup> DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo*, op. cit.

<sup>59</sup> FOUCAULT, Michel. *Arqueología do saber*. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008 [1969]. El historiador Jacques Le Goff reflexiona sobre la multiplicidad de significaciones y sobre la totalidad nunca alcanzada usando esta imagen/concepto foucaultiana de documento-monumento. “En el límite, no existe documento-verdad.” Como cualquier documento es verdadero y falso y como monumento un montaje. “Es preciso empezar por desmontar, demoler este montaje, desestructurar esta construcción y analizar las condiciones de producción de los documentos-monumentos”. En: LE GOFF, Jacques. op. cit., p. 548.

<sup>60</sup> Ibid., p. 8 e p. 157.

<sup>61</sup> FOUCAULT, Michel. *El pensamiento del afuera*. 6. ed. Valencia: Pré-textos, 2008 [1986]. p. 27-28.

la posibilidad de un olvido que no se limita a la represión”<sup>62</sup>; también existe la “destrucción radical”, una infinita destrucción justificada por la amenaza del “mal diabólico”, que el autor relaciona al ideal ario.<sup>63</sup> Archivar el pasado, o narrarlo, es empezar a olvidarlo. “Si alguna cosa es inolvidable, lo es porque, paradójicamente, no puede ser recordada o narrada”.<sup>64</sup> Si alguna cosa no puede ser archivada, catalogada, es porque no puede ser olvidada. Sin Nombre.

Todo monumento puede ser considerado un tipo de archivo, una inscripción en un lugar, un *hypomnema* que quiere garantizar la posibilidad de recuerdo/rememoración, y que oponiéndose a una experiencia espontánea, en su propia lógica, al mismo tiempo condiciona el olvido y la invisibilidad. Nunca será suficiente que recordemos la célebre frase del vienés Robert Musil, “no hay nada en el mundo más invisible que los monumentos.”<sup>65</sup>

En la *biblioteca* de Rachel Whiteread no tenemos el nombre para clasificarla, o tenemos una memoria demasiado grande para ser nombrada y catalogada. La artista instala en la Judenplatz un nuevo *topos* (o *locus*), que pone en cuestión la autoridad del archivo y su propia posibilidad. *Nameless Library* es un archivo de memorias inaccesibles, o tal vez, de memorias que rehusamos olvidar por no poder catalogarlas. Y no podemos catalogarlas por su indecibilidad. El monumento es discreto si lo comparamos a los innumerables monumentos de la pintoresca Viena, pero la pesada y misteriosa presencia en la plaza se produce como un exceso en un paisaje idealizado. La biblioteca es presencia de un espacio privado, desnudo, en plaza pública; no puede ser ignorada, interrumpe la mirada, interrumpe el flujo. Potenciando el lugar y en un gesto de suplementación (Derrida) / ficción (Foucault) / fabulación (Deleuze), marca el acto que funda el archivo, instala un territorio afectivo a través de la invocación de un fantasma.

Recordemos aquí que lo ficticio, para Foucault, “no se encuentra jamás en las cosas ni en los hombres, sino en la imposible verosimilitud de aquello que está entre ambos: encuentros, proximidad de lo más lejano, ocultación absoluta del lugar donde

<sup>62</sup> DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo*, op. cit., p. 32.

<sup>63</sup> Ibid., p. 24. Aquí la relación es con la pulsión de muerte freudiana (archiviolítica), que menos que *reprimir*, quiere el borrado del archivo.

<sup>64</sup> ROTH, Michael. “Hiroshima Mon Amour: You must remember this.” En: ROSENSTONE, Robert A. (ed). *Revisioning history: film and the construction of a new past*. Princeton, New Jersey/US: Princeton University Press, 1995. pp. 91-101.

<sup>65</sup> MUSIL, Robert. *O melro e outros escritos de obras póstumas publicadas em vida*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996 [1936]. p. 48.

nos encontramos.”<sup>66</sup> Para Derrida la única condición para que una obra (texto/pensamiento) no produzca un único sentido es a través del exceso, o que se ofrezca como *suplemento*; una capacidad de que un trabajo produzca significados simultáneos, incluyendo los contradictorios, no intencionales y los indeseables, y aún un “nada querer decir”<sup>67</sup>, asegurando así “la oposición entre el afuera y el adentro”<sup>68</sup>.

La *fabulación* para Deleuze también es un exceso, potencia, lo que instala “una escritura infinita más profunda que la escritura, una lectura ilimitada más profunda que la lectura.”<sup>69</sup> Los desvíos, las zonas de canje que mantiene la obra en movimiento, lo que permite ficcionarse y que opone al modelo [cualquiera - de archivo, de identidad, de narrativa]; permite la desterritorialización, o el desprendimiento de la representación, y huyendo del uso instrumental llega a lo político. Dicho de otra manera, creación, devenir, el siempre volverse *otro*. La fabulación creadora que le compete al arte permite su duración. “El acto del monumento no es la memoria, sino la fabulación”.<sup>70</sup>

Existe en la memorialización del Holocausto un enfrentamiento entre la necesidad y la imposibilidad, entre lo indispensable y lo impensable, que ocurre por la intraducibilidad de la experiencia. *Nameless Library* como archivo sin acceso que contiene textos que no pueden ser leídos parece decir lo irrepresentable y la imposibilidad de enunciar (toda) la verdad. Su presencia se constituye como exceso, una excrescencia en la Judenplatz, una hiperplasia como respuesta a una herida muy grave. Huyendo de una pedagogía, sin ser narrativo ni ornamental, potencia las dimensiones afectivas. Frente a *Nameless* nos sentimos como arcontes, guardianes y clasificadores de este archivo, a la búsqueda de un sentido siempre diferido. El cuidado como investigadores que aprendemos con Foucault es el de no transformar los *monumentos* en *documentos*, sino de verlos en su dimensión de acontecimiento, donde lo que permanece es el *afecto*.

---

<sup>66</sup> FOUCAULT, Michel. *El pensamiento del afuera*, op. cit., p. 27.

<sup>67</sup> DERRIDA, Jacques. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001 [1972]. p. 21

<sup>68</sup> Ibid., p. 19.

<sup>69</sup> DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987 [1985]. p. 341.

<sup>70</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2000 [1991]. p. 218.

## **NAMELESS LIBRARY COMO BLOQUE (DE SENSACIONES)**



*Nameless Library* (2000), 2013. (fotografía de la autora)

El panel explicativo al lado del Monumento pretende orientar el sentido, “el cubo de hormigón [...] se presenta como estantes de una biblioteca”, no obstante, podemos decir parafraseando a René Magritte o a Foucault – (*Ceci n’est pas une pipe*): *Esto no es una biblioteca*. *Nameless Library* es una escultura, una escultura monumento, un monumento-*bloque de sensaciones*. Inmanente.

Para aproximarme a *Nameless Library* uso aquí la imagen de Foucault del caligrama, “la propia cosa”, “presencia inmóvil, ambigua, sin nombre,<sup>71</sup> y de cómo Rachel Whiteread procede a la manera de Magritte rompiendo el caligrama, haciendo con su dispositivo una cadena tautológica: ...↔ vaciado ↔ escultura ↔ índice ↔ monumento ↔ archivo ↔ biblioteca ↔ libro ↔... : un juego de formas heterogéneas de la (con) (para) memoria. De la misma forma que Magritte en su pintura establece una contradicción creando trampas entre la imagen y el texto, entre los dos enunciados,

<sup>71</sup> FOUCAULT, Michel. “Isto não é um cachimbo.” En: *Ditos e Escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001 [1968]. pp. 247-263. p. 251

o dentro de un único y mismo enunciado,<sup>72</sup> Whiteread también establece contradicciones en su escultura-monumento-memorial o, mejor, desnaturaliza y subvierte las funciones de su archivo sin nombre, con acceso negado.

El material, la forma y el procedimiento elegido para *Nameless* resuenan como tácticas de intervención para el lugar, para así crear suplemento y transformar en potencia la inercia de su monumento. Whiteread dijo que eligió el hormigón como material por la manera como reaccionaría al ambiente de la ciudad. “Quería usar un material que está presente y es *brutal* y que absorbería la esencia de la ciudad y sus marcas (máculas).”<sup>73</sup> La artista, una vez más, usa el calificativo *brutal* y muestra querer exponer el presente y sabotear cualquier sentido de confort con relación al pasado; evita lo monumental y heroico, común a muchos memoriales, y como una fuerza singular de activación del lugar entra en el espacio/tiempo del espectador/experimentador. Toca la ontología de la escultura dando forma a lo informe, al vacío. En su especificidad y búsqueda estética de mostrar lo negativo como principio formativo y hecho escultural, instala un espacio heterotópico, localizable pero fuera de lugar, expuesto y negado, capaz de crear espacios (mundos) posibles – imaginados y no imaginados.

El procedimiento de la artista converge con lo que Ana Arnaiz e Iskandar Rementería articulan sobre Jorge Oteiza, de un “saber de escultor” aplicado a la ciudad, desarrollado desde su *Laboratorio* hasta el momento en el que se dedica a trabajar colaborativamente con arquitectos en proyectos aplicados a la “Ciudad”. Según el pensamiento de Oteiza sobre la “nueva estatua”, o “escultura dinámica”, su propuesta es de un enfrentamiento al *sentimiento trágico* y al carácter dinámico de la contemporaneidad, que se encuentra fuera de ella misma.<sup>74</sup> En su búsqueda de lo que

<sup>72</sup> FOUCAULT, Michel. “Isto não é...”, op. cit., p. 249.

<sup>73</sup> MASTERMAN, Sue. op. cit.

<sup>74</sup> ARNAIZ, Ana; REMENTERIA, Iskandar. “Saber de Escultor entre el Arte y la Ciudad.” *ArtSensorium. Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais.*, v.1. n. 1, Curitiba/Brasil, 2014. pp. 153-171.

Jorge Oteiza (1908-2003) obtuvo en 1957 el premio al mejor escultor extranjero en la IV Bienal de São Paulo con *Propósito Experimental*, 28 esculturas y un texto sobre su proceso escultórico al interior del *Laboratorio*. Planteado el Propósito como una operación moderna, conclusiva y emancipadora, representa el punto de inflexión para lo que el propio artista denominó “paso a la ciudad”. Esta dialéctica Laboratorio/Ciudad dará cuenta de su conciencia de hombre civil y de la necesidad de aplicar el saber del arte al espacio público común, cuestión esta que se materializará en el texto inédito *La ciudad como obra de arte* (1958). Entre sus numerosos textos pueden consultarse *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (1952), disponible en: <<http://www.museoteiza.org/wp-content/uploads/2010/10/FMJO-Megal%C3%ADtica-y-Carta2.pdf>>; *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación del alma vasca* (1963), disponible en: <http://www.museoteiza.org/wp-content/uploads/2010/09/FMJO-Quousque-Tandem1.pdf> y el texto inédito de *La ciudad como obra de arte* (1958) puede encontrarse en la Tesis doctoral *Proyecto no concluido para la Alhóndiga de Bilbao. Una propuesta sobre la Estética Objetiva de Jorge Oteiza como método de investigación* de Iskandar Rementería (2012, UPV/EHU) <https://addi.ehu.es/handle/10810/15427>. (Última consulta: 16 ago 2015)

llamaba “servicio metafísico para el hombre” Oteiza quería alejarse de la “integración funcional de la Estatua con la arquitectura y el mundo – que es lo ornamental y técnico”.<sup>75</sup> El poder de la estatua/escultura estaría entonces en su “abstracción”, o en su ontología como “pura espacialidad”, o “imposibilidad de representación del vacío moderno”.<sup>76</sup> Evaluando una serie de trabajos de Oteiza, Arnaiz y Rementeria consideran que ese *saber de escultor* implicaría la articulación de un compromiso creador y el compromiso con el espectador tratado más allá de la contemplación.<sup>77</sup>

La actualidad de estas reflexiones de Oteiza nos lleva a pensar el sentido *háptico*<sup>78</sup> de la escultura, con y más allá de lo óptico, reuniendo los sentidos en un vínculo cuerpo/obra/mundo. Oteiza usa su saber técnico espacial para aplicarlo en sus trabajos en lugares públicos con el fin de crear espacialidades, de la forma como observamos en Rachel Whiteread. La fuerza *háptica* presente en *Nameless Library*, la voluntad despertada de ver de cerca, de tocar, de sentir la textura, la temperatura, también es efecto de cómo la artista usa la escala humana, característica común a sus esculturas, que interpela y estimula un encuentro sensible con el objeto que está siendo visto/sentido. Cuerpo-a-cuerpo. Piel-a-piel. En su presencia en la plaza, en su irreductible materialidad e intensidad, produce un campo de inmanencia, donde se realizan los *agenciamientos* y se producen los *acontecimientos*. Aquí pensamos el agenciamiento con una inspiración deleuziana, no como reunión de cuerpos (personas y cosas), sino lo que le ocurre a éstos cuando se encuentran; como (de)composición, territorialización y desterritorialización, comporta componentes heterogéneos. Agenciamientos producen acontecimientos multidimensionales del orden de las singularidades, de la contingencia y del devenir. De carácter suplementar pueden ser pensados como creadores de espacios o espaciamentos, como ya tratamos anteriormente.<sup>79</sup>

---

<sup>75</sup> OTEIZA, Jorge. Apud ARNAIZ, Ana; REMENTERIA, Iskandar. “Saber...”, op. cit., p. 158. En el sitio web de la FUNDACIÓN MUSEO JORGE OTEIZA se puede encontrar una multitud de documentos para consulta on-line. Su sede está en Alzuza (Navarra), donde se custodian el legado y la obra del escultor, su biblioteca personal y una amplísima documentación (mecanoscritos, manuscritos, dibujos, fotos, videos). Disponible en: <<http://museooteiza.org/>>

<sup>76</sup>Ibid., p. 159. Pura espacialidad y abstracción, son la citas de Oteiza en el texto.

<sup>77</sup>Ibid.

<sup>78</sup> Sinónimo de un acceso multisensorial a la imagen, el término *háptico*, proviene del griego tocar. El *tropo* fue utilizado por Alois Riegl por considerar el término táctil limitado, proponía entonces *háptico* para definir la tactilidad de la visión. Deleuze va a retomarlo a partir de Riegl en su estudio de Francis Bacon – y su afirmación de que había alcanzado con la pintura lo que había intentado con la escultura –, para proponer el *háptico* como un compuesto de sensaciones que transbordan la representación. En: DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: La lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2002 [1981].

<sup>79</sup> La conceptualización de “agenciamiento” aparece muchas veces en la obra de Deleuze y de Deleuze/Guattari, entre ellas en: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platós: capitalismo e esquizofrenia*.

En su presencia silenciosa, no hay en *Nameless* cierre, instala en lo fijo un inacabado, en lo extraño, misterioso y fuera de lo común, un reto a nuestra percepción e imaginación. Whiteread abre su *biblioteca* a una infinidad de lecturas y sensaciones. Derrida habla de un silencio en las artes espaciales –donde incluye las artes visuales –, que opera como resistencia a la autoridad del discurso, “donde las palabras encuentran su límite”, una experiencia de *espaciamento* del *espacio*, y que también se constituye como poder y una otra autoridad. Este poder del silencio de la obra reside en que siempre hay más para decir – y somos nosotros quienes lo hacemos hablar – y en la propia presencia, “intocable, monumental, inaccesible”.<sup>80</sup> Existe esa sensación en *Nameless* un deseo de rompimiento del discurso, de retirada de la autoridad de las palabras. Una locuacidad paralela a un mutismo. O afasia. Un sin-nombre. Este poderoso silencio derridiano encuentra el *afecto*, del arte-monumento de Deleuze/Guattari.

Para Deleuze y Guattari el arte está en las *sensaciones* y no en el sentido. “Pintamos, esculpimos, escribimos con sensaciones. Pintamos, esculpimos, escribimos sensaciones.”<sup>81</sup> Los artistas crean, a través de los *planos de composición, figuras estéticas*, potencia de *perceptos* y *afectos* que generan *bloques de sensaciones*. *Perceptos*, son estados de los cuerpos inducidos por otros cuerpos, conjunto de percepciones y sensaciones que “sobreviven a los que los vivencian”<sup>82</sup>; *afectos* no son sentimientos o emociones, sino intensidades, desbordamiento del sentido, devenir, “tornarse otro”<sup>83</sup>. Para la noción de afecto, de fondo spinoziano, no importa lo que el arte significa, sino lo que puede hacer a partir del lugar que ocupa en sus conexiones y agrupamientos. Estas composiciones pueden ser pensadas como armonías y melodías que resultan de las interacciones provocadas por las sensaciones. Los *perceptos* y los *afectos* trascienden el propio creador “por la auto-posición de lo creado, que se conserva en sí”<sup>84</sup>. Lo que se conserva de la obra de arte es un *bloque de sensaciones*.<sup>85</sup>

---

Vol 5. São Paulo: Editora 34, 1997 [1980]. p 218- 220. En *Conversaciones* lo equipara al concepto de Foucault de *dispositivo*. En: DELEUZE, Gilles. *Conversações*, 1972-1990. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992 [1990]. p. 109.

<sup>80</sup> DERRIDA, Jacques. “Las artes del espacio.” Disponible en: <[www.egs.edu/faculty/jacques-derrida/articles/las-artes-del-espacio/](http://www.egs.edu/faculty/jacques-derrida/articles/las-artes-del-espacio/)>. Entrevista de Peter Brunette y David Wills realizada el 28 de abril de 1990; publicada en *Deconstruction and Visual Arts: Art, Media and Architecture*; Cambridge Press, 1994. Edición digital en castellano. (Última consulta: 04 jun 2015)

<sup>81</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1992 [1991]. p. 216.

<sup>82</sup> DELEUZE, Gilles, *Conversações*. op.cit., p.171.

<sup>83</sup> Ibid.

<sup>84</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia*, op. cit., p. 213.

<sup>85</sup> En Derrida podemos ver un equivalente en la presencia que se desplaza, como un “enigma residual” para que la obra permanezca. En: DERRIDA, Jacques. “Las artes del espacio”, op. cit.



Los métodos para crear *bloques de sensaciones* varían, según Deleuze, entre las artes y los autores; sin embargo identifica “grandes tipos monumentales”, o “‘variedades’ de compuestos de sensación”: la *vibración*; el *enlace o cuerpo-a cuerpo* (acoplamiento); *el retroceso*, *la división y la distensión*; para el filósofo:

“La escultura presenta esos tipos en casi estado puro, con sus sensaciones de piedra, de mármol o de metal que vibran según el orden de los tiempos fuertes y de los tiempos débiles, de los salientes o de los entrantes, sus poderosos cuerpo-a-cuerpo que los entrelazan, sus arreglos de grandes vacíos entre un grupo y otro y en el interior de un mismo grupo, donde no se sabe más si es luz, si es aire que esculpe o es esculpido.”<sup>86</sup>

El *arte/monumento* entendido como *bloque de sensaciones*, y aquí independiente de la especificidad del medio, explora las posibilidades de estar en el mundo, y nos volvemos otro con el mundo a través de la potenciación de la experiencia. Las intensidades inmanentes de las obras/lugares por el potencial de generar afectos, transforman la manera como vemos, conocemos y experimentamos el lugar, hace que podamos percibir/pensar de otro modo. Sin el enfrentamiento con el afecto no hay *experiencia*, y en razón de eso, no hay memoria. Apostando en una sensación por-venir (Derrida), un devenir (Deleuze), crean espacialidades múltiples, y pensado de esta forma el arte se libera de la representación y torna en una producción de (mundos) posibles. El monumento, como bloque de sensaciones en el territorio, son *ritornelos*. El ritornelo es un agente territorial, dispositivo, que puede recibir diferentes funciones en sus despliegues. La formación de agenciamientos es inseparable del espacio que crea.<sup>87</sup>

*Nameless* inaugura una nueva forma de circulación de los cuerpos, de los afectos, de los pensamientos en la Plaza. En *Nameless* nada está dado. Inmanente, no narra o analiza, interpela; hay algo que queda en suspenso, lo cual posibilita que más que un “bloque de hormigón que se presenta como estantes de una biblioteca”, sea un *bloque de sensaciones*, lo que no puede ser significado o escapa a la significación. No decimos aquí que no pueda haber significación, o múltiples significaciones, que normalmente tienen relación con las expectativas y el sentido común de las narrativas/textos (al considerar las contaminaciones y apropiaciones a las que nos referimos en el capítulo anterior –

<sup>86</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia*, op. cit., p. 219.

<sup>87</sup> Ibid. Hay una descripción de *ritornelo* básica y clara en *Mil Mesetas*, como ritmos que consiguen un nuevo sentido. En: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platós: capitalismo e esquizofrenia*, Vol 5. op. cit.

sentimentales, o de uso político, o religioso, o...); decimos que hay un más allá del significado, un suplemento o intensidad que permanece.

A pesar de su peso, *Nameless vibra*. Las apropiaciones sensibles que observamos en la relación cotidiana y contingente con el monumento, personalizadas y colectivas, operan no sólo consciente o explícitamente, sino en una dimensión compleja. Si por un lado, el Monumento-memorial parece portar una forma objetivada de mensaje/sentido de determinación de un discurso, ya anunciado en la propia enunciación de los programas del ayuntamiento en el que está insertado – “*Kunst for Alle*” (Arte para todos), y del Programa “*KÖR – Kunst im Öffentlichenraum Wien*” (Arte en el Espacio Público de Viena) – y en los textos que serán insertados que fueron condición obligatoria para los participantes, su condición pública – aquí en el sentido de estar en un lugar público y de formar espacialidades en el disenso – , lo potencia a diferentes reacciones y *afectos*, desde su uso como tumba para el duelo (imposible), hasta usos/sensaciones inimaginables e indescriptibles debido a su propia inmanencia.

Podemos decir que el Monumento – en su particularidad de dar cuenta de una *experiencia* límite, el *Holocausto*, y al tratar de un pasado que no pasa y de sensaciones aún presentes, incluso para las generaciones posteriores – en el sentido de operar en un potencial de afecto, encuentra el concepto de post-memoria, introducido por Marianne Hirsch:

“Post-memoria es una forma poderosa y muy particular de memoria, precisamente porque su conexión con los objetos o fuentes está mediada no a través de la rememoración sino a través de una inversión imaginativa y de la creación. [...] Post-memoria caracteriza la experiencia de aquellos que crecieron dominados por las narrativas que precedieron sus nacimientos, cuyas propias historias están vaciadas por la generación anterior, moldeadas por los eventos traumáticos que no pueden ser entendidos ni recreados.”<sup>88</sup>

Rachel Whiteread construye *Nameless Library* como bloque de sensaciones. Un memorial *sin-nombre*, que en su intensidad e inmanencia recupera y recrea el propio concepto de monumento, y que en su(s) acontecimiento(s) restaura la potencialidad de sentir lo indecible. En *Nameless Library* podemos encontrar los nombres/palabras no

<sup>88</sup> HIRSCH, Marianne. Apud GIL, Isabel Capelo. “Olhando a memória dos outros...Uma ética da fotografia de Freud a Daniel Blaufuks.” En: CONELSEN, Elcio Loureiro; et al (org). *Imagem e Memória*. Belo Horizonte: Rona Editora; FALE/UFMG, 2012. pp. 159-190. p.172. El concepto de post-memoria fue introducido en 1997, en un estudio sobre fotografía narrativa y memoria.

vistos, dichos o escritos, los suplementos, las ficciones, las fabulaciones – que no se oponen a la verdad; un monumento (en el) y para el presente – pensado como coexistencia de dimensiones temporales –, un dispositivo inmanente de memoria.



*Nameless Library* ( 2000), 2013. (fotografía de la autora)

## **PARTE III**

### **LOS MONUMENTOS COMO MONUMENTOS [UNA ESPECIE DE CONCLUSIÓN]<sup>1</sup>**

---

<sup>1</sup> Referencia al escritor Robert Musil que titula la introducción de su libro *El hombre sin atributos*, “Una especie de introducción”. MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2006 [1919-1942].

FIN

*Hiroshima mon amour* (fotograma)  
Dirección: Alain Resnais, 1959

“Pues quien construye el texto  
elige el tono, el escenario,  
dispone perspectivas, inventa personajes,  
propone sus encuentros, les dicta los impulsos,  
pero la herida no, la herida nos precede,  
no inventamos la herida, venimos  
a ella y la reconocemos.”

*Matar a Platón seguido de Escribir.* Chantal Maillard<sup>2</sup>

Las ciudades se (con)forman por intersecciones de territorios físicos/mentales/afectivos con demarcaciones siempre en cambio y en conflicto, en capas que se superponen, se funden y se desparraman. En una lógica palimpséslica estas capas se reemplazan, mostrando lugares que se componen y se presentan al (no) sentido y al afecto en los pliegues, en los cortes, en las fracturas, conservando en el presente las huellas del pasado.

En un cruzamiento de percepciones y sensaciones que se actualizan a cada nueva experiencia, configuramos y re-configuramos la ciudad a cada camino recorrido, a cada trayecto realizado. Si observamos cómo elegimos nuestros caminos, dice Giulio Carlo Argan, tendremos “así la sensación de lo que exactamente significa estar-en-la-ciudad y del increíble conjunto de pequeños mitos, ritos, tabús, complejos positivos y negativos resulta nuestro comportamiento de habitantes de la ciudad.”<sup>3</sup> Asegura también que si quisiéramos representar gráficamente “la configuración mental del espacio urbano de cualquier individuo, tendríamos una enmaraña de señales en la cual, no obstante, conseguiríamos descifrar ciertos ritmos repetidos, ciertos trazados, ciertos puntos de convergencia que corresponderían seguramente a atribuciones de valor.”<sup>4</sup>

Nuestros desplazamientos por las ciudades, por tanto, trazan mapas topográficos y, dentro de ellos, establecemos puntos referenciales que serán hitos provisionales en nuestros recorridos. Estas topografías se depositan como trazos de memoria en los mapas de nuestros trayectos, creando campos de acontecimientos

---

<sup>2</sup> MAILLARD, Chantal. *Matar a Platón seguido de Escribir*. Barcelona: Tusquets, 2004. p. 63.

<sup>3</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *A história da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992 [1984]. p. 232.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 234.

espacio/temporales, texturas-acontecimientos. En la relación con la ciudad, estos puntos referenciales están contaminados por diferentes signos, con mensajes ambiguos que se contagian y se confunden.

En los paisajes urbanos contemporáneos lo heterogéneo coexiste configurando lugares que desafían las coherencias y las armonías. Nosotros, habitantes de las ciudades, vivimos inmersos en la complejidad de los entornos que se transforman, aprehendiendo la ciudad en un movimiento que se acelera gradualmente, tornándose él parte constituyente de nuestra percepción espacio/temporal. Elementos diacrónicos construidos de la ciudad conviven sincrónicamente, barajando posibles orígenes, poniendo en duda temporalidades, y exigiéndonos un trabajo arqueo-genealógico en intentos de comprenderlos.

Percepciones y sensibilidades espacio/temporales son históricas y culturales, y aún dentro de estas determinaciones, flexibles e inestables. En nuestra vivencia en las ciudades somos interpelados por cuerpos/cosas/palabras/sonidos/olores – que se presentan muchas veces con fuerzas inéditas e inauditas –, y allí buscamos producir sentido y ubicarnos dentro de redes de relaciones que constituyen el espacio experimentado. No percibimos la ciudad como una totalidad, sino en flujos y en intensidades siendo, no obstante, toda interpelación una posibilidad de subjetivación, aquí entendida de acuerdo a Félix Guattari como el “conjunto de las condiciones que hacen posible que instancias individuales y/o colectivas estén en posición de emerger como *Territorio existencial* auto-referencial, en la adyacencia o en la relación de delimitación con una alteridad en sí misma subjetiva”<sup>5</sup>. Los procesos de subjetivación, por tanto, pasan por la administración de los lugares y por la invención de espacios. El ser/estar en el mundo puede, entonces, ser pensado como una experiencia espacio/temporal subjetivante y en constante cambio, procesos de territorialización – híbridos y difusos – y de desterritorialización.

Si, como percibimos, las ciudades se transforman en ritmos cada vez más acelerados, la velocidad de las innovaciones técnicas y científicas, permeada por la lógica inmediatista del mercado, forma parte de esta transformación y nos altera directamente. Nuestras referencias desaparecen instantáneamente, y precisamos siempre restablecer otras a cambio. Ciudades proceso – que nos retan a descifrarlas o

---

<sup>5</sup> GUATTARI, Félix. “Linguagem, consciência e sociedade.” *Saúde e Debate*, São Paulo, n.31, 1990, pp. 3-17. p. 7.

amenazan con devorarnos; ciudades heraclitianas – como las designa Olgária Matos – nunca pasamos por la misma ciudad dos veces.<sup>6</sup> Es en la relación con estas múltiples ciudades dentro de la ciudad que construimos nuestra mirada/experiencia para *la ciudad*.

En esta experiencia en las ciudades, las definiciones y declaraciones entre lo que se conviene propio del orden de lo público y de lo privado – en sus diferentes formas – están constantemente siendo reafirmadas, negociadas, transgredidas. Intereses privados someten lo que serían intereses públicos. En los conjuntos residenciales de las ciudades globalizadas los lugares de uso común son cada vez más escasos y el espacio interior tiene cada vez menos privacidad. Lo que se entendía por vida pública o vida en común se recoge en lugares de propiedad privada que propician la sensación de seguridad, al mismo tiempo que ocurre una extensa publicitación de las actividades que constituían la vida privada. La desaparición de la privacidad, en el sentido de ocultamiento, del no control de la propia vida, viene siendo tratada de diferentes maneras. Ahora ya no ocurre por un poder centralizador – el *gran hermano* de un Estado totalitario, sino a través de las posibilidades de las tecnologías de vigilancia que extienden el control a instancias inimaginables por George Orwell.

Las intersecciones de lo público y de lo privado también crean lugares semi-privados o semipúblicos (en el sentido del uso *por todos*), o como prefiere Rosalyn Deustche, pseudo-públicos, que simulan lugares públicos, como *shoppings*, aeropuertos, comunidad de propietarios, e incluso los centros culturales y museos, donde un límite subliminal se establece a partir de la *identidad* de los usuarios, construida por el acuerdo, muchas veces tácito, de (no)acceso. Podemos añadir que en la *ciudad* que se anuncia en este nuevo siglo lo que comúnmente entendemos como del orden de lo privado nunca estuvo tan expuesto, y lo que es del orden de lo público nunca obedeció a intereses tan particulares. Las construcciones materiales de las ciudades instituyen lugares que de alguna manera se vuelven focos de interés de los poderes capitalistas dominantes, considerando que, históricamente, el poder público mantiene una relación casi obscena con los intereses privados en una articulación explícita entre poder y demarcación de lugares.

Hemos argumentado en esta Tesis que debido a las transformaciones de la actualidad, y a la complejidad de los panoramas locales, sólo es posible pensar una

---

<sup>6</sup> MATTOS, Olgária. En: PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. (video documentário). São Paulo: Paleo TV, 1996.



experiencia colectiva de espacio como múltiple y transitoria. Se ha visto también que la constitución de una esfera pública en los moldes habermasianos – como espacio de debate –, o en los moldes arendtianos – como espacio de visibilidad –, o aún de Sennett – como salida del aislamiento de la intimidad –, son, en sus propias proposiciones, utópicas; a pesar del uso de estas conceptualizaciones en *programas institucionales de arte público*, o incluso como enunciados en trabajos de diferentes artistas que no están directamente ligados a éstos, lo que se nos brinda visible es el *disenso*. Las implicaciones del arte que se designa público van también mucho más allá de lo que se entendía inicialmente como una alternativa a la experiencia privada y de un *arte para todos*. Ingresar en la categoría arte público es participar de la construcción discursiva y contribuir a la regulación de los lugares. El arte también consolida instancias de lo público y se inserta en el paisaje urbano afectando a la realidad, creando narrativas, verdades y escenarios – para los poderes políticos instituidos, para las identidades, para el turismo y para todo lo que éste implica, entre otras cosas.

Sin embargo, si como hemos desarrollado, el espacio se define por su uso, el aceptable reconocimiento de un espacio como público sucede simultáneamente a una posibilidad de apropiación de éste por un arte que, paralelamente a la definición de lugares, los pone en cuestión, les brinda nuevas dinámicas y permite cuestionamientos territoriales, exponiendo los conflictos inherentes, deshaciendo el mito de la universalidad de un público armónico. Incluso, los propios contenidos y sus posibles significados no están nunca estancados.

El arte, de esta manera, expuesto a la *inmanencia*, constituye *heterotopías* – diferentes espacios – con obras siempre efímeras e irrepetibles, aunque fijas en un lugar. En el intento de dirigirse a un grupo determinado, apunta que éste, si existe, es provisorio y de límites indefinidos, y que convive con otros constituidos de la misma manera. A pesar y mas allá de su intención, sea esta *social* o *crítica* o cualquier otra etiqueta que se quiera darle, el arte en la inmanencia está sujeto a estar dentro/fuera del significado, de los discursos y de la instrumentalidad. Queremos decir que bajo esta perspectiva puede convertirse en objeto de consumo, económico o estético, o puede en su propia condición inmanente ser transgresión y convertirse siempre en algo distinto, garantizando de esta forma su libertad y *duración*. Entre un estar dentro y fuera, lo que marca la potencialidad de las obras de posibilitar diferentes aproximaciones y afectos, de ser productoras de heterotopías, es por parte del artista el mantenimiento de la

especificidad y de una carga de indescifrabilidad estableciéndolas como posibilidad misma de sostener un secreto, aunque reconociendo su condición doble.

Para las prácticas artísticas que versan sobre cuestiones de memoria es tal vez más evidente cómo operan en una línea tenue entre lo que puede ser una estrategia en la afirmación de clichés y/o estereotipos, entre lo que puede ser una indagación sobre estas afirmaciones o, también entre lo que puede configurarse como una táctica de afirmación de identificaciones provisorias y políticas; en este punto, ayudando a construir y destruir estereotipos culturales, construyendo y refutando territorialidades. El artista para evadirse la instrumentalización, o para evitar ser capturado por los poderes instituidos en ejercicio, debe conocer las lagunas, carencias y heridas de los lugares (específicos) de actuación, y alejándose de la ingenuidad debe saber que el dispositivo, más que una lectura de la realidad, es productor de realidad. Para soportar la contradicción debe usar su *saber* (Oteiza) para enfrentar el *sentimiento trágico*, aquí en el modelo inmanente nietzschiano.<sup>7</sup>

En esta época en que estamos *bajo el signo de Mnemosyne*, rodeados por una “obsesión de memoria” – como la expresa Andreas Huyssen, más que intentar ser ejercicios de memorización, las prácticas artísticas deben potenciar formas de intervención que piensen la memoria en relación al presente, que pongan en cuestión su (im)posibilidad, que piensen el espacio como un acontecimiento. Reivindicar el acontecimiento es pensar más allá del gran modelo de representación, es producir atmósferas afectivas que, de forma vibracional, generen agenciamentos, experiencias y consecuentemente, perceptos y afectos de duración, produciendo, de esta manera, memoria.

---

<sup>7</sup> La expresión “sentimiento trágico” junto al concepto de “dionisiaco” es desarrollada inicialmente por Nietzsche en “El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música” (1872), para hablar de un sentimiento inmanente en las tragedias griegas, que propone transportarlo a la Modernidad como una forma de relacionarse con la vida, un más allá de la razón y de la moral que cree modos de existencia (y arte) en medio del dolor y la decadencia de la cultura moderna; volverá a hablar de lo trágico en otras obras, entre ellas, “El ocaso de los ídolos” (1888) y “Ecce homo” (1888). Como pensamiento de base heraclitiano, lo trágico puede ser resumido como fuerza y exigencia de afirmación de la vida ante la incertidumbre y la escasez de sentido, encontrando un placer y potencia en el propio devenir. Foucault utiliza este pensamiento nietzschiano, entre otras ocasiones, en *Historia de la locura* (1972) para hablar de una domesticación de la experiencia de lo trágico en la Edad Clásica. En: NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia no espírito da música*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992 [1872]. NIETZSCHE, Friedrich. *O crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa com o martelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006 [1888]. NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo ou como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 [1888]. FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1978 [1972].

[...]

El trabajo de Rachel Whiteread, específicamente el Memorial para el Holocausto en Viena – *Nameless Library*, rompió un silencio y una invisibilidad del tema en Austria, provocando discusiones inéditas, exponiendo las diferencias y el *disenso* vinculados a aquella particularidad. Defendiendo su trabajo de cualquier concesión, Whiteread usó *su saber escultórico* y su madurez artística para potencializar el lugar y así, dar forma a los acontecimientos espaciales. La dimensión pública lograda encuentra lo político desde la dimensión ética, donde el espacio común está constituido por el otro como alteridad absoluta. Sin-nombre. De alguna forma, su propuesta rompe el orden de significación que está amparado en un *orden simbólico* – que presupone un nosotros unificado, y funciona como táctica de producir espacios, es decir, tiene la potencia de transformar el lugar en territorio para la circulación de afectos. Esta relación que *Nameless Library* logra en el lugar a través de la especificidad de su proyecto puede ser pensada, a través de Andrew Benjamin, como un acto de “*des-orden*”, que expone el conflicto en la comprensión del presente.<sup>8</sup> Este *des-orden* puede ser constatado también en las aporías instaladas, permite una *puesta en escena* del perdón, del duelo, pero no muestra más que su imposibilidad, como reflexionamos a partir de Derrida.

*Nameless* posibilitó(a) múltiples e infinitas apropiaciones; sin didactismos, nos deja preguntas, suplementos, para que creemos ficciones/fabulaciones, repetimos, no opuestos a ningún dolor o verdad. Las complejas texturas espaciales y ritmos temporales que el Monumento crea(ó), desde una propuesta oficial implícita de un reconocimiento de la culpa y del intento de fundar una comunidad nacional, o aún, como espacio de duelo y de exposición del trauma, o todavía como punto turístico, y otros más, sus sentidos y afectos están más allá de lo obvio *del libro*. Como hemos señalado en una tentativa de decir la indecibilidad, *Nameless Library* aparta la idea de un sentido único, y abre una constelación de sentidos y no-sentidos. Expuesto a la inmanencia provocó(a) reacciones imprevistas y transformaciones en los contextos y en los valores que están en juego, desafiando un uso instrumental y estableciendo una complejidad que elude las intenciones. No es historia en el sentido de representarla, es memoria que ocurre en el presente, que explora lo que la historia no hace, los silencios, los vacíos, lo indecible, la creación, encontrando así una proposición de monumento-memorial en su sentido de presencia (háptica) excesiva – archivo espectral (Derrida).

---

<sup>8</sup> Andrew Benjamin citado en el Capítulo 2, de la Parte II de esta Tesis.

Podemos decir que *Nameless Library* no es un contra-monumento como fue conceptualizado por James Young, no niega la premisa monumental sino que retorna a ella de una forma diferente. A pesar de que el concepto pueda ser aplicado – como el propio Young hace – en el sentido de “dejar la carga de memoria a los visitantes por forzarlos a un papel activo”<sup>9</sup>, los contra-monumentos todavía son dependientes de la lógica de significante/significado, es decir, de la representación. El Monumento (como monumento), compone el lugar y está sujeto a las variaciones imprevistas del espacio/tiempo. Si Young evalúa con los contra-monumentos la muerte del monumento, pienso que en *Nameless Library* **hay un monumento**, que porta las trazas (Derrida) de todos los monumentos, y que sobrevivirá (resistirá) en su potencial de arte y afección.

En este sentido y en consonancia con el concepto de arte en Deleuze y Guattari, anteriormente citado en esta Tesis: “... toda obra de arte es un *monumento*, pero el monumento no es aquí lo que conmemora un pasado, es un bloque de sensaciones presentes que sólo deben a sí mismas su propia conservación, y otorgan al acontecimiento el compuesto que lo celebra.”<sup>10</sup> Rachel Whiteread trabaja produciendo *bloques de sensaciones*, perceptos y afectos, dentro de la especificidad de su *estilo* y del lenguaje escultural. “El arte es el lenguaje de las sensaciones tanto cuando pasa por las palabras como cuando pasa por los colores, los sonidos o las piedras.”<sup>11</sup>

La obra de arte es la única cosa que resiste, dice Deleuze en “¿Qué es el acto de creación?”<sup>12</sup> Crear es constituir espacios/tiempo donde están presentes las características del creador y las características del lugar.<sup>13</sup> Si forma parte de las dinámicas de los poderes en ejercicio, o del control, instituir decibilidades y visibilidades, lo que es del orden del arte o del acto de creación mantiene una zona de indecibilidad e invisibilidad para que los afectos circulen. No debemos interpretar el sentido, sino experimentar la vida no orgánica de las fuerzas impersonales comunes a las sensaciones de quien experimenta y de las propias obras en su singularidad, en las

<sup>9</sup> YOUNG, James. “Memory, counter-memory and the end of monument”. En: HORNSTEIN, Sheley & JACOBOWITZ, Florence (ed). *Image and remembrance – representations and the holocausto*. Bloomington, USA, Indiana University Press, 2003. pp. 59-78. p. 76.

<sup>10</sup> DELEUZE, Gilles. *O que é filosofia*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34. 2000 [1991]. p. 218.

<sup>11</sup> Ibid., p. 228.

<sup>12</sup> DELEUZE, Gilles. *What is the creative act*. Disponible en:

<[https://www.youtube.com/watch?v=a\\_hifamdSs](https://www.youtube.com/watch?v=a_hifamdSs)>. (Última consulta: 14 jul 2015)

¿Qué es el acto de creación? es una conferencia proferida por Deleuze en la Fundación Europea de Imagen y Sonido el 17 de marzo de 1987.

<sup>13</sup> Ibid.

intensidades. Para Deleuze, arte es un medio privilegiado de resistencia frente al presente, es la única cosa que resiste a la muerte.<sup>14</sup> Siendo lo inverso de la comunicación, el arte que quiere “resistir” (durar) precisa lograr su condición inmanente de monumento; y añaden Deleuze y Guattari: “El acto del monumento no es la memoria, sino la fabulación. No se escribe con los recuerdos de la infancia, sino por bloques de infancia que son devenires-niño del presente”.<sup>15</sup> Las concepciones de memoria como fabulación presentes en la obra de Deleuze y Deleuze/Guattari son de multiplicidad, producción de presente, que se divide entre ser pasado y futuro.

Si pensamos los monumentos como dispositivos inmanentes de memorias, pensamos que estos resistirán a través de los agenciamientos que promueven, de líneas de fuga, con resultados múltiples, ambiguos, en superposición de valores contrapuestos y coexistentes, a partir de las experiencias relacionales que podríamos llamar, recordando a Michel de Certeau, *apropiaciones*, en este caso en una relación de afección. Afirmar la inmanencia es afirmar la singularidad, la contingencia y el devenir; y de esta forma, la afección puede ser pensada como extensión del pensamiento.

El *monumento como monumento* provoca no una experiencia de vuelta al pasado, sino de conexión con el presente. Como dispositivo inmanente crea y deshace vínculos, rompe con estados de letargo creando nuevos contextos para el pensamiento; su sentido es el movimiento. Las afirmaciones que vinculan los monumentos a una memoria estática están ancladas en el historicismo, o se despliegan en una historicidad. También existe el pretexto de la evocación de la memoria por los monumentos para que la historia no sea olvidada y no se repita. La historia ya comprobó que sólo la rememoración de los actos no es suficiente para la no repetición de los mismos. El monumento no tiene un compromiso de hacer historia y sí memoria como espacio de invención que se manifiesta en el juego de la diferencia. Los monumentos componiendo topografías siempre crean lugares (más que) específicos – y posibilitan crear espacios memoriales inacabados y por tanto inolvidables. La pregunta no es ya lo que este monumento significa, sino de qué es capaz.

El *monumento como dispositivo inmanente de memoria* también es aquel que ya conoce que su destino es estar expuesto a las variaciones espacio/temporales, que pueden

---

<sup>14</sup> DELEUZE, Gilles. *What is the creative...*, op. cit. Aquí Deleuze cita André Malraux para el “concepto” de arte como lo que resiste a la muerte. “Él [Malraux] dijo algo muy simple sobre el arte, dijo que era la única cosa que resiste a la muerte.”

<sup>15</sup> DELEUZE, Gilles. *O que é filosofia*, op. cit. p. 118.

conducir a la destrucción, al olvido y a la invisibilidad. Este *destino* de los monumentos se expresa en el poema “Ozymandias” de Percy Shelley, que habla de la inmensa estatua de Ramsés II, enterrada en las arenas del desierto, olvidada y fragmentada, que en el pedestal traía la inscripción:

“... Mi nombre es Ozymandias, Rey de Reyes:  
Contemplad mis Obras, poderosos, y desesperad!  
Nada queda a su lado. Alrededor de la decadencia  
de estas colosales ruinas, infinitas y desnudas,  
se extienden, a lo lejos, las solitarias y llanas arenas”.<sup>16</sup>

Sólo la inscripción podría garantizar el (im)posible sentido que se quiso dar. Ahora lo que se puede contemplar es solamente el ruina; lo que permanece/resiste no es el poder de Ozymandias, sino el potencial de afecto de la escultura. Lo que es del orden del arte resiste, resiste a ser comunicación, resiste a la “repartición de lo sagrado y de lo profano”<sup>17</sup>. Para *Nameless Library*, preguntamos, ¿resistirá? O, si seguimos la historia, ¿por cuánto tiempo resistirá? Arte resiste en el uso, en la invención de la realidad radica su potencial de afección. Un día podrá ser arqueología.

### [...] afectos

Cuando estaba finalizando la tesis fui a ver la película “La dama de oro”, la historia de un proceso emprendido por María Altmann contra el Gobierno de Austria para la restitución de obras de arte que habían sido expropiadas por los nazis a su familia en el inicio de la Segunda Guerra Mundial. En la película, María, que había escapado con su marido a Estados Unidos en 1938, reivindicaba la devolución de cinco cuadros pintados por Gustav Klimt que estaban en posesión del Museo Belvedere de Viena, entre ellas, “La dama de Oro”, un retrato de su tía Adele Bloch-Bauer. Las pinturas, que pertenecían a la familia de María, estaban expuestas en el Museo hacía seis décadas. En el proceso, María es representada por su abogado, E. Randol Schoenberg, Randy, americano con ascendencia judía, que al principio aceptó el caso por interés

<sup>16</sup> SHELLEY, Percy Bysshe. ‘Ozymandias’. Disponible en: <poetryfoundation.org/learning/guide/238972#poem>. (Consulta: 3 set 2012)

Un fragmento recortado de un bloque de granito del templo mortuorio de Ramsés II (1250 a.C.) está en la colección de *The British Museum*, adquirido en 1918, el mismo año que Shelley publicó su poema.

<sup>17</sup> DELEUZE, Gilles. *What is the creative act*, op. cit. Para esta resistencia entre ser sagrado o profano Deleuze usa como ejemplo la música de Bach.

exclusivamente financiero. En la película hay una escena donde en una visita al *Memorial al Holocausto de Viena* junto con María, el abogado se emociona, llora y pasa por una transformación percibiendo cuánto de todo aquello era concerniente a la historia de su vida. A partir de entonces empieza a dedicarse con exclusividad al caso y después de algunos años y varias etapas de juicio, gana la causa y la restitución se realiza. Pensé en la escena del Memorial como una estrategia dramática un poco llamativa, como muchas de la película. Volviendo del cine e investigando sobre lo que de hecho había ocurrido en este caso, un periodista, muy crítico en relación a la película, comenta que la escena del abogado en el Memorial de hecho había ocurrido. En mi actual *obsesión* esto quedó latente, lo que me llevó a entrar en contacto con Schoenberg preguntándole lo que había de verdad en aquello; Randy, así todos lo tratan, nieto de los compositores Arnold Schoenberg y Eric Zeisl, me respondió prontamente. Transcribo aquí, uno de sus e-mails:

“La escena está basada en un hecho real, cuando participé en la inauguración del monumento en 2000. María no estaba conmigo. Había muchas personas presentes y el Presidente de Austria, Tomas Klestil, hizo un discurso emocionado. Empecé a acordarme de mi abuela y de los parientes que nunca conocí, inclusive mi pobre bisabuelo Siegmund Zeisl que vivió toda su vida (70 años) en Viena, y fue muerto en Treblinka, y empecé a llorar en silencio. Un hombre mayor que estaba a mi lado, Thomas Lachs, me preguntó si estaba bien y cuál era el motivo de estar allí. Desde entonces somos amigos próximos. [...] Todavía no soy muy fan del monumento de Whiteread. Quería que los directores de la película hiciesen una escena en el cementerio judío de Viena, que pienso que es un memorial mejor, pero ellos no siguieron mis consejos”.<sup>18</sup>

En este e-mail también me envió un texto escrito inmediatamente después de la inauguración del Memorial, donde expresa que para él la idea de libros que nunca más podrán ser leídos era “deprimente”, pues en aquel momento realizaba todos los esfuerzos para “abrir las vidas” de los miembros de su familia que habían perecido.<sup>19</sup> Comenta también que no lo convencía la defensa de Simon Wiesenthal, argumentando que el “concepto del memorial” era de los judíos como “pueblo del Libro”, porque en la biblioteca de su casa no estaba el Talmud, sino Goethe, Lessing, Schiller...

---

<sup>18</sup> SHOENBERG, E. Randol. Mensaje recibido por edidemarco@uol.com.br el 18 sep 2015. (información personal). En la película hay un error en la fecha, la escena en el Memorial habría ocurrido en 1998, cuando la inauguración tuvo lugar en el 2000.

<sup>19</sup> Randy es autor de varios libros sobre genealogía judaica y también administra el proyecto “Family Tree DNA”, que ofrece pruebas de ADN para comprobar ancestralidad, y también investigaciones de apellidos y linaje. En: FAMILY TREE DNA. Disponible en: <www.familytreedna.com>. (Consulta: 19 sep 2015)

Esta experiencia de Randy Schoenberg me pareció significativa de cómo un acto (creativo) de memoria, donde el pasado reclama su lugar en el presente, el monumento como acontecimiento (lugar/obra/personas=agenciamiento=espacio) puede producir un *paisaje afectivo*. La experiencia de Randy Schoenberg me recordó un momento de la biografía de Ruth Klüger donde pone en cuestión su propio escepticismo en relación a la cultura museológica. En el relato sobre una visita de Peter Weiss a Auschwitz, en la cual había quedado muy impresionado, y a partir de ésta había producido un ensayo donde llamaba al campo “su lugar”, Klüger señala que el punto crucial para “lo que ocurrió allí” fue que “él vio lo que ya traía consigo, bajo la nueva constelación del lugar, una constelación que se llama monumento y visitantes – y ¿qué podría estar más distante de la constelación prisión y prisionero?” Y continúa: “Sin embargo, Peter Weiss fue el mejor visitante que se podría desear, porque vio un monumento como algo acabado, rígido.” Y yo completaría, vio el monumento como un bloque de sensaciones, un compuesto percepto-afecto de fuerzas impersonales que son traídos en condiciones donde la memoria (en el presente) encuentra un lugar, produce agenciamientos. Aunque no percibidos conscientemente. Recordemos que el afecto es un “estado de un cuerpo cuando sufre la acción de otro cuerpo”<sup>20</sup>. El afecto es complejo, contingente y particular. En el afecto hay una transformación de la vida, y cada transformación es desterritorialización, devenir.

[...]

Este inicio de siglo nos deja frecuentemente con sensaciones de escalofrío ante una vigilancia ubicua que nosotros mismos autorizamos, con un miedo provocado por resentimientos que circulan ante el fascismo que parece crecer – muchas veces usando la *identidad* como pretexto, o haciendo uso *de ella* en nombre de un poder económico inmediatista. En poco más de una década ya conseguimos reactualizar dramas y tragedias del siglo XX, que prometimos “nunca olvidar” para “nunca más”<sup>21</sup> repetir. La sinrazón que produjo el holocausto aún permanece. Entre algunos análisis de la contemporaneidad el filósofo Byung-Chul-Han diagnostica la “sociedad del cansancio”, donde un exceso de positividad sobre un imperativo de exposición y de transparencia

---

<sup>20</sup> DELEUZE, Gilles. “On Spinoza”. (Clase el 24 ene 1978). En: WEB DELEUZE. Disponible en: <<http://deleuzelectures.blogspot.com.br/2007/02/on-spinoza.html>>. (Última consulta: 11 ago 2015)

<sup>21</sup> “Nunca olvidar” o “nunca más” son eslóganes utilizados para los actos de memorialización del Holocausto y para otras experiencias límites en diferentes lugares del mundo.



compone fuerzas que expulsan de la sociedad cualquier posibilidad de contradicción; ésta, sin embargo, es experimentada junto con su contrario, la negatividad, el “preferiría no hacerlo”<sup>22</sup>.

Para el arte que quiere ser público existe un reto de ser *presencia* (diferida) ante la complejidad de los contextos en los que se inserta. El monumento como forma concreta de rememoración, entre otros retos, debe intentar huir de la mitificación del otro a través del reconocimiento de la alteridad – pensada aquí como diferencia irreductible, como devenir; pero sabiendo que sobrevive en procesos de territorialización y desterritorialización, siempre dentro y fuera. Nietzsche, presente en toda esta Tesis directamente o por agenciamientos diversos (en huellas), dice: “El arte nos recuerda aquellos estados de vigor animal: es por una parte el excedente y el desbordamiento de una constitución que florece, que se desborda en el mundo de las imágenes y de los deseos; (...) es un incremento del sentimiento de vida, un estimulante para la vida.”<sup>23</sup>

A los *hacedores de monumentos* siempre les queda latente la pregunta: cómo huir de la monumentalidad y construir lugares que nunca podrán ser ocupados, produciendo de esta forma *espacios-afectos* que continúen existiendo o, como nos dice Andrew Benjamin, ¿cómo causar [o potencializar] un sentido de desorden para [resistir] al olvido, y añadido, de esta manera producir afección? En caso contrario, podemos preguntarnos con Resnais y Duras: ¿nos queda algo más por qué llorar?<sup>24</sup>

[...]

De la misma forma que los monumentos-monumentos, he intentado traer a este trabajo lo visible y lo invisible, las sonoridades y el silencio, la memoria y el olvido, que no son más que variaciones uno del otro. Ahora dejo *la casa tomada*, cierro la puerta y vuelvo a la errancia, aunque no saque la llave, en cualquier momento puedo desear volver (como pliegue) para organizar los estantes de otra manera.

---

<sup>22</sup> HAN, Byung-Chul. *A sociedade do cansaço*. Lisboa: Relógio d'Água, 2014 [2010]. “Prefiero no hacerlo” es la frase repetida *incansablemente* por un escribiente en el cuento “Bartleby, el escribiente” (1856), de Herman Melville.

<sup>23</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Vontade de potência*. São Paulo: Editora Escla, 2005. p. 295.

<sup>24</sup> RESNAIS, Alain. *Hiroshima mon amour*. France, 1959, 90’.

In the Name of the Artist

Music for the Dances which were made by  
Merce Cunningham

John Cage 1942

New York City

## LISTA DE IMÁGENES

pg

Cubierta: <i>Nameless Library</i> , 2013 (detalle) (fotografía: Edina De Marco; proyecto gráfico: Edina De Marco y Leo Romão)	
<i>On vous parler de Paris: Maspero. Les mots ont un sens.</i> 1970 (fotograma)..... (Chris Marker)	08
<i>Public Art Program</i> , 2015..... (Tampa Airport)	12
<i>Toute la mémoire du monde</i> , 1956 (fotograma) ..... (Alain Resnais)	25
<i>Dans le noir du temps</i> , 2002 (fotograma) ..... (Jean-Luc Godard)	39
<i>La Grande Vitesse</i> , 2008 (fotografía) ..... (Alexander Calder)	58
Proyecto para el <i>Pritzker Park</i> , 2015 .....	59
Cubierta del libro <i>Culture in Action</i> , 1995..... (Mary Jane Jacob et al)	60
<i>Hiroshima mon amour</i> , 1959 (fotograma) ..... (Alain Resnais)	63
Tienda <i>Flight 93 National Memorial</i> , 2015 (fotografía).....	70
<i>The New York Times</i> , 23 jul 1911 .....	80
<i>Le souvenir d'un avenir</i> , 2001..... (Chris Marker e Yannick Bellon)	87
Estatua de Lenin siendo inaugurada, en la entonces <i>Leninplatz</i> , Berlín Oriental, 1970 .....	91
(Nikolai Tomski)	
Cabeza de la estatua de Lenin siendo retirada después de la demolición en la actual <i>Platz der Vereinten Nationen</i> (Plaza de las Naciones Unidas), Berlín, 1991 .....	92
Cabeza de la estatua de Lenin siendo desenterrada para participar de la exposición permanente “ <i>Entbüllt. Berlin und seine Denkmäler</i> ”, en el <i>Spandau Citadel Museum</i> , Berlín, 2015.....	92

	pg
<i>Experiencia n° 3</i> , São Paulo, 1956..... (Flávio de Carvalho)	96
<i>Inserciones en circuitos ideológicos</i> (Quien mató Herzog), 1975..... (Cildo Meireles)	99
<i>Internet dating</i> , 2009..... (Cliff Eyland, Carl Matheson et al)	106
<i>Nuit et Brouillard</i> , 1956 (fotograma)..... (Alain Resnais)	109
Ilse Koch, página web de venta de pósteres, 2015.....	109
<i>Monument against fascism</i> , Hamburgo/Alemanha, 1986/1993..... (Jochen e Esthern Gerz)	114
<i>And you were victorious after all</i> , Graz/Austria, 1988..... (Hans Haacke)	115
<i>Hiroshima Projection</i> , Hiroshima, Japón, 1999..... (Krzysztof Wodiczko)	118
Proyecto para el Memorial Nacional del Holocausto Ottawa/Canadá, 2014..... (Studio Daniel Libeskind)	119
<i>Archeological site (A Sorry Instalation)</i> ., Münster, Alemania, 2007..... (Guillaume Bijl)	122
<i>Muriel ou le temps d'un retour</i> , 1963 (fotograma)..... Alain Resnais	129
<i>Untitled (One hundred spaces)</i> , 1997..... (Rachel Whiteread)	132
<i>Ghost</i> , 1990..... (Rachel Whiteread)	134
<i>House</i> , 1993..... (Rachel Whiteread)	136
<i>Melodie</i> , Viena, 2013 (fotografía)..... (Edina De Marco)	141
<i>Nameless Library</i> , 2013(fotografía)..... (Edina De Marco)	143

	pg
<i>Nuit et Brouillard</i> , 1955 (fotograma) ..... (Alain Resnais)	146
Heldenplatz, 2013(fotografía) ..... (Edina De Marco)	150
Judenplatz, 2013 (fotografía)..... (Edina De Marco)	152
Judenplatz / casa n° 2 /placa, 2013 (fotografía)..... (Edina De Marco)	154
Judenplatz, 2013 (fotografías) ..... (Edina De Marco)	155
Albertinaplatz, 2015 (fotografía)..... (Cláudio Luis Gadotti)	158
Monumento contra la Guerra y el Fascismo/ Judío lavando la calle, 2015 (fotografía)..... (Cláudio Luis Gadotti)	158
Intervención en el Monumento contra la Guerra y el Fascismo, 2015 ..... (Ruth Beckermann)	158
Judíos lavando las calles, 1938 (fotografía) ..... (Desconocido)	158
Maqueta para el proyecto de la Judenplatz (s/d)..... (Jabornegg & Pálffy)	165
<i>Judenplatz</i> , - inauguración Nameless Library, 2000 ..... (Jabornegg & Pálffy)	167
Judenplatz, 1956 (fotografía)..... (Desconocido)	167
Judenplatz, 1996 (fotografía)..... (Stadtarchäologie Wien)	167
Papa Benedicto XVI en visita al Memorial, Viena, 2007 ..... (Pier Paolo Cito)	169
Presidente de Israel, Shimon Peres, en visita al Memorial, Viena, 2014..... (Mark Neyman)	169

	pg
<i>Sans Soleil</i> , 1983 (fotograma)..... (Chris Marker)	175
Viena, 2013 (fotografía)..... (Edina De Marco)	182
<i>Nameless Library</i> , 2013 (fotografía)..... (Edina De Marco)	184
<i>Adán y Eva</i> (c. 1518)..... (Lucas Cranach el Viejo)	188
<i>Nameless Library</i> , 2013(fotografía)..... (Edina De Marco)	194
<i>Nameless Library</i> , 2013(fotografía)..... (Edina De Marco)	200
<i>Tout le mémoire du monde</i> , 1956 (fotograma)..... Alain Resnais	206
<i>Nameless Library</i> , 2013 (fotografía)..... (Edina De Marco)	218
<i>Untitled (Paperbacks)</i> , 1997..... (Rachel Whiteread)	219
<i>Nameless Library</i> , 2013 (fotografía)..... (Edina De Marco)	220
<i>Nameless Library</i> , 2013(fotografía)..... (Edina De Marco)	227
<i>Nameless Library</i> , 2013 (fotografía)..... (Edina De Marco)	233
<i>Hiroshima mon amour</i> , 1959 (fotograma)..... (Alain Resnais)	235
<i>In the name of Holocaust</i> , 1942 (partitura)..... (John Cage)	248

## BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997 [1947].
- AMENDOLA, Giandomenico. *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*. Madrid: Celeste, 2000.
- ARANTES, Antônio A. (org). *O espaço da diferença*. Campinas, SP: Papirus, 2000.
- ARCHER, Michael. *Speaking of Art*. Phaidon Press: London, 2010.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989 [1958].
- \_\_\_\_\_. *Eichmann em Jerusalem: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999 [1963].
- \_\_\_\_\_. *Responsability and Judgment*. New York: Schocken Books, 2003.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico Anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999 [1984].
- \_\_\_\_\_. *A história da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993 [1984].
- ASSMANN, Aleida. *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*. New York: Cambridge University Press, 2011.
- BADIOU, Alain. *El siglo*. Buenos Aires: Manantial, 2009.
- BALIBAR, Etienne; DELEUZE, Gilles; GOTS, Barbara; et al. *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1990.
- BARTHES, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. 2. ed. New York: Hill and Wang, 1982 [1980].
- \_\_\_\_\_. *The responsibility of forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Los Angeles: University of California Press, 1991.
- BENJAMIN, Andrew. *Writing Art and Architecture*. Melbourne/Australia: re.press, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica. 2013.
- BENEDETTI, Mario. *Antología poética*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.
- BULHÕES, Maria Amélia & KERN, Maria Lúcia Bastos. *América Latina: territorialidades e práticas artísticas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986 [1982].
- BHABA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998 [1994].
- BISHOP, Claire. *Artificial bells. Participatory art and the politics of spectator ship*. London: Verso, 2012.
- BLANCO, Paloma; et. al. (ed). *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.
- BORDIEU, Pierre. *La distinción: critério y bases sociales del gusto*. Buenos Aires: Taurus, 1998 [1979].

- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecê Editores, 1966.
- BOUCHARD, David (ed). *Language, Counter-memory, Practice – selected essays and interviews by Michel Foucault*. New York: Cornell University Press, 1977.
- BOURRIAD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins, 2009 [1998].
- \_\_\_\_\_. *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009 [2004].
- BURKE, Peter. *A fabricação do Rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994 [1992].
- CARDINAL SCHÖNBORN, Christoph, & STOCKL, Barbara. *Who Needs God?* San Francisco/US: Ignatius Press, 2009 [2007].
- CASTILLA DEL PINO, Carlos. *Preterito imperfecto. Autobiografía (1022-1949)*. Barcelona: Círculo de lectores, 2007.
- CAUSEY, Andrew. *Sculpture since 1945*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano – 1. As artes de fazer*. 4. ed. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 1999 [1990].
- CHOAY, Françoise. *O urbanismo*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992 [1982].
- \_\_\_\_\_. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade: Editora UNESP, 2001 [1992].
- CLAIR, Jean. *La paradoja del conservador*. Barcelona: Elba, 2010 [1988].
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003 [1990].
- CONELSEN, Elcio Loureiro; et al (org). *Imagem e Memória*. Belo Horizonte: Rona Editora; FALE/UFMG, 2012.
- CORREIA, Adriano (org). *Hannah Arendt e A condição humana*. Salvador: Quarteto, 2006.
- CORTÁZAR, Julio. *Bestiário*. São Paulo: Círculo do livro, s/d [1951].
- CROW, Thomas. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Akal, 2002 [1996].
- CURTIS, Penelope. *Sculpture 1900–1945*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997 [1967].
- DELACAMPAGNE, Christian. *História da Filosofia no Século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997 [1995].
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003 [1964].
- \_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974 [1969].
- \_\_\_\_\_. *Francis Bacon: La lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2002 [1981].
- \_\_\_\_\_. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987 [1985].
- \_\_\_\_\_. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas/SP: Papirus, 1991 [1988].
- \_\_\_\_\_. *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992 [1990].
- \_\_\_\_\_. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997 [1993].
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol 5. São Paulo: Editora 34, 1997 [1980].
- \_\_\_\_\_. *O que é filosofia*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34. 2000 [1991].



- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998 [1988].
- DELGADO, Manuel. *El animal público*. 5. ed. Barcelona: Editorial Anagrama, 2008 [1999].  
 \_\_\_\_\_. *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del "modelo Barcelona"*. Madrid: Los libros de la Catarata, 2007.
- DERRIDA, Jacques. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001 [1972].  
 \_\_\_\_\_. *Memórias para Paul de Man*, Barcelona, Gedisa, 2008 [1986].  
 \_\_\_\_\_. *Força da lei: a desconstrução como possibilidade de justiça*. São Paulo: Martins Fontes, 2007 [1994].
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo. Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001 [1995].  
 \_\_\_\_\_. *Salvo o nome*. Campinas/SP: Papirus, 1995.  
 \_\_\_\_\_. *Cosmopolitanism and Forgiveness*. New York: Routledge, 2001.  
 \_\_\_\_\_. *Seminário: La bestia y el soberano*. V. 2 (2002/2003). Buenos Aires: Manantial, 2011 [2010].  
 \_\_\_\_\_. *Cada vez única, el fin del mundo*. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004 [2003].
- DREYFUS, Hubert L. & RABINOW, Paul. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense, 1995 [1983].
- DOLCET, Joseph Roy (ed). *Presencias en el Espacio Público contemporáneo. Las ideas y su pensamiento. Visiones críticas y análisis del pensamiento contemporáneo*. Barcelona: Centre d'Estudis de l'Escultura Pública i Ambiental y Universitat de Barcelona, 1998.
- DOSS, Erika. *Memorial Mania. Public feeling in America*. Paperback edition. Chicago/US: Chicago Press University, 2012 [2010].
- ECO, Umberto. *Travels in hyperreality*. Great Britain: Picador, 1987 [1977].
- FABRIS, Annateresa. *Fragments urbanos: representações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- FEATHERSTONE, Mike (org). *Cultura Global*. 3. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1999 [1990].
- FINKIELKRAUT, Alain; SLOTERDIJK, Peter. *Los latidos del mundo: diálogo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.
- FOSTER, Hall (ed). *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. New York, USA: The New Press, 1999 [1983].  
 \_\_\_\_\_. *Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996 [1985].  
 \_\_\_\_\_. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge/US; London: The Mit Press, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *El pensamiento del afuera*. 6. ed. Valencia: Pré-Textos, 2008 [1966].  
 \_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999 [1966].  
 \_\_\_\_\_. *Arqueologia do saber*. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008 [1969].  
 \_\_\_\_\_. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1978 [1972].  
 \_\_\_\_\_. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 1996 [1973].

- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: história da violência nas prisões*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1986 [1975].
- \_\_\_\_\_. *História da sexualidade 1- A vontade de saber*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999 [1976].
- \_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. 17. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- \_\_\_\_\_. *El pensamiento del afuera*. 6. ed. Valencia: Pré-textos, 2008 [1986].
- \_\_\_\_\_. *Ditos e Escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- FRASCINA, Francis et al. *Modernidade e Modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998 [1993].
- FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011 [1917].
- \_\_\_\_\_. *O homem Moisés e a religião monoteísta*. Porto Alegre: LPM, 2014 [1939].
- GILLIS, John R. *Commemorations: the politics of national identity*. Princeton, New Jersey, USA: Princeton University Press, 1994.
- GORDON, Colin (ed). *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings of Michel Foucault - 1972-1977*. New York: Pantheon, 1980.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984 [1962].
- HAN, Byung-Chul. *A sociedade do cansaço*. Lisboa: Relógio d'Água, 2014 [2010].
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993 [1989].
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte - V 1*. 4. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982 [1951].
- HORNSTEIN, Shelley & JACOBOWITZ, Florence. *Image and Remembrance: Representation and the Holocaust*. Bloomington/US: Indiana University Press, 2003.
- HOROWITZ, Rosemary (ed). *Memorial Books of Eastern European Jewry. Essays on the History and Meaning of Yizker Volumes*. Jefferson/NC/US: McFarland, 2011.
- HUYSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.
- JAY, Martin. *Sites of memory, sites of mourning*. Cambridge/UK: Cambridge University Press, 2014 [1995].
- JEUDY, Henry-Pierre. *Espelho das cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.
- KLÜGER, Ruth. *Paisagens da memória. Autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto*. São Paulo: Editora 34, 2005 (1992).
- KOSELLECK, Reinhart. *The practice of conceptual history: Timing History, Spacing Concepts*. Stanford/US: Stanford University Press, 2002.
- LACAPRA, Dominick. *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006 [2004].

- LACAPRA, Dominick. *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009 [2008].
- LARROSA, Jorge; SKLIAR, Carlos (org). *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990 [1988].
- LEVINAS, Emmanuel. *La huella del otro*. México DF: Taurus, 2000 [1967].
- \_\_\_\_\_. *Ética e Infinito: Diálogos com Phillipe Nemo*. Lisboa: Edições 70, 1988 [1982].
- LEYS, Ruth. *Trauma: a genealogy*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.
- MAILLARD, Chantal. *Matar a Platón seguido de Escribir*. Barcelona: Tusquets, 2004.
- MILES, Malcom. *Art, space and the city: public art and urban futures*. London: Routledge, 1999 [1997].
- MIRANDA, Danilo Santos (org). *Arte pública*. São Paulo: SESC, 1998.
- MONTEIRO, Luis Gonzaga Mattos. *Neomarxismo: indivíduo e subjetividade*. São Paulo: EDUC; Florianópolis: EDUFSC, 1995.
- MOUFFE, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: MACBA/UAB, 2007.
- MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1982 [1961].
- MUSIL, Robert. *O melro e outros escritos de obras póstumas publicadas em vida*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996 [1936].
- \_\_\_\_\_. *O homem sem qualidades*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2006 [1919-1942].
- NESTROVSKY, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia no espírito da música*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992 [1872].
- \_\_\_\_\_. *O crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa com o martelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 206 [1888].
- \_\_\_\_\_. *Ecce homo ou como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 [1888].
- \_\_\_\_\_. *Nietzsche*. (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Editora Nova Cultural, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Vontade de potência*. São Paulo: Editora Escla, 2005
- NOVICK, Peter. *The holocaust and collective memory*. London: Bloomsbury, 2000.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002 [1999].
- PALLAMIN, Vera (coord). *Cidade e cultura: esfera pública e transformação*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- PARSONS, Nicholas. *Vienna: a Cultural History*. New York: Oxford University Press, 2009.
- PEARSON, Joseph (ed). *Michel Foucault: Fearless Speech*. Los Angeles: Semiotext(e), 2001.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac: Editora Marca D'Água, 1996.
- PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*. São Paulo: EDUSP, 1993 [1986].

- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental Org; Editora 34, 2005 [2000].
- \_\_\_\_\_. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: MACBA/UAB, 2005.
- \_\_\_\_\_. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2013 [2008].
- RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. 3. ed. Madrid: A. Machado Libros, 2008 [1903].
- ROSENSTONE, Robert A. (ed). *Revisión history: film and the construction of a new past*. Princeton, New Jersey/US: Princeton University Press, 1995.
- RYKWERT, Joseph. *A sedução do lugar: a história e o futuro da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2004 [2000].
- SALDANHA, Nelson. *O jardim e a praça: o privado e o público na vida social e histórica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998 [1974].
- STONE, Dan (ed). *Theoretical Interpretations of the Holocaust*. Amsterdam: Rodopi, 2001.
- STURKEN, Marita. *Tourists of History. Memory, Kitsch and Consumerism from Oklahoma City to Ground Zero*. Durham/US: Duke University Press, 2007.
- VALCÁRCEL, Amelia. *La memoria y el perdón*. Barcelona: Herder, 2010.
- VELHO, Otávio Guilherme (org). *O fenômeno urbano*. São Paulo: Zahar, 1979.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990 [1988].
- VILA-MATAS, Enrique. *Doctor Pasavento*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2008.
- VILLARRUTIA, Xavier. *Nostalgia de la muerte*. Madrid: Signos, 1999.
- VIRILIO, Paul. *A arte do motor*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996 [1993].
- WIESENTHAL, Simon. *The Sunflower: on the possibilities and limits of forgiveness*. New York: Schocken, 19989 [1969].
- WODICZKO, Krzysztof. *Critical Vehicles: writings, projects, interviews*. Massachusetts: MIT Press, 1999.
- WOOD, Paul et al. *Modernismo em disputa: arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998 [1993].
- YATES, Frances A. *A arte da memória*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2007 [1966].
- YÁZIGI, Eduardo (org). *Turismo e Paisagem*. São Paulo: Contexto, 2002.
- YOUNG, James. *The texture of memory: Holocaust memorials and meaning*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- \_\_\_\_\_. *At memory's edge. After images of Holocaust in contemporary art and architecture*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

## REFERENCIAS ON-LINE

AEROTROPOLIS. Disponible en: <[www.aerotropolis.com](http://www.aerotropolis.com)>

BECKERMANN, Ruth. *The missing image*. Disponible en:  
<<http://www.themissingimage.at/home.php>>

BELL, Bethany. "Austria's delayed Holocaust Memorial." *BBC News*, 25. oct. 2000. Edición online. Disponible en: <[news.bbc.co.uk/2/hi/europe/989255.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/989255.stm)>

BEIJING WORLD PARK. Disponible en:  
<[r.visitbeijing.com.cn/html/english/Attractions/s39.shtml](http://r.visitbeijing.com.cn/html/english/Attractions/s39.shtml)>

BENJAMIN, Andrew. *Style and time: Essays on the politics of appearance*. Evanston/US: Northwestern University Press, 2006. Disponible en:  
<[www.academia.edu/444400/Style\\_and\\_Time](http://www.academia.edu/444400/Style_and_Time)>

BEN-NAFTALI, Michael. "An interview with professor Jacques Derrida." Disponible en:  
<[www.yadvashem.org/odot\\_pdf/Microsoft Word -3851.pdf](http://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word-3851.pdf)>

BIOLOGICAL PSYCHIATRY. Disponible en: <[www.biologicalpsychiatryjournal.com](http://www.biologicalpsychiatryjournal.com)>

BRAID, Mary. "Austria's rulers told to stay away as Holocaust memorial is unveiled." *The independent*, 26 oct. 2000. Edición online. Disponible en:  
<[www.independent.co.uk/news/world/europe/austria-rulers-told-to-stay-away-as-holocaust-memorial-is-unveiled-6350018.html](http://www.independent.co.uk/news/world/europe/austria-rulers-told-to-stay-away-as-holocaust-memorial-is-unveiled-6350018.html)>

BURKE, Jason. "Pope's move on Latin mass, a blow to Jews." *The Guardian*, 15 jul. 2007. Edición online. Disponible en:  
<[www.theguardian.com/world/2007/jul/08/religion.catholicism](http://www.theguardian.com/world/2007/jul/08/religion.catholicism)>

CITY OF VIENNA. "Restitution matters." Disponible en: <  
<https://www.wien.gv.at/english/administration/restitution/index.html> >

CNA- CATHOLIC NEWS AGENCY. "Pope prays for victims of the Holocaust and meets Jewish leaders." 07 sep. 2007. Disponible en:  
<[www.catholicnewsagency.com/news/pope\\_prays\\_for\\_the\\_victims\\_of\\_the\\_holocaust\\_and\\_meets\\_jewish\\_leaders/](http://www.catholicnewsagency.com/news/pope_prays_for_the_victims_of_the_holocaust_and_meets_jewish_leaders/)>

COCCHIARALE, Fernando. "A (outra) arte contemporânea brasileira: intervenções urbanas micropolíticas." Disponible en:  
<<http://rizoma.net/interna.php?id=222&seccao=artefato>>

COLON, Leandro. "Mídias sociais reduzem a capacidade de aprender." Entrevista Richard Sennett. *Folha de São Paulo*, 10 ago, 2015. Edición online. Disponible en:  
<[www1.folha.uol.com.br/fsp/poder/228999-midias-sociais-reduzem-a-capacidade-de-aprender.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/poder/228999-midias-sociais-reduzem-a-capacidade-de-aprender.shtml)>

CONNOLLY, Kate. "Closed books and stilled lives." *The Guardian*, 26 oct. 2000. Edición online. Disponible en: <[www.theguardian.com/world/2000/oct/26/kateconnolly](http://www.theguardian.com/world/2000/oct/26/kateconnolly)>

DEUTSCHE, Rosalyn. "The question of 'Public Space'." Disponible en:  
<[www.thephotographyinstitute.org/www/journals/1998/rosalyn\\_deutsche.htm/](http://www.thephotographyinstitute.org/www/journals/1998/rosalyn_deutsche.htm/)>

DELEUZE, Gilles. "On Spinoza". En: WEB DELEUZE. Disponible en:  
<<http://deleuzelectures.blogspot.com.br/2007/02/on-spinoza.html>>

DERRIDA, Jacques. "Las artes del espacio ." (entrevista 1990). Disponible en:  
<[www.egs.edu/faculty/jacques-derrida/articles/las-artes-del-espacio/](http://www.egs.edu/faculty/jacques-derrida/articles/las-artes-del-espacio/)>

DERRIDA, Jacques. "As mortes de Roland Barthes." *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*. v. 7, n. 2. Agosto 2008. p. 264-336. p. 272. Revista electrónica. Disponible en: <<http://www.cchla.ufpb.br/rbse/DerridaDoc.pdf>>

DOCUMENTATION CENTRE OF AUSTRIAN RESISTANCE. Disponible en: <<http://www.doew.at/english>>.

ELGOT, Jessica. "Holocaust Memorial Days: Survivors confront Trauma and necessity of telling their stories, 70 years on." *The Huffington Post, UK*, 27 jan. 2015. Disponible en: <[www.huffingtonpost.co.uk/2015/01/22/holocaust-survivors\\_n\\_6524674.html](http://www.huffingtonpost.co.uk/2015/01/22/holocaust-survivors_n_6524674.html)>

FAMILY TREE DNA. Disponible en: <[www.familytreedna.com](http://www.familytreedna.com)>

FOUCAULT, Michel. *Saber y verdad*. Madrid: Ediciones de la Piqueta. Disponible en <<http://www.con-versiones.com.ar/nota0564.htm>>

FREUD, Sigmund. *Moses and Monotheism*. Great Britain: Hogarth Press /Institute of Pshyco-Analyses, 1939. Disponible en: <<https://archive.org>>

FUNDACIÓN MUSEO JORGE OTEIZA. Disponible en: <<http://museooteiza.org/>>

GAVIN, Francesca. "Rachel Whiteread: 1993's most controversial artist on what it feels like to make a masterpiece." (entrevista). *DAZED*, august, 2013. Disponible en: <[www.dazeddigital.com](http://www.dazeddigital.com)>

GILLMAN, Abigail. "Cultural Awakening and Historical Forgetting: The architecture of Memory in the Jewish Museum of Vienna and in Rachel Whiteread's 'Nameless Library'." *New German Critique*, n. 93, 2004. pp. 145-173. Disponible en: <[sites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic251258.files/April17/Gilan Vienna Monuments.pdf](http://sites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic251258.files/April17/Gilan%20Vienna%20Monuments.pdf)>

GLAHN, Philip. "Public Art: Avant-Garde practice e the possibilities of critical articulation." *Afterimage*, nov 2002. Disponible en: <<http://www.findarticles.com/>>

GLASS, Nigel. "A row over a Holocaust Memorial in Vienna." *BBC News*, 30 nov. 1997. Disponible en: <[news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/from\\_our\\_own\\_correspondent/35172.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/from_our_own_correspondent/35172.stm)>

GUMBRECHT, Hans Ulrich. "Sem saída." *Folha de São Paulo*, 29 set 2005. Mais. Edição On Line. Disponible en: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2509200513.htm>>

IHRA - INTERNATIONAL HOLOCAUST REMEMBRANCE ALLIANCE. Disponible en: <[www.holocaustremembrance.com](http://www.holocaustremembrance.com)>

\_\_\_\_\_. Disponible en: <[www.holocaustremembrance.com/node/107](http://www.holocaustremembrance.com/node/107)>

HOLOCAUSTO-DOC. *Documentação e História*. Disponible en:<[holocausto-doc.blogspot.com.br](http://holocausto-doc.blogspot.com.br)>.

HOLOCAUST EDUCATION & ARCHIVE RESEARCH TEAM. "Simon Wiesenthal: 'The Nazi Hunter'." Disponible en: <[www.holocaustresearchproject.org](http://www.holocaustresearchproject.org)>

\_\_\_\_\_. "Vienna: Can a city come to terms with its past?" Disponible en: <<http://www.holocaustresearchproject.org/essays&editorials/wien.html>>

\_\_\_\_\_. "Prelude to genocide." Disponible en: <[www.holocaustresearchproject.org/holoprelude.index.html](http://www.holocaustresearchproject.org/holoprelude.index.html)>

HOUSER, Craig. "If Walls Could Talk: An Interview with Rachel Whiteread." 18 apr. 2011. (entrevista). Disponible en: <<http://pastexhibitions.guggenheim.org/whiteread/interview2.html>>

ISRAEL MUSEUM. Disponible en: <[www.imj.org.il](http://www.imj.org.il)>

JABORNEGG & PÁLFFY. Disponible en: <<http://www.jabornegg-palffy.at/?language=en>>

JACOB, Mary Jane. "Process as Public Practice." 13 jul. 2014. Disponible en: <[criticalinquiry.uchicago.edu/jacob\\_art\\_and\\_public\\_life\\_statement/](http://criticalinquiry.uchicago.edu/jacob_art_and_public_life_statement/)>

JEWISH MUSEUM WIEN. Disponible en: <[www.jmw.at](http://www.jmw.at)>.

JEWISH TELEGRAPHIC AGENCY. "Statue to Lessing is erected on Jewish Square in Vienna." 5 jul. 1935. Disponible en: (<[www.jta.org/1935/07/05/archieve/statue-to-lessing-is-erected-on-jewish-square-in-vienna](http://www.jta.org/1935/07/05/archieve/statue-to-lessing-is-erected-on-jewish-square-in-vienna)>

JEWISH WELCOME SERVICE VIENNA. Disponible en: <<http://www.jewish-welcome.at/>>

KIMMELMANN, Michael. "How Public Art Turns Political." *The New York Times*, 28. oct. 1996. Edición online. Disponible en: <[www.nytimes.com/1996/10/28/arts/how-public-art-turns-political.html?](http://www.nytimes.com/1996/10/28/arts/how-public-art-turns-political.html?)>

\_\_\_\_\_. "Behind sealed doors, opening up the past." *The New York Times*, 30 oct. 2000. Edición online. Disponible, en: <[www.nytimes.com/2000/10/30/arts/critic-s-notebook-behind-sealed-doors-opening-up-the-past.html](http://www.nytimes.com/2000/10/30/arts/critic-s-notebook-behind-sealed-doors-opening-up-the-past.html)>.

KWON, Miwon. "Public art and urban identities." Disponible en: <<http://eipcp.net/transversal/0102/kwon/en>>

KÖR - KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM. Disponible en: <[www.koer.or.at](http://www.koer.or.at)>

LEGISCAN. Disponible en: <<https://legiscan.com>>

LONDON CITY HALL. *Fourth Plinth Programme*. Disponible en: <[www.london.gov.uk/priorities/arts-culture/fourth-plinth](http://www.london.gov.uk/priorities/arts-culture/fourth-plinth)>

LORCA, Federico García. *Poeta en Nueva York*. Disponible en: <[federicogarcialorca.net/obras\\_lorca/poeta\\_en\\_nueva\\_york](http://federicogarcialorca.net/obras_lorca/poeta_en_nueva_york)>

LOTH, Renée. "Memory is a verb." Disponible en: <[www.architects.org/architectureboston/articles/extended-version-memory-verb](http://www.architects.org/architectureboston/articles/extended-version-memory-verb)>

MANCHESTER, Elizabeth. "Rachel Whiteread: Untitled (Rooms) 2001." *TATE*, 2005. Disponible en: <[www.tate.org.uk/art/artworks/whiteread-untitled-rooms-t07938/text-summary](http://www.tate.org.uk/art/artworks/whiteread-untitled-rooms-t07938/text-summary)>

MANNING, Erin. Disponible en: <[erinmovement.com](http://erinmovement.com)>

MARCHART, Oliver. "Art, Space and the Public Sphere(s). Some basic observations on the difficult relation of public art, urbanism and political theory." Disponible en: <[eipcp.net/diskurs/d07/text/marchart\\_prepublic\\_en.htm](http://eipcp.net/diskurs/d07/text/marchart_prepublic_en.htm)>

MARCOS, Javier Rodrieguez. "Leopoldo Maria Panero: maldito sea..." *El País*, 07 mar. 2014. Edición online. Disponible en: <[http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/06/actualidad/1394106885\\_605843.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/06/actualidad/1394106885_605843.html)>

MASTERMAN, Sue. "Austria opens first Holocaust Memorial." *abc News*, 25 oct. 2000. Edición on line. Disponible en: <[abcnews.go.com/internacional/story?id=82284](http://abcnews.go.com/internacional/story?id=82284)>

MEMIN ENCICLOPEDIA (Edición online). "Judenplatz". Disponible en: <[memim.com/judenplatz.html](http://memim.com/judenplatz.html)>

MOUFFE, Chantal. "Artistic Activism and Agonistic Spaces." *Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*. v. 1, n. 2, London: 2007. Versão online. Disponible en: <[www.artresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html](http://www.artresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html)>

- MUNDO ISRAELITA. "Judenplatz." Disponible en:  
<[www.mundoisraelita.com.ar/index.php?option=content&task=view&id=1312](http://www.mundoisraelita.com.ar/index.php?option=content&task=view&id=1312)>
- MUSEO DE LA HISTORIA DEL HOLOCAUSTO. *Sala de los Nombres*. Disponible en:  
<[www.yadvashen.org/yv/es/museum/hall\\_of\\_names.asp](http://www.yadvashen.org/yv/es/museum/hall_of_names.asp)>
- OTEIZA, Jorge. *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (1952). Disponible en:  
<<http://www.museooteiza.org/wp-content/uploads/2010/10/FMJJO-Megal%C3%ADtica-y-Carta2.pdf>>
- \_\_\_\_\_. *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación del alma vasca* (1963)  
<<http://www.museooteiza.org/wp-content/uploads/2010/09/FMJJO-Quousque-Tandem1.pdf>>
- PAVEZ, Javier. "Sobrevivir en la traducción." Disponible en:  
<[https://www.academia.edu/11980318/Jacques\\_Derrida\\_Sobrevivir\\_en\\_la\\_traducci3n](https://www.academia.edu/11980318/Jacques_Derrida_Sobrevivir_en_la_traducci3n)>
- PERLEZ, Jane. "Vienna to go ahead with Holocaust Shrine." *The New York Times*, 4 mar. 1998. Edición online. Disponible en:  
<<http://www.nytimes.com/1998/03/04/world/vienna-to-go-ahead-with-holocaust-shrine.htm>>
- REMENTERIA, Iskandar. *Proyecto no concluido para la Albóndiga de Bilbao. Una propuesta obre la Estética Objetiva de Jorge Oteiza como método de investigación*. (Tesis doctoral, UPV/EHU, 2012). Disponible en: <<https://addi.ehu.es/handle/10810/15427>>
- RENDELL, Jane. "Space, Place and Site in Critical Spatial Arts Practice." (2007). Disponible en: <<http://www.janerendell.co.uk/wp-content/uploads/2013/02/SpacePlaceSite-Critical-Spatial-Practice-prepublication-PDF.pdf>>
- ROELSTRAETE, Dieter. "The way of the shovel: on the archeological imaginary in art." *e-flux journal*, n. 4, march 2009. Disponible en: <<http://www.e-flux.com/journal/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/>>
- ROLNIK, Suely. "Toxicômanos de identidade: subjetividade em tempo de globalização." Disponible en:  
<<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Toxicoidentid.pdf>>
- SACRED DESTINATIONS. Disponible en: <<http://www.sacred-destinations.com>>
- SCHLIEKER, Andrea. "Art: from controversy to acclaim - Rachel Whiteread's Holocaust Memorial." En: *RSA LECTURES*. <<http://www.rsa.org.uk>>. (conferencia el 04 feb. 2002).
- SHOENBERG, E. Randol. Mensaje recibido por edidemarco@uol.com.br el 18 sep 2015. (información personal).
- SEARLE, Adrian. "Making Memories." *The Guardian*, 17 oct. 2000. Edición online. Disponible en: <[www.theguardian.com/culture/2000/oct/17/artsfectures](http://www.theguardian.com/culture/2000/oct/17/artsfectures)>
- SHELLEY, Percy Bysshe. 'Ozymandias'. Disponible en:  
<[poetryfoundation.org/learning/guide/238972#poem](http://poetryfoundation.org/learning/guide/238972#poem)>
- SOLSTEN, Eric (ed). *Austria: A Country Study*. Washington: GPO for the Library of Congress, 1994. Disponible en: <[countrystudies.us/áustria/123.htm](http://countrystudies.us/áustria/123.htm)>
- TATE. "Online resources, Young British Artists (YBAs)." Disponible en:  
<[www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/y/young-britsh-artists](http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/y/young-britsh-artists)>
- TERTSCH; Hermann. "Austria vive con desasosiego el 'caso Waldheim'." *El País*, 28 abr. 1986. Disponible en: <<http://elpais.com/diário/1986/04/28/internacional/515023208>>



- THE TIMES OF ISRAEL. "Peres: Israel a living monument to the six million." 31 mar. 2014. Disponible en: <[www.timesofisrael.com/peres-israel-a-living-monument-to-six-million/](http://www.timesofisrael.com/peres-israel-a-living-monument-to-six-million/)>
- THE WASHINGTON POST. "Vienna's Holocaust Trauma." 4 dec. 1996. Disponible en: <[www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1996/12/04/viennas-holocaust-trauma/](http://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1996/12/04/viennas-holocaust-trauma/)>
- TOPOGRAFIA DE LA MEMORIA. Disponible en: <[www.memoriales.net](http://www.memoriales.net)>
- VEIGA-NETO, Alfredo. "Governo ou Governamento." Disponible en: <<http://www.curriculosemfronteiras.org/vol5iss2articles/veiga-neto.pdf>>
- VANDERKROGT.NET. "Statues Gotthold Ephraim Lessing." Disponible en: <<http://www.vanderkrogt.net/statues/object.php?webpage=ST&record=atwi050>>
- VARGHESE, Lisa. Mensaje recibido por edidemarco@uol.com.br el 3 sep 2015 (información personal).
- WALSH, John. "Rachel Whiteread: 'I've done the same things over and over'." *The Independent*, 03 sep. 2010. Disponible en: <[www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/rachel-whiteread-ive-done-the-same-thing-over-and-over-2068718.html](http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/rachel-whiteread-ive-done-the-same-thing-over-and-over-2068718.html)>
- WELCOME TO VIENNA. Disponible en: <[www.wien.info/en/vienna-for/jewish-vienna/museum-judenplatz](http://www.wien.info/en/vienna-for/jewish-vienna/museum-judenplatz)>
- WIDRICH, Mechtild. "The willed and the unwilled monument: Judenplatz Vienna and Riegl's Denkmalepflege." *Journal of the Society of Architectural Historians*. v. 72, n. 3, 2013, p. 382-398. Disponible en: <<https://saic.academia.edu/MechtildWidrich>>
- WIZE, Michael Z. "Vienna Buried Easter Story." *The Washington Post*, 30 mar. 1991. Edición online. Disponible en: <[www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1991/03/30/viennas-buried-easter-story/59712864-acca-4bc4-a15d-d427d692ee02](http://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1991/03/30/viennas-buried-easter-story/59712864-acca-4bc4-a15d-d427d692ee02)>
- WROE, Nicholas. "Rachel Whiteread: A life in art." *The Guardian*, 6 apr. 2013. Edición online. Disponible en: <[www.theguardian.com/artanddesign/2013/apr/06/rachel-whiteread-life-in-art](http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/apr/06/rachel-whiteread-life-in-art)>
- YADVASHEN.ORG. "The Museum Complex". Disponible en: <[www.yadvashen.org/yv/es/museum/hall\\_of\\_names.asp](http://www.yadvashen.org/yv/es/museum/hall_of_names.asp)>
- YOUN, Elise S.; PRIETRO, Maria J. "Making Critical Public Spaces." (entrevista). Disponible en: <<http://www.agglutinations.com/archives/000035.html>>
- YOUNG, James E. "The Holocaust as vicarious past: restoring the voices of memory to history." Disponible en: <<http://www.thefreelibrary.com/The+Holocaust+as+vicarious+past%3A+Restoring+the+voices+of+memory+to...-a085068473>>
- YOUR FRIEND.INFO. Disponible en: <[www.your-friend-info/vienna/holocaust-memorial.html](http://www.your-friend-info/vienna/holocaust-memorial.html)>

## REFERENCIAS DE PUBLICACIONES PERIÓDICAS

- AGAMBEN, Giorgio. "O que é um dispositivo?" *Outra travessia*, n. 5, Florianópolis, 2005. pp. 9-16.
- ANDERSON, Joel. "A opressão invisível." *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 jul. 2001. pp. 8-13.
- ARNAIZ, Ana. "Entre escultura y monumento. La Estela del Padre Donosita para Agina." *ONDARE - Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, n. 27, Eusko Ikakuntza/Sociedad de Estudios Vascos, Donostia, 2006, pp. 305-325.
- ARNAIZ, Ana; REMENTERIA, Iskandar. "Saber de Escultor entre el Arte y la Ciudad." *ArtSensorium. Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais*, v.1. n. 1, Curitiba/Brasil, 2014. pp. 153-171.
- BARRETO, Ricardo. "Shop Talk: Public Art Today." *Public Art Review*, n. 1, v. 13. fall/winter, 2001. pp. 11-16.
- BUCK-MORSS, Susan. "The city as dreamworld and catastrophe." *October*. Cambridge/USA, n. 73, summer, 1995, pp. 3-26.
- COLE, Ina. "Mapping Traces." *Sculpture Magazine*, april, 2004. pp-36-41.
- COCCHIARALE, Fernando. "O jogo das subjetividades convergentes." *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06 abr. 2003. Mais.
- GUATTARI, Félix. "Linguagem, consciência e sociedade." *Saúde e Debate*, São Paulo, n.31, 1990, pp. 3-17.
- GODFREY, Mark. "The artist as historian." *October*, n. 120, spring 2007, pp. 140-172.
- KWON, Miwon. "One place after another: notes on site specificity." *October*, Massachusetts/ USA, n. 80, 1997, pp. 85-110.
- KRAUSS, Rosalind. "Vídeo: a estética do narcisismo." *Arte & Ensaios*, n. 16, PPGAV/UFRJ, Rio de Janeiro, jul. 2008. pp. 144-157.
- LEYS, Ruth. "The turn to affect: a critique." *Critical Inquire*. v. 37, n. 2, Spring 2011. p. 434-472.
- MENDONÇA, Paulo Knauss de. "O poder e a estatuária: a estátua da Juventude Brasileira e o Estado Novo." *Cadernos de Memória Cultural*, Rio de Janeiro, Museu da República, v. 1, n. 2, 1996, pp. 44-51.
- McDONOUGH, Tom. "The crimes of the flaneur." *October*, Cambridge/USA, v. 102, fall 2002, p. 102-122.
- MONTALDO, Graciela. "Espaço e nação." *Travessia*, Florianópolis, n. 33, ago/dez 1996, pp. 77-87.
- NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. *Projeto História*, n. 10, dez. 1993, , pp. 7-28.
- NORTH, Michael. "The public as sculpture: from heavenly city to mass ornament." *Critical Inquiry*, Chicago, v. 16, summer 1990, pp. 860-879.
- PHILLIPS, Patricia C. "Creating democracy: A dialogue with Krisztof Wodiczko." *Art Journal*, New York, v. 62, n. 4, winter 2003, pp. 32-49.
- RANCIÈRE, Jacques. "A arte além da arte." *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 out. 2004. Mais.

SYLVESTER, David. "Carving Space." *Tate Magazine*, n. 17, 1999, pp. 40-47.

STORR, Robert. "Remains of the day : Rachel Whiteread's SoHo Water Tower." *Art in America*. vol. 87, n. 4, 1999, pp. 104-109.

VERNANT, Jean-Pierre. "A bela morte e o cadáver ultrajado." *Revista Discurso*, São Paulo, EDUSP, n. 9, novembro de 1978, pp. 31-62.

VETÖ, Silvana. "El Holocausto como acontecimiento traumático. Acerca de la incorporación del concepto freudiano de trauma en la historiografía del Holocausto." *Revista de Psicología*. v. 20, n. 1, Chile, Universidad de Chile, junio 2011, pp. 127-151.

ZANINI, Walter. "Os anos tardios de Ernesto de Fiori no Brasil." *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 9, n. 25, set/dez. 1995, pp. 313-331.

## CATÁLOGOS

CITY OF VIENNA & JEWISH WELCOME SERVICE. *Jewish Vienna: Heritage and Mission*. Viena, s/d. (edición en inglés y alemán)

MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

PERÁN, Martí. *Rirkrit Tiravanija. Where the grass is green use it*. Demonstrate. Galería Salvador Díaz. Madrid, 2001. pp. 4-19.

## REFERENCIAS SONORAS Y AUDIOVISUALES

AASCHOOLARQUITECTURE. *Judenplatz Vienna 1996*. (video). Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=2Lhb31GRMNQ#t=2838>>

ARTHEADFUL'S CHANNEL. *Rachel Whiteread Interview - Pt 1*. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tz-EqD-j3II>>

\_\_\_\_\_. *Rachel Whiteread Interview – Pt 2*. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=93JbLHbFRmg>>.

BBC RADIO 3. *The John Tusa Interviews*. Julio 2011. Disponible en: <[www.bbc.co.uk/programmes/p00ncxzw](http://www.bbc.co.uk/programmes/p00ncxzw)>

DELEUZE, Gilles. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze: entrevista de Claire Parnet*. Disponible en: <[intermedias.blogspot.com.br/2008/01/o-abecedario-de-gilles-deleuze.html](http://intermedias.blogspot.com.br/2008/01/o-abecedario-de-gilles-deleuze.html)>

\_\_\_\_\_. *What is the creative act*. Disponible en: <[https://www.youtube.com/watch?v=a\\_hifamdI5s](https://www.youtube.com/watch?v=a_hifamdI5s)>

FAROCKI, Harun. *Transmission (Übertragung)*. 43', video installation, single channel, color, sound, loop, 2007.

FERLOSIO, Rafael Sanchez. (video). Discurso en la entrega del premio Cervantes, 2004.) Disponible en: <<http://www.rtve.es/mediateca/videos>>

FURLONG, Willian. *Rachel Whiteread* (audio entrevista), 23'13", 1997. Disponible en: <[viennebiennale.britishcouncil.org/people/reference/rachel-whiteread/type/audio/media/rachel-whiteread-interviewed-by-willian-furlong-for-audio-arts](http://viennebiennale.britishcouncil.org/people/reference/rachel-whiteread/type/audio/media/rachel-whiteread-interviewed-by-willian-furlong-for-audio-arts)>

- HEER, Hannah. *The Art of Remembrance – Simon Wiesenthal*, 1995, 99’.
- LANZMANN, Claude. *Sboab*. France, 1985, 570’.
- NATIONAL GALLERY OF ART. *Rachel Whiteread: Ghost*. (video entrevista). Washington, 2009. Disponible en: <[www.nga.gov/content/nga.gov/content/ngweb/audio-video/video/rachel-whiteread.html](http://www.nga.gov/content/nga.gov/content/ngweb/audio-video/video/rachel-whiteread.html)>
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. (video documentário). São Paulo: Paleo TV, 1996.
- PRICE, James. “Rachel Whiteread Drawings.” En: *TATE Media*, 2010. (video). Disponible en: <[www.tate.org.uk/whtas-on/tate-britain/exhibition/rachel-whiteread-drawings](http://www.tate.org.uk/whtas-on/tate-britain/exhibition/rachel-whiteread-drawings)>
- RESNAIS, Alain. *Toute la mémoire du monde*. France, 1956, 21’.
- \_\_\_\_\_. *Hiroshima mon amour*. France, 1959, 90’.
- SANDERS-BRAHMS, Helma. *Deutschland, bleiche Mutter*. Ost Deutschland, 1980, 145’.
- ART 21. *Krystof Wodiczko*. (video) Disponible en: <[pbs.org/art21/artists/wodiczko](http://pbs.org/art21/artists/wodiczko)>
- ZHANG-KE, Jia. *The world*. China, 2004, 143’.

## REFERENCIAS DE LAS IMÁGENES

- ALLPOSTERS.com. *Ilse Koch*. Disponible en: <[http://www.allposters.com/-sp/Ilse-Koch-Imprisoned-for-Making-Lampshades-Out-of-Skin-from-Men-Posing-for-a-Portrait-Posters\\_i5278154\\_.htm](http://www.allposters.com/-sp/Ilse-Koch-Imprisoned-for-Making-Lampshades-Out-of-Skin-from-Men-Posing-for-a-Portrait-Posters_i5278154_.htm)>
- BECKERMANN, Ruth. *The missing image* (detalle). Disponible en: <<http://www.themissingimage.at/home.php>>
- BIJL, Guillaume. *Archeological site (A Sorry Instalation)*. Münster, Alemania, 2007. Disponible en: <<http://www.lwl.org>>
- CALDER, Alexander. *La Grande Vitesse*, 1969. (Campaña del Senador Barack Obama para presidente, 2008). Disponible en: <[blog.mlive.com/grpress/entertainment\\_impact/2009/03/large\\_rally-calder.jpg](http://blog.mlive.com/grpress/entertainment_impact/2009/03/large_rally-calder.jpg)>
- CAGE, Jonh. *In the name of the Holocaust*, 1942 (manuscrito). Disponible en: <<http://exhibitions.nypl.org/johncage/node/54>>
- CITO, Pier Paolo. *Papa Benedicto XVI en visita al Memorial*. Viena, 2007. Disponible en: <[http://www.nytimes.com/2007/09/08/world/europe/08pope.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2007/09/08/world/europe/08pope.html?_r=0)>
- CARVALHO, Flávio de. *Experiencia N° 3*. São Paulo, 1956. Disponible en: <[http://www.vitruvius.com.br/.../imagens/256\\_02.jpg](http://www.vitruvius.com.br/.../imagens/256_02.jpg)>
- CRANACH, Lucas (El Viejo). *Adán y Eva (c. 1518)*. *Kunsthistorisches Museum, Viena*. Fotografía digital Edina De Marco (detalle).
- DE MARCO, Edina. *Melodie*. Viena, 2013 (fotografía digital)
- \_\_\_\_\_. *Nameless Library*. (todas del año 2013), (fotografía digital).
- \_\_\_\_\_. *Heldenplatz*. Viena, 2013, (fotografía digital).
- EYLAND, Cliff Eyland; MATHESON, Carl; et al. *Internet dating*, 2009. Disponible en: <[http://www.cliffeyland.com/cliff\\_carl.pdf](http://www.cliffeyland.com/cliff_carl.pdf)>

FLIGHT 93 NATIONAL MEMORIAL - Pennsylvania, US (tienda). Disponible en: <[www.theguardian.com/us-news/gallery/2015/sep/10/flight-93-national-memorial-opens-visitor-center](http://www.theguardian.com/us-news/gallery/2015/sep/10/flight-93-national-memorial-opens-visitor-center)> (fotografía: Mark Makela)

GADOTTI, Cláudio Luis. Albertinaplatz, 2015. (fotografía digital).

\_\_\_\_\_. *Monumento contra la Guerra y el Fascismo/Judío lavando la calle* (detalle). 2015, (fotografía digital).

GERZ, Esthern; GERZ, Jochen. *Monument against fascism*. Hamburgo/Alemania, 1986/1993. Disponible en: <[http://www.arch.mcgill.ca/.../Precedent\\_harburg.jpg](http://www.arch.mcgill.ca/.../Precedent_harburg.jpg)>

GODARD, Jean-Luc. *Dans le noir du temps*. France, 2002, 10'35".

HAACKE, Hans. *And you were victorious after all*, Graz/Austria, 1988. Disponible en:

<[http://www.dxarts.washington.edu/coupe/wk3\\_pres/haacke.jpg](http://www.dxarts.washington.edu/coupe/wk3_pres/haacke.jpg)>;

y en: <<http://www.cc.ncu.edu.tw/.../art/haacke/11.jpg>>

JACOB, Mary Jane; BRENSON, Michel; OLSEN, Eva. *Culture in action: a public art program of Sculpture Chicago*. Seattle, US: Bay Press, 1995. (Cubierta). Disponible en: <1995. <http://www.hotpinkpen.com>>

LIBESKIND, Daniel (Studio). *Proyecto para el Memorial Nacional del Holocausto* - Ottawa/Canadá, 2014. Disponible en: <<http://holocaustmonument.ca/>>

JABORNEGG & PÁLFFY. Maqueta para el proyecto de la Judenplatz. Disponible en:

<<http://www.jabornegg-palffy.at/>>

\_\_\_\_\_. *Judenplatz*, - inauguración *Nameless Library* 2000. Disponible en:

<<http://www.jabornegg-palffy.at/>>

JUDIÓ LAVANDO LAS CALLES (fotografía, autor desconocido). Disponible en: <[http://www.infocenters.co.il/gfh/notebook\\_ext.asp?book=122547&lang=eng](http://www.infocenters.co.il/gfh/notebook_ext.asp?book=122547&lang=eng)>

MARKER, Chris. *On vous parler de Paris: Maspero. Les mots ont un sens*. Francia, 1970, 20'.

\_\_\_\_\_. *Sans Soleil*. France, 1983, 100'.

MARKER, Chris; BELLON, Yannick. *Le souvenir d'un avenir*. France, 2001, 42'.

MEIRELES, Cildo. *Inserciones en circuitos ideológicos* (Quien mató Herzog), 1975. Disponible en: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/meireles-insertions-into-ideological-circuits-2-banknote-project-t12526>>

NEYMAN, Mark. *Presidente de Israel, Shimon Peres, en visita al Memorial del Holocausto*. Viena, 2014. Disponible en: <<http://www.vosizneias.com/160052/2014/03/30/vienna-austria-peres-israel-is-the-victory-of-the-jews/>>

PRITZER PARK, *Proyecto*, 2015. Chicago, US. Disponible en:

<<http://www.chicagoarchitecture.org/wp-content/uploads/2015/04/Pritzker-Building-12-stories-1024x801.jpg>>

RESNAIS, Alain. *Toute la mémoire du monde*. France, 1956, 22'.

\_\_\_\_\_. *Nuit et Brouillard*, France. 35 mm. 1956, 32'.

\_\_\_\_\_. *Hiroshima mon amour*. France, 1959, 90'.

\_\_\_\_\_. *Muriel ou le temps d'un retour*, France, 1963, 116'.

TAMPA INTERNACIONAL AIRPORT. *Public Art Program* (detalle página web 2015). Disponible en: <<http://www.tampaairport.com/PublicArt>>

THE NEW YORK TIMES. *To Stop Statue Mania. No More Such Monuments May Be Erected in Paris for Ten Years*. 23 jul 1911. (Archivo online). Disponible en:

<<http://www.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9E01EFDE1131E233A25750C2A9619C946096D6CF>>

STADTARCHÄOLOGIE WIEN. *Judenplatz*, 1996. Disponible en: <[http://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Limes/Fundorte/Wien/Legionslager\\_Wien](http://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Limes/Fundorte/Wien/Legionslager_Wien)>

TOMSKI, Nikolai. Estatua de Lenin (inauguración, 1970). Disponible en:

<<http://gizmodo.com/a-four-ton-head-of-lenin-was-dug-up-in-berlin-today-1729870603>>

\_\_\_\_\_. Estatua de Lenin (cabeza retirada de Plaza de las Naciones Unidas, 1991).

Disponible en:

<<http://www.vocativ.com/culture/art-culture/berlin-begins-search-lenins-head/>>

(fotografía: Regis Bossu)

\_\_\_\_\_. Estatua de Lenin ( cabeza siendo desenterrada, 2015). Disponible en:

<<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/germany/11855973/Giant-Lenin-statues-head-rises-from-grave-for-Berlin-exhibition.html>>

WHITEREAD, Rachel. *House*, 1993. Disponible en:

<<http://www.artangel.org.uk/images/jpg>>. (Fotografía blanco e negro, John Davies; fotografía colorida, Stephen White.)

\_\_\_\_\_. *Untitled (One hundred spaces)*, 1997. Disponible en:

<[http://www.saatchigallery.com/aip/rachel\\_whiteread.htm](http://www.saatchigallery.com/aip/rachel_whiteread.htm)>

\_\_\_\_\_. *Untitled (Paperbacks)*, 1997. Disponible en:

<<https://artsbooksshow.wordpress.com/rachel-whiteread/>>

WIEN.GOV.AT. *Judenplatz*, 1956. Disponible en:

<<https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Datei:Judenplatz.jpg>>

WODICZKO, Krzysztof. *Hiroshima Projection*. Hiroshima, Japón, 1999. Disponible en:

<<http://www.experimentosculturales.com/textos/1.jpg>>

