



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

Grietas de una memoria:

ARTE Y HOLOCAUSTO

Tesis que para optar por el título de
Doctorado en Historia del Arte presenta

Laura Levinson



MEXICO D.F

2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis guías:

Neta y Nitzán Levinson,
ojos de zafiro revelados.

Isidoro Pomerantz,
Rosa Pomerantz y
León Pomerantz,
cada quien desde su nicho.

A Gershon.

A todos aquellos que perecieron en los genocidios,
en una época en la que la sensibilidad frente a
las desgracias del prójimo, no brillan por su presencia.

Agradecimientos

A la Maestra Karen Cordero, a la Dra Silvana Rabinovich, a la Dra Laura González, a la Dra Durdica Segota y a la Dra Selma Holo, por su apoyo a través de la lectura y comentarios de la tesis.

ÍNDICE GENERAL

Introducción.....	1
1.- Holocausto, arte y memoria.....	12
2.- Espacio y Holocausto I.....	50
2.1.- Pierre Fernández Arman: <i>La matanza de los inocentes I y II</i> , 1960.....	52
2.2.- Edward Kienholz: <i>La historia como planta</i> , 1961.....	70
2.3.- Georges Segal: <i>Holocausto</i> , 1984.....	84
3.- Grietas en el arte, 1990-2000	
3.1.- Shimon Attie y la actualización de un tiempo pasado.....	102
3.1.1.- <i>La escritura sobre el muro: Tienda de libros hebreos</i> , Berlín, 1991.....	114
3.2.- Menashe Kadishman y la oveja sacrificada.....	165
3.2.1 <i>Hojas Caídas, (Shalejet, Falling Leaves)</i> , Museo Judío, Berlín, 2001.....	210
4.- A modo de conclusión: espacio, memoria y Holocausto II.....	226
5.- Índice de imágenes.....	238
6.- Fuentes de consulta.....	246

Introducción

*Recuperar imágenes de algo que ya no existe
es como dar vida efímera y fugaz a fantasmas
que sin embargo pueblan el espíritu humano.
Considerando qué imágenes son aquellas,
no puede el espectador sino sentir un cierto pavor
porque en su silencio hablan de algo terrible.*

La idea original de la tesis nace de la lectura de *Si esto es un hombre* de Primo Levi,¹ obra cumbre de la literatura holocáustica cuyas descripciones realistas y visuales a la vez que palpable a los sentidos, han sido adquiridas por aquella porción de la fisonomía humana relacionada a la cultura en general, y al arte de los últimos veinte años en particular. El libro de Levi, de los primeros en su tipo, es publicado en Italia en 1947, aunque comienza a ser leído-oído-visto² once años más tarde. Desde una perspectiva visual, el conglomerado narrativo de escenas expresivas propicia una percepción de conjunto afin a las instalaciones contemporáneas, colmadas de datos e información, cual extensas cédulas didácticas y explicativas. Conforme el tiempo pasa, el número de artistas relacionados al tema crece, y ni que hablar de museos del Holocausto, tolerancia, centros de investigación y de educación, memoriales y conmemoraciones que han ido cubriendo un amplio espectro del mapa geográfico.

¹ Levi, Primo, *Si esto es un hombre*, Barcelona: Muchnik Editores, 1987

² La primera edición pasa desapercibida, y no es sino en 1958 cuando la editorial Giulio Einaudi (Torino, Italia) la publica, ampliando su repercusión.

Si bien el enfoque de la investigación se enmarca en las artes visuales, la fuente literaria subyace la estructura artística como modelo de espacios efímeros contruidos para una finalidad genocida, tras la creación de una infraestructura *-in situ-*, acorde a un objetivo de carácter terminal, en el que las víctimas conviven en condiciones inhumanas, experimentando una vivencia extrema, única en su tipo hasta aquel presente. La mirada literaria, entonces, se torna *reseña visual* de la vivencia concentracionaria, al proporcionar a la vez parte del germen de las puestas en escena rectoras de lugares y recuerdos, traumas y silencios en el que el arte, a su vez, se ha sumergido. El panorama se abre con síntomas emergidos hacia las décadas de los '70 y '80 a través de la instalación, mientras que en el aire se respiran las memorias de sobrevivientes y escritores como Jorge Semprún, Elie Wiesel, Paul Celan y Simon Wiesenthal, entre otros.³

Vayamos pues a presentar la estructura de la investigación. Luego de la introducción que estamos realizando, explicaremos los tres conceptos que envuelven el contenido de la tesis a través del primer capítulo, "Holocausto, arte y memoria". Comenzaremos por el *Holocausto*, desde su acepción etimológica como bíblico-histórica, para proseguir con su vínculo con el *arte* hasta alcanzar el concepto de *memoria*. En el apartado artístico presentaremos los tópicos iconográficos resultado de la contienda, con el fin de vislumbrar el horizonte primigenio y entender las reacciones inmediatas. Este abanico, si bien manifiesta la problemática de la génesis, difícilmente podamos conferirle la cualidad de antecedente: el enfoque contemporáneo, imbuido de

³ Levi, Primo, *Los hundidos y los salvados*, Barcelona: Muchnik Editores, 1989; Semprún, Jorge, *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, Barcelona: Tusquets Editores, 2001; Semprún, Jorge, *La escritura o la vida*, Buenos Aires: Tusquets Editores, 2004; Wiesel, Elie, *La noche, el alba, el día*, Barcelona: Muchnik Editores, 1986; Celan, Paul, *Amapola y memoria*, Madrid: Poesía Hiperión 84, 2005; Wiesenthal, Simon, *Los límites del perdón*, Barcelona: Paidós Contextos, 1998

las tendencias propias de la época, dista de las pertenecientes a la modernidad, hijas del siglo XIX y de las vanguardias artísticas. Las búsquedas contemporáneas pertenecen a la segunda generación -hija de la contienda-, la cual hace eco de las expresiones artísticas y de la problemática que se suscita, en su calidad de testigo lector y oyente, mas no ocular. Sin embargo, uno de los motivos que surgen durante la etapa temprana, el sacrificio de Isaac, mantiene su ubicación en el espectro del arte de la instalación, haciéndose eco durante varios decenios. La instalación a su vez, encuentra un diálogo en la vasta producción cinematográfica surgida, aproximadamente desde *La lista de Schindler*,⁴ (1993) al aportar investigación y realizar una reconstrucción histórica, sumergiendo a los espectadores en los campos de exterminio nazis y conduciéndolos por un sinfín de situaciones desconocidas. Del mismo modo que el arte de la instalación ha proliferado en la temática-objeto de estudio, la cinematografía no ha cesado de recordar el evento desde una variedad ilimitada de situaciones.

El segundo capítulo acude al arte entre las décadas de 1960-1980, cuyas búsquedas espaciales anteceden las de la instalación, constituyendo uno de los eslabones de la misma cadena de la que penden los artistas a indagar a lo largo de la investigación. Pierre Fernández Arman, George Segal y Edward Kienholz fungirán pues de antecedente formales, oscilando entre el *ensamblado* y la *ambientación*, en tanto que aluden iconográficamente a la temática holocáustica. Arman y sus *acumulaciones*, conocidas bajo el término de *assemblages*, incluyen máscaras de gas encerradas en cajas de vidrio y fragmentos de muñecas en vitrinas, entre una variedad inmensa de objetos. Kienholz reproduce accesorios y objetos en ambientaciones/instalaciones reconstruyendo situaciones-reflejo de momentos bélicos, mientras nuestro análisis se

⁴ La película de Steven Spielberg está basada en la novela *El arca de Schindler* (1982) de Thomas Keneally.

enfocará en la única pieza alusiva al genocidio. Segal también recrea escenarios acorde a temáticas socio-políticas a través, en ocasiones de alusiones como los *Sacrificios de Isaac* y la pieza que analizaremos, *Holocausto*.

El arte presentado en este capítulo articula acontecimientos bélicos que, aunque fragmentados, recolectan algún olvido con la intención de activar su respectiva memoria. “Espacio y Holocausto I” fungirá de puente para la comprensión del nuevo género artístico a analizar en los dos capítulos siguientes, cuyo marco de contención, el lugar de exhibición creado o existente, deviene protagonista. La superficie entera sufre una transformación de locación en relación a la pieza. Por otro, la idea de sitio específico al realizar obras destinadas a espacios determinados, afecta al espectador agudizando su interacción con el resto de los integrantes en escena. El espacio, entonces, recibe caracteres diversos: sagrado o de resistencia, de reivindicación o de memoria, entre otros. Punto que trataremos en el último capítulo, a modo de conclusión.

Los dos capítulos siguientes constituirán los análisis de las obras escogidos, procurando cubrir el amplio espectro artístico-histórico de nuestro objeto de estudio. Los artistas a indagar, Menashe Kadishman (1932) y Shimon Attie (1957), lejanos al *mainstream*, abordan la temática de la memoria holocáustica al poner de manifiesto lo que se oculta al interior de las grietas escondidas en la ciudad de Berlín. Al caminar al borde del sendero, entre parámetros de profundidad existencial e injusticias intrínsecas del ser humano, van trazando trayectorias caídas en el olvido. Ambos, judíos, se hayan impregnados del medio en el que viven: el primero, desde un Israel recién creado, el segundo, desde una California (USA) en proceso de despertar artístico. El israelí atraviesa en carne propia guerras, el norteamericano oye y lee a distancia.

Trabajan durante una etapa en Europa, aunque ninguno es arduamente investigado. Kadishman hace historia en su país natal,⁵ siendo muy respetado; el norteamericano se encuentra más enmarcado en la historiografía holocáustica,⁶ justamente por la obra que analizaremos, que por su calidad de fotógrafo instalacionista. Ninguno aparece en los diccionarios contemporáneos del arte. Sin embargo, abordan la problemática tras una mirada sumamente aguda y una percepción tal que logran urdir las fibras más sensibles de la población, alcanzando hurgar los entramados derribados por la Segunda Guerra en una ciudad en proceso de naufragio. Las obras escogidas se ubican en espacios urbanos y públicos. Señalan grietas que irradian una luz gris sobre la ciudad despojada de uno de sus fragmentos históricos. Razones por las cuales es importante rescatar sus piezas contemporáneas.

Shimon Attie será analizado bajo una lupa que magnificará su obra, a través de algunas de las *Tesis de Filosofía de la Historia* de Walter Benjamin,⁷ cuya mirada visionaria se verá refractada en la búsqueda que intriga al artista norteamericano durante su estancia en Berlín, a pesar de la distancia temporal que lo separa del filósofo.

Menashe Kadishman, de quien realizaremos un *racconto* de su proceso artístico (de menor proyección al extranjero), se enlazará a la postura de Andreas Huyssen en

⁵ Restany, Pierre, *Kadishman*, Tel Aviv: Editorial Gutsman-Museo de Tel Aviv, 1996; Amnon, Barzel et al., *Menashe Kadishman*, Munich-Berlin-London-New York: Prestel, 2007; Schneider, Ulrich et al., *Menashe Kadishman*, Milano-Aachen: Charta-Suermondt-Ludwig Museum, 1999; Tammuz, Benjamin, Le Vité, Dorit y Ofrat, Gideon, *La historia del arte en Israel*, Guivata'im; Masada Ltd, 1991; Fuhrer, Ronald, *Israeli Painting, From Post-Impressionism to Post-Zionism*, Woodstock-New York-London: The Overlook Press, 1998

⁶ *The Writing on the Wall, Projections in Berlin's Jewish Quarter, Shimon Attie, Photographs and Installations*, Heidelberg: Editions Braus, 1994; *Sites Unseen, Shimon Attie, European Projects*, Vermont: Verve Editions, 1998; Young James E., *At Memory's Edge, After images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven and London: Yale University Press, 2000

⁷ Benjamín, Walter, *Discursos interrumpidos*, Barcelona-México-Buenos Aires: Planeta-Agostini, 1994, pp.175-191

relación al vacío de Berlín,⁸ al ofrecer una instalación que descubre los huecos dejados a la intemperie en una ciudad que aún deja oír las voces de sus víctimas.

El concepto de memoria impregnará toda la investigación, partiendo del panorama que impera cuando Benjamín escribe sus *Tesis de Filosofía de la Historia*, cuyo trasfondo alemán desde el nacionalsocialismo, aboga por aquella década del '30, por *aniquilar* todo testimonio del proceso de genocidio planteado y consumado: toda memoria plausible de mantenerse en la superficie. Para "...asegurar la grandeza y el poder de la raza superior aria en un mundo que opera de acuerdo con los principios darvinianos..."⁹, es necesario la depuración científica del judío, desde su filiación genealógica. Hablamos de la evaporación sistemática de una memoria que ha pretendido ser exterminada por un régimen totalitario, y suprimida por la destrucción de documentos y monumentos así como por el control de información. Fuga que sin embargo, no se ha desvanecido sino mantenida *en el aire* a través de los sobrevivientes, la literatura, la cinematografía y el arte emergente, los archivos en proceso de apertura, entre otros. Estos elementos configuran los ejes de una memoria diseñada desde la lectura de los artistas seleccionados, los cuales se dedican en todo su esplendor a la problemática planteada, asumiendo asimismo preocupaciones de identidad y mirada colectiva, Shimon Attie, de carácter nacional, y Kadishman, en lo internacional.

⁸ Huyssen, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México: Instituto Goethe-Fondo de Cultura Económica, 2002

⁹ Amery, Carl, *Auschwitz, ¿Comienza el siglo XXI?*, Madrid-México: Turner-FCE, 2002, p.73

De estos dos últimos capítulos se desprenderán ideas de teóricos del arte, de escritores literarios y de historiadores, así como del Antiguo y Nuevo Testamento,¹⁰ y por supuesto artistas que compartirán tópicos con los escogidos, contextualizándolos y, por otro lado demostrando el inmenso horizonte que la temática ha suscitado.

La fuente artística, presa de nuestro presente, aunque con la mirada volteada al pasado, -parafraseando a Walter Benjamin en su *Novena Tesis de filosofía de la historia* inspirada en una acuarela de Paul Klee-¹¹ examina los intersticios que han ido horadando a profundidad los muros de la ciudad. Espacios vaciados por el silencioso (¿silenciado?) pasado, recapturados por la mirada actual que reclama justicia. Mirada del artista plástico quien al oír los susurros de los ecos fragmentados, tantea su evocación a través de las herramientas con las que cuenta. ¿Espacios agrietados, liberados por el arte contemporáneo? ¿Podrán acaso, recobrar un (sus) aura (-s) en algún momento? Al señalarlas, el artista intenta completarlas y hacerle justicia, trayendo consigo un integrante más al proceso, otro testigo ocular contemporáneo: el espectador. Proceso que aún no ha cesado de develarse, contando como labor de rescate, donde las huellas oídas -mas no vividas por parte de la nueva generación-, caminan sobre una línea acallada y llena de vacío, apropiada por el arte de la instalación, cuyos artistas crean y recrean redes articuladoras de eventos traumáticas. Su función: activar de la memoria.

¹⁰ Op.Cit., Todorov, *Los abusos de la memoria*; Yerushalmi, Yosef Hayim, *Zajor, La historia judía y la memoria judía*, Barcelona: Antrophos- México: Fundación Cultural Eduardo Cohen, 2002; Op.Cit., Young, *At Memory Edge*; Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Madrid: Santillana Ediciones, 2004; Traverso, Enzo *La Historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*, Herder, Barcelona, 2001; Op.Cit., Amery, *Auschwitz, ¿comienza el siglo XXI?. Hitler como precursor*, Borges, Jorge Luis, *El Aleph*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1961; entre otros.

¹¹ “Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se representa a un ángel que parece como si estuviera a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendida las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado.” Op.Cit., Benjamin, *Discursos interrumpidos*, p.183

Todo lo antedicho alcanza la razón que justifica el título de la investigación. Tal vez incluso, sea temprano concluir si la memoria fue-será acaso activada o no, sea temprano comprobar si la construcción de museos y memoriales hicieron-harán eco del Holocausto, sea temprano dilucidar la identidad del pueblo, perdida entre la maraña genocida. Sin embargo, es de nuestro interés rescatar la lluvia de intentos vertida desde la expresión estética con la misma finalidad, la de atestiguar la problemática, rememorándola. Es más, diríamos que es hora de dar paso a los múltiples genocidios que han irrumpido nuestras épocas y sondear los móviles que han conducido –y continúan- a tales injusticias de humanos contra humanos. Y qué mejor que el termómetro artístico, para rescatarlos.

Profundizaremos en el vocablo alrededor del cual hemos colgado los diferentes hilos de la investigación, y que con el correr del tiempo se ha ido tornando esenciales para la iluminación de la hipótesis planteada. Según la Real Academia de la Lengua Española, el vocablo *grieta* proviene *Del ant. crieta, y este del latín vulgar crepta, contracción de crepīta, participio pasado de crepāre, reventar*, trayendo las siguientes acepciones :

1. *Hendidura alargada que se hace en la tierra o en cualquier cuerpo sólido.*
2. *Hendidura poco profunda que se forma en la piel de diversas partes del cuerpo o en las membranas mucosas próximas a ella.*
3. *Dificultad o desacuerdo que amenaza la solidez o unidad de algo.*¹²

¹² *Diccionario de la lengua Española*, Real Academia, Vigésima segunda edición, 2001, http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=grieta Consultado 23-06-09

Nuestra hendidura se presentará invisible, podrá descubrirse en la *tierra*, en cualquier *cuerpo sólido*, o en la *piel*, y a diferencia de las definiciones, conllevarán una peculiaridad dolorosa. Y sí, iremos descubriendo su capacidad de *amenazar la solidez o unidad de algo*, si no se las ilumina. A lo largo de los análisis de las obras de Shimon Attie y de Menashe Kadishman se irán dilucidando las preguntas planteadas, así como afirmando conceptos que el mismo arte contemporáneo nos irá facilitando.

Arribamos pues, a presentar el cierre de la investigación, sin que esto signifique la clausura de la temática, dejando al contrario, el objeto de estudio totalmente abierto a la desmesurada cantidad de genocidios que, lamentablemente, se han ido suscitando. “A modo de conclusión: espacio, memoria y Holocausto II”, además de concluir el acercamiento investigado, hará eco del segundo capítulo “Espacio y Holocausto I”, último que contribuirá con la apertura formal del desarrollo del arte y las búsquedas espaciales perseguidas a partir de la década de los ‘60, vinculadas asimismo, a la temática genocida. Al ir ampliando su panorama visual, los artistas se apropian de los límites del espacio de exhibición, ofreciéndole al espectador obras de carácter vivencial, realizadas en ocasiones *ex profeso* para el lugar, así como superficies recorridas que interactúen con su propio bagaje. Así, imagen-objeto-estructura y experiencia irrumpirán el carácter sagrado de la cotidianidad, incrementando los espectros de relaciones y significados que se irán creando. De modo tal, se producirá una *ecuación de doble sentido* en la que el artista creará/re-creará la relación obra-espacio en un todo incluyente, o bien será el espacio el que irá determinando dicha conexión. Hablaremos, pues, del arte de la instalación, tan celebrado en nuestros días.

Por otro lado, veremos como la reflexión artística y su incorporación a la temática holocáustica se irá desbordando en el marco expositivo, incluyendo los espacios públicos y urbanos. Instalaciones dispersas por los confines del planeta, las cuales al asumir un enorme compromiso hacia la problemática, la indagarán desde un vasto abanico, hasta la creación de memoriales y museos que, en ocasiones, se irán abriendo al concepto de tolerancia universal, ofreciendo también aproximaciones didácticas y pedagógicas. Mientras el estudio y la lectura exegética continúen, no cesará la representación de la temática. Sin embargo nuestro presente exige darle paso a otros genocidios, empezando por el armenio, primero en su tipo y previo al *Holocausto*, sirviéndole de conejillos de indias.¹³

La estructura de la tesis, entonces, se organizará de acuerdo a los tres parámetros planteados desde el título, logrando abordarlos desde la red que ellos mismos irán tejiendo, tanto de manera separada como conjunta, a lo largo de las décadas así como por el vasto abanico disseminado por museos, galerías, centros de investigación y afines. El tópico del espacio resultará esencial, razón por la cual concluirá la investigación –aunque, repetimos, esto no signifique el término del estudio, sino solo su principio- abriendo justamente la relación entre los cambios-consecuencia de la Segunda Guerra Mundial y la vorágine acelerada desde la que despegará el arte de la instalación.

¹³ Armenia es el primero en su género durante la Primera Guerra Mundial, (1914-1915) bajo la dominación turca.

La idea y la práctica de memoria y denuncia están al rojo vivo en la última década, donde desde el poder público e instituciones privadas se hace lo posible para no olvidar los terribles crímenes que se han ido suscitando, denunciando a los represores aún con vida. El elemento que aquí juega es la justicia que podamos alcanzar, o sea no permitir la impunidad. Hay en curso muchos juicios para antiguos y nuevos torturadores. Los genocidios son la marca del siglo pasado y del actual.

Confío en que las artes visuales puedan aportar una contribución humanista y proporcionar la toma de conciencia sobre la urgencia en la que estamos inmersos, en una época en la que la sensibilidad frente a las desgracias del prójimo no brillan por su presencia. El estudio de esta investigación tiene la intención de proveer de puerta de entrada de la relación arte-genocidios que, aconteciendo delante de nuestros ojos, se caracterizan por la brutalidad y las guerras. Lamentablemente nuestras sociedades cuentan con una estructura de dominación que requiere de la violencia, porque se apoyan en ella, sin poder prescindir de ella. Japón sobre Filipinas, Uganda, Sudáfrica, Camboya, Irán, los Balcanes, Ruanda, y ni qué hablar de Latinoamérica, callada y escondida tras las andanzas políticas y de traición a sus propios ciudadanos, entre muchas otras prácticas expandidas. Hacer de conocimiento público la problemática existente es el objetivo de la investigación, comenzando por el Holocausto, el cual abre el parámetro del concepto genocida, al investigar las propuestas contemporáneas desde la expresión artística.

1.- Holocausto, arte y memoria

“...Isaac, el primer sobreviviente de una tragedia,
de un holocausto, nos enseñará como reír,
como sobrevivir, y como continuar viviendo.”¹⁴

I

El tema a abordar se conforma de tres conceptos diversos, que si bien pertenecen a campos de acción independientes, *-Holocausto, arte y memoria-* se reúnen coyunturalmente. La expresión artística reacciona al acontecimiento bélico, mientras que la memoria recupera la experiencia histórica a través de la sensibilidad estética. El tiempo de rememoración se prolonga unas tres décadas, y desde que ha surgido, los artistas no han cesado de reaccionar.

Comencemos ofreciendo algunos datos del disparador histórico, que tanto ha insistido en prevalecer en el ámbito artístico, el *Holocausto*.

El concepto *Holocausto* toma vuelo al finalizar la Segunda Guerra Mundial, relacionándose en particular con el exterminio de los judíos europeos. Escasos son los momentos en los que se utiliza el término antes de 1945: en 1940, el *Consejo Unido para la Ayuda de los judíos de Polonia* edita una revista en Jerusalén dedicada al *Holocausto judeo-polaco*, con reportes y artículos sobre la persecución; el escritor Saúl

¹⁴ Zev Garber, “Why do we call the Holocaust ‘The Holocaust’? an inquiry into the Psychology of labels”, *Shoah, The Paradigmatic Genocide*, Essays in Exegesis and Eisegesis, Studies in the Shoah, Vol. VIII, Lanham-New York-London: University Press of America, 1984, p.60

Tchernichovsky (1875-1943) ofrece un discurso en 1942, en el *Congreso de escritores y poetas hebreos*, titulado “*Orden del holocausto temeroso*”. En noviembre del mismo año, la *Agencia judía* declara de manera oficial la existencia del *Holocausto* en el marco de la judería europea.¹⁵ “...uno de los primeros en usar el término desde una perspectiva histórica fue el historiador jerosolimitano Ben Zion Dinor (Dinaburg), quien en la primavera de 1942 declaró al Holocausto como una catástrofe...”¹⁶

Sin ahondar en explicaciones teológico-religiosas, éticas o históricas, (ya que comprendería una segunda investigación) cabe remontarnos aunque brevemente, al concepto *holocausto* desde sus acepciones etimológicas griega y bíblica.

La traducción griega de la palabra hebrea *olah* (‘ofrenda’ o ‘sacrificio’) es *όλόκαυστον* (holókauston): *όλον*, *holos*, “completamente, todo” y, *καυστον*, *kaustos*, ‘quemado, cremado’, al referirse a un antiguo ritual religioso, en el que se sacrifican animales ofrecidos a los dioses, y se los quema completamente al fuego.¹⁷ Las ofrendas bíblicas se realizan para recibir gracia divina, obtener un favor de la divinidad (Samuel I, 7:9), o bien como proceso de valor expiatorio (Levítico 1-7). Los vocablos utilizados oscilan entre sacrificio, holocausto, ofrenda, quema de la carne, expiación.¹⁸

En 1929, el Primer Ministro británico Winston Churchill (1874-1965) se refiere a la masacre de los armenios de manos de los turcos (Imperio Otomano) entre 1915-

¹⁵ *Enciclopedia del Holocausto*, Tomo V, Tel Aviv: Yad Vashem-Sifriat Hapoholim, 1990, p.1184

¹⁶ *Encyclopedia of the Holocaust*, V.2, New York-London: Macmillan, 1990, p.681; Op.cit., *Enciclopedia del Holocausto*, p.1185. Dinur funge de Ministro de Educación y Cultura en Israel entre 1952-1955, y como presidente del *Museo de Yad Vashem*, (del Holocausto) en Jerusalén, entre 1953-1959. Recibe el Premio Israel en dos ocasiones

¹⁷ *Ibid*, p.1184

¹⁸ Éxodo 18:12; 29:14; Levítico 1; Números 7:12; Deuteronomio 12: 13; Jueces 6:26; Éxodo 30-10

1917, con el término *holocausto*,¹⁹ considerado hoy en día, el primer momento histórico en el que se utiliza dicha acepción.

A partir de mediados del siglo XX, el *holocausto* adquiere la connotación que conocemos hoy en día. La traducción hebrea, ‘Shoah’ שואה (*shoá*), significa ‘catástrofe’, ‘devastación’, ‘desastre’. El Parlamento Israelí la institucionaliza el 12 de abril de 1951, para designar su conmemoración. “*La declaración recuerda los antecedentes a la brutalidad nazi llevados a cabo contra la judería ashkenazí en tierras europeas; escoge pruebas del texto bíblico que narran el exilio...la justicia, el retorno, la redención y la responsabilidad; (y) mantiene que en el mes de Nisan, muchas comunidades fueron destruidas por los... nazis.*”²⁰ El *Día del Holocausto* o *Yom Ha Shoá* se instaure como día nacional.

El entrecruzamiento de vocablos se produce sin adjudicarse particularidades únicas. La elección de *Shoá*, al describir un fenómeno natural -inundaciones, terremotos, maremotos-, se aleja de la connotación bíblico-religiosa, de entrega de un tributo a la divinidad, sino los judíos deberían haberse proyectado como *ofrendas* al momento del exterminio. Bajo esta misma acepción de desastre, *Shoá* omite la idea preconcebida, organizada y ejecutada por seres humanos, y por tanto vuelve a alejarse del evento consumado. Entendemos entonces que la definición religiosa se abre a una escala mayor, de destrucción, envuelta en conceptos más abarcadores, como el de exterminio y genocidio. El lenguaje mismo y la elección de términos diversos, van demarcando secuelas de aquel universo concentracionario, sin alcanzar consensos

¹⁹ Churchill, Winston, *The World in Crisis, V.4: The Aftermath*, New York, 1923, p.158

²⁰ Op.Cit., Zev, Garber, “Dating the Shoah: In Your Blood Shall You Live”, Op.Cit., *Shoah, The Paradigmatic Genocide*, p.71

definitivos, sino revelando horizontes cuyos espectros se presentan incluyentes, al asumir *holocaustos* posteriores.

...la verdad es que el genocidio armenio...fue el primero en todos los sentidos del término -explica el filósofo francés Bernard-Henry Lévy-: un genocidio ejemplar y casi seminal; un genocidio de prueba; un laboratorio... considerado como tal por los nazis; y... que, lógicamente y por esta misma razón, fue el genocidio a partir del cual, en el memorando aliado del mes de mayo de 1915, se formuló, por primera vez, la noción misma de crimen contra la Humanidad y también (y es un punto decisivo) uno de los dos campos de referencia (junto al Holocausto) que, después de la Segunda Guerra Mundial, permitió al jurista judío polaco, Rafael Lemkin, inventar el moderno concepto de genocidio y hacer que se inscribiese en la Convención de 1948 para la prevención y la represión del genocidio.²¹

Raphael Lemkin (1900–1959) acuña el término y lo institucionaliza, coloca los límites para su catalogación, prevención y censura, así como amplía el panorama y la conciencia para la comprensión de las modalidades agresivas de victimarios a víctimas. *“Genocidio es el crimen de la destrucción de grupos nacionales, raciales y religiosos. ... su naturaleza misma está conformada por el Estado o por grupos de poder que tienen el respaldo del estado.” “Por su precisa naturaleza legal, moral y humanitaria, debe ser considerado un crimen internacional.”*²²

El Holocausto histórico queda enmarcado singularmente por el *genocidio* judío, hacia la década del sesenta, revelándose (si se nos permite adelantarnos en el tiempo)

²¹ Bernard-Henry Lévy, “¿Son necesarias las leyes contra la negación del genocidio?”, 29 de enero de 2007, Año XVIII, No.6252, http://www.elmundo.es/papel/2007/01/29/opinion/2078233_impresora.html. Consultado, 12-09-08

²² Rafael Lemkin, *Genocidio* (Abril 1946), Prevenir genocidio internacional, 16 de junio 2000, <http://www.preventgenocide.org/es/lemkin/escolar-americanos1946.htm> Consultado, 16-06-09

como *padre* o arquetipo de los genocidios posteriores, actitud que lo liberará de alguna manera, de sus límites hebreos, permitiéndole universalizarse. El nuevo carácter de tragedia, infraestructura organizada y originalidad en cuanto a las técnicas y tácticas de tortura, acompañadas de la idea de *Solución final*, perfilará el nuevo capítulo de la historia de los siglos XX y XXI.²³ Las sublevaciones desde latitudes diversas, la exigencia de justicia social y la elevación de voces de libertad, imprimen la huella de la década *sesentera*. Al mismo tiempo, el panorama informativo emprende un camino que se va exacerbando, tras la amplia difusión de cobertura periodística y televisiva que en ese entonces, comienza a hacer ebullición. El juicio a Adolf Eichman en Jerusalén (1961), transmitido por televisión, penetra la intimidad de los hogares y acerca a un mayor público, uno de los perpetradores-responsable de la *Solución Final*, a la vez que presenta voces de sobrevivientes a los televidentes. El caso, percibido por el historiador Alejandro Baer como “... una verdadera escenificación política,...un acto de pedagogía nacional de la memoria...”, “...señala el principio de un proceso en el que el Holocausto se convierte en un componente esencial de la identidad de los israelíes, una memoria compartida por todos, no sólo por los sobrevivientes de la tragedia.”²⁴

Entre 1963 y 1965 se suceden los procesos de Auschwitz en Frankfurt, incorporando al ciudadano alemán al escenario-testigo de los juicios a nazis.

Del otro lado del mapa:

²³ Op. Cit., Amery, *Auschwitz, ¿comienza el siglo XXI?*

²⁴ Alejandro, Baer, “De memoria judía a memoria universal. El Holocausto y la globalización del recuerdo”, *ANTROPHOS*, NO.23, Abril-Junio, Barcelona, 2004, p.83. Eichman es capturado en la Argentina, juzgado y sentenciado a muerte. Regresaremos al tema en el capítulo “Shimon Attie y la actualización de un tiempo pasado”, IV, en relación a la obra *El tío Rudi* de Gerhard Richter.

... el clima político-cultural de los años '60 en Estados Unidos...marcado por la desilusión y el final de la narrativa optimista, progresista e incluyente,...da lugar a la emergencia y redescubrimiento de identidades étnicas y religiosas entre las minorías americanas,...minorías (negros, indios, chicanos) (que) convertían la historia de su opresión o discriminación en fuente de identificación y como base moral y política, del mismo modo que la comunidad judía comienza a hacer pública la memoria del Holocausto.²⁵

Elie Wiesel, escritor rumano sobreviviente de Auschwitz, entra en la escena norteamericana al acuñar el término *holocausto* con el fin de legitimarlo, e insistir en preservar su *singularidad como tragedia judía*. Es interesante que la fuente que inspira el uso del término para el Nobel de literatura (1986) no es sino la escena del sacrificio de Isaac bíblico (Génesis 22), como personificación de la tragedia. “*Llamo a Isaac el primer sobreviviente del Holocausto porque sobrevive la primera tragedia.*”²⁶ Si ésta se hubiere consumado, el pueblo hebreo habría interrumpido su continuidad. El escritor escoge a *Isaac* como arquetipo de una cadena de sucesos que culminará en el *Holocausto* histórico, y que del mismo modo en el que el personaje bíblico sobrevive, a los testigos de los campos se les concede narrar sus experiencias. Es en estos momentos cuando el testimonio del sobreviviente y su memoria, penetra el discurso público. El uso del lenguaje, sumergido en una dinámica constante, va ofreciendo singularidad a la tragedia, oscilando entre *Holocausto*, *Shoá*, *genocidio*, hasta alcanzar el término genérico de *Auschwitz*.

²⁵ Ibid, p.83

²⁶ Op.Cit., Garber, “Why do we call the Holocaust...”, *Shoah, The Paradigmatic...*, p.57, n.15

II

El arte que surge como consecuencia del Holocausto es muy vasto. Oscila entre los ataques a la ideología cosmopolita de la Bauhaus y de las vanguardias, por parte del Tercer Reich, y a su postura antisemita la que aboga por el nacionalismo neoclásico. Por otro lado, se elevan las expresiones surgidas en el marco concentracionario, mientras que desde el exterior, se va consolidando una plástica que arriba a los Estados Unidos por medio de los inmigrantes o de la segunda generación.

Nuevos motivos iconográficos se manifiestan en Europa desde 1933, cual respuesta de connotación moral y didáctica a los eventos acaecidos. Pasajes bíblicos se ven actualizados al interpretar la *lucha*, *repudio*, y/o *resistencia* ante el enemigo naciente: el nazismo. En este contexto la *lucha* se comprende como conflicto entre el bien y el mal, reflejada en arquetipos que elevan al *héroe*, al *enemigo* y a la *víctima*.²⁷



(F.1) Lipchitz, *David y Goliath*, 1934

²⁷ Al finalizar la guerra, y hacia la década de los '50 en adelante, se desarrollan también las nociones de *duelo* y *resurrección*, las que se relacionan más con las esperanzas por el futuro del pueblo hebreo, perdido en las tinieblas de la postguerra, y la consecuente fundación del nuevo Estado de Israel en 1948. El concepto de *duelo* acompaña a las víctimas y sobrevivientes, mientras que el de *resurrección* celebra el resurgimiento de pueblo como tal.

Para el *héroe* se escoge la imagen de *David* como símbolo del judaísmo vencedor, en el momento en el que se enfrenta a *Goliath*, el enemigo vencido. La escultura *David y Goliath* de Jacques Lipchitz (F.1), presenta las dos figuras en plena lucha: el forcejeo se percibe tras la fuerte tensión entre masa física, volumen y espacio. Una svástica grabada²⁸ en el pecho de *Goliath*, según palabras del artista lituano-francés, afirma “... *mi odio al fascismo...*”, mientras que “... *el David de la libertad podría triunfar sobre el Goliath de la opresión...*”.²⁹ La acción, desarrollada sobre una columna, conlleva la fe de Lipchitz de provocar algún efecto sobre el espectador al representar personajes plausibles de influenciar al momento de sucederse eventos agresivos. El héroe *David*, por otro lado, viene a desaprobarechazar-desafiar, la teoría nazi acerca de la debilidad del judío, opuesta a la superioridad de la raza aria.³⁰



(F.2) Grosz, *Cain o Hitler en el infierno*, 1944

²⁸ Esta pieza constituye la última versión de la serie, expuesta en el Salón de los Independientes de París, en 1934. Arnason, H. Harvard, *Jacques Lipchitz, sketches in bronze*, New York-Washington-London: F.A. Praeger Publishers, 1969, p.21

²⁹ *Lipchitz usa escenas del antiguo testamento y de la mitología clásica para enviar mensajes explícitamente políticos, al tiempo cuando las políticas autoritarias comenzaban a dominar Europa. David and Goliath*, Tate collection, The Tate Gallery 1982-1984: Illustrated Catalogue of Acquisitions, London, 1986, <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork> Consultado, 15-10-08.

³⁰ Ziva Amishai-Maisels, “The Use of Biblical Imagery to Interpret the Holocaust”, *Proceeding of the Ninth World Congress of Jewish Studies*, Jerusalem: World Union of Jewish Studies, Division D, Vol.2, 1986, pp.17-24

La imagen *enemiga*, símbolo del fascismo, es aquel personaje quien en la Edad Media, y siguiendo las ideas de Ambrosio y San Agustín (s.IV), encarna al pueblo parricida, *Caín*: asesino judío que mata a su hermano Abel. (Génesis 4:8)

En *Caín o Hitler en el infierno* (F.2), George Grosz describe al *führer* abatido por la matanza, sentado en el inframundo, rodeado de pequeños cuerpos desnudos subiendo por sus piernas. En el fondo se vislumbran explosiones y un caudal de personas llegando hacia él. La sensación de desesperación y caos que se desprende de la composición, además de las tonalidades rojizas-infernales, no altera en demasía al personaje principal quien, secándose el sudor de su frente, parece estar perdiendo las fuerzas para proseguir la lucha.³¹

El arquetipo que refleja la fragilidad del ser humano a través de las *víctimas* del genocidio es presentado por dos personajes bíblicos, *Isaac y Job*: inocentes que sufren por voluntad del *Nombre*. La escena escogida por el arte para describir el *sacrificio de Isaac* es generalmente el momento en el que el ángel detiene la mano de su padre Abraham, evitando sacrificar al hijo como muestra de las pruebas que el ser humano debe atravesar para demostrar su fe en la divinidad.³² El sufrimiento que acosa a *Job* a diferencia del de Isaac, se consume, traspasa las evidencias mencionadas y más aún, todo límite humano: su familia padece daños, y él mismo es herido en carne propia.³³ (Job 2:7)

El *Sacrificio* de Marc Chagall (F.3), obra temprana en relación a los eventos acaecidos, es un motivo recurrente de su vasta producción artística. Sensible, por los

³¹ Las descripciones de las obras se realizarán desde la mirada del espectador.

³² Génesis 22:12. En el capítulo siguiente regresaremos al motivo recurrente al analizar la obra de George Segal, mientras que en “Menashe Kadishman y la oveja sacrificada”, apartado II, profundizaremos también, en el mismo.

³³ Ibid, pp.20-21

pogroms rusos que se suceden contra los judíos desde finales del siglo XIX, el artista reacciona inmediatamente a cada ataque antisemita, sobre todo desde los años treinta. El sacrificio que traemos se describe de manera sumamente sintética: dos elementos acompañan a Abraham, el cuchillo y la vela, mientras Isaac carga la leña en sus hombros para colocarla en el altar. La oscuridad es iluminada por la vela, aunque la esperanza, nula: el ángel que detiene la mano de Abraham para que cese la acción contra su hijo, y el carnero descrito detrás de la espesura, sacrificio que vendrá en lugar de Isaac, son obviados en esta etapa de desconcierto y amenaza para el pueblo.

El *Job* (F.4) del artista judeo-vienés Yosl Bergner³⁴ pertenece a una etapa de composiciones oscuras, gente aislada, tristeza profunda y humanismo. En posición fetal y ensimismado, el personaje bíblico dirige la mirada hacia un vacío sin futuro. Una prenda ritual -el *zizit*³⁵- le cubre el pecho esquelético, mientras que “... *silenciosamente, oye la respuesta de Dios, desesperanzado y aceptando su propio estado de vacío*”.³⁶



(F.3) Chagall, *Sacrificio*, 1931



(F.4) Bergner, *Job*, ca.1941

³⁴ Bergner (1920) pasa su infancia en Varsovia y se traslada a Australia en 1937, donde estudia en la *National Gallery Art School*, de Melbourne. En 1948 viaja a París y termina asentándose en Israel.

³⁵ De acuerdo a la Biblia, Dios ordena a los judíos, colgar unos flecos en los márgenes de sus prendas como recordatorio de los mandamientos (Números 15:39) Ese fleco se denomina *zizit*. Desde tiempos modernos, el *zizit* se haya cocido a otra prenda, el *talit* -manto- usado por los hombres a la hora de los rezos. Cada *zizit* consiste de 5 nudos y ocho hebras, dando un total de 13, cifra que sumada al valor numérico de la palabra *zizit* (600), da 613, el equivalente a la cantidad de mandamientos que el judío debe llevar a cabo como tal. Los flecos entonces fungen de recordatorio. *Encyclopaedia Judaica for Youth*, Jerusalem: Keter Publishing House Ltd and CDI Systems (1992), electronic publishing division, 1996

³⁶ Op.cit., Amishai-Maisels, *Use of biblical imagery...*, p.20

También el arte cristiano se actualiza durante este proceso iconográfico del *holocausto*, concentrando los paradigmas de *duelo* y *resurrección* en la figura del judío martirizado a través de la *Crucifixión*.³⁷

La muerte de Jesús, contada por los cuatro evangelios,³⁸ es representada desde el arte paleocristiano como parte de la historia de la *Salvación* de la humanidad.³⁹ Los Apócrifos de *Nicodemo* y de *Pedro* incorporan elementos que serán absorbidos por la expresión artística, como el *perizoma* que cubre la desnudez de Jesús, la corona de espinas, los nombres de los ladrones, el del centurión Longino, quien le perfora el costado con una lanza, y el del soldado Esteban, que le proporciona la esponja.⁴⁰

En el marco de muerte expiatoria, el *salvador*, de la descendencia del rey David, se transforma en holocausto, -cordero degollado-, quien con su sangre viene a redimir “... *hombres de toda raza, lengua, pueblo y nación.*” (Apocalipsis 5:6-9).

La *Crucifixión Blanca* de Chagall (F.5) es realizada en noviembre de 1938, cuando se producen ataques violentos a los judíos bajo el régimen del *Reich* y aquellos de los territorios de los Sudetes, recientemente anexados. El evento, conocido como *Kristalnacht* o *La noche de los cristales rotos*, suma de “...*arrestos, detenciones en*

³⁷ Ziva Amishai-Maisels, “The Jewish Jesus”, *Journal of Jewish Art*, V.9, Jerusalem, 1982, pp.85-104

³⁸ Lucas 23:32-44; Marcos 15:34; Mateo 27:45; Juan 19: 23-36

³⁹ La noción de crucifixión como sistema de castigo se remonta a Persia (siglos VI-V aec.) al colgar a la víctima de una estaca, amarrada de manos o de una soga al pecho, la cual se cruza longitudinalmente por la espalda o las ingles, regresándola hacia adelante para atravesarla por la boca. Con el tiempo se le añade otro madero a la estaca, quedando la forma de cruz, mientras la víctima, amarrada o clavada. La puerta de madera de la nave central de la Basílica de Santa Sabina (Roma, siglo V) constituye una de las representaciones más antiguas de la *Crucifixión* en Occidente, aunque de influencia oriental, tal vez siria. Parte de una iconografía que incluye a Moisés, Elías y Cristo, célebre comparación de San Agustín (S.IV) entre la antigua ley, los profetas y el evangelio, el *panel de la Crucifixión* describe a Cristo triunfante sobre la muerte, de pie, ojos abiertos, barba y sin aureola, entre los dos ladrones, de menor dimensión. Las cruces están apenas esbozadas.

⁴⁰ En el *Evangelio de Nicodemo* X-1, se explica el momento de la *Crucifixión*: “...*los soldados lo desnudaron de sus vestiduras y le ciñeron un lienzo, y pusieron sobre su cabeza una corona de espinas y colocaron una caña en sus manos. Y crucificaron igualmente a los dos ladrones a sus lados, Dimas a su derecha y gestas a su izquierda.*” (Nicodemo X-5) “Y un soldado llamado Longinos, tomando una lanza, le perforó, del cual salió sangre y agua.” En el *Evangelio de San Pedro* se menciona la corona de espinas (III-2), y la envoltura en el lienzo (VI-4), entre otros motivos iconográficos. *Evangelios Apócrifos*, México: Cien del mundo, CONACULTA, 2002, pp.268-269; pp.295-297

campos de concentración, y una ola de la llamada orden de arianización, la cual eliminó a los judíos de la vida económica alemana.” “Fue el pogrom más moderno en la historia de la persecución anti judía y la apertura a la extirpación del pueblo judío de Europa.”⁴¹

Jesús, en el centro de la composición, se halla iluminado diagonalmente por un fuerte rayo, cual escenografía teatral, además de recibir una segunda fuente de luz del candelabro de cinco brazos, ubicado a sus pies, el cual también emite un halo que hace eco del que encierra la cabeza del *Redentor*. Las escenas que lo rodean se encuentran en un constante movimiento circular.



(F.5) Chagall, *Crucifixión blanca*, 1938



(F.6) *Natividad*, Ícono ruso, Iglesia de Novgorod, S.XV

En la parte superior, hacia la izquierda del espectador, los patriarcas y Raquel (Jeremías 31:15) velan por sus nietos deportados o muertos (bajo los asirios), escena que se repite en el arte cristiano durante la *Matanza de los Inocentes* (San Mateo 2:17-18). Del mismo lado hacia el centro de la composición, los ataques de los rusos a las aldeas judías –*pogroms*– se describen por sobre un bote con gente escapándose, un judío cargando la *Torah*, y en la esquina inferior un ciego de cuyo pecho cuelga un cartel en el que se lee en alemán *Juden* –judío–, camina perdido. Una madre abraza a su hijo, un hombre carga una bolsa al hombro, y otro libro sagrado, desenrollado,

⁴¹ *The Holocaust Encyclopedia*, New Haven and London: Yale University Press, 2001, p.385

arde en llamas en el costado inferior derecho, fuego que alcanza la escalera apoyada en el madero de la cruz. Sillas y libros desparramados anticipan la escena del soldado nazi que saquea una sinagoga, hasta incendiarla, un poco más arriba. La cabeza cubierta y la vestimenta religiosa del crucificado, *talith*-manto,⁴² afirman el carácter judío de Cristo. Chagall cubre la parte inferior de Cristo con el *talith*, en lugar de que caiga desde la cabeza hacia los hombros. Asimismo, las letras INRI transcritas en arameo, recuerdan la calidad de *Jesús: rey de los judíos*. La concepción del espacio alrededor del personaje principal, enfatiza la sucesión paralela de escenas pertenecientes a tiempos diversos, influencia proveniente de los grabados rusos de los siglos XV-XVI, cuando “... los eventos no son aprehendidos como secuencia, sino simultáneamente...”.⁴³ (F.6)

Íconos medievales rusos, arte folklórico judío y primitivismo vanguardista, oriente y occidente, plegarias y citas bíblicas, se concilian entre escritores de la talla de Scholem Aleijem, Isaac Leibush Peretz y Jaim Najman Bialik, conformando la amplia gama temática de la obra cristológica del artista ruso, última que además de retratar víctimas inocentes, simbolizan la decadencia humana.⁴⁴

Mathias Goeritz (1915-1990)⁴⁵ también elabora *Crucifixiones*, entre 1951-1953: *Redentor de Auschwitz XII* (F.7) y *Redentor de Auschwitz VI* (F.8),⁴⁶ en madera, piedra y/o

⁴² El manto lo porta el hombre en el rezo matutino y en el *Día del Perdón*.

⁴³ Mira Friedman, “Icon painting and Russian Popular art as sources of some Works by Chagall”, *Journal of Jewish Art*, V.5, Chicago: Spertus College of Judaica Press, 1978, p.96

⁴⁴ En las obras *Calvario* (1912), *El Mártir* (1940-41), *Crucifixión amarilla* (1943), y *Obsesión* (1943), el momento de la *Pasión* y la *Crucifixión* se ven envueltas en un aura bélico.

⁴⁵ Nace en Danzig (Gdańsk) Alemania, hoy Polonia. Estudia en la Bauhaus y en la Universidad de Berlín, donde recibe su doctorado en Filosofía y en Historia del Arte. Abandona su país natal en 1941 y llega a Tetuán, Marruecos, permaneciendo cuatro años. Emigra a España donde, atraído por las cuevas de Altamira, se asienta en Santillana del Mar en 1948 e instala un taller de experimentación, el cual gestaría *La Escuela de Altamira*. Invitado por el arquitecto mexicano Ignacio Díaz Morales llega a México en 1949 para impartir una cátedra de Arquitectura en la Universidad de Guadalajara.

⁴⁶ Según Pedro Friedeberg, Goeritz expuso “... decenas de estos Cristos en la Galería Camarauz en 1950, la única galería de arte moderno en Guadalajara, y luego... en la Galería Clardecor de la ciudad de México el mismo año y todos

bronce. Sencillas, alargadas y delgadas, con un acercamiento primitivista y expresionista a la vez, Cristo aparece de brazos abiertos y pies cruzados. La totalidad del cuerpo se haya elaborado con la misma solución técnico-artística, mientras los escasos elementos son suficientes para percibir el mensaje de desolación, dolor y resignación de “...un hombre que encarna a más de seis millones, que es imposible reconocerlo”⁴⁷ -según palabras del artista-. *Redentor VI*, de cabeza inclinada hacia adelante y cuerpo contorsionado, ofrece un mayor dramatismo por la sombra que emite detrás, mientras el *XII*, más plano, presenta una leve sombra en la zona de los pies. Según la especialista en arte del holocausto, Ziva Amishai-Maisels, “...Jesús parece haber sido quemado en los hornos de Auschwitz”,⁴⁸ en *Redentor de Auschwitz VI*.



(F.7) Goeritz, *Redentor de Auschwitz XII*, 1951



(F.8) Goeritz, *Redentor de Auschwitz VI*, 1951-53

En su estado de *crucificado*, Jesús, humanizado y universalizado, pasa a formar parte de la cadena de víctimas sucedidas a lo largo de la historia, cual eslabones

se vendieron como pan caliente.” Friedeberg Pedro *et al.*, *Los ecos de Mathias Goeritz, Ensayos y Testimonios*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1997, p.20,

⁴⁷ Ibid, Diana Briuolo, “Hitlahavut, Avodá, Cavaná, Schiflut: Religión en la obra de Mathias Goeritz”, p.132, n.1

⁴⁸ Amishai-Maisels, “The Jewish Jesus”, *Op.Cit.*, *Journal of Jewish Art*, p.87

iconográfico-cristológicos reproducidos en relación al Holocausto. El judío martirizado, desde esta perspectiva, equivale a Jesús crucificado, y viceversa.

Las vanguardias, contrarias a todo régimen que las delimite, van desplegando fuertes reacciones contra el partido nacional socialista alemán. Los expresionistas, guiados por experiencias y emociones, se muestran intransigentes a los eventos que se suceden (en un principio tras la cortina de la Gran Guerra, rechazándola); abogan por el ser humano como ente social, a la vez que les inquietan las víctimas, *hijas* de las intrigas políticas. Como producto surge un arte subjetivo, comunicativo, intenso y espontáneo, permeado de crítica social, el cual pretende provocar un impacto conmovedor en el espectador. En ocasiones distorsionan el cuerpo o partes del mismo, exagerando la línea e intensificando el color.

George Grosz (1893-1959)⁴⁹ describe *El Sobreviviente* (F.9) como un hombre en actitud de desesperación, quien yace sobre el lodo en un espacio de trinchera, rodeado de destrucción y de paisaje bélico, delante de un fondo en llamas. El óleo pertenece a la etapa de mirada pesimista durante la década de los '40, cuando el artista rememora la guerra y el año de 1915, testigo de su internación en un hospital de salud mental. Obras cargadas de carácter apocalíptico, profético o de ambiente infernal (recordemos la F.2: *Cain o Hitler en el Infierno*), las que reseñan paisajes montañosos, pantanos, juncos, pájaros de pesadillas y llamas en el horizonte, junto a algún ser humano desahuciado y en su lucha por la supervivencia.

⁴⁹ Activo políticamente se compromete desde su taller artístico a través de la caricatura y la pintura, a la vez que le atrae el arte popular y el humor. Se alista como voluntario en la Primera Guerra Mundial por un lapso de seis meses, momento en el que se sensibiliza ante la *enfermedad* que se desprende de la sociedad humana, y comienza a denunciar injusticias y violencia a través de personajes tipificados, representantes de rangos y clases sociales diversas, como el abogado, militar, político, burgués o capitalista. Perseguido, encarcelado y condenado como artista *degenerado*, se exilia en los Estados Unidos una vez que asciende el nacional socialismo, regresando a Alemania en 1958.



(F.9) Grosz, *El sobreviviente*, 1944



(F.10) Dix, *Los siete pecados capitales*, 1933

Otto Dix (1891-1969),⁵⁰ por otro lado, proyecta una alegoría en *Los siete pecados capitales* (F.10), acerca de la situación alemana al momento del ascenso de Hitler, óleo realizado luego de que se le negara la enseñanza en la *Academia de Arte de Dresden*. Compuesta de una línea diagonal que penetra hacia el fondo, de izquierda a derecha coloca a los personajes alegóricos en fila, en un estrecho espacio: la *avaricia*, cual anciana agachada, junta dinero del piso; la *envidia*, personaje pequeño con una máscara de Hitler (a la cual le añade el bigote después de la guerra), cabalga sobre la anciana; la *muerte* porta un disfraz de pies a cabeza y sostiene una guadaña; la *lujuria*, con los pechos al aire, baila detrás de la muerte; la *ira* es el demonio con cuernos, del otro lado de la lujuria; el *orgullo*, la enorme cabeza mirando hacia arriba, detrás de la guadaña; y la *gula* porta una cacerola sobre su cabeza. Cada personaje ensimismado, dirige la mirada hacia otro punto de la composición, enfatizando la falta de comunicación.

⁵⁰ Le atrae desde Dresden, el expresionismo y el futurismo, aunque también las líneas cubistas de paisajes destruidos, cuerpos de soldados y bombas. Se alista voluntariamente al ejército alemán de la Primera Guerra, experiencia que sufrirá durante toda su vida. Una vez concluida la contienda, se acerca al dadaísmo e incursiona en el collage, añadiendo recortes de periódicos a las obras de dolor y desesperación, de lisiados y gente de la calle, ofreciéndoles una gran veracidad. Es así como comunica las injusticias sociales de una Alemania de guerra y entre guerras, cual cronista de los testimonios acaecidos. Hacia la década del '30 es perseguido como artista *degenerado* y hecho prisionero en Francia en 1945. Finalmente se instala en el Lago Constanza, donde realiza obras expresionistas de toque místico-religioso.



(F.11) Heartfield, *Espejito espejito...*, 1933 (F.12) Heartfield, *Esta es la salvación que ellos traen!*, 1938

Al trabajar de modo afín al dadaísmo, John Heartfield (1891-1968)⁵¹ ataca el ascenso del nuevo canciller al poder, quien aparece en un fotomontaje descrito frente al espejo (F.11), preguntándole: “*Espejito espejito en la pared, quien es el más fuerte en ese país?*” “*La crisis*”, le responde. Del otro lado, la imagen reflejada de Hitler, ataviado con su clásica vestimenta, en actitud de orgullo y heroísmo, se proyecta junto a un esqueleto que le está colocando su mano derecha en el cuello. No se trata del doble del líder que predice el futuro de Alemania con éxito, sino la de un *führer* con la mirada hacia arriba y la boca entreabierta, en posición de ser estrangulado.

¡*Esta es la salvación que ellos traen!* (F.12) es un fotomontaje que aparece en la revista de biología racista, *Biologie und Rassenforschung* [*Biología e Investigación Racial*]. La imagen enfatiza la ventaja de Berlín al momento de los bombardeos aéreos, como medio para llevar a cabo la tan deseada selección racial e higiene social, sobre todo del *Lumpenproletariat*. El humo de los cinco aviones alemanes utilizados en la

⁵¹ Pionero del fotomontaje y representante del dadaísmo berlinés, Helmut Herzfelde es testigo de una época de fascinación por las calles de la ciudad, el teatro, los cafés, varietés y burdeles, afiches y decoraciones. En 1918 es miembro fundador del Partido Comunista Alemán. Ingresó en el consejo editorial de la revista semanal *Die Arbeiter Illustrierte-Zeitung* (*El Periódico Ilustrado de los Trabajadores*) o AIZ en 1927, trinchera desde la cual lleva a cabo sus fotomontajes satíricos y antifascistas. 1933 lo empuja junto con el periódico hacia Praga, exiliándose posteriormente en Inglaterra hasta 1950, año en el que regresa a Alemania Oriental.

Guerra Civil Española, en el centro de la composición, dan forma a una mano esquelética. Al costado izquierdo, siete cadáveres de niños yacen, mientras que edificios destruidos, les hacen eco del otro lado.⁵²

III

Entre el aumento de información y el material visual que va saliendo a la luz, proliferan las obras producto de la relación Arte-Holocausto. El panorama iconográfico-formal se amplía de un modo dinámico tal que aún permanece en proceso de cambio. Sin embargo y a pesar de la dificultad de agrupar la diversidad, se ha alcanzado una gama que fluctúa entre el artista prisionero, refugiado, sobreviviente, liberado, testigo distante; el artista cuyo objetivo determina la obra, pudiendo ser testimonial, de carácter simbólico, expresión personal o reconocimiento propio, o aquel que se basa en fuentes fotográficas. También se ha reunido un grupo que engloba estilos artísticos, entre los que destacan el realismo y el expresionismo, en ocasiones el surrealismo y la abstracción.⁵³ Nuestra categoría, reunida parcialmente en espacios públicos y museos, exposiciones y libros, la ubicaremos bajo el término genérico de *arte contemporáneo*.

Acerquémonos a algunas de las categorías-consenso, cuyo parámetro temporal ronda alrededor de la idea de génesis: el arte creado en los espacios desprendidos de la vida holocáustica (década del '30), y su inmediato desarrollo ('40-'50). Los *guetos* y los campos de concentración engendran una expresión testimonio de la experiencia

⁵² Las imágenes se encuentran reproducidas en *John Heartfield, Photomontages politiques 1930-1938*, Musées de Strasbourg-IVAM, 2006, p.78, p.123

⁵³ Op.Cit., *Encyclopaedia del Holocausto*, Tomo V, 1990, p.1185

vivida, la cual reacciona en ocasiones al proceso de deshumanización al que el artista se halla expuesto. El abanico iconográfico que se abre incluye representaciones de prisioneros, enfermos, cuerpos famélicos, cadáveres sin enterrar, vagones, barracas-*lager*, alambres de púa; pilas de ropa, lentes, cabello humano, zapatos, entre otros. Además de contar con características emocionales como la desolación, tristeza y desesperación, rasgos de la vida cotidiana y una pobreza técnica por las carencias que atravesaban, producto de encierros y persecuciones, maltrato y trabajo forzado. En el campo *modelo* camuflageado de *Theresienstadt* o Terezin,⁵⁴ se desarrollan actividades culturales como la música, poesía, teatro y artes plásticas. Entre los últimos, se han encontrado obras de Bedrich Fritta (1906-1944), Leo Haas (1901-983) y Otto Ungar (1901-1945).



(F.13) Ungar, *Los ciegos*



(F.14) Fritta, *Vista de Theresienstadt*



(F.15) Haas, *Cuartos vivientes*, 1939

Bedrich Fritta (F.14) deportado de Praga al gueto de Terezin en 1941, trabaja como jefe del *Departamento de Gráfica* haciendo reportes para oficiales de la SS, de

⁵⁴ La fortaleza erigida en el siglo XVIII por la monarquía de los Absburgo para defenderse de las invasiones prusas, utilizada en el XIX como prisión, es convertida en 1941 en gueto y campo de concentración para judíos checoslovacos, alemanes, austriacos, holandeses y daneses. *Art, Music and Education as Strategies for survival: Theresienstadt 1941-45*, New York-London: Herodias, 2000, pp.11-18

modo tal que cuenta con material necesario para dibujar. Junto con Leo Haas (F.15) y Otto Ungar (F.13) son acusados de distribuir propaganda anti nazi, arrestados y torturados, enviados primero a la *Pequeña Fortaleza* y posteriormente al campo de concentración de Birkenau (1944). Fritta no regresa, Ungar sobrevive la liberación de abril del '45, aunque tras una severa tuberculosis muere a los pocos meses, mientras que Leo Haas se salva, regresa a Terezin y logra recuperar la obra que había escondido.⁵⁵ La realidad de campo, vida del gueto, sobrepoblación en la que viven, frío, lodo, falta de higiene y de alimentos, constituyen parte del abanico temático.



(F.16) Nussbaum, *El refugiado*, 1939



(F.17) Nussbaum, *En el campo de Osnabrück*, 1940

Un hombre sentado a lo lejos en un espacio inhóspito, se cubre el rostro con las manos, en *El refugiado*, (F.16) del artista judeo-alemán Felix Nussbaum (1904-1944).⁵⁶

Un bastón y un bulto como de ropa, se percibe a su costado izquierdo. El globo

⁵⁵ La mayoría de las obras se conservan en el *Beit Terezin*, en el Kibutz Guivat Jaim Ijud, Israel; *Beit Theresienstadt, Martyrs Remembrance Association*, http://www.bterezin.org.il/en_exhibitions.htm Consultado, 05-03-2009

⁵⁶ Perseguido por crear obras que disgustan al régimen, estudia arte en Hamburgo y Berlín en los años '20, cuando se interesa en Van Gogh y en Henri Rousseau, así como en la vanguardia metafísica italiana. El ascenso de Hitler lo encuentra estudiando en Roma, donde entiende, a través de una visita del Ministro de Propaganda Goebbels a la capital italiana, la importancia del artista bajo el gobierno de la raza aria: promover su heroísmo. La postura choca con su calidad de judío, trasladándose a Bélgica en 1935. Cinco años más tarde es arrestado y enviado a los campos de Saint Cyprien y de Gurs, al sur de Francia, de donde logra escapar y vivir escondido en Bruselas, hasta que es enviado a Auschwitz en 1944, donde perece. Yehudit Shendar, *Yad Vashem, Felix Nussbaum (1904-1944)*, <http://www1.yadvashem.org/exhibitions/nussbaum/intro.html>, consultado, 05-03-09. Desde 1998 existe la *Felix Nussbaum Haus*, y el Museo en su honor, diseñado por Daniel Libeskind, quien posteriormente llevaría a cabo la enorme empresa del Museo Judío de Berlín.

terráqueo arriba de la mesa nos ofrece la sensación de nostalgia en relación a la ausencia de lugar en el que el personaje vive: carente de espacio geográfico. El banco, la mesa, la bolsa y el globo emiten sombra, el resto, sin variaciones tonales. A través de un arco abierto en una de las paredes, se divisan árboles.

En el campo de Osnabrück, (F.17) el *refugiado* en el centro de la composición, se encuentra sentado en la misma postura que en la obra anterior, aunque descalzo y con una manta rota a modo de vestimenta. La escena, esta vez a la intemperie, se ve limitada por una alambrada de púa al fondo, bajo un cielo nublado, mientras dos jóvenes aparecen lavándose, al lado de una pequeña casa de madera.

La primera obra, realizada apenas comenzada la guerra y luego de búsquedas y escondites, emite la amenaza que el artista atraviesa desde la pérdida de su beca en Roma y la imposibilidad de proseguir su vida como el resto de los alumnos.⁵⁷ La segunda, a modo de continuación, avanza en sus sentimientos, encerrado ya en el espacio inevitable. Un aura de aflicción, desamparo y melancolía, envuelve ambas. Los espacios desolados –recuerdo de la metafísica de De Chirico y de Carlo Carra- carentes de esperanza y fe, ubican al judío en aquella realidad de *no lugar*.

⁵⁷ Hay dos versiones de la misma pintura, un óleo sobre tela en Bruselas, y otro sobre madera, enviado a su padre. Este último, el cual se encuentra en el Museo de *Yad Vashem* en Jerusalén, es el mencionado en nuestra investigación. "Osnabrueck, City of Peace, Felix Nussbaum House", <http://www.osnabrueck.de/fnh/english/28061.asp>, Consultado, 05-03-09

IV

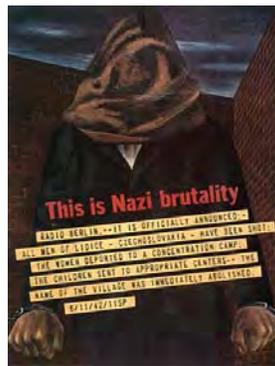
Al otro lado del océano, una nueva línea iconográfica surge entre los artistas judíos norteamericanos, inmigrantes, o bien pertenecientes a la segunda generación, como Ben Shahn (1898-1969), Jack Levine (1915-1991) y William Gropper (1897-1977). Integrados a la *American Art Scene* y al *realismo social norteamericano*, de ideología de izquierda y de interés comunitario, experimentan una fuerte identificación con el judaísmo al irrumpir el Holocausto. Se acercan al Antiguo Testamento, al alfabeto hebreo, a los oficios que sus padres traen de Europa oriental y Rusia, entre la condición del hombre como producto del golpe bélico y su inserción en la sociedad, tanto desde lo personal como simbólico.

En 1942 se crea la *Oficina de Información de Guerra* como agencia de propaganda encargada de documentar la movilización norteamericana durante la Segunda Guerra Mundial, a través de fotografías. El caudal de imágenes provee de fuente visual a varios de los artistas, quienes se sumergen en la crítica de la situación imperante.

Ben Shahn, inmigrante lituano, quien aboga por la justicia social y por las víctimas inocentes, trabaja para la *Oficina de Información* en el departamento de publicidad realizando afiches de denuncia bajo la base del realismo fotográfico.⁵⁸

⁵⁸ Ben Shahn Llega a los EEUU en 1906 y se instala en *Brooklyn*. Su mirada humanitaria se dirige a la pobreza, vida cotidiana y protestas, como a los sucesos del Holocausto. Influenciado por George Rouault y Diego Rivera, con quien colabora en el mural de *Radio City* en el *Rockefeller Center* (1933), realiza varias pinturas murales (*Edificio del Correo*, Bronx, Nueva York, 1938-39; *Seguridad Social*, Washington, 1940-42).

Un hombre con la cabeza cubierta y las muñecas esposadas, ciego ante la realidad e inmóvil, se encuentra encerrado en un espacio rodeado de paredes de ladrillos. (F.18) El letrero que se lee en el afiche transcribe la traducción al inglés de un telegrama enviado desde Berlín durante la guerra, al momento de la masacre de un pueblo checo, en 1942. “*Esta es la brutalidad Nazi. Radio Berlín. Esto es oficialmente anunciado: Todos los hombres de Lidice, -Checoslovaquia- han sido fusilados: las mujeres deportadas a un campo de concentración: los niños enviados a centros apropiados, el nombre del pueblo fue inmediatamente abolido.*”



(F.13) Shahn, *Esta es la brutalidad nazi*, Oficina de información de Guerra, 1943

Las fuerzas alemanas atacan el poblado (a 16 kilómetros al noroeste de Praga y parte del distrito minero de Kladno), como represalia a la matanza de un teniente general nazi, Reinhard Heydrich, *protector* de Bohemia y Moravia (ocupadas desde 1939), en manos de la resistencia checa (*Ejército libre Checoslovaco*). A las mujeres de Lidice las envían al campo de exterminio de Ravensbrück, algunos de los niños son deportados al gueto de Łódź, otros internados en el campo de Chelmno, y los *elegidos*, entregados a familias alemanas. La venganza es tal que los nazis borran el poblado de la faz de la tierra.

La masacre, la dura represión y la violencia excesiva, preocupan a Ben Shahn quien reacciona en el instante que recibe la noticia.

El *Niño* (F.19) de brazos cruzados y mirada perdida, se encuentra parado al lado de una mujer de espaldas, vestida de negro (¿su madre, una viuda?), la cual contrasta con la claridad y la luz que cae sobre el personaje frontal. El fondo, desolado e incierto, omite espacio alguno identificable. La obra, como otras, continúa una constante: el uso de la fotografía como disparador para sus imágenes, fuente que probablemente haya visto al trabajar en la *Oficina de Información de Guerra*. El *Niño* se inspira en una foto proveniente del Gueto de Varsovia. (F.20)⁵⁹ “*Shahn utiliza una imagen que cuenta con un significado específico para él..., un significado que aún no puede compartir con su público norteamericano*”.⁶⁰ Razón por la cual añade la figura femenina que por su tocado, sugiere ser identifica con una mujer cristiana.



(F.19) Shahn, *Niño*, 1944



(F.20) Fotografía del Gueto de Varsovia, 1939

La falta de comunicación y alienación, la sensación de soledad y proyección del sufrimiento humano, acercan al artista judeo-norteamericano a la temática

⁵⁹ Ziva Amishai-Maisels, “Ben Shahn and the problem of Jewish Identity”, *Jewish Art*, V.12-13, 1986/87, Jerusalem: Center for Jewish Art of the Hebrew University of Jerusalem p.306; Pohl, Frances K., *Ben Shahn*, San Francisco: Pomegranate Artbooks, 1993, p.21

⁶⁰ *Ibid*, p.307

holocáustica a través de afiches y obras de caballete, al crear escenas sin locaciones y personas carentes de identidad.

Jack Levine,⁶¹ hijo de inmigrantes, también utiliza fotografías como base e inspiración para algunas de sus obras, como en la litografía *A un alemán desconocido*. (F.21) Las mujeres y niños con los brazos en alto, caminan por las calles de Varsovia, en una atmósfera de tragedia que se percibe en las caras y gestos, mientras que la caminata incierta envuelta en juegos de luces y sombras, acercan la imagen al espectador.



(F.21) Levine, *A un alemán desconocido*, 1969



(F.22) Levine, *Cortador de tumbas*, 1947

Cortador de tumbas (F.22) describe al personaje principal en su labor, mismo que asume una textura similar a la piedra que está elaborando, además de encontrarse cubierto del polvo del mármol. Levine proyecta una profunda identificación entre el protagonista y su ocupación, la anatomía lastimada y el grabado de la tumba a su costado derecho, donde la Estrella de David, el león, la palmera y algo de caligrafía hebrea, se dejan entrever. El cuerpo frágil, la tumba y la lámpara evocan un tono contemplativo, cual sentido del tiempo en su transcurrir, entre la

⁶¹ Realiza obra satírica de la clase baja, media y política, así como bíblica, atrayéndole pintores de la talla de Rembrandt, El Greco, Goya, Daumier, Soutine y Grosz. Entre 1935 y 1940 forma parte de la WPA (*Work Progress Administration*), etapa en la que se sumerge en la problemática social norteamericana y en la Segunda Guerra.

pérdida y la continuidad. El artesano judío emigra con su oficio, dejando constancia de la Europa oriental destruida, en la nueva locación, en este caso el Lado Este de la ciudad de Nueva York.

Bajo la misma conciencia de crítica social, William Gropper⁶² presenta un abanico folklórico de personajes de bajo nivel social, entre los que se destacan los vendedores de cigarrillos y *pretzels*, costureras y sastres del mismo modo que senadores caricaturizados, bajo la influencia de Daumier y de Goya. *Costurera* (F.23) y *Sastre* (F.24), de posturas contorneadas y cansados, describen personajes en plena labor en un aura de melancolía.



(F.23) Gropper, *Costurera*, 1938



(F.24) Gropper, *Sastre*, 1940

Tras este viraje iconográfico, las obras comprendidas entre la década del '30 y la del '50 matizan hechos lejanos, proyectando una dimensión histórica de las fuentes, las cuales se mantienen presentes por obra de sus efectos, en un momento de amenaza. La recurrencia bíblica, por otro lado, permite a los artistas judíos afirmar su identidad, afiliada más a la tradición que a la religión. El personaje antiguo, al

⁶² Nacido en Nueva York, es educado en el barrio pobre del Bajo Lado Este de Manhattan, y tiene como maestros a Robert Henri, George Bellow (1912-13) y a Stuart Davis.⁶² Por medio de la gráfica y el óleo, refleja la *Depresión*, las injusticias sociales, así como ataca el fascismo en Alemania, Italia y Japón. individual.

adquirir una actitud contemporánea cual arquetipo de una ocasión traumática, deja atrás su carácter mítico para dar a entender una flexibilidad de adaptación a los tiempos, tiempos dispersos, reunidos tras la rememoración de sus propias tragedias.

Para cerrar estos apartados podemos concluir que los artistas vanguardistas fungen de testimonio de la guerra y la postguerra, así como dan a conocer modalidades llevadas a cabo durante la contienda. Su testimonio ofrece información, que aunque fragmentada, refleja un espectro de la situación agresiva, de ataques y sistemas de deportación, entre otros, los cuales otorgan al lenguaje visual un carácter de documento que provee de juicios que, más allá del grado de subjetividad, traducen otra realidad.

Por otro lado, las obras vistas desde escenarios confinados, las que experimentan un estado contra la voluntad del artista, pertenecen al arte de resistencia, el cual tímidamente desearía otorgarle dignidad humana a ese ámbito de miseria e injusticia. Se trata de un arte que, oprimidos cuerpos y voces, emite sin embargo, presencia y esperanza de sobrevivencia.

Los artistas norteamericanos de intereses humanitarios, combinan sus nuevas vidas de inmigrantes, o bien la de sus padres, con la realidad geográfica lejana por un lado, aunque cercana en cuanto a las pérdidas de familiares y amigos del otro lado del océano, sin dejar de sumergirse en la política local y en la lucha social norteamericana.

Las tentativas artísticas resultantes, en suma, quedan expresadas en las particularidades de cada proceso, aunque logran perfilar ansias de justicia y desgarramiento.

La diversidad artístico-iconográfica relacionada a conflictos y genocidios sigue su curso, cruzando fronteras y creciendo sin límites. El Holocausto funge de símbolo genérico o bien *arquetipo*. La breve selección temática presentada se delimita alrededor de los cincuentas, proporcionando motivos precursores (salvando alguna obra de los sesentas), cuyas divisiones no han llegado aún a consensos, si es que acaso existen tales. Hablamos de artistas que han desfilado desde miradas, técnicas y posturas diversas. Extenso sería abordar la totalidad de su espectro, desde la guerra o bien desde aquellos que desconocen sus preceptos, las décadas subsecuentes hasta los análisis objeto de nuestra investigación.

El tema pues, no termina de agotarse, siendo muchos los artistas que podrían caber en nuestra metodología analítica. La sola enumeración aunque relámpago, alimentará el número sin fin de reacciones:⁶³ el austríaco Friedensreich Hundertwasser (1928-2000)(F.25), los israelíes Naphtali Bezem (1924)(F.26), Samuel Bak (Lituania, 1933)(F.27) y Micha Ullman (1939)(F.28), los alemanes Anselm Kiefer (1945)(F.29), Gustav Metzger (1939)(F.30), Hans Haacke (1936)(F.31) y Horst Hoheisel (1944)(F.32), el francés Pier Marton (F.33), la inglesa Rachel Whiteread(1963) (F.34), y los norteamericanos Louise Nevelson (Ucrania, 1899-1988)(F.35), Ronald B. Kitaj (1932-2007) (F.36), Art Spiegelman (1948)(F.37), Jonathan Borofsky (1942)(F.38), David Aronson (Lituania, 1928)(F.39) y David Levinthal (1949).(F.40)

⁶³ Varios de los que mencionaremos irán apareciendo a lo largo de la investigación, en relación a los artistas escogidos.

Las reacciones que se presentan a modo de resistencia no son sino la aspiración a una sociedad más justa, más acorde con una humanidad que no se resigna a vivir bajo el yugo de la opresión y la sujeción, la tortura y la humillación.



(F.25) Hundertwasser, *Jardín de sangre- Casa con humo amarillo*, 1962



(F.26) Bezem, *Del Holocausto al renacimiento* Museo Yad Vashem, Jerusalem, 1970



(F.27) Bak, *La familia*, 1974



(F.28) Ullman, *Biblioteca*, Bebelplatz, Berlín, 1995



(F.29) Kiefer, *Nürnberg*, 1982



(F.30) Metzger, *Liquidación del Gueto de Varsovia 1943, 1995* (F.31) Haacke, *Germania*, 1993



(F.32) Hoheisel, *Arbeit Macht Frei*, 1997, Puerta de Brandenburgo



(F.33) Marton, *Jew*, 1990-5750



(F.34) Whiteread, *Memorial del Holocausto*, 2000, Viena



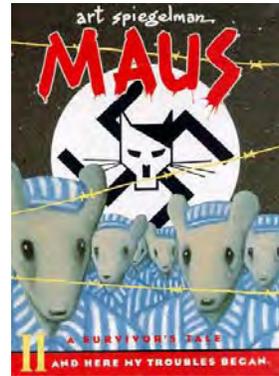
(F.35) Nevelson, *Homenaje a los seis millones I*, 1964



(F.36) Kitaj, *Si no, no*, 1975-76



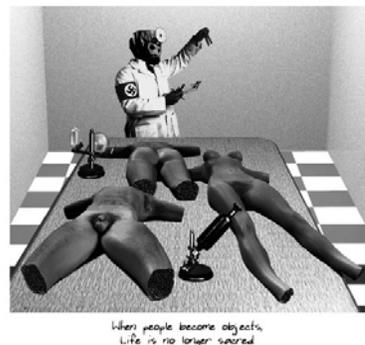
(F.37) Borofsky, *Hombre proyector sueño de Hitler*, 1985



(F.38) Spiegelman, *Maus*, 1986-1991



(F.39) Levinthal, *De Hitler hacia el este*, 1975-77



(F.40) Aronson, *La vida ya no es más sagrada*

En el 2002 el *Museo Judío* de Nueva York lleva a cabo una provocativa exposición titulada *Reflejando el mal, imaginería nazi/arte reciente* ⁶⁴ al exponer obra de trece artistas contemporáneos que exploran la naturaleza del mal a través de la mirada de los perpetradores. La mención de esta muestra, tan cercana temporalmente a nosotros, evidencia la atracción que sigue suscitando el complejo bélico, acompañada de la amplia riqueza de miradas curatoriales. Para demostrar el grado de cinismo al que podemos llegar, cerraremos este capítulo con las cajas de *Legó* para niños, con cuyas piezas se puede armar un campo de concentración. (F.41)



(F.41) Zbigniew, *Legó Concentration Camp Set*, 1996

⁶⁴ *Mirroring Evil, nazi imagery/recent art*, New York: Jewish Museum, New Brunswick-New Jersey-London: Rutgers University Press, 2001

“...me he enterado de que soy un Häftling.

Me llamo 174517; nos han bautizado,

llevaremos mientras vivamos

ésta lacra tatuada en el brazo izquierdo.”

Primo Levi, *Si esto es un hombre*

“...yo les he dado en mi Casa y en mis muros,

un memorial y un nombre...(Yad Vashem);

un nombre eterno... que no será borrado.”

Isaías 56:5

El concepto de memoria selectiva es ampliamente estudiado como parte constitutiva del ser humano, quien trata de recordar (a modo general y básico) lo agradable, lo bueno, desechando lo desagradable y lo malo. Sin embargo, es de conocimiento público también, que aquello que no es recordado a nivel consciente permanece en el inconsciente. Por otro lado, entendemos que la función del poder, en todos los tiempos, ha tratado de regular la memoria colectiva, transformando eventos que al gobierno en turno conviene que sean olvidados, recordados o acaso inventados. Y ni que hablar de nuestras épocas, en las que nunca como ahora el poder mediático ha recibido el valor de instrumento privilegiado de la dominación. Instrumento que controla pensamientos, orienta la atención, silencia, oculta y cuando le es útil, de una insignificancia hace un mundo, y claro está, viceversa.

Nuestro objeto de estudio, la obra de arte, actuará cual *vestigio-fragmento* de una memoria que procesa hechos, sujetos a la subjetividad. Creación artística que

hurga la memoria, penetrando las grietas de un tiempo primigenio. El *racconto* que realizaremos a través de la expresión artística producto de la guerra, será suficiente para abrir la génesis desde travesías diversas de la imagería representativa hasta la proporción del marco contextual y de contención.

Las tentativas de introducir la justicia como contenido sustancial se dispersa hacia variados ámbitos de la cultura apenas finalizada la guerra, bases primigenias sobre las cuales se irá forjando la red de una memoria aún en proceso de *reconstrucción*. Los primeros brotes filmográficos así como los tímidos intentos de publicaciones literarias –en principio de testimonios individuales de sobrevivientes–, surgen una vez lograda la liberación. En 1945 se proyectan secuencias rodadas en el campo de exterminio Bergen Belsen, bajo el título *Nazi Concentration Camps*, como prueba de la sesión del 29 de noviembre de 1945 del proceso en Nüremberg.⁶⁵ La cineasta polaca Wanda Jakubowska (1907-1998) realiza la película *La última etapa* en 1947, donde relata su propia experiencia en Auschwitz. *Nuit et brouillard (Noche y Niebla)* de Alain Resnais (1922), se estrena en 1956 con material incautado a los nazis. *Si esto es un hombre* de Primo Levi y *La noche* del escritor rumano Elie Wiesel, último que sale a la luz en 1958. Los últimos dos, sobrevivientes.

En cuanto a museos se refiere, el primero que se crea es el de *Yad Vashem* (Jerusalén) en 1953, como espacio central para conmemorar los nombres de los

⁶⁵ El *Tribunal Militar Internacional* de Nüremberg se establece como órgano de condena de aquellos responsables del genocidio, una vez finalizada la Segunda Guerra. Goldensohn, León, *Las entrevistas de Nüremberg*, México: Taurus, 2005

caídos, documentar el material que arriba a Israel con los mismos sobrevivientes, investigar el proceso atravesado y comenzar una nueva línea educativa.⁶⁶

Los años sesenta se encuentran marcados por el juicio a Adolph Eichman, así como por los procesos llevados a cabo en Frankfurt, mientras del otro lado del océano, por una especie de renovada conciencia norteamericana, comienza el proceso de aceptación de las minorías étnico-religiosas en general y de los ciudadanos judíos en particular, transformando en tema público, la *memoria del Holocausto*. La tragedia y lo que queda pendiente se van diseminando durante las décadas siguientes desde la cinematografía y la televisión, los museos y memoriales, el espectro literario y el de las artes plásticas. En 1978 surge un fenómeno mediático dentro y fuera de los EEUU, que toca las puertas de cada hogar: la serie televisiva *Holocausto*, basada en una novela de Gerald Green y realizada por Marvin Chomsky. El mismo año, el presidente norteamericano Jimmy Carter crea una comisión encabezada por el premio Nobel Elie Wiesel, destinada a preparar un memorial que acabaría siendo el *Museo Memorial del Holocausto de los Estados Unidos (United States Holocaust Memorial Museum)* de Washington. El proyecto, consumado quince años más tarde (1993) reconoce oficialmente la experiencia del *Holocausto* como parte integral de la memoria pública, así como a la tragedia judía, bajo una interpretación liberal y democrática, aunque siempre vista desde la mirada y los valores norteamericanos.⁶⁷ Por otro lado, no excluyen a las víctimas en general. En 1985 se edita una selección de textos en tres volúmenes intitulado *Contra el silencio, Voz y Visión de Elie Wiesel*,⁶⁸ año en el que el

⁶⁶ Vicente Sánchez-Biosca, "Equívocas sombras. La obstinada actualidad de Auschwitz", *Revista Anthropos*, Vigencia y singularidad de Auschwitz, n° 203, Barcelona, 2004, pp.113-115

⁶⁷ Alejandro Baer, "De memoria judía a memoria universal. El Holocausto y la globalización del recuerdo", *Ibid*, *Anthropos*, p.86

⁶⁸ Abrahamson, Irving (editor), *Against Silence, The Voice and Vision of Elie Wiesel* (3 volumes), New York: Holocaust Library, 1985

director de cine francés Claude Lanzmann (1925) concluye el documental comenzado a rodarse en 1974, *Shoah*. En 1993 el *Museo de la Tolerancia* de la ciudad de Los Ángeles (California) abre sus puertas como parte del *Centro Simon Wiesentha*, bajo la premisa de lucha contra el fanatismo y el racismo, la difusión de tolerancia étnica y religiosa. *La lista de Schindler* de Steven Spielberg se estrena en 1993 y *Sobibor 14 octubre 1943*, del mismo Lanzmann, en el 2000. En este mismo año, dentro del *Museo de Guerra Imperial* de Londres, se crea el *Museo del Holocausto*; mientras que el *Foro Internacional sobre el Holocausto*, en Estocolmo⁶⁹ organiza el “... mayor acto conjunto de los Gobiernos europeos para manifestar su voluntad de combatir el nazismo, el antisemitismo y la xenofobia en la Europa del nuevo milenio.” Al año siguiente se inaugura el *Museo Judío de Berlín*.

Esta breve enumeración de irrupción cultural –aunque no completa- proyecta los modos en que ciudadanos del mundo conmemoran-recuperan-recuerdan momentos traumáticos.

El vínculo entre memoria y arte que nos atañe, nace de una generación posterior a la guerra, la cual reacciona –consciente o inconscientemente- hacia la recuperación del pasado. Hablamos de artistas que de una manera u otra, adoptan la postura de aproximar el tiempo pretérito al presente, elevando el concepto de remembranza a la superficie. Superficie temporal que en ocasiones emite destellos de esperanza. Esto nos conduce a investigar una producción artística generada luego del conflicto, envuelta en aquella onda sísmica que, aunque distante del espacio en ebullición, constitutiva del proceso llamado memoria. Por lo mismo no elaboraremos análisis de obras de prisioneros o testigos de las extremas condiciones de

⁶⁹ Ibid, p.90

supervivencia, de aquel presente sin futuro, o dicho de otro modo, de los testigos o documentos *en tiempo real*. Tomaremos uno de los ejes de la memoria en proceso de reconstrucción, o bien el tejido de una red desde la mirada de los artistas que *procuran* narrar una continuidad desde el presente oído, al pretérito bélico, memoria como espacio de diálogo entre dos tiempos, memoria que recupera huellas. Se trata pues, de un evento-trauma que tuvo la finalidad de ser evaporado sistemáticamente, exterminado durante el programa deliberado de la *Solución Final*, y de un arte que reacciona colmado de reminiscencias y alusiones, de momentos testimoniales recreados cuarenta-cincuenta años después de finalizada la contienda: testimonios vivenciales enmarcados en la transmisión oral de padres a hijos, lapso de asimilación de los sucesos acaecidos.

El paradigma teórico de la memoria ha sido ampliamente investigado, intensificándose en Europa y los Estados Unidos. Ahora bien, ¿cómo pensar la representación de algo que tuvo la intención de ser definitivamente borrado de la faz de la tierra, por parte de los perpetradores? Nuestra mirada apunta más allá de la renombrada actitud del filósofo de la Escuela de Frankfurt, Theodor Adorno,⁷⁰ acerca de la imposibilidad de la creación poética posterior a Auschwitz, por la dificultad de representar el horror. La poesía justamente, podría ser el medio para transformar la resistencia de las palabras. Nuestro enfoque se dirige más hacia la postura del poeta Paul Celan con aquel poema con el que responde al filósofo alemán tras la posibilidad de testimoniar y reflexionar acerca del acontecer bélico.⁷¹ También abogamos por la

⁷⁰ Theodor Adorno escribió "*Escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie...*", citado por Traverso, Op.Cit., *La historia desgarrada*. p.133

⁷¹ Nos referimos al poema *Conversación en la montaña* (1953) en el que dos primos se encuentran, Gross, el mayor, y Klein. El primero, que porta un gran bastón, encarna a Adorno y la filosofía que reivindica su superioridad sobre la poesía; el segundo al mismo Celan, con un pequeño bastón, al cual el mayor le quiere imponer su silencio. Hay una piedra en la montaña, aparentemente muda, aunque sabe hablar a quienes saben escucharla. Si la poesía calla, todo enmudece. Ibid, *Traverso, Historia desgarrada*, pp.170-172

actitud de Primo Levi quien afirma que (Los testimonios)... son... “lo único de lo que disponemos” (para)...saber y para imaginar la vida interna de los campos de concentración y exterminio”.⁷² Es por este camino por donde se alinea la investigación y las obras a analizar, señalando al artista como *historiador-narrador*, al elevar el eco de los sucesos pretéritos y presentar la obra cual documento, envuelto en el espacio artístico. No abordaremos lo irrepresentable ni lo inimaginable, sino que describiremos la sutileza del recuerdo oído, de un arte inmerso en su medio contextual, alejado del abuso, morbo o amarillismo. Se trata, pues, de testimonios subjetivos, fragmentados e incompletos, exhibidos en ocasiones, cual disparadores de recuerdos. No pretenden *atinarle* a la verdad, si es que acaso existiera, sino a algo así como al rescate de aquellas improntas, arrastradas por el campo de las reminiscencias.

... en 1945, con el recuerdo vivo de la Segunda Guerra Mundial (que había dejado a Europa devastada), Georges Bataille vuelve a rememorar el concurso de Granada en su citado artículo “A propos de Pour qui sonne le glas” d' Ernest Hemingway, en el que describe como Diego Bermúdez, "con su vozarrón de vino tinto que conservaba en el sótano de su alma (...), cantaba sucesivamente lento, gemido y después agudo hasta la demencia, hasta alcanzar esa extrema región de lo posible a la que sólo podemos acceder ocasionalmente mediante llantos violentos.”⁷³

⁷² Didi-Huberman, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós, 2004, pp. 58-59

⁷³ Goerges, Didi-Huberman,: “En el ojo de la experiencia, Resúmenes de las intervenciones en el seminario Flamenco, un arte popular moderno. Pensamientos”. http://www.unia.es/arteypensamiento/ezine/ezine08/nov03_3.html, consultado, 08-05-05

Será la generación posterior a la del filósofo y crítico social Bataille la que se enfrente al *llanto violento*, y la que sea capaz de traducir y recuperar las memorias escondidas detrás de las grietas.

2.- Espacio y Holocausto I

El compromiso personal del artista y su transmisión al espectador, los usos simbólicos o alegóricos de representación, el contexto histórico y las reacciones diversas, irán estableciendo los tópicos que conformarán el capítulo a presentar. ¿La novedad? El modo de acercarse a la materia en cuestión desde una *puesta en escena* en la que el espacio comienza a ganar terreno, dimensión en la que los artistas encuentran un riquísimo nicho, constituyendo la etapa previa al *arte de la instalación*, o bien uno de los caminos que cimentarán el nuevo género. “Espacio y Holocausto I” proveerá, pues, de algunas de las soluciones encontradas en relación a la memoria bélica, proporcionando eslabones de la cadena del nuevo descubrimiento artístico, tan dedicado a la problemática en cuestión, y por lo mismo escogido para la investigación.

Tras lenguajes artísticos desafiantes como el *nuevo realismo* europeo, luego del *informalismo*, el *arte signico* y el *tachismo* (productos inmediatos de la Segunda Guerra) se va consolidando la nueva percepción estética de la segunda mitad del siglo XX. Las obras del movimiento francés fundado en 1960, *le nouveaux réalisme*, presentan un antecedente esencial de nuestro objeto de estudio. Construcciones y recreaciones espaciales, reconstrucciones y ambientaciones, van penetrando el

paradigma artístico, sumándose a los senderos abiertos por el collage por un lado, y por los dadaístas, al cuestionar la naturaleza del arte hacia la Gran Guerra, por el otro.

¿Cómo crear imágenes en un tiempo en el que la carga emotiva conlleva heridas abiertas veinte años atrás?, ¿Cómo sacar a la luz un dolor latente? La imaginería del pasado se desarrolla en un presente permisivo, donde los artistas, lejos de niveles morbosos, abordan sutilezas, recuerdos, olvidos.

Para tal fin escogeremos tres artistas que contribuirán a allanar el camino de interés: Pierre Fernández Arman y sus *acumulaciones*, a través de las muñecas encerradas en vitrinas en *La matanza de los Inocentes I y II* (1960); Edward Kienholz, quien reproduce accesorios y situaciones construyendo sus propios espacios, realiza una sola pieza que alude directamente al Holocausto: *La historia como planta* (1961); y George Segal, escultor de sitios públicos, moldea figuras en escayola y alza escenarios diversos como el ubicado en San Francisco, frente al *Golden Bridge*, intitulado *Holocausto* (1982).

Nos referimos al arte que va desde el *ensamblado*, cual collage escultórico, a la *ambientación* y la *instalación*. Espacios erigidos evocadores de otros que eventualmente, pertenecen a incidentes pretéritos. En nuestro caso, recolectan olvidos y activan memorias de un pasado bélico. Desde el punto de vista formal nos encontramos frente a un fenómeno en el que los artistas amplían su panorama visual, apropiándose de los límites del ámbito de exhibición. Las superficies, recorridas por los espectadores, presentan la *pieza* de un modo vivencial, la cual se realiza en ocasiones *ex profeso* para el lugar. Así, imagen-objeto-estructura y experiencia

irrumpen el carácter sagrado de la cotidianidad. El artista crea/re-crea el vínculo *obra-espacio* en un todo coherente, cuyo resultado transforma dicha relación en protagonista de la escena expositiva, aumentando los espectros de posibilidades y significados.

De nuestro campo de acción de naturaleza bélica, se desprende una memoria de la obra expuesta. ¿Será entonces que la irrupción del espacio podría proporcionar la actualización del recuerdo a través de la representación-recuperación-restauración exhibida?

2.1.- Pierre Fernández Arman: *La matanza de los inocentes I y II* (1960)

I

“El arte es un trabajo sobre la memoria.

Propone formas comunes que rinden cuenta del mundo y nos ayudan a pensar.

El artista aporta un punto de vista estético, poético, filosófico,

*que no ha sido aún considerado...”*⁷⁴

Entre los tópicos recurrentes, Pierre Fernandez Arman (1928-2005) denuncia la guerra y el poder de la máquina, los medios de comunicación y el consumismo.⁷⁵ Parte de la abstracción y del collage de Kurt Schwitters⁷⁶ así como del *objet trouvé* duchampiano para transformar al objeto en sujeto, descontextualizarlo y ofrecerle un

⁷⁴ Hahn, Otto, *Mémoires accumulés*, Paris: Belfond, 1992, p.184

⁷⁵ Hijo de un anticuario, estudia artes decorativas (Niza), conoce a Yves Klein y Claude Pascal, con quienes crea el grupo “*Triángulo*” (1947), recibe influencia del budismo zen y de la obra de Van Gogh. Estudia también arqueología y arte oriental en la Escuela del Louvre (1949), etapa en la que indaga el surrealismo y la abstracción, para luego acercarse a la práctica *tachista*, abandonar la pintura y llevar a cabo sus primeras *acumulaciones*.

⁷⁶ De quien ve una exposición en París en 1954

significado ajeno al original. Para tal finalidad, y como parte de su proceso creativo, corta, amontona y destruye, alcanzando una de sus invenciones, las *acumulaciones*.

La atracción por las estructuras colocadas sobre el plano del lienzo y el producto que otorga, de formas llanas con salientes, son indagadas antes de la Segunda Guerra por algunas de las vanguardias: Picasso y Braque, los dadaístas, constructivistas, abstractos y surrealistas, cuya continuidad se agudizará en las expresiones de la postguerra, con artistas como Julio González, Alberto Burri, Jean Dubuffet y Antoni Tapies entre otros, inclinados al collage, tras un lenguaje en el que los estados de ánimo y la subjetividad conllevan el peso de bélico.⁷⁷ Kurt Schwitters⁷⁸ también se abrirá a la dimensión espacial al construir objetos y pintarlos, utilizando materiales encontrados de deshechos y en desuso (madera, cartón, tela, hierro), reuniéndolos *casualmente* en una suerte compositiva de carácter abstracto y equilibrio precario. Sobre estos rieles, el arte irá irrumpiendo el espacio del mismo modo que dicha dimensión irá penetrando la obra artística, camino que conducirá a la desmitificación de la *obra de arte* al recibir el valor de objeto, postulado perseguido por Marcel Duchamp en el marco del dadaísmo provocador hasta la aparición de su exitoso *ready made*-mingitorio invertido o *Fuente*, expuesto en 1917.⁷⁹

Hacia la década del 1960, un nuevo paradigma continuará cimentando el terreno del espacio: el objeto artístico y su interacción con los elementos que lo

⁷⁷ Los *carteles rasgados*, cual vertiente del collage, surgen en Francia, Estados Unidos, Italia y Alemania hacia mediados del siglo con el francés Raymond Hains (1926) quien colecciona carteles arrancados de las calles de París, y reúne información de realidades diversas, el italiano Mimmo Rotella y sus carteles-collage, que igual que el alemán Wolf Vostell, los combina con fotomontajes.

⁷⁸ Realiza ensamblados dadaístas desde 1919-20 cuya plataforma es el *Merzbau*: su casa llena de collages, esculturas, sonatas, poemas, cartas, materiales diversos, en una dinámica de constante cambio. Burns Gamard, Elizabeth, *Kurt Schwitters' Merzbau, The Cathedral of Erotic Misery*, New York: Princeton Architectural Press, 2000

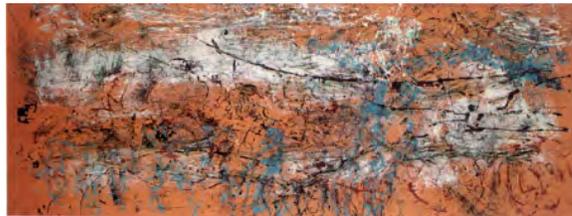
⁷⁹ *Marcel Duchamp. Escritos. Duchamp du signe*, Colección Comunicación Visual, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p.24

componen, en una suerte de puesta en escena, transgredirá el campo de lo *intocable* haciendo erupción en la cotidianeidad. Este paradigma tomará auge con la creación del *Nuevo Realismo* bajo el liderazgo del crítico de arte Pierre Restany y la firma del respectivo Manifiesto en 1960.⁸⁰ El uso de objetos ordinarios, de residuos de producciones masivas y de consumo -relacionados al ámbito industrial-, aunados a la identificación arte-vida y la *pura emoción*, reunirá a los artistas en su nuevo modo de acometer la realidad. Desperdicios, basura, máquinas inservibles y frágiles, dispuestas en espacios públicos (Tinguely), mujeres transformadas en pinceles, embarradas en el papel (antropometrías de Yves Klein), objetos aplastados y restos de automóviles prensados (César), o empaquetados (Christo), sugestivos al esconder algún tipo de vacío, de gran potencial expresivo, constituyen propuestas que modifican la noción de arte, llevando más allá la idea primigenia de Duchamp, al alcanzar un producto final que cuestione a la vez la permanencia del objeto artístico.

Tras este brevísimo trayecto del arte hacia la tercera dimensión, entendemos que el punto de partida es el collage, cuya versión ampliada y tridimensional constituirá el *ensamblado* de objetos preexistentes, segundo paso hacia los límites ilimitados del espacio. En este recorrido se insertan las primeras obras *collages* de Arman, inspiradas en piezas de Schwitters, los *cachets*: hojas de papel cubiertas de sellos de caucho (F.42), a los que le seguirán las *trayectorias de objetos (allures d'objets)*: mismos sellos sustituidos por objetos que producen trazos, (F.43) hasta reunir los *objetos encontrados* y alcanzar el concepto de *acumulación*. Como buen hijo de anticuario, los dispone amontonados en cajas, cual archiveros e inventarios

⁸⁰ Entre los integrantes del grupo encontramos a Arman, Francois Dufréne (1930-1982), Raymond Hains (1926-2005), Yves Klein (1928-1962), Martial Raysse (1936), Daniel Spoerri (1930), Jean Tinguely (1925-1991), Jacques Villeglé (1926); y más tarde se unirán César Baldaccini (1921-1998), Mimmo Rotella(1918-2006), Niki de Saint-Phalle (1930-2002), Gerard Deschamps (1937) y Christo Javacheff (1935)

organizados de realidades diversas, hasta llenar incluso un espacio galerístico con residuos urbanos, como el presentado en la Galería parisina *Iris Clert*, con la muestra *Plein*. (F.44)



(F.42) Arman, *Sello de tigre*, 1959

(F.43) Arman, *Allure d'objet*, 1960

(F.44) Arman, *Plein*, Paris, 1960

Además de los *cubos de basura*, Arman elabora las *cóleras* o enojos, objetos cotidianos arrojados, por ejemplo, de un sexto piso al patio de un edificio, cuyos fragmentos se montan posteriormente en paneles de madera. (F.45) También crea las *combustiones* u objetos quemados, con pedazos de instrumentos musicales colocados en cajas de plexiglás. (F.46) Detrás de todo este proceso creativo no podemos sino pensar en una tendencia destructiva, acorde a los artistas del *nuevo realismo* en general, la cual banaliza los elementos de la vida diaria, que en ocasiones adquieren la capacidad de sujetos, a la vez que cargan con una preocupación estética.

Dispuestas en vitrinas de plexiglás, las *acumulaciones* no son sino ensamblados de elementos corrientes: esferas de relojes metálicos en una caja de plástico transparente, (F.47) máscaras de gas (F.48), mecheros de diferentes tamaños (F.49), planchas soldadas (F.50), partes de coches, de instrumentos musicales –violines, cellos

y trombones-, lápices, tubos de pintura, tenedores, zapatos, tarjetas de crédito. Por momentos se perciben como si estuvieran a la venta, cual artículo de consumo, y por otros, de toque irónico y crítico, aluden a la ideología que el artista adjudica a cada pieza de acuerdo a los títulos que escoge. El objeto así, aislado y organizado dentro de un marco de realidad ajena a la que pertenece, recibe la calidad de idea latente, la que difiere de la original, adentrándose en un mundo previamente desconocido.



(F.45) Arman, *Cólera de Mandolina*, 1961 (F.46) Arman, *Combustión*, 1964 (F.47) Arman, *Un día laborable*, 1959



(F.48) Arman, *Hogar dulce hogar*, 1960 (F.49) Arman, *Una estación en el infierno*, 1961 (F.50) Arman, *El peso de la conciencia*, 1962

II

*“Y no creáis que los zapatos, en la vida del Lager, son un factor sin importancia. La muerte empieza por los zapatos: se han convertido, para la mayoría de nosotros, en auténticos instrumentos de tortura que, después de las largas horas de marcha, ocasionan dolorosas heridas las cuales fatalmente se infectan.”*⁸¹ (F.51; F.52)



(F.51) Acumulación de zapatos, Majdanek, Polonia (F.52) Pila de zapatos, Auschwitz-Birkenau, Polonia, 1945

La idea latente de los objetos organizados fuera de su contexto se ha transformado en una constante hija de los campos de concentración. Objetos carentes de voz propia hablan desde una realidad diferente de la que en apariencia asumen. Unos, sin importancia, adquieren la relevancia que nunca se hubieran imaginado; otros, la pierden definitivamente. No esconden lo que hay debajo de la superficie, ya que ellos mismos son los portadores del discurso. (F.53) Personifican en principio, la memoria de los sobrevivientes, difundiéndose a posteriori, a través de las imágenes tan reiteradas por los medios de comunicación. Del mismo modo, los implementos escogidos para las *acumulaciones* de Arman son en sí mismos los portadores del mensaje de la memoria gestual tallada en el ámbito colectivo. El resultado es su

⁸¹ Op.Cit., Levi, *Si esto es un hombre*, p.53

representación. *Arteriosclerosis* (F.54) presenta una dicotomía entre la esfera individual por la sobrevivencia, y la colectiva, al necesitar los prisioneros la tan requerida cucharita que ocasiona una incesante lucha entre ellos, así como el trueque, tan común en el marco concentracionario. He aquí la relación del sujeto con su homólogo, y del sujeto con el objeto, contactos únicos de la dimensión de reclusión. He aquí la descontextualización hiperbólica de una herramienta de uso cotidiano, la cual nunca se hubiera imaginado transformarse en algo tan cotizado.



(F.53) Efectos personales, Auschwitz-Birkenau, Polonia, 1945 ⁸²



(F.54) Arman, *Arteriosclerosis* (caja de madera), 1961

“Hemos aprendido que todo es útil, el hilo de alambre para atarse los zapatos; los harapos para convertirlos en plantillas para los pies; los papeles para rellenar (ilegalmente) la chaqueta y protegerse del frío.”⁸³

⁸² Los zapatos, efectos personales y otros objetos, salen a la luz después del 27 de enero de 1945, fecha en que se libera el campo de concentración de Auschwitz.

Los efectos personales comentados devienen asimismo, testimonios de la situación bélica, grabada con el tiempo por la infinidad de veces que se ha representado. Presencia de objetos que señalan la ausencia de los sujetos que los utilizaron; acumulación que carga con su propia saturación.

En las cajas de madera cubiertas de vidrio de Arman, el espacio ahoga los fragmentos, los atrapa y aísla, desvinculándolos de su significado hasta tal extremo que les confiere una cualidad simbólica: ser contenedores de memoria de gente ausente, tras un paisaje imaginario de ruina arqueológica. En apariencia, de vivencia silenciosa.

Tras aquel desorden de aspecto casual, los elementos pueden asociarse a aquellos apilados en cuartos enteros, encontrados por los aliados al finalizar la guerra, pertenecientes a los deportados y prisioneros. Relación entre la obra de Arman y los textos de Levi, ¿punta del iceberg de la iconografía postholocáustica? ¿Reconstrucciones escénicas de una memoria olvidada, mas acumulada?

III

Como indica Ziva Amisahi-Maisels, entre los motivos iconográficos que aparecen después de la contienda, el de los *niños-víctimas* se desprende inmediatamente.⁸⁴ Karl Appel (1921-2006), antes de integrarse al grupo *CoBrA*,⁸⁵

⁸³ Op.Cit, Levi, *Si esto es un hombre*, p.51

⁸⁴ La historiadora del arte especialista en el Holocausto, considera los siguientes motivos: el alambre de púa, las chimeneas del crematorio, madres e hijos, el grito, y el *Memento Mori*, Amishai-Maisels, Ziva, *Depiction and Interpretation...*, Part II, "Interpretation", Chapter 1, "Primary Holocaust Symbols", pp.131-154

⁸⁵ El Grupo *Cobra* funciona entre en 1948-1951. Empieza como el *Grupo Experimental Holandés* con Karl Appel, Guillaume Corneille, Eugene Brands y Constant A. Nieuwenhuys, a quienes se les suman Antón Rooskens y Theo

reacciona a los efectos de la guerra al retratar algunos niños sobrevivientes. En 1946 presenta a la víctima inocente, de cabeza rapada y ojos asustados. (F.55) Tres años más tarde, generaliza su condición de víctima desde una imagen que “... *observa al público, preguntándole acerca de los horrores, así como demandando su derecho de vida*”.⁸⁶ (F.56). El título de la obra en su idioma original (*Vragende kinderen*) significa también *niños mendigos*, al evocar escenas de pobreza a las que el mismo artista presencia durante la posguerra.⁸⁷



(F.55) Appel, *Cabeza de niño*, 1945 (F.56) Appel, *Niños interrogándose*, 1948 (F.57) Bak, *No hay más madre*, 1946

El lituano Samuel Bak (1933), testigo del gueto de Vilna durante la ocupación alemana (1940), pasa por varios campos hasta que logra emigrar a Palestina en 1948.⁸⁸ Expuesto a las circunstancias bélicas, describe el momento de la pérdida a través de una niña resignada, como si entendiera la vulnerabilidad y temporalidad de las relaciones humanas, delante de su madre muerta. (F.57)

Wolvecamp. El nombre CoBrA es tomado de las ciudades de las que provienen varios de sus participantes: Copenhague: Dane Asger Jorn; Bruselas: Corneille y Pierre Alechinsky, y Ámsterdam: Appel. Constant también era holandés.

⁸⁶ Op.Cit., Amishai-Maisels, *Depiction*, p.145

⁸⁷ *Tate collection, Questioning Children by Karel Appel*, (From the display caption August 2004), <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=541>, Consultado, 06-02-10

⁸⁸ Pierde a su padre en 1944, unos días antes de la liberación de Vilna, quedándose con su madre. Los estudios formales los realiza en la Academia de Vilna en 1945, con el profesor Blocherer, en Múnich entre 1946-48, en la Escuela de Arte Bezalel de Jerusalén entre 1952-53, y en el Atelier de Bellas Artes, en París entre 1956-59. Actualmente vive en Israel. Bak, Samuel, *Painted in Words, A Memoir*, Bloomington and Indianapolis-Boston: Indiana University Press/Pucker Art Publications, 2001

Una vez atravesado el primer impacto respecto de los sucesos acaecidos, se produce una pausa del motivo del *niño inocente*, retomándose hacia la década de 1960. “El primero en utilizar(lo) -según Ziva Amishai-Maisels-, ... es Arman, a través de muñecas cual sustitutos del cuerpo del niño..., ‘muerte impuesta’ sobre muñecas reales en un grupo de ensamblado...parte de sus series de acumulaciones...”⁸⁹



(F.58) Arman, *La matanza de los inocentes I*, 1961



(F.60) Arman, *La matanza de los inocentes II*, 1961

En el grupo, las muñecas constituyen el *objeto encontrado* y seleccionado, fragmentado y lastimado, acomodado y organizado en cajas de madera (y metal, en una de ellas) con vitrinas de vidrio. En las versiones I y II de *Matanza de los Inocentes* (F.58 y F.60), los trozos se encuentran dispuestos de modo vertical. Algunos de los

⁸⁹ Op.Cit., Amishai-Maisels, *Depiction*, p.145

cuerpos, cabezas y piernas se ven colocados cabeza abajo, de modo tal que el espacio entero se perciba lleno: acumulación de objetos repetidos en una situación de encierro. Hay muñecas de diferentes tamaños, de trapo y de plástico, vestidas y con zapatos, desnudas o descalzas, de brazos abiertos o cayendo a ambos lados del torso, abrazando a otras más pequeñas, o bien sin brazos, piernas o cabezas, también agujereadas.



(F.59)Fotografías de muñecas, campo de concentración

*“... iconografía (que) puede estar relacionada a las experiencias de infancia de Arman en la Francia de Vichy, y a su servicio en la guerra en Indochina...” “Arman había dicho de ese período: Primeramente,...estoy muy aterrado y además me siento constantemente amenazado por todo.”*⁹⁰

La idea de saturación del mismo motivo, como hemos visto hasta ahora, es la constante de las *acumulaciones* del artista francés. *Ainsi Font Font* (F.61), por ejemplo, presenta tamaños y colores diferentes de manos de muñecas de porcelana, palmas arriba/palmas abajo, con los ganchos metálicos que deberían engarzarse a sus respectivos brazos. Muchas de las manos están rotas y les faltan dedos. El título de la

⁹⁰ Ibid, cita 136, p.145. El servicio militar lo realiza en el año de 1952, durante la guerra de Indochina, como enfermero en la infantería de marina. *Galería, Artistas, Biografía*, 2005, <http://www.galeriavalbom.com/artistas.php?id=44> Consultado, 02-02-10

obra alude a la canción tradicional francesa que se canta a los pequeños, la cual va acompañada de los movimientos de las manos.⁹¹ Claro que las de la pieza de Arman, no podrán jugar.⁹² *In limbo* (F.62), de formato horizontal, presenta fragmentos desnudos de cabezas, piernas y brazos, mientras que en *Le Village des Damnes*, (F.63) las muñecas vestidas, paradas y ordenadas, son exactamente las mismas.



(F.61) Arman, *Ainsi, Font, Font...*, 1960



(F.62) Arman, *In Limbo*, 1961

Los objetos escogidos, esenciales en la vida de las niñas, crean un lazo con un público que difícilmente no haya atravesado la vivencia del juego, objetos colmados de

⁹¹ *Ainsi font, font, font: Ainsi font, font, font/Les petites marionnettes,/Ainsi font, font, font/Trois petits tours/Et puis s'en vont./Elle reviendront/Les petites marionnettes/Elle reviendront/Quand les autres partiront.* Así hacen, hacen, hacen/ Los títeres pequeñitos/Así hacen, hacen, hacen/Tres giritos/Y se van./Ya volverán/Los títeres pequeñitos/Ya volverán/Cuando los otros se marchen. *Mama Lisa's World of Children and International Culture*, <http://www.mamalisa.com>, consultado, 03-12-09

⁹² *ARMAN artiste page d'accueil du site historique et officiel*, http://www.armanstudio.com/arman-accumulations_of_objects_in_boxes-3-17-es.html, consultado, 03-12-09

melancolía y recuerdos, violencia y dolor. La puesta en escena, cual vitrina de exhibición, invita al espectador a acercarse tras una mirada intimista, y/o voyeurista, aunque le imposibilita el contacto directo por el vidrio que funge de limitante. Por otro lado, la selección de elementos no deja de causar un fuerte efecto emotivo en el espectador.



(F.63) *Le Village des Damnes*, 1962



(F.64) Bellmer, *La muñeca*, 1935

El impacto de estas piezas nos recuerda *La muñeca* (F.64) del surrealista polaco Hans Bellmer (1902-1975) quien escapa del nazismo en 1938.⁹³ De tamaño casi

⁹³ Bellmer recrea la muñeca desde diferentes versiones, así como les toma fotografías en diversas posturas. La primera la realiza en 1934, la siguiente de 1935, es la que traemos en la investigación, a la cual le añade pelotitas entre las articulaciones para otorgarle mayor movilidad. En 1940 es recluido en el *Campo de Les Milles*, cerca de Aix en Provence, liberado en 1941, instalándose en Francia.

natural y desnuda, torso de mujer adulta y cabello castaño, la *muñeca* cuenta con dos pares de piernas con calcetines y zapatos, y muchas articulaciones. El *artista degenerado* denuncia la Alemania nazi y su estética neoclásica de perfecciones anatómicas,⁹⁴ mientras se acerca en oposición, a las asociaciones psíquicas del inconsciente –tan propia del surrealismo–, al poder provocativo, erótico y de objeto de deseo.

Mientras Arman escoge pedazos delicados y frágiles para *La matanza de los inocentes I y II*, resguardados tras un vidrio, imposible de acceder, el maniquí de Bellmer emite una resonancia de violación, escudada tras una postura de tiranía. A pesar de los casi treinta años de diferencia entre las piezas, coinciden en traer el recuerdo fantasmal de una reminiscencia por medio de la mutilación, producto de una realidad despótica y autoritaria. El espectador, impactado por lo que visualiza, debe de interrogarse acerca de semejantes propuestas. Mientras Bellmer confronta la degradación del cuerpo –con todo lo que implica– durante el surgimiento del nazismo, Arman aborda su fragmentación como recuerdo de la degradación humana, escondida tras el velo de la historia.

Aunque el interior de las *vitrinas* se presente casual, la organización de elementos y formas es sensible y significativa, encontrándonos frente a objetos - ¿sujetos?- pertenecientes a un tejido civilizatorio, ubicados en un espacio encerrado para ser observado desde el exterior, cual vitrina de laboratorio o museo de ciencia. Encierro que imposibilita la respiración y produce una sensación de asfixia equivalente a la falta de aire entre los capítulos escritos por Levi, cuyos recuerdos

⁹⁴ Recordemos que abordamos la política artística del nazismo el capítulo 1.-“Arte, Holocausto y Memoria”

emanan la pequeña esperanza de sobrevivencia, y a su vez reclaman un lector que los revele.

Otra característica de las *acumulaciones* de Arman en general, y de las obras en cuestión en particular, es la repetición del objeto presentado. Intrínseca al arte desde la década de los sesenta, la elección reiterativa del motivo, provee una fuente esencial para la activación del amplio espectro de significaciones, sin agotarlo. Conlleva asimismo, un sentido de colección, y porqué no de museo, al recrear hechos de la vida cotidiana que, al exponerlos, adquieren la cualidad de documento. Esta reiteración puede también realizarse a través de la unidad de producción masiva e industrial, como lo ilustra la obra de Louise Nevelson (1899-1988), o por medio de la idea archivística de Gustav Metzger (1926), por mencionar solo dos exponentes artísticos. Mientras la primera recrea la sala de una casa, al acumular muebles antiguos o fragmentos de ellos, presentándolos a modo de gran estantería (F.35), el segundo investiga una época a través de la fotografía y el periodismo, traduciendo su dimensión social. (F.65) Louise Nevelson atesora recuerdos y los exhibe, otorgándole a los objetos encontrados y ensamblados dentro de cajas-estantes-muebles, un carácter atemporal, en el que lo antiguo prevalece, cual detención de un olvido premeditado. *Shoah I* no es sino la acumulación de elementos de madera, medio recurrente de su producción, reminiscencia de las víctimas. Treinta años más tarde, Metzger abre una nueva veta creativa luego de sus explosiones destructivas y violentas de la década de los sesenta,⁹⁵ sin abandonar los mensajes ideológicos. De obra efímera, reúne el campo

⁹⁵ Creador del *arte autodestructivo* y de su respectivo *manifiesto*, Metzger traduce el arte en relación a la sociedad industrial y lo vierte en los espectadores, criticándolo. Si vivimos tiempos de destrucción, hagamos arte autodestructivo, monumentos-construcciones-pinturas-esculturas efímeros, utilicemos materiales perecederos, eventos y performances. Por otro lado, propone la desaparición del arte, efectivo también para las instituciones artísticas. Los paradigmas explosión, profanación, desintegración, sacrificio, auto de fe, quema de libros, entre otros, son parte integral de la estética de la violencia incorporada al lenguaje artístico a partir de la segunda década de los

estético con el histórico-archivístico, almacenando información periodística pasada para un público actual.



(F.35) Nevelson, *Homenaje a los seis millones I, Shoah I*, 1964 (F.65) Metzger, *100,000 periódicos*, 2003

Las obras en su estado de reiteración transmiten eventos que atestiguan un comportamiento persistente, rememorando el recuerdo pasado.

Las muñecas de Arman vienen a reemplazar a las víctimas de una muerte sistemática y organizada, muñecas desfiguradas y en estado de descomposición, antítesis del significado genuino del juguete infantil. Ruptura de la infancia impuesta por una injusticia consumada, reunida en un conjunto de fragmentos colocados en sus tumbas. Las obras *La matanza de los inocentes I y II* obtienen la cualidad de adherirse a la larga lista de monumentos conmemorativos que, en sus casos, por la época temprana en la que se realizan, abren el paradigma tan elaborado durante los 40 años subsecuentes.

⁶⁰. "Machine, Auto-creative and Auto-destructive Art" ('Máquina, Auto-creación y Auto-destrucción del Arte), *Ark*, verano 1962

IV

No podemos hacer caso omiso al título de la obra de Arman, el cual nos remite al pasaje bíblico del mismo nombre, *La matanza de los inocentes*, al aludir al decreto emitido por el Rey Herodes de ejecutar a los niños menores de dos años nacidos en Belén, con el fin de encontrar al que vendría a sustituir el trono del Imperio Romano. El episodio, contado en el Evangelio según San Mateo 2:16-18,⁹⁶ se transforma en el primer martirio cristiano. Para la historia del arte ha sido un referente iconográfico recurrente, donde cuerpos y fragmentos de niños se describen en el momento de la masacre, de manos de los soldados romanos. Giotto (1266/7) describe la escena, imbuido en la corriente humanista temprana italiana (F.66), mientras el flamenco Brueghel (activo entre 1550-1569) retrata detalladamente la vida de su pueblo y los acontecimientos históricos de la época (F.67), al presentar dos grupos de tropas que convergen en el centro de la aldea.⁹⁷



(F.66) Giotto, *Matanza de los inocentes*, 1302-1305

(F.67) Brueghel, *La matanza de los inocentes*, ca.1566

⁹⁶ El pasaje del Nuevo Testamento tiene como fuente al libro bíblico de Jeremías 31:15, cuando se vaticina la profecía del llanto y duelo que serán oídos en Ramah, por parte de la matriarca Raquel en relación a sus niños perdidos. Del mismo modo será el llanto de las madres durante *La matanza de los inocentes*.

⁹⁷ "Se ha sugerido que la composición fue una protesta velada de la presencia de las tropas españolas en Holanda y del terror español de 1567..." que azotaba la zona. Martin, Gregory, *Bruegel*, London: Thames and Hudson, 1978, F.28, p.60



(F.68) Rubens, *La matanza de los inocentes*, 1611



(F.69) Reni, *La matanza de los inocentes*, 1611-12

Arman continúa la tradición temática actualizando el pasaje del Nuevo Testamento, en la masacre acaecida durante la Segunda Guerra. De tal modo vemos como las brutalidades se siguen comparando, como se había hecho por ejemplo durante la Reforma, al presentar enfrentamientos entre católicos y protestantes (F.68 y F.69)⁹⁸ La necesidad de recordar momentos históricos velados, a través de alusiones alegóricas ó bíblicas, continúa viva. El artista moderno francés intercambia los niños asesinados por objetos pertenecientes a la primera infancia, símbolos fácilmente reconocibles y universales, colocados tras la cortina de un evento injusto justificado por la lucha de poder.

⁹⁸ Reni, tras la búsqueda del equilibrio entre un dibujo claro y una exacta dosificación del color, alcanza un dramatismo controlado que proporciona la expresión planeada del tema escogido. Rubens, por otro lado, como artista flamenco, se percibe más espontáneo en la expresividad de las figuras y en su dramatismo. Mientras que su masacre es agresiva, de detalles brutales y visibles (una mujer mayor muerde a uno de los verdugos, otro soldado sacude violentamente a un bebé), la del artista italiano presenta una postura de estatuaria romana y fuertes contrastes de luz y sombra, ofreciendo una composición estable y pulcra. Este último añade unos ángeles rubios repartiendo palmas de martirio a los bebés asesinados.

2.2.- Edward Kienholz: *La historia como planta* (1961)

*“Creo que una hoja de hierba es tan perfecta
como la jornada sideral de las estrellas,
y una hormiga un grano de arena
y los huevos del abadejo son perfectos también.”
“El tendón más pequeño de mis manos avergüenza
a toda maquinaria moderna,
una vaca paciendo con la cabeza doblada supera
en belleza a todas las estatuas...”*

Walt Whitman ⁹⁹

El segundo artista a analizar en este apartado es el norteamericano Edward Kienholz (1927-1994), quien construye ensamblados cual paradigmas de la vida cotidiana, tras una crítica político-social y de humor negro que en ocasiones, linda con lo grotesco.

De familia suiza y protestante, es educado en una granja en el estado de Washington, donde aprende carpintería, dibujo y diversos tipos de habilidades mecánicas. Una vez fuera del ámbito familiar y tras una vida itinerante entre 1945 y 1952, estudia en el Eastern Washington College of Education y en el Whitworth College (en Spokane, Estado de Washington), aunque no recibe educación artística formal. Trabaja en una variopinta gama de labores, como enfermero de un hospital psiquiátrico, administrador de una banda de baile, vendedor de coches usados y de aspiradoras, entre otros. Su interés por las artes plásticas lo va acercando a talleres de diferentes artistas. A partir de 1952 toma parte de la escena artística californiana

⁹⁹ Whitman, Walt, *Canto a mí mismo*, Buenos Aires: Editorial Losada, 1952, p.74

desde Los Ángeles, hasta trasladarse a Alemania con su esposa Nancy Reddin, colaboradora y co-autora de su obra desde 1974, dividiendo sus últimos veinte años entre Berlín Occidental y Hope (Idaho, USA), donde adquieren una galería de arte, *La fe y la caridad*.

Acerquémonos a las décadas '50-'60 norteamericanas, las cuales nos atañen como contexto a la obra a analizar, *Historia como planta*, de 1961.

La reacción al materialismo, a las posturas políticas inútiles y opresivas, a la burocracia y represión norteamericanas, caracterizan a la *generación beat* de finales de la década del '40. Nueva York como telón de fondo, permite la actuación de escritores como Jack Kerouac y Allan Ginsberg, quienes en principio pretenden huir de los parámetros establecidos. El grupo se siente alienado (*dead-beat, beat-up*) y exiliado de su propia sociedad, encontrando como fuente de inspiración el lado oscuro del jazz, el de Charlie Parker y Dizzy Gillespie. Aboga también por una lectura de conciencia, tolerancia racial y sexual, un arte abierto y libre, dejando una fuerte impronta en las dos décadas siguientes.

El término 'beat' viene de 'beaten down' (derrotado), reflejando la desesperación frente a una sociedad barrida por la depresión económica, la segunda guerra mundial y la amenaza de la bomba atómica. Los beatniks optaron, vista la situación, por una actitud que se despojase de todas las falsas moralidades y mostrara al hombre desnudo y sincero.¹⁰⁰

¹⁰⁰, El 16 de noviembre de 1952, John Clellon Holmes publica en el *New York Times* un artículo titulado: 'This is the Beat Generation', momento en el que se oficializa el movimiento, a la vez que Kerouac reivindica el término. www.punksunidos.com.ar/beat/index.htm consultado, 09-12-09

Kienholz comienza su carrera artística hacia los años '40 cuando se acerca al arte abstracto, seguido del relieve en madera (F.70), añadiéndole objetos chatarra (F.71) hasta alcanzar construcciones de tamaño natural. Instalado en Los Ángeles en 1953 toma parte del arte emergente bajo el trasfondo de la generación beat¹⁰¹, funda su propio espacio artístico *Now* en 1956, y comparte la galería *Ferus* con Walter Hopps,¹⁰² al año siguiente.

Por su actitud *antiestablishment*, mirada satírica y de confrontación, humor y obscenidad, así como por el uso de materiales y técnicas pertenecientes a la cultura popular, se relaciona a Kienholz con el movimiento de arte *funk*, asociado al norte de California (San Francisco en particular).¹⁰³ “*Las palabras funk y funky –según Edward Lucie-Smith- son tomadas del vocabulario del jazz (...significa apestoso o sucio) e implican una obsesión por lo incongruente y lo extraño.*” “*...en sus manos el funk art adquirió una dimensión de indignación moral...*”,¹⁰⁴ haciendo patente aquello que la sociedad prefería callar, e introduciendo una responsabilidad social desde el arte contemporáneo.

¹⁰¹ En 1952 llega a Los Ángeles y se queda un año, de allí viaja El Paso (Tejas), con la intención de conseguir trabajo en Guatemala. Regresa a Los Ángeles al año siguiente, donde se queda hasta 1974. Walter Hopps, “*A Note from the Underworld*”, *Kienholz, A retrospective*, New York: Whitney Museum of Art, 1996, pp.28-29

¹⁰² Walter Hopps será conocido al final de su vida por dirigir la Galería Nacional Corcoran, de Washington.

¹⁰³ Visita la Bahía de San Francisco a finales de los '50, donde se venía desarrollando la cerámica no funcional entre los artistas funk: Robert Arneson y sus estudiantes de la Universidad de California (Margaret Dodd, David Gilhooly, Chris Unterseher y Peter Vandenberg). También al alfarero Peter Voukos (1924-2002) es reconocido a mediados del siglo.

¹⁰⁴ Lucie-Smith, Edward, *Artes visuales en el siglo XX*, Colonia: Könemann, 2000, p.287

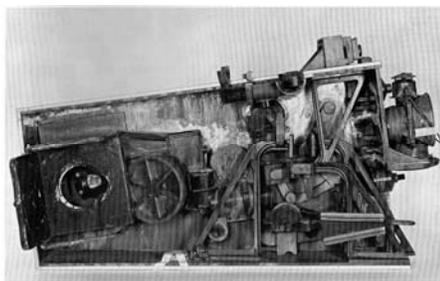


(F.70) Kienholz, *Sin título*, 1958



(F.71) Kienholz, *Sin título*, 1958

Desde este panorama de mediados del siglo, el artista norteamericano se sumerge en intereses socio-políticos que oscilan entre la guerra fría a través de la competencia entre las potencias de entonces, Estados Unidos y Rusia, en relación a la carrera espacial ¹⁰⁵ (F.72), el maltrato a los indígenas norteamericanos (F.73) y la crítica a los valores del héroe norteamericano, entre otros.



(F.72) Kienholz, *Estación de rastreo de Dios 1*, 1959



(F.73) Kienholz, *Pieza de Conversación*, 1959

La obra que analizaremos, *La historia como planta* (1961), alude a otra de las preocupaciones del artista norteamericano de aquel entonces, el Holocausto. Un

¹⁰⁵ El primer satélite hecho por el hombre es ruso, el Sputnik, es enviado en 1957 alrededor de la Tierra.

contenedor de aluminio blanco de puertas cerradas, deja ver una svástica en color negro, unas plantas en la parte superior, y un trozo de periódico al fondo. (F.74)



(F.74) Kienholz, *La historia como planta*, puertas cerradas, 1961

Una vez abierto, el horno eléctrico alberga seis maniqués-pies de madera pintados de color blanco. Asimismo “... una página de *LA Times* de junio de 1942, dando noticias de la guerra, (se ve colgada) detrás de la caja que contiene plantas tales como el *Wandering Jew* y el *Jew’s Harp*.”¹⁰⁶ (F.75)



(F.75) Kienholz, *La historia como planta*, 1961

¹⁰⁶ Op.Cit., Amishai-Maisels, *Depicting and Interpretation*, “*Intermezzo*, From *Depiction to Interpretation*”, p.125

Desde el punto de vista iconográfico, “Esta obra es una memoria literal del Holocausto. –afirma su amigo y socio de la Galeria Ferus, Walter Hopps- *La planta viva es el judío errante... Como el título implica, se trata también de una meditación de cómo los eventos históricos pueden ser internalizados, modificados y olvidados*”.¹⁰⁷

Nos encontramos frente a una lectura literal de la temática en la que los pies implican el caminar del ser humano, en este caso, del pueblo judío, y la cantidad de maniqués alude a los seis millones que perece en el Holocausto. Dos elementos más son agregados por el artista, el factor naturaleza y el informativo. La ubicación de las plantas sobre el horno encendido, no perdurará, del mismo modo que una persona frente a una muerte prematura o bien impuesta. Las noticias del periódico otorgan la información necesaria para ubicar el evento, enfatizando el años de 1942.



(F.76) *Planta the wandering jew / amor de hombre*



(F.75A) *Kienholz, La historia como planta, detalle*

Los títulos de las obras de Kienholz son normalmente satíricos o bien cargados de eufemismos, aunque en el caso actual se trata de una metáfora visual. Las plantas que escoge cuentan con la palabra judío en su idioma original: *Wandering Jew* y *Jew's*

¹⁰⁷ Op.Cit., Rosseta Brooks and Walter Hopps, “*Plates and Commentaries*”, *Kienholz, A Retrospective*, p.89

Harp.¹⁰⁸ La primera se conoce en español como *amor de hombre* (F.76) y cuenta con una segunda acepción, conocida a lo largo de la historia del pueblo hebreo como *judío errante*, concepto originado desde una postura negativa y cínica, hasta adoptar con el tiempo un sentido más histórico y menos despectivo.

La noción de *judío errante* se deriva de una leyenda nacida del cristianismo medieval, la cual encarna un personaje que presencia el recorrido de Jesús en la *Via Dolorosa*, momento en que carga la cruz camino a su *Crucifixión*. (F.77) Comerciante judío o soldado jerosolimitano, no ofrece ayuda al nazareno o bien desaira, molesta o pega, de acuerdo a las versiones, actitud que le retribuye un castigo *ad eternum*: vagar por las infinidades de la tierra, condenado a la inmortalidad, hasta que se suceda la *Segunda Venida* de Jesús con la *Resurrección*.



(F.77) *Judío errante* se encuentra con Jesús, 1240-1251 (F.78) *Judío errante*, visto en Viena, 1777

La leyenda se expande por Europa y en ocasiones se publica la aparición del *errante* en periódicos (F.78) como si fuera noticia cotidiana al continuar su deambular. La litografía francesa de Epinal, arte popular antisemita del siglo XIX, se transforma en estereotipo iconográfico a través del grabado de Francois Georgin (F.79) La poesía

¹⁰⁸ *Wandering Jew* para la botánica es una planta resistente, sin cuidados especiales, la cual necesita luz ya que no soporta los sitios oscuros, aunque si les da el sol directamente, se decolora. Y la otra, en su traducción literal es la llamada *arpa judía*.

que acompaña la imagen presenta un diálogo con el judío y, a la pregunta de lo sucedido, este responde que Jesús golpeó a su puerta pero él no le abrió. Gustave Doré, unos veinte años más tarde, describe al personaje *errante* de cabeza grande, con la marca de Caín en forma de cruz, nariz exagerada y cabello desordenado.¹⁰⁹ (F.80) Barbado, con la bolsita de Judas (quien se vende por unas monedas a los romanos) y con un palo al hombro o bastón, vagabundea fuera de la ciudad en un día de lluvioso. (F.81) De tal modo el aspecto negativo se mantiene, reflejo de su condición durante el siglo en curso.



(F.79) *Judío errante*, 1826-30

(F.80) Doré, *Judío errante*, 1856

(F.81) David Shankbone, *Judío errante*, 1852



(F.82) Moreau, *Judío errante*, ca. 1885-90

(F.83) Rouault, *Judío errante*, 1918

(F.84) Chagall, *Judío errante*, 1924

¹⁰⁹ En ocasiones una crucifixión se describe a su lado, mientras el hebreo levanta la cabeza dirigiéndose al Redentor, produciéndose una relación entre ambos: la culpa por haber condenado a Jesús a la *crucifixión*, además del toque finisecular simbolista y la actitud de ponerle fin al eterno deambular.

Hacia finales del siglo XIX principios del XX pierde la actitud despectiva (F.82, F.83 y F.84)¹¹⁰ aunque la recupera con el nazismo. La Alemania de 1937 publica *El judío eterno* (F.85),¹¹¹ en cuya portada se describe un personaje desagradable, de barba desordenada y gorra, sosteniendo un látigo con la mano izquierda y parte de Rusia marcada con una hoz y martillo bajo su brazo izquierdo, y unas monedas sangrantes con la mano derecha. El libro inspira la realización de una película. (F.86)



(F.85) *Judío errante*, portada del libro, 1937 (F.86) *Judío errante*, afiche propagandístico, ca.1937

El judío errante pierde el valor que le otorga su origen, desapareciendo las connotaciones negativas de la leyenda una vez creado el Estado de Israel, adquiriendo el matiz que de hecho se conserva hasta hoy en día, el de figura de valor histórico, representante de los exilios del pueblo hebreo y de su caminar a lo largo de las centurias por la diáspora, cual pueblo apátrida. Sentido último que absorbe Kienholz, al presentar metafóricamente su situación durante la guerra.

¹¹⁰ Gustave Moreau (1826 -1898), simbolista decadente, relaciona la leyenda más con el deambular de Caín, época en la que le atrae el mundo oriental. El expresionista francés George Rouault (1871 -1958), por otro lado, adopta una actitud antialemana al comienzo de la Primera Guerra, favoreciendo al pueblo hebreo, razón que lo conduce a realizar la obra en cuestión.

¹¹¹ German Propaganda Archive, *The Eeternal Jew* (1937), 2006, <http://www.bytwerk.com/gpa/diebow.htm> consultado, 17-12-09



(F.87) Kienholz, *Hope for 36*, ensamblado, 1959



(F.88) Kienholz, *Hopps, Hopps, Hopps*, ensamblado, 1959

Desde el punto de vista formal, *Historia como planta*, se ubica en un punto intermedio de la producción temprana de Kienholz (1954-1962), entre los relieves de madera pintada de corte abstracto, los subsecuentes *ensamblados* de *objetos encontrados*, sobre superficies de chapa u otros tablones (F.87), y la obra de carácter tridimensional,¹¹² (F.88) antecediendo a las *ambientaciones* que lo conducirán a innovar la historia del arte norteamericano.



(F.89) Kienholz, *Es cosa de dos integrarse, cha cha cha*, 1961

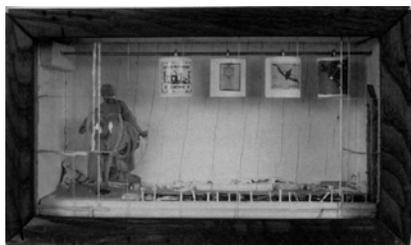


(F.90) Kienholz, *Los líderes del mañana están ocupados esta noche*, 1961

¹¹² Op.Cit., Hopps, "A Note from the Underworld", *Kienholz*, p.27

Nuestro objeto de estudio presenta la etapa de yuxtaposiciones de elementos, de ensamblado y mixmedia, en la que el artista abre sus piezas al espacio circundante, enmarcando los elementos dentro de los límites de una caja (F.89), con puertas (F.90), última que otorga la posibilidad de esconder o bien mostrar los objetos escogidos, al poderla abrir o cerrar.¹¹³

Joseph Cornell, (1903-1972) y Bruce Conner (1933-2008) se destacan por enmarcar sus obras en los límites de cajas. Desde 1935, el representante de la escena neoyorkina Cornell, elabora cajas delicadamente, yuxtaponiendo fragmentos antiguos (renacentistas o victorianos) con objetos (pájaros, bailarinas) y fotografías viejas, en una suerte entre constructivismo y surrealismo donde lo irracional y la poesía se entremezclan con los sueños y pensamientos. (F.91, F.92)



(F.91) Cornell, *Sin título*, 1956-58



(F.92) Cornell, *Variedades para Apollinaire*, 1953

¹¹³ A partir de 1963 alcanzará lo que él mismo denominó *concept tableaux*



(F.93) Conner, *Cuarto*, 1959



(F.94) Conner, *Sin título*, 1960

Kienholz, a diferencia de Cornell, es burdo, de mal gusto y carga sus cajas-ensamblados de ideología-, al adoptar una fuerte crítica de la sociedad norteamericana. Va más allá de la elección de elementos cotidianos al merodear los barrios bajos de la ciudad de Los Ángeles (California) y las tiendas de deshechos y chatarra. Objetos que no solo son escogidos azarosamente sino usados, gastados y reciclados para convertirlas en obras de arte. En este punto podría identificarse con el concepto de *funk*, al realizar ensamblados de carácter fetichista que lo acercan al segundo artista mencionado, Bruce Conner, quien trabaja con medias de nylon, joyas no lustradas, fragmentos de muebles y de muñecas, fotografías, madera gastada, flores muertas, entre otros accesorios-objetos-utensilios en su etapa temprana (F.93, F.94) desde San Francisco.¹¹⁴

Luego de haber analizado las obras del artista francés, Arman, y el norteamericano Kienholz, el primero es invitado a dar clase a la Universidad de California (Los Angeles) en 1962, donde es asistido por el segundo, quien comienza a

¹¹⁴ Podríamos continuar las relaciones formales con más artistas de la época, como con los *combine paintings* de Robert Rauschenberg, por ejemplo, construcciones en las que integra elementos cotidianos encontrados. Ibid, p.50

tomar vuelo.¹¹⁵ De la elaboración de la superficie de la pieza pasa a la toma de conciencia de su ubicación en el espacio volumétrico, enmarcando/encerrando las realidades escogidas. Reacciona a la pintura ilusionista, como muchos artistas de la época por un lado, y desafía al espectador por el otro, al confrontarlo a las realidades candentes que lo rodean, utilizando un lenguaje artístico de proporción humana.

La pintura era vista cual presentación de un mundo ideal que distraía la atención de las realidades problemáticas de este mundo y por ende era contraproducente. ... el énfasis giró hacia la escultura que se sintió más comprometida socialmente porque ocupaba más el espacio actual del cuerpo que la posición ilusionista, y por lo tanto el espacio ilusorio.¹¹⁶

La realidad social es presentada a modo de espejo en un espacio de identificación instantánea y de proporciones escultóricas. Por el contexto temporal de la década de los sesenta norteamericana, la obra de Kienholz se encuentra cargada de cinismo: “... maneja el shock curativo en el sentido clásico de la tragedia, con la auténtica presencia de las cosas, en las que el hombre debe reconocer su enfermedad y sufrirla”¹¹⁷

1961, año en el que realiza *La historia como planta*, marca el límite en el que Kienholz alcanza el tamaño humano de representación en sus primeros hitos, *Roxy*

¹¹⁵ En el verano de 1961, Walter Hopps realiza la curaduría de una pequeña exposición sobre Kienholz en el Museo de Arte de Pasadena (Los Angeles, CA), año en el que también participa de la muestra “*El arte del ensamblado*”, organizada por el curador William Seitz en el MOMA de Nueva York, donde comparte espacios con Picasso, Schwitters, Duchamp y Dubuffet, así como con los norteamericanos Man Ray, Joseph Cornell y Robert Rauschenberg. En 1963, el dealer surrealista Alexander Iolas organiza la primera exposición individual en Nueva York, mientras que en Los Angeles, la hará en el LACMA (Los Angeles County Museum of Art), en 1966. 1970 se abrirá con su primera muestra en Europa, en la Moderna Museet de Estocolmo, que itinerará por Amsterdam, Düsseldorf, París y Londres. Ibid, Hopps, *Kienholz, A retrospective*, pp.33-35

¹¹⁶ Ibid, Thomas McEvilley, “Location and Space in the Kienholz World”, en *Kienholz, A retrospective*, p.49

¹¹⁷ Wescher, Herta, *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*, Barcelona: Gustavo Gili, Colección comunicación visual, p.240

(1961-62), reproducción de un burdel de Las Vegas¹¹⁸, *Operación ilegal* (1962), recreación de un aborto, en el momento en el que se están realizando las campañas para legalizarlo (hecho que ocurrirá en 1973) (1962), *Hospital Estatal* (F.95), y un *Memorial de guerra portátil*, (F.96) entre muchas obras que se aprecian frontalmente, o bien en las que el público puede entrar y experimentar la convivencia con *muñecos* de su propio tamaño. Hablamos de espacios creados arquitectónicamente, transmisores de un paisaje socio-cultural, donde el sexo, la enfermedad y la muerte, se presentan en carne viva ante el espectador, al recrear y llenar cuartos con accesorios, figuras y objetos de tamaño natural. Obras que no son sino eventos sórdidos y congelados de la historia socio-cultural norteamericana, y en ocasiones política, llamados agresivos de atención, cuales lupas colocadas ante el ojo del público. Los ensamblados, de aparente orden convencional, se presentan vulgares, representando el caos humano en el que la sociedad de las décadas a partir de los '50 vivía. Sin embargo, y desde una mirada retrospectiva, didáctica y positiva, podrían fungir como entes transformadores de situaciones político-sociales.



(F.95) Kienholz, *El hospital estatal*, exterior e interior, 1966

¹¹⁸ Roxy se presenta en la Documenta 4, en 1968.



(F.96) Kienholz, *Memorial de guerra portátil*, 1968

2.3.- Georges Segal: *Holocausto* (1984)

I

George Segal¹¹⁹ (1924-2000), artista al que se identifica con el *Pop* norteamericano, presenta escenas cotidianas, de gente ordinaria envuelta en su rutina, cuyo tratamiento general se percibe imbuido del ambiente que adquiere del espacio expositivo. Trabaja la figura humana tridimensional y de tamaño natural partiendo de modelos vivos que interactúan directamente con la materia prima.

El arte *Pop* hace su aparición en la escena artística al reaccionar al expresionismo abstracto de mediados del siglo XX y pretender romper con la tradición, la crítica y el mercado del arte, así como con la distinción arte de elite/ arte de masas,

¹¹⁹ Nace en los Estados Unidos de padres inmigrantes de origen polaco-ruso, quienes se instalan en el Bronx y trabajan en una carnicería. Con el tiempo se mudan a una granja en South Brunswick Township, New Jersey, momento en el que el artista ayuda a su familia en el trabajo de campo. Vive un tiempo en Brooklyn, estudia ciencias y matemáticas en una escuela técnica, hasta que su inclinación por el arte lo acerca a la Universidad de Nueva York en 1949, concluyendo allí sus estudios. En el interin se casa (1946) y compra una granja de gallinas, aunque para mantener a su familia imparte clases de arte e inglés en la preparatoria local de Rutgers (New Jersey).

para integrarlos. Para tal finalidad, los artistas crean un arte de reproducción industrial, dirigido desde y hacia la sociedad de consumo, ofreciendo al espectador un objeto estético-artístico hijo de la industria y del uso cotidiano, conocido y reconocido. Y claro, añadamos la obviedad del mensaje desde el país del consumo y del materialismo en exceso. Entre los artistas *Pop*, Robert Rauschenberg utiliza materiales de desecho, Roy Lichtenstein transpone imágenes de historieta en gran formato, Jasper Johns exalta las banderas norteamericanas, James Rosenquist combina productos de consumo, mientras que Andy Warhol explota ambas posturas con su reproducción de latas Campbell, las botellas de Coca Cola y la serie de Marilyn Monroe, entre otras.

A través de maestros del Departamento de Arte de la Universidad de Rutgers (New Jersey), Segal llega a participar de las clases de *composición experimental* que imparte John Cage hacia la década del '50. Expone en la Galería Hansa de Nueva York¹²⁰ (1956-1959), la cual indaga la abstracción gestual y el ensamblado, entre otras búsquedas artísticas, mientras que en 1957 toma parte de la muestra “*Artistas de la escuela de Nueva York: segunda generación*”, en el Museo Judío de dicha ciudad. La granja donde vive funge también de espacio expositivo, siendo escogida por su amigo Allan Kaprow (con quien comparte la clase de Hans Hoffman) para presentar su primer *Happening*. (1957). Kaprow expande, por medio de las lecciones del maestro alemán Hoffman, las cualidades físicas del *action painting* de Jackson Pollock al llevar al límite la actitud gestual en tiempo real, mientras le atrae el espíritu conceptual de

¹²⁰ La galería, ubicada en la calle East Twelfth de Nueva York, funge como una cooperativa de artistas entre 1952-1959, dejando la impronta del de la escuela neoyorkina. Entre los artistas que participaron encontramos a Allan Kaprow, John Chamberlain, Lucas Samaras, y George Segal, y entre sus directores a Dick Bellamy e Ivan Karp, los cuales destacaron en el mundo de las galerías de los años '60, fundando la Green Gallery el primero, y como director de la Leo Castelli, el segundo.

Cage, absorbiendo el significado del acto de pintar y esculpir.¹²¹ A Segal también le interesan las experiencias asentadas en el marco físico del mundo real, con la libertad que conlleva el trabajo artístico propuesto, aunado a su inclinación por el ensamblado y el contacto entre la obra con la audiencia. La vida diaria y los eventos ordinarios penetran su arte, y a partir de 1958, luego de haber incursionado en la pintura, experimenta la escultura, presentando su primera exposición individual en la Green Gallery (Nueva York, 1960) con figuras de yeso. Al año siguiente dará el paso que marcará su obra: aplicará gasa directamente sobre el cuerpo de sus modelos, con la finalidad de alcanzar una escultura de tamaño natural compuesta de materia prima, textura burda y rugosa, casi sin detalles. Las gasas, impregnadas de yeso y diseñadas para moldes ortopédicos, envuelven en primera instancia al modelo, hasta que se endurecen, el artista las quita, conservando el color original en el producto final.

Las figuras, en ocasiones en grupo, son ubicadas en espacios estructurados armados por el mismo artista, a modo de los *tableaux* de Kienholz, urbanos, anónimos y con objetos encontrados.



(F.97) Segal, *Hombre en la mesa*, 1961



(F.98) Segal, *Bus Riders*, 1962

¹²¹ Meyer-Hermann, E., and Rosenthal, S., et al., *Allan Kaprow, Art as life*, Los Angeles: Getty Research Institute, p.9

Hombre en la mesa, (F.97) por ejemplo, compuesta de madera, vidrio y yeso, presenta una figura sentada en una silla, delante de la mesa. Un marco de ventana funge de medio referencial, aunque anónimo. *Pasajeros en el autobús* (F.98), de yeso, gasa de algodón, vinyl, cuero, metal y madera, describe también un espacio neutro el cual, si no fuera por el título, podría aludir a situaciones diversas, a la espera de algo. En este caso, tres personas se encuentran sentadas en asientos, mientras que la cuarta, parada. La sencillez sin detalles se mantiene en todas, salvo el género de las personas, las posturas, vestimenta y miradas.

Lo banal reunido con objetos de la vida diaria, producto combinado de realidades, acerca la obra de Segal a la búsqueda del arte *Pop* norteamericano. Si bien se aleja del rescate del objeto de consumo o bien industrial, mantiene la idea de confrontar al espectador a situaciones a modo de espejo, colocándolo en un ámbito simultáneo al conocido y reconocido por él, de manera estética.

De alguna manera, sus figuras son muy literales, ya que su método fue moldearlas en escayola a partir del natural y situarlas después en escenarios de esmerado realismo. Sin embargo, la blancura fantasmagórica... altera la ilusión del realismo. ... en estos primeros trabajos..., parece ser que la civilización industrial convierte al individuo en un espectro, algo menos sustancial que el mundo de objetos materiales que nos envuelve. Las esculturas...recrean un determinado ambiente a raíz de los elaborados escenarios que diseñó para ellas.¹²²

Sin embargo, su origen proletario y valores humanistas, lo aleja de los tópicos consumistas y elegantes del *Pop*. Lo familiar y personal lo conduce a una elección

¹²² Op.Cit., Lucie-Smith, *Artes Visuales*, p.285

iconográfica de carácter cotidiano y social, en ocasiones político y alegórico bíblico, permeados de un aura melancólico y de alienación urbana, donde ubica a sus personajes, los cuales se mueven en el espacio creado ex profeso para ellos.

Segal “... exploró dos mundos, uno basado en su propio medio y otro derivado de la Biblia. Como muchos de su generación,...a pesar de haber hablado idish y hebreo desde niño, fue menos un observante judío que aquellos que aceptaron y siguieron los preceptos éticos del judaísmo.”¹²³ Por lo mismo, la temática judía es escasa en su producción escultórica, habiendo realizado *La tienda del carnicero* (1965) y *La leyenda de Lot* (1966). *La ejecución* (1967), aunque lejana al judaísmo, antecederá la temática del horror que realizará la década siguiente al aludir a dos *sacrificios de Isaac* y al *Holocausto*.



(F.99) Segal, *La tienda del carnicero*, 1965



(F.100) Segal, *La leyenda de Lot*, 1966

La tienda del carnicero, (F.99) primera obra autobiográfica, “... es un homenaje al trabajo duro de sus padres...dueños de la tienda.”¹²⁴ En ella se describe a su madre con

¹²³ Baigell, Matthew, *Jewish Art in America, An Introduction*, Rowman and Littlefield Publishers Inc., 2007, p.136

¹²⁴ Ibid, p.137

un cuchillo en la mano izquierda, a punto de cortar una gallina colocada sobre una mesa, al interior de la tienda. En la parte superior de la vidriera se ve escrita dos veces la palabra *kosher*, en letras hebreas. Tres gallinas de yeso yacen del otro lado de la vidriera, mientras la cuarta cuelga de un alambre. La idea de *kashrut*, leyes y costumbres judaicas que gobiernan la comida, pretende preservar el bienestar de la nación a través del consumo adecuado de su alimentación.¹²⁵

El cuchillo, la mesa, el vidrio y el metal que componen la obra agregan veracidad al conjunto. El espacio que el artista crea, esa especie de caja donde ubica al personaje, cuenta con dimensiones naturales cual puesta en escena. Ambientación de una situación concreta, enmarcada en un contexto de clase trabajadora, la cual enfatiza las costumbres de una minoría, en este caso inmigrantes.

La leyenda de Lot (F.100), referida a un motivo iconográfico que el artista elabora previamente en una serie de óleos para la Galería Hansa (1958), es la primera pieza que remite a un pasaje bíblico. Para ubicar el contexto bíblico, recordemos que Lot acompaña con su familia a su tío Abraham a Canaán y se separan mientras que el sobrino se dirige hacia Sodoma y Gomorra (Génesis 13:10) hasta que se produce su destrucción. Lot y familia alcanzan a salvarse por aviso divino, siendo advertidos de no mirar hacia atrás, (Génesis 19) pedido desobedecido por su mujer, convirtiéndose en estatua de sal. Lot e hijas se esconden en una cueva, y al ver las hijas la falta de varones, emborrachan al padre y tienen descendencia con él: “*Nuestro padre es viejo, y no hay ningún hombre en el país que se una a nosotras, como se hace en todo el mundo.*”

¹²⁵ El proceso de *kashrut* consiste en remover las partes prohibidas del animal o pájaro, y como el judaísmo prohíbe el consumo de sangre, se desangra al animal a través del proceso de salado. Op.Cit., *Encyclopaedia Judaica, for Youth*, Jerusalem: Keter, electronic publishing division, 1996

Ven, vamos a propinarle vino a nuestro padre, nos acostaremos con él y así engendraremos.” (Génesis 19:31-32)

El momento escogido por el artista es aquel en el que Lot se encuentra a punto de copular con una de sus hijas. La sensación de vergüenza es transmitida a través de la mirada *voyeurista* de la hermana, parada al lado de la escena, y acentuada por la desobediencia de la esposa, quien un poco más alejada aparece de espaldas, convertida en estatua de sal. (Génesis 19:26) El espectador percibe el conjunto de acuerdo a las diagonales que unen a los personajes, los cuales forman un triángulo entre las figuras que yacen en horizontal y las otras dos, en vertical, al poder caminar entre ellas. Esta cercanía con el conjunto le permite incluso adoptar una actitud moralista, de identificación con alguno de los personajes o bien de crítica. La mirada de la hija parada podría ser la que juzga, a la vez que espera su turno, haciéndose cómplice del espectador por un lado y creando una postura ambigua, por el otro.

La siguiente obra que incluiremos, si bien no nos acerca a ninguna referencia bíblica ni se relaciona a temática judía alguna, antecede la obra que analizaremos, *Holocausto. La ejecución* (F.101) eleva por primera vez la temática de la muerte en la trayectoria del artista. Realizada para una exposición que organiza la New School of Social Research (Nueva York), intitulada *Protesta y Esperanza*, reacciona a la Guerra de Vietnam. La idea original, la que consta de “... una pila de 16 cuerpos víctimas...”, no es llevada a cabo por dificultades técnicas: “...si acaso hacía el vaciado de los cuerpos de la morgue de la ciudad, -afirma el artista- dudaba si se llegarían a ver como si realmente estuvieran muertos.”¹²⁶

¹²⁶ Op.Cit, Amishai-Maisels, p.88



(F.101) Segal, *La ejecución*, 1967

En lugar de la idea primigenia, un personaje amarrado de los tobillos cuelga de un muro de metal negro, mientras dos hombres y una mujer yacen sobre el pasto. Al primero le penden los brazos de modo natural, cual crucifixión de pies a cabeza, mientras que los otros se perciben inertes. Según Phyllis Tuchman, Segal cuenta con varias fuentes visuales en mente al realizar la obra: la humillación pública de Mussolini al ser fusilado en 1945, cuyas imágenes fotográficas se extienden públicamente (F.102), y *El Martirio de San Pedro* de Masaccio, la que le impresiona de sobremanera al verla expuesta en Nueva York en 1948. San Pedro, de acuerdo a la tradición, es crucificado cabeza abajo por pedido propio, para no imitar a su maestro Jesús sino rendirle respeto y humildad. La *crucifixión* de la Capella Brancacci de Florencia¹²⁷ se ubica ante unas murallas, siendo izado el santo, por los verdugos, mientras un grupo de gente contempla el martirio. (F.103)

¹²⁷ Fillipino Lippi (1457-1504) es quien restaura y pinta algunos de los murales de la Capella Brancacci de Florencia, entre 1481-85, luego de que Masaccio abandonara la decoración. Tuchman, Phyllis, *Segal*, New York-Paris-London: Abbeville Press, 1983, pp.60-61; p.103.



(F.102) Mussolini y Clara Petacci colgados, 1945



(F.103) Filippino Lippi, *Muerte de San Pedro*, 1481-85

Benito Mussolini, asediado por los partisanos hacia finales de la guerra es atrapado al pretender escaparse por la frontera suiza, y colgado finalmente (el 20 de abril de 1945), junto a su amante Clara Petacci, en la Plaza Central de Milán, delante de un inmenso público, el cual, al momento de bajarlos al suelo, se encarga de propinarles todo tipo de agresiones. La exhibición pública, sometida a la burla, confirma su muerte y derrota, amén de dejar clara la venganza. El hecho de que los cuerpos queden en manos del enemigo, pareciera mostrar algún alcance de justicia.

Los préstamos visuales absorbidos por Segal para *La ejecución*, proporcionan la apertura del espectro de justicia, sin tomar en cuenta la distancia temporal o la proveniencia, sea ámbito religioso o político. En este sentido, la crítica se dirige a la condición humana, al ubicar a toda persona como agresor o víctima.¹²⁸

Por la producción artística elaborada hasta esta etapa, el artista se revela como hombre pacifista, sin alcance violento alguno. Pareciera que cuando se sumerge en ese tipo de iconografía, es para responder a las comisiones, y no tanto por elección propia.

¹²⁸ Ibid, p.61

Muchos artistas de proveniencia judía prefieren la temática universal, rechazando el encasillamiento, al emitir el mensaje intrínsecamente global que proporciona el arte.

Hacia los setenta Segal recibe dos comisiones, las cuales trabajará bajo la misma temática, introduciendo alegorías religiosas. *Sacrificio de Isaac* para la Fundación Tel Aviv para las artes y las letras, (F.104), y *En memoria del 4 de Mayo de 1970, Estado de Kent: Abraham e Isaac* (F.105), hoy en la Universidad de Princeton. Cabe recordar que el motivo iconográfico del sacrificio será recurrente luego de la Segunda Guerra, recuperando referentes visuales de la misma historia del arte, desde la antigüedad hasta nuestros días.¹²⁹

Para tales piezas, el artista norteamericano se acerca al Antiguo Testamento (Génesis 22) desde la mirada contemporánea y alude a las figuras religiosas como metáforas, evitando todo aura sagrado.¹³⁰ Ambas obras se hayan compuestas de los personajes principales –Abraham e Isaac- y del tercer protagonista, el cuchillo del sacrificio, nunca consumado. De tamaño natural, se puede caminar alrededor de los personajes, percibiendo movimientos y gestos de cerca, así como provocando una sensación de involucramiento por parte de las mismas. En la de 1973, Abraham -de barba, mayor y vestido con unos shorts-, sostiene con su mano derecha el cuchillo, en un gesto dudoso en relación a la acción de sacrificar a su hijo, quien yace sobre una roca, -símbolo del Monte *Moriah*- tranquilo y sin intento de escape. En la de 1978, el hijo arrodillado y amarrado de manos, pareciera suplicar al padre, quien sostiene el cuchillo, apuntándole. De ropa de trabajo, con los pantalones arremangados hasta las rodillas, el progenitor adulto amenaza a Isaac, más alto que su padre. La fe,

¹²⁹ El motivo del *Sacrificio de Isaac* será investigado en el capítulo 3.2.- “Menashe Kadishman y la oveja sacrificada”, apartado II

¹³⁰ Op.Cit., Tuchman, *Segal*, p.104

desprendida del pasaje bíblico, se rinde ante el poder del mayor y más fuerte, a modo generacional.



(F.104) Segal, *Abraham e Isaac*, 1973 (F.105) Segal, *Abraham e Isaac*, 1978, *En memoria del 4 de mayo, '70*

El primer sacrificio lo lleva a cabo en Israel, en el año que marca la Guerra del Día del Perdón,¹³¹ entendiendo la gran pérdida de muchachos jóvenes, dejando a muchos padres sin hijos, o bien heridos.

La segunda versión se relaciona con un tema político, el asesinato de los cuatro estudiantes de la Universidad del Estado de Kent (Ohio) en 1970, que se encontraban manifestándose contra la invasión norteamericana a Camboya, anunciada por el gobierno de Nixon unos días antes del atentado.¹³²

¹³¹ El estudioso del *Sacrificio de Isaac*, Jo Milgrom, considera que Segal termina su obra unos meses antes de la irrupción de la guerra. Milgrom, Jo, *The Akedah, The Binding of Isaac*, Berkeley: Bibal Press, 1988, p.279

¹³² Recordemos la promesa del presidente cuando es electo, (1968) de finalizar la Guerra de Vietnam, y la masacre de My Lai acaecida en noviembre del año siguiente. De tal manera, el gobierno se expande aún más por la zona, exacerbando la tensión, y como reacción, se amplía el número de oponentes, sobre todo en el marco universitario. Finales de los '60 es la época de mayor efervescencia social contra la guerra del sudoeste asiático, a la vez que representa la época de los movimientos sociales a favor de los derechos civiles.

Por otro lado cabe señalar la cantidad de información que comienza a llegar a las casas de los ciudadanos a través de la prensa televisiva, dejando al descubierto la brutal violencia norteamericana.

*“Mi respuesta –explica Segal- fue llamar la atención de una metáfora, en la que la situación que envolvía la Guardia Nacional que mató estudiantes durante una protesta antibélica no fue la polémica de la derecha versus la izquierda, sino algo más análogo al terrible conflicto Abraham/Isaac, eterno conflicto entre la adherencia a un grupo de principios abstractos versus el amor por tu propio hijo”, quienes representan, “...las íntimas relaciones familiares versus las cuestiones intelectuales, el cual es un problema extremadamente moderno.”*¹³³ El *Sacrificio de Isaac* y la matanza de Kent se vinculan cuales sacrificios sociales de víctimas inocentes, a modo de conmemoración. El primero se envuelve de un aura divino –la orden recibida- la cual no alcanza a consumarse, la segunda proyecta la manipulación política, consumándose. A su vez, el bíblico se actualiza en el sacrificio contemporáneo, sufriendo una transformación que desciende a un nivel terrenal.

Ambas piezas envuelven una realidad diferente a la presentada por los personajes bíblicos, los cuales como comentamos anteriormente, fungen de disparadores alegóricos para explicar situaciones contemporáneas de carácter violento y dramático, de sufrimiento, obediencia, y/o rebeldía. Tomando en cuenta su extensa obra, de corte sereno y cotidiano, solitario y realista, Segal necesita de la alegoría para emitir un mensaje de código moral.

¹³³ Op.Cit, Tuchman, *Segal*, pp.93-95



(F.106) Segal, *Holocausto*, Parque Lincoln, San Francisco, 1982

La pieza *Holocausto*, (F.106) ubicada en el *Parque Lincoln* de San Francisco, le es comisionada en 1982, bajo la sugerencia de llevar a cabo un memorial en honor a los millones de judíos que perecen. De regreso de Tokyo, en ese mismo año, pasa por Israel cuando los israelíes invaden el Líbano, y finalmente por San Francisco, con la finalidad de conocer el espacio expositivo.¹³⁴

Como vimos en el primer capítulo, un amplio abanico iconográfico se abre al finalizar la guerra. El tema de los cuerpos y las atrocidades salen a la luz desde los años '50, debido a la cantidad de fotografías tomadas una vez recuperada la libertad, las cuales comienzan a circular públicamente. La obra plástica inspirada en la

¹³⁴ Op.Cit., Amishai-Maisels, *Depiction and Interpretation*, Part I *Depiction*, 4. *The six million*, pp.88-89

fotografía se transforma en documento fiel a los hechos, o dicho de otro modo, en único testimonio cercano a lo sucedido. Por otro lado, monumentos y memoriales van emergiendo, tras un arte académico de carácter realista. Segal también utiliza una fuente visual fotográfica para su pieza de San Francisco, la cual recuerda haber visto después de la liberación de los campos, motivándolo a realizar una investigación académica en una biblioteca de Manhattan (Nueva York). “*Debo haber visto unas 1.000 fotos... y me quedé mudo al ver la obscenidad del desorden, los cuerpos apilados..., la total indiferencia hacia la muerte, hablando de insanidad...*”¹³⁵

La obra de la terraza¹³⁶ se halla compuesta de un grupo de diez cuerpos amontonados en el piso y de una figura de pie que observa el horizonte del Océano Pacífico, delante de una estructura de alambre de púa. Los personajes están realizados en bronce pintado de blanco. El hombre parado (F.107) tal vez se haya inspirado en la afamada fotografía de Margaret Bourke-White (1904-1971)¹³⁷ sobre la liberación de Buchenwald (F.108), publicada en la revista *Life Magazine* el 7 de mayo de 1945.¹³⁸



(F.107) Segal, Hombre detrás del alambre de púa (F.108) Bourke White, *Liberación de Buchenwald*, May 7, 1945

¹³⁵ Ibid, Amishai-Maisels, p.89

¹³⁶ Existe otra versión de *El Holocausto*, hecha en yeso para el Museo Judío de Nueva York, del mismo año.

¹³⁷ Op.Cit., Tuchman, *Segal*, p.103

¹³⁸ La foto ha servido de fuente de inspiración de diferentes artistas plásticos, como por ejemplo a Audrey Flack y su pintura *Segunda Guerra (Vanitas)*, de 1976-77

Esta última imagen, con los retratos de los prisioneros del campo de concentración, documenta un momento sin precedente, la tan esperada liberación el 11 de abril de 1945, impactando al espectador con aquellas miradas medio perdidas y curiosas a la vez, la vestimenta a rayas y la alambrada que los separa de la libertad, de la cual algunos se aferran. La corresponsal del *Life Magazine* y de la fuerza aérea norteamericana registra el cierre de los horrores acaecidos.

El modelo físico que Segal utiliza para el hombre de la alambrada, es el director del *Museo de Israel* de Jerusalén de aquel entonces, Martin Weill, sobreviviente en sí del campo de Terezin (a las afueras de Praga).

El dramatismo de la composición es reforzado por el modo en el que los cuerpos yacen, haciendo hincapié en las primeras imágenes fotográficas que van saliendo a la luz. Por otro lado, el hombre detrás del alambre de púa y los cuerpos apilados se convierten en motivos recurrentes a partir de la liberación. (F.109; F.110; F.111; F.112, F.113 y F.114)



(F.109) Ben Shahn, *Campo de Concentración*, 1944



(F.110) Constant, *Campo de concentración*, 1951



(F.111) Henri Pieck, *Lo inalcanzable*, 1945



(F.112) Leonard Baskin, *Hombre de paz*, 1952



(F.113) Rico Lebrun, *Piso de Buchenwald No. 1*, 1957



(F.114) Naftali Bezem, *Dibujo de cuerpos*, 1953

Perciera que el artista continúa con la elección de alegorías para emitir su mensaje, incluyendo “...una mujer sosteniendo una manzana parcialmente mordida, (la cual) *yace sobre las costillas de un hombre...*; un hombre mayor caído al lado de otro joven (que) *recuerda a Abraham e Isaac*. Otro con los brazos estirados sugiere al

Cristo crucificado. ...realiza(ndo) comparaciones entre las vidas... del folklore contemporáneo y los predecesores del Antiguo Testamento. ”¹³⁹

El artista, aunque realiza la obra en una época tardía en relación al evento, ofrece un homenaje no solo a las víctimas que perecieron, sino también a los que sobrevivieron, referentes simbólicos que traducen el acontecimiento. Tras una actitud que pretende ser universal, concentra fuentes bíblicas, históricas y políticas en un espacio intervenido, reaccionando a eventos de violencia.

El primer *Sacrificio de Isaac* se relaciona a la *Guerra del Día del Perdón* en Israel (1973), cuando se entregan víctimas inocentes por un ideal nacionalista, mientras que el segundo (1978) reacciona a un evento represivo ante un acto de protesta desencadenando la matanza de estudiantes. *La ejecución*, con elementos recurrentes del arte cristiano, cuales préstamos visuales de la crucifixión de San Pedro, reúne la muerte de Mussolini, a varios años de comenzada la Guerra de Vietnam.

Holocausto es una pieza realizada ex profeso para un espacio concreto, la cual invita al espectador a moverse entre los personajes de tamaño natural, intimidándolo y tal vez, invitándolo a identificarse con alguna de las situaciones. Se encuentra ubicada en un espacio sumamente meditativo, frente al mar, y a pesar de su obvio carácter temático, resulta universalizarse por el lugar en el que se encuentra situada. Pieza, experiencia y lugar reciben un trato paralelo, de modo tal que la relación arte-vida se fusionan en la atmósfera exterior. El carácter sagrado del evento se desvanece al irrumpir la vida cotidiana, treinta y cinco años después, mientras que la actualidad

¹³⁹ Ibid, p. 104

del espectador fluctúa entre pasado y presente. El foco total de la obra se abre a la multiplicidad espacial.

Los artistas analizados en este capítulo despojan al objeto y/o personajes creados de su *primigeneidad*, rechazando los valores existentes para ofrecer otros, y descontextualizarlos de los existentes. Destruyen valores del pasado, con cuyos pedazos proponen otros, expuestos a una actitud crítica y creativa a la vez. No es solo el sobreviviente del Lager el único que podría reconocer o identificarse con los ambientes creados y expuestos. De tal modo, van creando un horizonte estético que presenta una porción de la realidad. Mientras Arman acumula, destruye y recompone elementos de uso cotidiano, apropiándose de ellos mas no de su función, Kienholz reutiliza los objetos con los que compone sus obras/ instrumentos de crítica, enfocándose a la vida diaria. Ambos coleccionan y acumulan, desde una perspectiva personal. Segal, aún hace uso de las convenciones artísticas, aunque crea sus propios muñecos fantasmagóricos, blancos, cual espectros repetitivos de una vida en proceso de descomposición. Los tres, en sus variados caminos artísticos estetizan el mundo real, elevándolo a un nivel expresivo y acercándolo al espectador.

3.- Grietas en el arte, 1990-2000

3.1.- Shimon Attie y la actualización de un tiempo pasado

I

*“Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos
cuyo ejercicio presupone un pasado
que los interlocutores comparten;
¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph,
que mi temerosa memoria apenas abarca?
Jorge Luis Borges, “El Aleph”¹⁴⁰*

Shimon Attie (1957), fotógrafo norteamericano dedicado también al arte de la instalación, incursiona en la investigación de *problemáticas* histórico-sociales de acontecimientos pasados. Escoge situaciones que por motivos diversos, han caído en el olvido, con la intención de ofrecerles un lugar en el proceso del devenir histórico. Su arte lleva una carga implícita de relación olvido-memoria, o dicho de otro modo, la intención de evocar un recuerdo, aparentemente *relegado*. Rastrea pues, el proceso de pérdida que el evento ha suscitado, advierte la disyuntiva y eleva su ausencia. La mirada a 40-50 años de distancia y el marco de contemporaneidad en el que las obras se hayan inmersas, señalan la dirección hacia las generaciones jóvenes, pudiendo éstas reconocer o no/recordar o no, el episodio, siendo finalmente las receptoras de las propuestas artísticas, público fresco, aunque en ocasiones, lejano. El artista

¹⁴⁰ Borges, Jorge Luis, “El Aleph”, *El Aleph*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1961, p.163

norteamericano no pretende reconstruir la coyuntura pasada, sino indicar las pérdidas asentadas en el olvido. Señalar la pérdida equivale a indagar lo invisible.

La hipótesis planteada se examinará por medio del análisis de una de las obras inserta en una serie de fotografía-instalación, “*La escritura sobre el muro*” (Berlín, 1991-1993), primera fase de un proyecto más amplio denominado *Sitios no-vistos* (1991-1996), cuyo eje principal es el *Holocausto*.

Lejano a los hechos, Attie no transmite el grito desgarrador que Primo Levi encarna al narrar su propio recuerdo holocáustico, ni los cuestionamientos existenciales que Elie Wiesel imprime a un niño en Buchenwald, tampoco el olvido desesperado que persigue Jorge Semprún (aunque sea de a ratos) con el fin de sentirse curado de la vivencia concentracionaria.¹⁴¹ El artista plástico rastrea la relación lugar-memoria-identidad, tras la elaboración de significados visuales y estéticos. Perteneciente a la generación-hija de la experiencia bélica, cuestiona, dirigiéndose a los espacios de las circunstancias consumadas, para dar con respuestas. Del desarrollo acaecido, el cual concluye con la elevación de las cualidades estéticas en un espacio público y urbano durante unas semanas, se desprende la activación de la memoria, cual acto consciente de remembranza. La brecha temporal funge asimismo de termómetro de las transformaciones urbanas, testigos de las capas acumuladas, y quien nos niega, receptáculos de grietas escondidas. De tal modo, el proceso creativo parte de una base selectiva de sucesos *invisibles*, los cuales el artista enfatiza *desocultándolos* de su etapa de opacidad, para reubicarlos en su presente.

¹⁴¹ Op.Cit., Levi *Si esto es un hombre*; Op.Cit., Wiesel, *La noche, El alba, El día*, pp.17-111; Op.Cit., Semprún, *La escritura o la vida*. Recordemos que el primero y el segundo se publican en 1958; el tercero en 1995.

Designar una pérdida, por otro lado, conlleva la visualización de todas, o bien, (para no anhelar ser tan ambicioso) nos conduce a concientizar la existencia de las demás. La percepción de una cuestiona las otras, o aquellas que por agudas, tendemos a evitar. Es en la omisión donde se esconde un *lenguaje*, esencial de ser estudiado y comprendido: *Aleph* borgiano, como si todos los lugares confluyeran en el *Aleph* al momento de verse *iluminado*, en nuestro caso, por una obra plástica. Vestigio cual metáfora de comportamiento humano, o bien microcosmos suficientemente significativo, envuelto en el aura del alfabeto de símbolos, necesario de recordar. Comportamiento rememorado para que no resulte repetido, reivindicado en ocasiones. Cada intersticio elevado a nivel de recuerdo es parte del *Aleph*: universo de aparente pequeño formato, el cual una vez alumbrado, irradia consideradas implicaciones, cual eco de amplia resonancia.

El intervalo entre el evento suscitado y el momento de evocación a través de la expresión artística, nos conduce a la presencia de testigos que indaguen la veracidad de la propuesta, comprobando el intersticio señalado.

A lo largo del análisis que realizaremos iremos indicando la trayectoria y contexto artístico del fotógrafo instalacionista, sin antes ofrecer algunos datos biográficos relevantes, previos al momento en el que irrumpe en la escena internacional.

Shimon Attie (1957) nace en Los Ángeles (California), reside dos años en Israel, y a su regreso comienza estudios de Psicología en la Universidad de Berkeley de la

ciudad de San Francisco (California). A partir de 1982 decide virar hacia el arte, la fotografía en particular, graduándose de la Maestría en Artes Plásticas de la misma universidad. Ese mismo año se adentra en proyectos combinando fotografía e instalaciones *in-situ*. En 1991 se traslada a Europa, donde realiza piezas que cimentarán su trayectoria hasta el día de hoy. El primer punto geográfico lo constituye Berlín, desafío al que arriba para llevar a cabo el proyecto *La escritura sobre el muro*, al cual nos abocaremos a lo largo de este capítulo.¹⁴²

II

Al actualizar un tiempo perteneciente al pasado, Attie abre caminos hacia interpretaciones divergentes en el presente-en-el-que-se-encuentra-trabajando durante su estancia en Berlín, argumento que nos acercará a algunas de las ideas de Walter Benjamin vertidas en sus *Tesis de filosofía de la historia* (1940).

Walter Benjamín busca en el presente una continuidad con el pasado, último plausible de liberarse desde el tiempo actual, el cual carga a su vez, con huecos históricos necesarios de ser completados por acontecimientos que le antecedieron. El pretérito, asimismo, cuenta con un grado de *redención* al constituir el presente el medio-marco-herramienta que saldrá su memoria, de modo tal que adquiera la característica de ser reivindicatorio. Estar expuesto al pasado desde el presente, implica responsabilizarse del mismo.

¹⁴² Op.Cit., *The Writing on the Wall, Projections in Berlin's Jewish Quarter, Shimon Attie, Photographs and Installations*; Op.Cit., *Sites Unseen, Shimon Attie, European Projects*

En la *Segunda tesis de filosofía de la historia*, al referirse al concepto de *redención* en el interior de la *felicidad*, Benjamín sostiene que el único referente que tenemos con respecto a tal dicha es aquel en el que nos encontramos inmersos. En dos frases, tres conceptos se relacionan, *felicidad*, *liberación* y *pasado*, a los que podríamos agregar la *historia*, protagonista que se apropia del vocablo inmediatamente anterior: el *pasado*. El individuo es el sujeto, quien busca el estado de *redención* en su pasado, aquella felicidad que pudo haberse llevado a cabo sin alcanzar su cometido. Benjamín amplía la felicidad históricamente a un concepto generacional, concibiendo "... *la redención... como rememoración histórica de las víctimas del pasado*"¹⁴³

En la representación de la felicidad -nos explica Stéphane Moses en relación a la segunda tesis- vibra inalienablemente la de la redención". "Efectivamente, la idea de felicidad futura se ajusta, por contraste, a la experiencia de nuestros fracasos presentes. Si para Benjamin la idea de felicidad remite a la de redención, es en la medida exacta en que este término debe comprenderse como el desenlace de las aporías del presente."¹⁴⁴

En la Alemania de los '20, Rosenzweig, Benjamin y Scholem, "... *elaboraron, cada uno por su lado, una nueva visión de la historia, en cuyo centro destaca la idea de la actualización del tiempo histórico,...el tiempo de hoy... Proponen la idea de una historia discontinua... cuyas crisis, rupturas y desgarramientos son más significativos... que su aparente homogeneidad.*"¹⁴⁵

¹⁴³ Ibid, p.56

¹⁴⁴ Moses, Stéphane, *El ángel de la Historia, Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1997, p.153. El libro es producto de seminarios que el autor dicta entre 1982-1987 en la Escuela de Altos Estudios de París.

¹⁴⁵ Ibid, p.22

Ahora bien, 51 años más tarde y desde la expresión estética, nuestro artista plástico reúne pasado y presente en las fotografía-instalaciones que realiza en calles alemanas, entre el andar, detenerse y retomar camino. Fotografías de archivos locales de la preguerra, álbumes familiares salvados, y periódicos (1920-1930), le proporcionan el material documental, concentrándose en el Distrito de *Scheunenviertel*, antiguo barrio judío de Berlín. Primera fase de un proyecto más amplio, como comentamos anteriormente, elaborado inmediatamente después de la Caída del Muro y la consecuente reunificación oriental-occidental.

*“¿Dónde se encuentra toda la gente desaparecida? –se pregunta Attie mientras camina por las calles berlinesas- ¿Qué fue de la cultura y la comunidad judía que alguna vez vivió aquí? Sentía la presencia de la comunidad perdida..., a pesar de los pocos trazos visibles que quedaban. La escritura en el muro –continúa- creció de la respuesta acerca de la discrepancia entre lo que sentía y lo que no veía. Quería darle una voz a ese pasado, traerlo a la luz, aunque solo fuera por breves momentos.”*¹⁴⁶

Luego de los bombardeos de la Segunda Guerra y la posterior reconstrucción masiva de estilo socialista, las calles de Berlín Oriental cambian de nombre y de numeración. El artista localiza los nuevos, detecta los espacios reconstruidos y proyecta las fotografías de archivo en blanco y negro sobre los edificios actuales a color. Las proyecciones, *“...inserciones en el campo visual del presente...”*¹⁴⁷, se prolongan durante un año, mientras cada evento dura dos o tres noches en cada calle. A su vez, y como parte del proyecto, re-fotografía el producto final, el cual constituirá nuestra fuente de análisis visual.

¹⁴⁶ Op.cit., Shimon Attie, *“The Writing on the Wall Project”*, p.9

¹⁴⁷ Ibid, p.11

Acerquémonos a las primeras tres, cuando la cuarta ocupará el capítulo siguiente.



(F.115) Proyección de diapositiva: *Vendedor de libros religiosos* (1930), Grenadierstrasse, 1993

Sobre el portón de un edificio se ve proyectada la fotografía de archivo (1930) *Vendedor de libros religiosos*. (F.115) En ella se describe un personaje entrado en edad, de larga barba blanca, vestido a la usanza de la ortodoxia judía, de cabeza cubierta con sombrero y saco negro largo, parado al lado de una mesa llena de libros. Toda la imagen cabe exactamente en el marco de la puerta de entrada al edificio, contrastando el blanco y negro de la diapositiva de 1930 con el color café de la arquitectura moderna, última en mal estado cual ruina de alguna época pasada. A la izquierda de la composición, una segunda construcción en mejor estado se divisa, con cortinas en las ventanas inferiores y elementos decorativos pegados, en las superiores. Pasto y florecillas se ven al centro de ambos inmuebles, mientras una columna se eleva hacia el fondo.

En *Residentes judíos* (F.116), dos niños sentados sobre un escalón, se proyectan en blanco y negro, a la entrada de un edificio. De vestimenta pobre e invernal, sacos, bufandas y gorras, guardan sus manos en los bolsillos, quedando las caras al descubierto. El número 37 se lee en diferentes lugares de la estructura arquitectónica también en ruinas, de paredes descascaradas, ventanas rotas y andamios: en letras negras sobre una caja de plástico (de aquellas que alguna vez habrán estado iluminadas), y a ambos lados de la entrada, en letras azules escritas a mano. Parte de una inscripción en graffiti se alcanza a leer en alemán por sobre el marco de entrada:



(F.116) Proyección de diapositiva: *Residentes judíos* (1932), Mulackstrasse 37, 1993

“Lo que se salvó de la guerra no sobrevivió el socialismo”. El lenguaje público utilizado enfatiza el proceso de gran implicación político-social que se está viviendo: no más miedo y amenaza, no más muro de hormigón, alambradas, controles fronterizos, ni sistemas de disparos automáticos o proyectiles de acero. Desde una postura crítica, el ciudadano de Berlín Oriental alega que lo que no alcanzó a destruir la Segunda Guerra, se encargó el socialismo. El graffiti *per sé* conecta los sentimientos de los habitantes con el lugar público, maximizando la solidaridad con la coyuntura histórica

así como otorgándole a la comunicación ideológica, una vía de escape. “*El graffiti pintado en Berlín Oriental... después de la caída del muro* –según palabras del artista– *es antisocialista. Es así como tienes historia judía de la preguerra, historia de la guerra, historia socialista de la postguerra, e historia de la reunificación alemana, todo combinado en uno.*”¹⁴⁸

La mitad izquierda de la composición presenta un terreno baldío rodeado de alambrada y separado por andamios de la estructura con los niños. Al fondo se alcanza a ver el símbolo socialista por excelencia, el *Fernsehturm*, la torre de televisión de Berlín Oriental, construida en 1969, al lado de la *Alexanderplatz*. El conjunto compositivo resulta emblemático, tomando más fuerza aún, las palabras del artista anteriormente citadas.

A los pies de la imagen *Residente judío y Tienda de sombreros* (F.117), un anciano religioso sentado sobre un escalón, se ve proyectado, de larga barba blanca, con la mano derecha extendida, porta un sombrero negro y viste saco negro. En la vitrina de la tienda unos seis sombreros se distinguen, sobre un paño blanco ubicado en una mesa, mientras otros se hayan colgados de percheros de madera. La parte superior del edificio deteriorado presenta una arquitectura de los siglos XVIII-XIX, en cuyo marco de la ventana dos cabezas de leones rodeadas de elementos orgánicos, se ven grabadas en la piedra. En la planta inferior del inmueble, delante de dos columnas a ambos lados de la *tienda*, dos macetas con plantas se observan. Al costado derecho del edificio (desde la mirada del espectador) un espacio vacío, limitado por un portón

¹⁴⁸MOMA, *The Collection, Shimon Attie*, http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=44713, Consultado, 13-7-2009

negro al frente, y más allá, el muro adyacente de la construcción contigua, ofrecen el silencio azulado de la noche, el cual contrasta con las gamas marrones de la otra mitad de la composición así como con el blanco y negro de la proyección. Ventanas modernas frente a ventanas antiguas, piso de asfalto junto a adoquines carcomidos por el tiempo, y el personaje salido de la aldea judía de la Europa oriental -el *shtetl*- acentúan el contraste.



(F.117) Proyección de diapositiva: *Residente judío y Tienda de sombreros* (ca.1930), Almstadtstrase, 1993

La sombrerería es importante en el ámbito ortodoxo judío hasta el día de hoy: los religiosos se identifican por sus gorritas circulares y pequeñas (*kipot*) en la cabeza, barbas largas (no tienen permitido rasurarse) y sacos negros. Si bien la Biblia no especifica reglas respecto de la *kipá*, los hombres la portan como símbolo de humildad, así como muestra de reverencia a Dios. De acuerdo al Código de la Leyes, en la época del Talmud se acostumbraba “... *no caminar con la cabeza descubierta bajo los cielos*”¹⁴⁹

¹⁴⁹ Op.Cit., *Encyclopaedia Judaica for Youth*. La acción de cubrirse la cabeza se menciona en ocasiones en el Antiguo Testamento, como por ejemplo en relación a los ornamentos del Gran Sacerdote Aarón. (Éxodo 39:27)

La diversidad judeo-social hacia principios del siglo XX se dispersa por la ciudad de Berlín, cuenta con centros educativos e instituciones sociales y religiosas, tiendas departamentales y restaurantes. Hacia la Primera Guerra, muchos judíos adoptan el patriotismo efervescente, viven una vida secular, abandonan las tradiciones y se dedican a la literatura, teatro, música, arte y ciencias, asimilándose a la sociedad alemana, totalmente ajenos a las distinciones que luego sufrirán.¹⁵⁰

El Cuarto Judío *Scheunenviertel* (F.119) cerca de la *Alexanderplatz*, funge de espacio para la clase trabajadora hacia las primeras décadas del siglo XX. “*El nombre del barrio deriva de la palabra Scheune, graneros, construidos en... patios durante el siglo XVIII y XIX para albergar a los animales de la granja traídos por la gente que llegaba del campo. Por otro lado tiene “...reputación de ser un barrio de enfermedades,...prostitutas y mercaderes en negro...”*¹⁵¹, llegan inmigrantes rusos y polacos desde el gran flujo migratorio de principios del XX. Hasta 1933 cuenta con pequeñas librerías (F.120) y tiendas *kosher* (F.121) últimas que cubren las necesidades básicas de la ortodoxia que habita sus calles, junto a instituciones esenciales como sinagogas y cementerio.

¹⁵⁰ Op.Cit., Shimon Attie, “*The Writing on the Wall*”, pp.9-10

¹⁵¹ Cuando Hitler sube al poder en 1933, se contabilizaron 565,000 judíos en Alemania. Araceli Viceconte, *Los cambios de Europa, un fenómeno social que sorprende ante el antecedente del nazismo germano*, Clarin.com, <http://www.clarin.com/diario/2003/06/16/i-02401.htm> Consultado, 23-05-08; Ibid, *Encyclopaedia Judaica*, Hacia 1993 Berlín unificada cuenta con 9,000 almas judías, en su mayoría personas arriba de los 50 años, número que aumenta rápidamente con la migración de la antigua Unión Soviética, mientras que 10 años más, sube a 25,000 y una activa vida cultural.



(F.119) Residente judío, 1933



(F.120) Librería y Biblioteca de Rosenberg, 1929



(F.121) Tienda *kosher* 1933 ¹⁵²



(F.122) Colonia *Scheunenviertel* hoy

Hasta la etapa en la que estamos investigando, la colonia es receptora de la fuerte huella bajo el régimen comunista de la RDA (República Democrática Alemana). La presencia descrita en las fotografías del Archivo Federal Alemán, aquella vida cotidiana hacia el exterior, refleja parte del mosaico social berlinés en general, y hebreo en particular.

Presentar tres de las obras de Attie desde una descripción iconográfica, bajo el aura benjaminiano, nos enseña un pasado amalgamado con su presente, y un ansia de recuperación del primero en el tiempo del segundo. El pretérito fotográfico se enfrenta al edificio moderno así como a la tecnología contemporánea de la fotografía-

¹⁵² Las tres fotografías presentadas en esta página describen la calle *Grenadierstrasse* (hoy *Almstadtstrasse*, Mitte) en la colonia *Scheunenviertel* (Berlín), y pertenecen al Archivo Federal Alemán, *Bundesarchiv Bild*

instalación. Lo antiguo, lejano e intocable se eleva ante lo nuevo, cercano y palpable. Ya no viven judíos en la zona, ni existe tal tienda de libros, y ni que hablar de toparse con un personaje a la usanza *medieval* (aunque los religiosos mantienen aún la vestimenta ortodoxa) en un barrio que hoy se considera de corte bohemio, de arte, teatros, cafés, restaurantes y bares. (F.122)

3.1.1.- La escritura sobre el muro: *Tienda de libros hebreos*, Berlín, 1991

I

Abordemos una de las obras de Shimon Attie como elección-fusión de objetos e imágenes cargados de significados, los cuales pretenden rescatar desde el *presente benjaminiano* aquel pasado no redimido: el que gritó desde un interior hermético e incomprensible, y difícilmente fue oído. Entre los paradigmas elaborados por el artista, el Holocausto, el exilio y las huellas recorridas entre silencios y vacíos, se presentan de modo recurrente. Artista-hijo de la generación que atraviesa-sobrevive o fenece en la Segundo Guerra, recolecta recuerdos, evocaciones u olvidos, recrea y crea espacios articuladores de sucesos fragmentados, testimonios en tercera persona. Sitios – edificios, paredes, calles- que perpetúan la memoria e identidad de un pueblo, cual periódico mural que conjuga un paisaje común de tiempos distantes.

Tienda de libros hebreos, en la antigua *GrenadierstraBe 7* (hoy *Almstadtstrasse 43*) presenta, como el resto de las imágenes, la fusión de la foto de archivo de 1930

con el paisaje citadino de 1993. (F.118) Al costado izquierdo de la entrada de una vivienda se describe una persona parada frente a la vidriera de una tienda de libros, en el cuarto judío de Berlín. El hombre proyectado de espaldas, vestido a la usanza religiosa de la época, largo saco negro y sombrero, se encuentra casi al nivel natural, como si tocara el piso de la calle con los pies, los cuales en realidad, se pierden en la oscuridad. El religioso se funde con la construcción actual, del mismo modo que el blanco y negro de la fotografía con el color del edificio, en cuya puerta de entrada se leen en alemán *Austaht drei halfen!* (¡No estacionar!)



(F.118) Proyección de diapositiva de *Tienda de libros hebreos* (1930,) *GrenadierstraBe 7*, Berlin, 1993

El piso de la calle cuenta con dos porciones de adoquines distintos, unos pequeños, colocados en diagonal y horizontal, cerca de la entrada al inmueble y a la tienda, otros grandes y modernos, un poco más alejados. Parte de un coche estacionado ocupa la esquina inferior izquierda de la composición. El cartel en alemán, *Hebraische Buchhandlung*, acompañado de su acepción hebrea, *Beith Misjar Sfarim*: *Tienda de venta de libros*, se encuentra flanqueado de restos de letras en hebreo y en idish, así como de dos dibujos de objetos ceremoniales judíos, un

candelabro de siete brazos a la izquierda (*menorah*) y un manto de rezo (*talit*) a la derecha. Debajo de éste último se alcanzan a leer nombres hebreos de implementos necesarios para la casa, el estudio y el rezo: Libros del Pentateuco (*Sidrei Tora*), Leyendas (*Meguilot*), mantos de rezo (*talitot*), coronas para novios y novias (*atarot*), filacterias (*tfilim*) y *mezuzot*.¹⁵³

Nos encontramos frente a lenguas diferenciadoras de grupos sociales que hacia los años de entre guerras, conviven, aunque la modalidad que rige sea el alemán. Comparten un mismo ámbito social y por lo mismo, experiencias y cultura. La representación de lenguajes de una minoría atestigua su manera de organizarse, sus programas de acción cotidiana y el modo de preservar el pasado.

El idioma hebreo, de la familia de las lenguas semitas,¹⁵⁴ surge de la fusión del arameo con los dialectos canaanitas. El texto escrito más antiguo data del siglo X aec.,¹⁵⁵ aunque la lengua hablada comienza antes. Santificado por haberse utilizado para escribir el Antiguo Testamento, el hebreo se destina a necesidades espirituales al constituir e integrar la literatura religiosa judía. Conforme la diáspora crece, el número de lenguas aumenta en la sociedad judía europea: al adaptarse y aprender las locales, se crean dialectos que se van ramificando de acuerdo a los exilios. Esta es la razón que nos explica la aparición de las tres lenguas, hebreo, idish y alemán, en la

¹⁵³ Las fuentes bíblicas de estos objetos ceremoniales se encuentran en: *Menorah*: Éxodo 25:31-40; *Manto de rezo*: Números 15: 38-40; *Tfilim*: Éxodo 13: 1-10/11-16; *Mezuzah*: Deuteronomio 6: 4-9; 11:13-21

¹⁵⁴ Dentro de los lenguajes semitas, se incluyen a los pueblos que salen de los hijos de Shem que aparecen en una lista en Génesis 10:21-29.

¹⁵⁵ En el *Calendario Gezer*, la escritura más Antigua, se encontró una lista de los meses del año y sus respectivas ocupaciones agrícolas. Se ha clasificado el lenguaje hebreo en seis periodos separados: 1.- Pre bíblico; 2.- Bíblico; 3.- El lenguaje de los Rollos del Mar Muerto; 4.- El de la Mishná; 5.- El medieval (cuando casi no se hablaba); y 6.- El moderno. Op.Cit., *Encyclopaedia Judaica for Youth*

obra de Attie, las cuales conviven de modo natural y simultáneo: el idioma local se fusiona con el antiguo, e incluso se crea uno propio.

El *idish* se origina entre los judíos de Europa Central y Europa Oriental hacia el año 1.000 aproximadamente.¹⁵⁶ De base germana del antiguo alemán y un tercio derivado de fuentes hebreas y eslavas, utiliza el alfabeto hebreo al escribirse. Hasta el siglo XVIII constituye el medio de comunicación oral entre los judíos europeos, tanto a nivel religioso, ritual y de administración comunitaria, cuanto de estudio, correspondencia personal y actividad literaria.¹⁵⁷ Se expande por el mundo a consecuencia de las migraciones de los siglos XVIII-XX, transformándose en un lenguaje de cohesión socio cultural.

Mientras el *idish* es considerado un medio de comunicación hablado y escrito, el hebreo carga con su cualidad de idioma sacro, hasta la Creación del Estado de Israel en 1948, al transformarse en lengua oficial del joven Estado.

Entre la experiencia visual y el espectador se interpone un texto, que a su vez nos conduce a un código de supuesto entendimiento mutuo. Cuando se ve el graffiti en alemán, el código se cumple, sin embargo al crear contacto con las letras *idish* y/o hebreas, difícilmente sabremos cuan familiarizado se encuentre el público. La diversidad de lenguajes es parte del mensaje socio histórico que el artista quiere transmitir, deviene la convivencia de los pueblos en un espacio concreto urbano, así

¹⁵⁶ Los estudiosos del *idish* lo han dividido en cuatro etapas: primigenia, antigua, intermedia y moderna. Sneh, Simja, *Breve historia del Idish*, Buenos Aires: Congreso Judío Latinoamericano, 1976, pp.11-48

¹⁵⁷ Cuando los judíos alemanes emigran a Polonia, Rusia y otros países del continente, llevan consigo su lengua alemana, a la que le van agregando vocabulario y expresiones hebreas y eslavas. Hacia los años 1300-1400 por su contacto con el medio eslavo, modifica su estructura gramatical, alejándose del alemán. Op.Cit., *Encyclopaedia Judaica for Youth*

como tal vez, el deseo de recobrarla. Attie no explota la fuente lingüística sino que se apoya en su evidencia natural, la convivencia.

Por otro lado, la tienda de libros y la aparición de letras nos remiten a dos conceptos históricamente alejados, aunque reunidos en la fotografía-instalación de Berlín: el primero y más antiguo, la importancia de la palabra y la esencia del libro para el pueblo hebreo; y el segundo, la conjunción imagen-texto en el arte contemporáneo de la década de los '60 en Estados Unidos: el surgimiento del *arte conceptual* en su versión lingüística.

La *Torá* -cinco libros de Moisés o *Pentateuco*-, constituye la piedra fundamental sobre la que se sostiene el judaísmo. El sacerdote escriba Esdras regresa de Babilonia a Jerusalén luego del edicto que emitiera el rey Ciro de Persia (538 aec.), permitiendo el retorno de los israelitas a su tierra. Llega en el año de 457 aec, trayendo consigo un texto escrito, la *Tora babilónica*, encarnación de la tradición sacerdotal exílica. Una vez en Jerusalén, se encuentra con la versión local, la *Torá Jerosolomitana*, reuniéndose ambas en un solo compendio, el cual se lee públicamente en el año 444 aec. (Nehemías 8:1-3, 9). A partir de ese momento, y con la ayuda de intérpretes de los pasajes complejos, el pueblo -y ya no solo los sacerdotes- participa de su estudio, conformándose el principio de la exégesis. Su lectura, entonces, conlleva un llamado, una convocatoria pública, concepto que nos conduce a otro de los vocablos hebreos que se utiliza para nombrarla, el de *Mikrah*: 'llamar, proclamar, leer en voz alta'. Lectura que conlleva el esfuerzo de comprensión así como la apertura a la interpretación.

Para cualquier pueblo hay ciertos elementos fundamentales del pasado... que se convierten en Tora, ya sea oral o escrita, una enseñanza que constituye un consenso canónico, compartido, imperante; y sólo en la medida en que esta Tora se convierte en “tradicición”, sobrevive. Cada grupo, cada pueblo tiene su ‘alajá’...El nombre hebreo se deriva de ‘alaj’, “caminar”, de donde ‘alajá’ (el Sendero donde uno camina, el Camino, el Tao) es el conjunto de ritos y creencias que le dan a un pueblo su sentido de identidad y determinación. Solo se transmiten esos momentos del pasado que se consideran como formativos o ejemplares para la ‘alajá’ de un pueblo tal y como es vivido en el presente...¹⁵⁸

Attie también comparte la palabra escrita a todo público, a todo aquel que camine las calles iluminadas de Berlín, y que distinga lenguajes *reconocidos/desconocidos*, plausibles siempre de ser re-interpretados. Reflexiona sobre la tradición cultural y local de un pueblo en tiempos disímiles y emite su exégesis: desentrañar la memoria colectiva y activarla. El significado de continuidad para el judaísmo implica el recibimiento y la entrega del conocimiento a las generaciones venideras,¹⁵⁹ dentro de un proceso interpretativo, creativo y de compromiso. El señalamiento que el artista realiza, de la pérdida caída en el olvido, sumado al despertar de la conciencia de la existencia de ruptura con el pasado, por parte del público, dará como producto la ecuación requerida: dejar constancia del testimonio y transmitirlo. Testimonio de un documento escrito y re-leído, cual lectura exegética al borde del siglo XXI.

¹⁵⁸ Op.Cit., Yerushalmi, Zajor, *La historia judía y la memoria judía*, p.135

¹⁵⁹ “Moisés recibió la Torá en Sinaí, y la entregó a Josué. Josué a los ancianos. Los ancianos a los profetas. Los profetas la entregaron a los sabios de la Gran Asamblea.” Avot 1, Talmud. Barylko, Jaime, *La sabiduría del Talmud*, Buenos Aires: Editorial Sigal, 1979, p.307

La ausencia de conjugación del verbo *ser* en el presente del lenguaje hebreo, señala el umbral existente entre pasado y futuro. “*Yo soy el que soy*” (Éxodo 3:14), se revela la divinidad ante Moisés después de presentarse en forma de llama de fuego, en medio de la zarza. La existencia de Dios se concentra en el vocablo *hiyeh* (*soy* en la traducción al español) el cual incluye los tres tiempos a la vez, entendido como aquel que *era, es y será*.¹⁶⁰ La relación de temporalización subyace la obra de Attie, envuelta en una aparente y única imagen.

El hebreo es un pueblo dedicado al libro. Las palabras vertidas en la *Torá* abren una dinámica de gran respeto hacia la lectura, con sus respectivos cuestionamientos. Su intermitente estudio, proveniente de la antigüedad, se ve reflejado desde las *Tablas de la Ley* recibidas por Moisés, la ley que toma forma escrita o *Torá*, hasta los preceptos incluidos en la *Mishná* y en el *Talmud* –ley oral-, último codificado entre los siglos III-VI. De la época de los Rollos del Mar Muerto (siglos II aec.-II), por ejemplo, ya existen libros acerca de la comunidad, la familia y el comercio. Hacia la Edad Media aumenta la venta de libros, incrementándose hacia el siglo XV con la invención de la imprenta. Durante los siglos XIX y XX, crecen las casas editoriales como las publicaciones de interés general y de Judaica.

“*La literatura es la encarnación y la plasmación del espíritu de la letra*”. “*La letra viva y la letra vivida*.”¹⁶¹ De aquí que varios de los ataques antisemitas a lo largo de la historia, se hayan producido por medio de la censura del texto escrito y su consecuente quema. Recordemos los libros que arden durante la *Kristallnacht* (9, 10 y 11 de noviembre de 1938) en diversas ciudades alemanas (Berlín, Danzig, Colonia,

¹⁶⁰ “... en el sentido de la Tora –nos explica Gershom Sholem- parece expresar, en primer término, la libertad de Dios, que estará presente para Israel, en la forma o manifestación de ese ser o presencia que le plazca asumir en ese momento.” Scholem, Gershom, *Lenguajes y Cábala*, Madrid: Biblioteca de Ensayo Siruela, 2006, p.18

¹⁶¹ Barylko, Jaime, *Introducción al judaísmo*, Buenos Aires: Fleishman y Fischbein Editores, 1977, p.205

Hannover, entre otras), acción previamente conocida en la *Babelplatz* berlinesa en 1933.¹⁶² A *la noche de los cristales rotos* se le suman ataques a domicilios particulares y sinagogas, boicot a tiendas, arrestos y detenciones de personas llevadas a campos de concentración, consumando la ola de *arianización*, la cual ordena la completa eliminación de los judíos de la vida económica. Recordemos que el aniversario de *La noche de Cristal*, el 9 de noviembre, es la fecha escogida por la Alemania contemporánea para conmemorar el Holocausto.

La conjunción imagen-texto que se desprende de la fotografía-instalación nos remonta al arte conceptual de finales de los '60, en cuyo principio no pretende remitirse ni a la realidad ni a la subjetividad del artista, sino a aquella del espectador. Tras reaccionar al discurso moderno y criticar la sociedad de consumo, el arte conceptual va abriéndose paso a la lingüística, las ciencias sociales y la cultura popular. Entre las formas de trabajo que desarrolla podemos mencionar, a grandes rasgos, la que persigue el planteo *duchampiano* del *ready made*, haciendo hincapié en el objeto; aquella que utiliza imágenes, textos u objetos que se integran al espacio concreto, exponiendo el concepto a través de notas, mapas, gráficas y fotografías; y por último, la forma que presenta al concepto, proposición o investigación, a través del lenguaje. “*Lo que parecía importar en la obra de los artistas ligados a esta tendencia... era...la idea o la reflexión sobre como el objeto o acontecimiento se desplegaba en el tiempo.*”¹⁶³

¹⁶² Más adelante nos acercaremos al tema a través de la obra de Micha Ullman, en el apartado II de éste capítulo.

¹⁶³ Morgan, Robert, *Del arte a la idea*, Madrid: Akal, Arte Contemporáneo, 2003, p.32



(F.123) Kosuth, *Una y tres sillas*, 1965

El artista-teórico norteamericano Joseph Kosuth (1945), en su acepción lingüística, toma la obra de arte como proposición analítica sin que proporcione información alguna: la idea es transmitida como vivencia perceptiva. Los componentes conceptuales se privilegian por encima de los procesos de ejecución. Así, por ejemplo, *Una y tres sillas* (F.123) presenta objetos reales como la silla, su fotografía colgada en tamaño natural, y la respectiva definición de diccionario, ampliada, la cual marca el estado lingüístico del objeto.¹⁶⁴ El artista repite la misma idea de diversos modos, definiendo la obra de arte desde el propio lenguaje artístico.¹⁶⁵ De este modo la pieza cobra una lectura desde su propio contexto, mientras que la tarea del espectador consiste en hacer frente a las acciones de ver, leer e intentar comprender la propuesta.

*“Al negar la pintura como medio, según pedía con insistencia Joseph Kosuth, había que volver a otros medios que se presentaban como significantes cargados de tradición o de presencia histórica.”*¹⁶⁶ Es en este sentido que la obra de Shimon Attie se acerca a la teoría mencionada: despliega su concepto en un espacio de confluencia de

¹⁶⁴ Como principales representantes de la vertiente lingüística, además de Kosuth, se desarrolla el grupo británico, conocido bajo el nombre de *Art and Language*, los artistas Robert Barry (NY, 1936), Lawrence Weiner (NY, 1942), Douglas Huebler (Ann Arbor, Michigan, 1924), Bernar Venet (Saint Auban, Francia 1941), Hanne Darboven (Munich, 1941), On Kawara (Aichi Ken, Japón, 1931)

¹⁶⁵ Joseph Kosuth, “Sentencias sobre arte conceptual”, Marchán Fiz, Simon., *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid: Akal, 2001, pp.415-416

¹⁶⁶ Op.Cit., Morgan, *Del arte a la idea*, p.31

tiempos, de coyuntura histórica y de vivencias perceptivas desde el soporte técnico escogido, la fotografía instalación. El espectador recibe un caudal de materia de reflexión. El significante es la fotografía, testimonio de la existencia de su significado: el objeto ausente. La ciudad del pasado, sus habitantes y adoquines constituyen los componentes desaparecidos, cuya lectura debe realizarse desde el marco contextual en relación al público presente, como si no fueran suficiente los trazos de la historia y debieran convencerlo de la existencia previa. El concepto –documento fotográfico– arraigado a una realidad concreta, se presenta descolgado de la misma, cual presencia desfasada, ¿invisible? Es en este sentido que nuestro artista presenta la propuesta inversa a la de Kosuth. En lugar de que la ausencia del concepto sea reemplazada por la presencia del objeto, la ausencia del significado se ve compensada por la presencia del significante, entendida esta como huella/testimonio.

La fotografía proyectada en Berlín cumple dos funciones esenciales: se reúne con el espacio del presente definiéndolo por segunda vez, y actualiza al mismo tiempo ambos significados temporales. Desde la mirada conceptual, el documento del pasado señala su significado ausente en el presente, el cual conlleva en sí la idea futura: la recuperación de su memoria. Para activar el recuerdo, la representación lingüística hace su aparición, proporcionando la esencia del espacio protagónico. Las letras, mapas-guías-de-una-memoria, aportan un mayor bagaje de significados. Desfase temporal que provoca conmoción en el espectador al reiterar la misma idea: esquema de descolocación cuya escritura no ha dejado de respirar.

Ahora bien, la totalidad de la composición emite tal aura fantasmagórico - letras desvanecidas, dibujos borrosos, luces y sombras cambiantes- que el personaje proyectado de espaldas se percibe intangible, enviándonos un mensaje de ausencia y

pérdida, de desvanecimiento de proyección futura. Sin embargo, tras aquel vaivén de ausencia-presencia, Attie conmemora el evento pasado, al iluminar la grieta de la memoria en un presente que desea hacerse eco en el futuro. De esto se desprende la idea de que no hay acto de memoria que no se abra al porvenir.

Tal apertura nos remite nuevamente a Walter Benjamin, y su última *Tesis*, 18b, en la que alude a la entrada simbólica que los judíos poseen como potencial plausible de ser atravesada por el *Mesías*: aparición que se espera en el *porvenir*. Dicho acceso contiene todo-el-tiempo-todas-las-posibilidades, aún aquellas imposible de percibir. Tiempo mesiánico de inclusión, de pasado y futuro a la vez.

Seguro que los adivinos, que le preguntaban al tiempo lo que ocultaba en su regazo, no experimentaron que fuese homogéneo y vacío. Quien tenga esto presente, quizá llegue a comprender como se experimentaba el tiempo pasado en la conmemoración: a saber, conmemorándolo. Se sabe que a los judíos les estaba prohibido escrutar el futuro. En cambio la Tora y la plegaria les instruyen en la conmemoración. Esto desencantaba el futuro, al cual sucumben los que buscan información en los adivinos. Pero no por eso se convertía el futuro para los judíos en un tiempo homogéneo y vacío. Ya que cada segundo era en él la pequeña puerta por la que podía entrar el Mesías.¹⁶⁷

Para el filósofo alemán, cada instante en el judaísmo representa esa pequeña puerta-esperanza desde donde puede irrumpir, repentinamente, la tan anhelada *figura*, y alcanzar algún tipo de redención. No se trata de una espera convencional sino

¹⁶⁷ Op.cit., *Discursos interrumpidos*, p.191. Löwy explica el interés de la temática tratada por Benjamin, y considera que fue inspirada en fuentes judías de la década de 1920, como *La estrella de la Redención* de Franz Rosenzweig, entre otras. Op.cit., Löwy, *Benjamin, Aviso de incendio*, p.166

de la intención de provocar su llegada, -nos explica Michael Löwy- cual *precipitador del fin de los tiempos*. Mirada positiva hacia el porvenir y necesidad de apresurar los acontecimientos, relacionados directamente a la incomprensible etapa que atraviesa el filósofo al momento de escribir sus *Tesis*, agudizada por las condiciones pesimistas que conlleva el pacto Hitler-Stalin.¹⁶⁸ Para Benjamin, “...*la ruptura de la temporalidad histórica, esta aparición de lo imprevisible,...lo...llama Redención. Esta... acontece (o puede acontecer) en cada instante, en la exacta medida en que cada instante de tiempo... hace aparecer un nuevo estado del mundo.*”¹⁶⁹

Tanto para el filósofo como para el artista plástico, el presente cuenta con el futuro gracias a su pasado. Aunque este último se perciba turbio, las expectativas incumplidas deben colmarse desde el tiempo actual, orientándose hacia un mañana que evite la repetición de las injusticias. La imagen fantasmagórica de la *GrenadierstraBe 7* desaparecerá si no aludimos a ella. ¡Y qué mejor que ubicarla en un tiempo desde el cual podamos transmitirle justicia! Justicia que implica memoria, intervención activa de seres que conmemoran. *Jetztzeit* o tiempo actual benjaminiano. Joseph Hayim Yerushalmi nos explica que “...*la noción benjaminiana de ‘rememoración’ (Eingedenken) retoma la categoría judía de Zekher, que no designa la conservación en la memoria de los acontecimientos del pasado, sino su reactualización en la experiencia presente.*”¹⁷⁰ La memoria entonces, se adueña de los tiempos, por lo tanto sin ella no hay pasados, presentes ni futuros.

¹⁶⁸ Escritas cuando se firma el pacto germano-soviético de no agresión, Ribentrop- Molotov, entre la Alemania de Hitler y la Rusia de Stalin, el fascismo y el comunismo, en agosto de 1939. Unos días más tarde, las tropas de Hitler inician el ataque a Polonia y se desata la Segunda Guerra. El *pacto*, alianza política y económica de una duración de cerca de dos años, (agosto 1939- junio 1941), permite a Hitler dedicar sus fuerzas a la ocupación de Francia, Holanda, Bélgica, etc, disponiendo de apoyo económico, sobre todo en cuanto a materias primas, necesarias para contrarrestar los efectos del bloqueo marítimo británico.

¹⁶⁹ Op.Cit., Moses, *El ángel...*, p.131

¹⁷⁰ Ibid, p.132

Cuando decimos que un pueblo ‘recuerda’, en realidad estamos diciendo que un pasado ha sido activamente transmitido a la presente generación, y que este pasado ha sido aceptado como significativo. Y, a la inversa, un pueblo ‘olvida’ cuando la generación que ahora posee el pasado no se lo transmite a la siguiente, o cuando esta última rechaza lo que recibe y no lo sigue pasando a las generaciones sucesivas, lo que viene a ser lo mismo.¹⁷¹

El concepto de *rememoración* en la tradición bíblica se conjuga con el verbo en imperativo *Zajor – recuerda*: los judíos “*no buscan la historicidad del pasado sino en su eterna contemporaneidad.*”, continúa Yerushalmi.¹⁷² El tiempo pretérito no es sino parte del presente en un constante devenir, enmarcándose la memoria en una actividad dinámica, no solo por el hecho de recordar sino en su modo potenciado de actuar. Actos, consecuencias y respuestas, provengan de la divinidad o del pueblo, devienen esenciales. La transmisión de la historia y de la ley, desde la tradición oral como escrita, conforma parte indivisible del fundamento judaico. Los autores bíblicos nos exhortan tenazmente a recordar, acción acompañada de un compromiso y de una vivencia que acentúan el no-olvido. *Rememoración* que conlleva un tipo de intervención donde el presente desde el cual se recuerda, intercede en el pasado y viceversa, dinamizando el acto de *Zajor*, y manteniéndolo en alerta. Vigilia transmitida de generación en generación, sin permitirle reposo alguno.

Yerushalmi sostiene que la memoria en el judaísmo no proviene de la historiografía existente, sino al contrario nos trae un recuento de su escasez, al

¹⁷¹ Op.Cit. Yerushalmi, *Zajpr*, p.129

¹⁷² Ibid, p.116

explicar que el pasado se ha ido conformando de las antiquísimas y múltiples interpretaciones de los textos sagrados, así como de la tradición oral y de los rituales, cuyo compromiso de repetición anual, provoca una memoria que se mantiene incandescente. Vías todas que se actualizan al reunir los elementos de cada presente al momento del recuerdo.

Veamos dos ejemplos bíblicos de *rememoración*: la celebración anual de la Pascua recuerda el Éxodo de Egipto: “*Recordad que érais esclavos en Egipto*” (Deuteronomio 32:7), y la consecuente liberación de la esclavitud. “*Acuérdate de los años de antaño* –pronuncia Moisés ante la Asamblea de Israel, en un momento previo al anuncio de su muerte- *considera los años de edad en edad...*” (Deuteronomio 32: 48-52) La tradición insiste en que la sociedad asuma un rol activo cada año en el que se conmemora la Pascua, como si cada miembro hubiera atravesado la vivencia de esclavitud a libertad. La travesía en el desierto, narrada en el libro de Éxodo a partir de la salida de Egipto, comienza con la rememoración de las normas para la Pascua. Moisés se dirige al pueblo, responsable de hacer efectivo el acto de *recordar*, al estar cumpliendo con una de los 613 preceptos judaicos. Entre los Diez Mandamientos, el cuarto evoca el *Shabat* (sábado) como día *santo*: “*Recuerda el día del Sábado para santificarlo. Seis días trabajarás... pero el día séptimo es día de descanso para Yaveh, tu Dios. No harás ningún trabajo... Pues en seis días hizo Yaveh el cielo y la tierra, el mar y todo cuanto contienen, y el séptimo descansó...*” (Éxodo 20:8-11). Los días de la creación divina se equiparan a los días laborales del hombre, siendo que en el séptimo, ambos descansan.

La etapa en la que Shimon Attie trabaja en Berlín lleva el germen del cambio, he ahí la posibilidad de iluminar la grieta: acto de *rememoración* llevado a cabo en un

momento de coyuntura histórica, *Caída del Muro*, el cual permite el diálogo con el *Holocausto*. El proceso de no renunciar al pasado se abre cuando otro acontecimiento se encuentra empolvando la grieta, grieta-a-la-espera de ser iluminada. Proceso estético-artístico que lleva implícito la idea del porvenir: tiempo actual benjaminiano, tiempo que actualiza, tiempo de conmemoración.

Las injusticias pasadas entonces, pueden ser *rememoradas* al ser actualizadas en un presente, *redimiendo-salvando* de alguna manera, el fracaso pasado. La mirada hacia atrás es la que conduce el movimiento de la cabeza del ángel de la historia mencionado por Benjamin, desde un tiempo actual.¹⁷³ El presente que irrumpe en el pasado y viceversa, interfiere en el futuro, alejándose de la idea de continuidad al proveer una interacción entre los tiempos, cuyo producto se consumará en el acto de *rememoración*. El acto de reactualización desde la experiencia presente, abre la idea de porvenir.

Attie restituye la memoria desde el arte, desde su propia lectura y presente, creando una constelación particular, cual fragmento de un todo inconcluso, en ocasiones inalcanzable y desconocido. Obra arraigada a un presente con el fin de

¹⁷³ Benjamin no se inclina por la postura de predecir la historia, ni la de anticipar la realidad, sino que la lee desde un tiempo reciente con la mirada hacia atrás, del mismo modo que describe la acuarela que adquiere en 1921 de Paul Klee, *Angelus Novus*, de gran carga redentora-mesiánica, en la *Tesis novena*. “Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él vemos a un ángel que parece estar alejándose de algo mientras lo mira con fijeza. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta, y las alas desplegadas. Ese es el aspecto que debe mostrar necesariamente el ángel de la historia. Su rostro está vuelto hacia el pasado. Donde se nos presenta una cadena de acontecimientos, él no ve sino una sola y única catástrofe, que no deja de amontonar ruinas sobre ruinas y las arroja a sus pies. Querría demorarse, despertar a los muertos y reparar lo destruido. Pero desde el Paraíso sopla una tempestad que se ha aferrado a sus alas, tan fuerte que ya no puede cerrarlas. La tempestad lo empuja irresistiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que frente a él las ruinas se acumulan hasta el cielo. Esa tempestad es lo que llamamos progreso. Op.cit., Löwy, *Aviso de incendio*, pp.100-101

reunirse al pasado y provocar la irrupción de su memoria, obra parcial inmersa en una ruina parcial.

Benjamin escribe amenazado y perseguido por el nazismo, Attie luego de la Caída del Muro. Ambos reúnen los tres tiempos en uno actual, cual presente en ebullición. Irrupción punto de partida del horizonte que se dirige hacia el porvenir. He ahí la actualización, el momento de rememoración.

II

*“En una era de sobrecarga informativa,
la fotografía ofrece un modo expedito de comprender algo
y un medio compacto de memorizarlo.
La fotografía es como una cita, una máxima, o un proverbio”.*

Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*¹⁷⁴

¿Qué sucede con las imágenes de *La escritura sobre el muro* en épocas contemporáneas? En primera instancia emiten una narrativa doble cuyos tiempos corren paralelos en un espacio público que funge como *museo*, al tener *colgadas* aquellas representaciones *encandiladas* por la luz nocturna artificial. Todo ente que atraviese por el rumbo, las percibe a distancia. La imagen fusionada, la cual se hunde a su vez en la textura de la pared original, se apropia de la traza urbana, desplazándose entre espacios horizontales y verticales, donde sonidos y movimientos naturales ciudadanos -peatones, automóviles, camiones, luces-, interactúan. En

¹⁷⁴ Op.Cit., Sontag, S., *Ante el dolor...*, p.31

aparición podrían percibirse como fotografías urbano-arquitectónicas, donde los graffitis, anuncios publicitarios y letras, se asumen parte de ellas, ofreciéndoles un sentido editorial por un lado, y de desafío a la autoridad por el otro, tomando en cuenta la génesis del graffiti en el marco de la “*contra cultura, oficialmente condenado e ilegal* ”.¹⁷⁵ De tal modo se va creando un espacio de mensajes personales y comunitarios, en tanto que ampliando el espectro de la concurrencia, sin dejar de recibir el artista, una responsabilidad social.

Hablamos pues, de un arte urbano en constante movimiento, el cual aparece y desaparece de la noche a la mañana, resaltando la gran cualidad que le concierne: ofrecer lo inesperado. Como consecuencia pretende conmover a las instancias que lo circulan, transeúnte-espectador, quien activo o pasivo, completa la obra: aquel proceso abierto varias décadas atrás se actualiza en otra realidad, simulando una cotidianidad de existencia previa. El plano de archivo que sale a la luz obliga al espectador a preguntarse por los personajes proyectados, las tiendas, el blanco y negro, o bien por los lenguajes escritos.

Las fotografías involucradas no son originales sino citas de otras, preexistentes, cual apropiación de momentos desfasados. Por el hecho de ser la foto de archivo re-fotografiada y proyectada en el muro actual, pierde el *aura benjaminiano*¹⁷⁶ así como su autonomía. El carácter de unicidad entonces, se desvanece, ofreciendo como producto el montaje de una imagen sobre otra, en un contexto más amplio, el ciudadano. Para

¹⁷⁵ El graffiti surge como “...movimiento de guerrilla organizado al nivel de la raíz de la hierba y por la afinidad de grupos ad hoc. Robinson, David, *Soho Walls. Beyond Graffiti*, New York: Thames and Hudson, 1990, p.7

¹⁷⁶ Con la *era de la reproductibilidad*, Benjamin pone en tela de juicio las categorías heredadas del arte, y por tanto se elevan los paradigmas de copia y reproducción, imitación y similitud. Al perderse el aura de la obra, es decir el halo de su autonomía, se eleva el mayor agente artístico en cuanto a su reproductibilidad, el cine, modificando la función artística general. Op.Cit., Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”, Walter Benjamin”, *Discursos Interrumpidos*, pp.17-57

encauzar el sentido que el artista desea transmitir, se produce una interdependencia entre las imágenes, anunciándose como desenlace un presente inédito. En este punto del proceso la serie se presenta homogénea, cuyo denominador común, las calles de un barrio de la ciudad de Berlín, funge de espacio expositivo.

Shimon Attie refleja también la actividad fotográfica postmoderna al articular la imagen como *pintura* enmarcada, escenificada en un espacio público, y colmada de carácter documental. Como resultado se acerca a la noción de *apropiación* de la imagen y a la de teatralidad de sitio específico, así como al privilegio del espectador sobre el artista, “...condición de presencia...,...que sólo es posible a través de la ausencia que sabemos que es condición de la representación.”¹⁷⁷

La presencia lleva en sí aquella ausencia histórica, de desaparición de un pueblo absorbido por las manos de otro, dando a luz un nuevo espectro iconográfico, el cual “...solo puede tener lugar en ausencia del original”.¹⁷⁸

Echemos un vistazo al contexto de la fotografía norteamericana la cual funge de marco de contención y encuentra puntos de contacto con el desarrollo de nuestro fotógrafo instalacionista.

Hacia la década de los ochentas, un grupo de artistas norteamericanos se aleja de la neofiguración pictórica al indagar tópicos como el de la *originalidad* y la *autenticidad*, la copia y la autoría. Louise Lawler (1947), Sherrie Levine (1947),

¹⁷⁷ Douglas Crimp, “La actividad fotográfica de la postmodernidad”, *Efecto Real, Debates postmodernos de fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p.151

¹⁷⁸ Ibid, p.159

Richard Prince (1949) y Cindy Sherman (1954) cuestionan la función social y política del arte por medio del uso de la fotografía, sobre todo aquella que manipula desde las esferas del poder. El *apropiacionismo* critica la institucionalización artística al adueñarse de imágenes publicitarias y de consumo, en tanto que se alimenta de la misma historia del arte, otorgando un producto final que termine despojando a las imágenes de su contenido original, además de *re-dibujarlas*, *re-pintarlas* o *re-fotografiarlas*. La descontextualización ofrecerá significados novedosos. Recordemos que la expresión artística ha tomado préstamos visuales desde su existencia, del mismo modo que los artistas se han visto envueltos en los ecos del devenir cotidiano. Visto así, el proceso ochentero de los Estados Unidos se subleva contra la noción de originalidad de la obra por un lado, accediendo a los estereotipos y ambigüedades, así como aceptando la subversión de imágenes y contenidos, por el otro.



(F.124) Lawler, *Pollock y Turee*, 1984



(F.125) Levine, *Después de Walker Evans*, 1981



(F.126) Prince, *Sin título (Cowboy)*



(F.127) Sherman, *Retratos Históricos*, 1990

Bajo la toma de posesión de imágenes-ideas-conceptos-objetos, subyace el *objet trouvé* y la pérdida de unicidad de la pieza artística, base del arte *Pop* warholiano. Así, Louise Lawler se apropia de obras de arte antiguo, moderno y contemporáneo, de una galería, museo o coleccionista, fotografiándolas (F.124); Sherrie Levine, de fotógrafos que le precedieron, como Weston, Porter o Evans (F.125), o artistas plásticos como Monet, Buren o Koons; Richard Prince re-fotografía imágenes publicitarias y fotografías de revistas, prototipos norteamericanos (F.126), virando hacia la ironía y el humor cuando retoma imágenes del mundo de la pintura (1980). Asimismo, Cindy Sherman realiza una serie de *Retratos históricos* (1986-90) al recrear poses tomadas de pinturas de maestros antiguos (F.127).

“... fue en los ochenta cuando comenzó a hacerse visible una progresiva corporativización o privatización de las instituciones culturales..., cuyo emblema hoy es el Museo Guggenheim convertido en franquicia multinacional del entretenimiento cultural.”, levantándose como contraparte la actividad de la izquierda frente a la ola neoconservadora de Ronald Reagan y Margaret Thatcher. Tal enfrentamiento en la superficie norteamericana da lugar *“...a “guerras culturales” en las que confluyeron reivindicaciones identitarias, la crisis del sida, luchas contra la censura y reacciones frente a la cancelación de programas del Talento Nacional para las Artes (National Endowment for the Arts).”*¹⁷⁹ *Guerra cultural* que pretende restaurar el vínculo entre arte y práctica social, liberando a la fotografía de sus ataduras, y asumiendo una gran gama de:

¹⁷⁹ Jorge Ribalta, “Para una cartografía de la actividad fotográfica postmoderna”, Op.Cit., *Efecto Real...* pp.10-11

...combinaciones de imagen y texto, aproximaciones documentales y puestas en escena, diferentes formas de secuencia o serie frente a concepciones de la imagen como cuadro...” “En Nueva York, el trabajo de Cindy Sherman, ambigüamente situado entre el documental y la puesta en escena cinematográfica..., los trabajos de apropiación de Sherrie Levine; las combinaciones de imagen y texto de Barbara Kruger, derivadas del fotomontaje vanguardista de entreguerras; las fotografías de obras de arte en contextos públicos o privados de Louise Lawler y en general las imágenes con referencias a los estereotipos mediáticos, como el de Laurie Simmons... .. Allan Sekula..., se ha(n) mantenido más fiel(es) a un patrón documental social... en el que las imágenes se articulan con textos y el formato de la página impresa mantiene una tensión dialéctica con el espacio expositivo.¹⁸⁰

El marco fotográfico contextual que estamos ofreciendo, además de captar los momentos y utilizar tecnologías avanzadas, yuxtaponen imagen y texto, pasado y presente, foto de archivo y video instalación, en espacios públicos y urbanos que interactúan sin cesar con el espectador y su medio ambiente, características comunes a la obra que presentamos en éste capítulo. Sin embargo, nuestro artista no pretende mostrar la manipulación de los poderes sobre la información, como lo reflejan por ejemplo, las obras de otras dos artistas contemporáneas, Jenny Holzer (1950) (F.128) y Barbara Kruger (1945) (F.129), quienes cuestionan al *opresor* presentando resultados de procesos político-sociales transformados en productos culturales. Holzer proyecta sus textos en espacios urbanos, los cuales irrumpen con reflexiones políticas, violencia, dolores o miedos. Kruger se ocupa de revelar los signos que se van filtrando en la sociedad –los estereotipos-, con un énfasis en el rol de la

¹⁸⁰ Ibid, p.15

mujer, a través del texto y la imagen reproducida. Mientras tanto, Allan Sekula, (F.130) asume actitudes antiglobalización, reflexionando sobre la función del documental en el marco artístico-social con ironía.



(F.128) Holzer, *Protégeme*, Nueva York, 1985-86 (F. 129) Kruger, *Tu cuerpo es un campo de batalla*, Ohio, 1990



(F.130) Sekula, *Los ricos destruyen el planeta*, Documenta 12, 2007

Los artistas mencionados también denuncian y ponen en evidencia las contradicciones sociales en las que vivimos, cada quien con directrices y matices propios, en ocasiones fríos y distantes, aunque rozando nódulos candentes.

Attie se dirige al público con cercanía y emotividad, cualidades acompañadas de un compromiso de interés social, junto a una elaborada estética compositiva, gráfica y conceptual. La suma de momentos temporales permite abordar la obra desde diferentes lecturas, produciéndose un tipo de refracción de la sociedad alemana de los

años veinte y treinta sobre la contemporánea. Podríamos decir que su *apropiacionismo*, citas de *momentos desfasados*, es histórico y de archivo testimonial, y que su dirección se enfoca hacia una toma de conciencia de transformación sociopolítica. El acto de re-fotografiar la imagen de archivo así como la foto-instalación del resultado final, crea un efecto repetitivo del proceso de *apropiación*, cual mirada de espejo contra espejo. En ambos casos se produce el desplazamiento de cada imagen y su respectivo momento histórico, para reunirse en un tiempo efímero y cambiante a la vez. El sentido *estable* de la obra de arte se va desplazando para permearse de una dinámica en movimiento.

Nuestro artista actualiza también la imagen prestada-archivada del pasado, cual *ready made* duchampiano –objeto preexistente de producción masiva, convertido en obra de arte– al situarlo en otro contexto: ya no a modo de *objeto encontrado* perteneciente a la cotidianeidad, sino como parte de un marco histórico traducido en diapositiva, y por tanto, concerniente al mundo de la imagen,¹⁸¹ facilitando la reflexión (¿autorreflexión?) artística. Al tomar las fotografías de las foto-instalaciones, reduce los elementos que conjugan la pieza a dos dimensiones, incluyendo el paisaje natural urbano contemporáneo, al mismo tiempo que se apropia de ellos. Los re-enmarca, concediéndole al espectador una obra colgada a futuro en algún museo o galería, o bien publicada en un libro o artículo.

¹⁸¹ Desde el momento en que el *objeto encontrado* se presenta en un museo, de acuerdo a Duchamp, se transforma en pieza artística. Ejemplo del *Urinal*, de 1917, que adquiere y presenta para una exposición en Nueva York, como la escultura titulada *Fuente*. Al modificar el contexto del objeto, el artista crea una nueva mirada del mismo, así como modifica la mirada del espectador. Con el *ready made* cuestiona la definición de arte: el objeto es alterado, implicando que la producción de arte no necesita más que un acto de selección del objeto preexistente. Así es como insiste en el derecho del artista de designar todo objeto cotidiano como obra de arte

... la actividad fotográfica de la postmodernidad –afirma Douglas Crimp- actúa... en complicidad con (las) modalidades de la fotografía- como-arte, pero lo hace sólo para subvertirlas y superarlas. Y lo hace precisamente en relación al aura (benjaminiano), pero no para recuperarla, sino para dislocarla, para demostrar que también ahora es sólo un aspecto de la copia, y no el original. La fotografía es... una representación... Sus imágenes son hurtadas, confiscadas, apropiadas, robadas.¹⁸²

De tal modo regresamos al punto en el que la representación de una imagen previamente existente se acerca al tópico de la pérdida del aura de la pieza única. En la fotografía, y desde Benjamin, el aura se encuentra en la presencia, mientras que la obra de arte, por pertenecer a una época de *reproductibilidad técnica*, conlleva de modo inherente, la posibilidad de réplica. Nada es auténtico sino reproducible, y por lo mismo carente de unicidad. “*La obra de arte reproducida se convierte... en reproducción de una obra artística dispuesta para ser reproducida. De la placa fotográfica, por ejemplo, son posibles muchas copias...*”¹⁸³

En el marco de la fotografía postmoderna y desde la multiplicación de las imágenes *Pop* hasta la fabricación seriada minimalista, el aura se-vacía/se-agota. La calidad de la copia se eleva sin tapujos: la obra reproducida va legitimando la ausencia del original, aproximándonos nuevamente a la fórmula de la pérdida transformada en presencia de la ausencia.

¹⁸² Crimp, “La actividad fotográfica de la posmodernidad”, Op.cit., *Efecto real*, pp.157-158

¹⁸³ Op.cit., Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad...”, p.27. El texto se publica en París en 1935.

Attie utiliza la duplicación de la copia fotográfica, la cual le provee de apoyo para comprobar un evento pasado, adquiriendo a su vez, el valor de medio de simulación de una situación histórica. La copia pues, se integra a la cultura urbana, al mismo tiempo que combina texto e imagen, y evidencia mensajes culturales. La pregunta que resta es: ¿puede acaso su obra, percibirse como documento de denuncia social?

La narración que se desprende de la foto de archivo es presa del peso documental, mientras que la actual ofrece una realidad dada, última que adquirirá en unos años la misma calidad archivística que la anterior. El conjunto acarrea con un poder simbólico al remitirse a etapas histórico-políticas de represión. Momentos de silencio, imposibles de cuestionar al opresor, cuya ideología dispone de una cantidad de herramientas represivas, las cuales son reproducidas a través del comportamiento de los miembros de los partidos: *nacionalsocialista y comunista*. La realidad que emite la pieza en el presente esconde el peso *documental* de aquellas herramientas, razón por la cual las capas empolvadas no pueden salir a la superficie inmediatamente después de concluida la contienda, sino en un momento lejano y ajeno, también en proceso de liberación y bajo el segundo y *nuevo* poder opresor: el régimen soviético.¹⁸⁴

Lejos del lenguaje brutal de la fotografía documental bélica, nuestro artista como todos los norteamericanos de su generación, posee el trasfondo de las Guerras de Korea y de Vietnam, así como para los de ascendencia judía, las suscitadas en el Estado de Israel. Es evidente que su mirada es pacifista y que cuestiona las políticas de agresión. Al trabajar dista de la estética belicista de cadáveres, trincheras,

¹⁸⁴ Recién hace escasos años que está saliendo a la superficie la tremenda opresión y torturas llevadas a cabo bajo el régimen comunista soviético.

realidades abominables, cuanto del poder fotográfico que atestiguan las guerras.¹⁸⁵ Emite un mensaje contemplativo, envuelto en un aura entre melancolía y recuperación del olvido, u olvido recuperado, oscilando como péndulo entre un ejercicio de memoria y proceso de reflexión en los que la sensibilidad se alza junto al recuerdo. De tal modo, el valor documental dependerá del grado de involucramiento del espectador, quien, con mayor o menor conocimiento de las herramientas comentadas, completará el desarrollo de reflexión. La denuncia de Attie aunque sutil, existe apretada-atrapada-aprisionada en la grieta contenida entre los dos espacios temporales, del vacío urbano berlinés.

La elección del espacio y el énfasis en el punto focal de la ausencia, refleja un comportamiento de exclusión: génesis del lapso de anestesia. ¡He aquí la denuncia! Denuncia que demarca desigualdades, carencias y omisiones de una porción de la sociedad. Si no fuera por la Caída del Muro en 1989, coyuntura de apertura que abre un campo de igualdades diversas, difícilmente podríamos haber vaticinado lo que hubiera ocurrido. La suma y contraste de tiempos, con sus respectivos procesos, afirma las asimetrías que la serie *“La escritura sobre el muro”* demanda, englobándola entonces, dentro de un arte de reflexión social, en el que documento y obra de arte lindan tras el *“...uso (de) imágenes como significaciones que apuntan a capas de la historia, a comunidades perdidas o a colectivos latentes susurrando dentro de ciertos contextos”*.¹⁸⁶

Hablando de minorías, hacia la década del '70 y acentuándose en los '80s, Jean Michel Basquiat (1960-1988) y León Golub (1922-2004), así como Gerhard Richter

¹⁸⁵ Op.cit., Sontag, *Ante el dolor...*, pp.27-117 Se refiere desde la Primera Guerra hasta la de Afganistán.

¹⁸⁶ Irit Bastry, “Interview with Shimon Attie”, <http://www.artwurl.org/interviews/INT024.html> Consultado, 26-06-09

(1932), Anselm Kiefer (1945) y Hans Haacke (1936)¹⁸⁷ entre otros, realizan revisiones de sus respectivos pasados. Acerquémonos a los últimos tres, alemanes comprometidos con el trasfondo de su nación, al aportar al análisis en cuestión.

La generación que comienza a examinar el pasado nazi, recupera la figuración, dando a luz al *neosalvajismo alemán* de finales de los '70-principios de los '80, al cual se asocia "... la transferencia de la fotografía que hace Richter a la tela, con su firma borrosa, y la mezcla de pinceladas expresionistas y abstractas de Kiefer, en su arquitectura nazi y pinturas de la memoria del Holocausto."¹⁸⁸

En la fotografía pintada al óleo sobre *El tío Rudi* (F.131), Gerhard Richter lo describe parado, sonriente, mirando a la cámara y vestido como oficial de la SS. El reconocimiento del pasado personal –el cual comparte con muchos conciudadanos- se enfrenta a la aceptación de un presente posterior a veinte años de postguerra, en el que se airean símbolos innegables a la intemperie, cual proceso terapéutico. La obra de 1965 refleja dos momentos cruciales de búsqueda de justicia, al confrontar a Alemania a la realidad de muchos de los padres y/o abuelos relacionados al genocidio: el *Juicio a Eichmann* en Jerusalén (1961), y los procesos de Auschwitz en Frankfurt (1963-65).

¹⁸⁷ Guasch Ana María, *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-1995*, pp. 388-389

¹⁸⁸ Andreas Huyssen, "Figures of Memory in the Course of Time", *Art of Two Germanys. Cold War Cultures*, New York: Abrams/Los Angeles: LACMA, 2009, p.232



(F.131) Richter, *El tío Rudi*, 1965

Unos parlantes fuera de la Corte Suprema de Justicia de Jerusalén transmiten el juicio que se le hace a Adolf Eichman, teniente coronel de la Oficina de Seguridad de los SS (*Schutzstaffel*, *brigada de protección del partido*), desde donde ordena la transportación, el exterminio y la liquidación industrial de los judíos europeos. Encerrado en una caja de cristal en el juzgado jerosolimitano, proclama antes de ser condenado: “*Soy culpable de obediencia*”.¹⁸⁹ Desde otra latitud, la Corte de Justicia de Frankfurt am Main, veinticuatro acusados son confrontados a su pasado nazi, a lo largo de veinte meses. “*El proceso debe demostrar al mundo que nuestra nueva República Alemana es una democracia determinada a preservar la dignidad de cada individuo.*”, afirma el abogado general Fritz Bauer, en 1963, al abrir el juicio.¹⁹⁰

Lo borroso de la escena de la obra de Richter es parte de la técnica-actitud fantasmagórica que ha suscitado la temática, cual presentación de una realidad que tal vez, se hubiera preferido encontrar del lado de la no-nitidez, donde la imagen se desvanece del todo.

¹⁸⁹ *Verdict on Auschwitz: The Frankfurt Auschwitz Trial 1963-1965*, Directors von Rolf Bickel and Dietrich Wagner, DVD, 180 minutes, color & b/w, German with English subtitles, 1993

¹⁹⁰ *Ibid*



(F.29) Kiefer, *Nürnberg*, 1982

Anselm Kiefer elabora el tema del pasado nacional con una dosis de catástrofe, presentando el drama a través de paisajes exteriores de devastación en una conjunción de pintura *matérica*, *collage* y *assemblage*, capas y mezclas de elementos que se vierten sobre la tela. En *Nürnberg* (F.29) utiliza paja y madera quemadas, cual cenizas recogidas de un tiempo remoto, aunque aún se alcance a oler el vaho. El título de la obra carga con significados densos para la historia alemana: primeramente reseña las afueras de la ciudad al describir un grupo de edificios a la izquierda de la composición, reminiscencia de uno de los lugares donde el Partido Nazi guardaba pinturas confiscadas. Recuerda también las leyes raciales antisemitas establecidas en dicha ciudad en 1935 y finalmente, recuerda el primer momento en que el *Tribunal Militar Internacional* juzga a los nazis desde el *Palacio de Justicia*, el 14 de noviembre de 1945. Unas palabras se divisan al costado superior derecho de la tela: *Nuremberg, Festival y Pradera*, mientras un pedazo de papel con el nombre *Eva*, se ve pegado.

Estos elementos se refieren a la ópera de Wagner 'Los maestros cantores de Nuremberg' (1867) ambientada en la Nuremberg del siglo XVI; Eva es uno de los personajes principales. Otro personaje advierte la necesidad de proteger el arte alemán de la amenaza extranjera, transformándose la ópera en un punto de apoyo para el Nacionalismo

Alemán. Fue utilizada frecuentemente como propaganda nacional socialista, y una presentación se realizó en 1935 en el Partido Nazi..., cuando las leyes antisemitas de Nurenberg se establecieron.¹⁹¹

La imaginería de ambos artistas alemanes, pertenecientes a una generación nacida durante o posterior a la caída del régimen nacionalsocialista, escoge momentos imposibles de negar, enfrentándose a un capítulo fresco de la historia, aunque renegado. Imaginería basada en documentos testimoniales de un pasado oído y leído, vertida en un discurso crítico, cual búsqueda de identidad, o recuperación de la misma. Mientras Richter describe a su tío en indumentaria militar, Kieffer omite la presencia humana.

Hans Haacke, el tercer artista comprometido con los contextos políticos-sociales de Alemania, evoca la relación entre arte, capital y poder a través del proceso artístico, criticando museos y galerías, al usar la riqueza para seducir la opinión pública. En *Y después de todo, habéis ganado* (F.133), el artista reconstruye una columna de la etapa nazi, de madera pintada en negro, rojo y blanco, a la que se le suman 16 carteles tipo collages, con material de periódicos y documentos. La columna de 1938 a su vez, se había colocado sobre una preexistente, la *Columna de la Virgen María* (F.132) de la Plaza *Am Eisernen* de la ciudad austríaca de Graz. (F.134) La instalación de 1988 realizada para la exposición *Puntos de Referencia 38/88*, dedicada a puntos públicos de la ciudad, escoge un espacio emblemático: julio de 1938 conmemora el *golpe de estado* de julio de 1934, el cual para ser evitado por parte de Hitler, termina provocando una masacre. El evento del '38 es acompañado de una masiva manifestación y disturbios antisemitas, antes de la incorporación de Graz al Tercer

¹⁹¹ Op.cit., Huyssen, "Figures of Memory...", *Art of Two Germanys...*, p. 332

Reich.¹⁹² Haacke reconstruye la columna de la Virgen María, como habían hecho los nazis en 1938, bajo un obelisco lleno de insignias hitlerianas, al añadir el balance de los muertos asesinados por los nazis en la provincia Estiria ”.¹⁹³



(F.132) Columna de la Virgen María, Graz, 1988



(F.133) Haacke, *Y después de todo habéis ganado*, Graz, 1988 (F.134) *Am Eisernen Tor*, Obelisco original, Graz, 1938

El artista alemán contemporáneo reconstruye el monumento con la svástica y el águila, así como con la frase que hace referencia al abortado golpe de estado: *Y después de todo, habéis ganado*. En este sentido,¹⁹⁴ el monumento que del pasado duplica Haacke, devela verdades a través de su transformación, convirtiéndose finalmente en *antimonumento*. Lo que pretende haber sido cubierto con la Virgen, se recubre cual memorial invertido. “... *la instalación vuelve el monumento de victoria a*

¹⁹² El régimen de Hitler debilita una organización paramilitar, la SA, la que se mantiene autónoma desde que es escogido canciller, como resulta amenaza termina siendo reprimida violentamente. *Mia san Mia*, Hans Hacke, Dresden: Generali Foundation, 2001, p.36

¹⁹³ Ibid, pp.20-22

¹⁹⁴ Haacke actúa como Horst Hoheisel, artista que mencionaremos más adelante, al presentar el monumento del pasado en el presente, convirtiéndolo en *antimonumento*.

*memorial. De memorial a un monumento de vergüenza.*¹⁹⁵ Como dato curioso, el obelisco es blanco de ataque, dos semanas antes que finalizara la exposición.¹⁹⁶ (F.135)



(F.135) Columna bombardeado por un neonazi, Graz, 1988

Los artistas mencionados asumen una responsabilidad ante el público espectador, denunciando el pasado que les atañe. Attie no lo refleja cuestionando la realidad sino que recupera igual que los alemanes, el lado velado, cuya construcción narrativa necesita del documento verificador.

Ahora bien, los espacios y monumentos urbanos que se van modificando, hasta en ocasiones llenarse de vacío, nos conducen a la relación de las transformaciones urbanas con/por el deambular de tiempos inmersos en remolinos históricos.

*“...desde Benjamin a Atget, observamos la pérdida del pasado a través de las constantes alteraciones del presente urbano como forma de violencia contra la memoria...”*¹⁹⁷ Memoria atrofiada por la cultura dominante y los consecuentes cambios por los que sufre el ámbito citadino, atentando contra el horizonte lejano, memoria

¹⁹⁵ Op.cit., *Mia san Mia*, p.20

¹⁹⁶ Ibid, p.20 y p.137

¹⁹⁷ Allan Sekula, “Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación”, Op.Cit., *Efecto Real...* p.41

activada un par de años después por un nuevo estímulo de preferencia estético-perceptiva, que alcance a todo público posible.

Las fotografías-instalación de Attie duplican el espacio urbano dando a luz la nueva evidencia. Los momentos se presentan tras un arreglo estético sumamente minucioso, en donde el paisaje del antiguo barrio y su genuina arquitectura, se reinscriben en la etapa inmediata a la Caída del Muro, en la que los ciudadanos se desplazan libremente por la ciudad sin toparse con los puntos de cruce cerrados ni con la oposición de los guardias fronterizos, amén del abismo socio cultural y económico que se va abriendo desde 1961 entre las dos mitades, año en el que comienza el acordonamiento de la ciudad y la consecuente construcción de un muro de hormigón de 167,8 kilómetros de largo.

La superposición de las realidades de la serie "*La escritura sobre el muro*" señala el instante en el que se levanta el velo histórico y se crea el nuevo registro temporoespacial. En otras palabras, la dimensión que se entreabre entre ambas imágenes da a luz al registro delgado y agudo, aquel que alberga la grieta, la que se *oculta*, aflora y desvanece, atesorando el vacío de memoria, *invisible* por un prolongado lapso temporal. Superposición que conduce al artista a simular una situación de reunión-re-unificación, luego de haber investigado los sucesos políticos acaecidos, alcanzando a confeccionar algo así como una estética de ecos bélicos, tras la omisión de todo referente de violencia, tortura o trauma. El registro resultante es el que juzga el proceso histórico, dirigiendo su mirada a aquella circunstancia en la que el judío cuenta con la libertad de movimiento en las calles de su colonia. Registro en el que nadie se encuentra ausente salvo el vacío de la guerra, refugiado en la delgada grieta.

Grieta que se entreabre, amplía y dilata, hasta vincular historia y tiempo, grieta que no cesará su proceso de memoria sino y solo con la mirada del espectador, sea cual fuere su reacción.

El proyecto 'La escritura sobre el muro' –afirma el artista- debería verse como una simulación de la vida judía como alguna vez existió en la Scheunenviertel, y no como una reconstrucción literal".¹⁹⁸ La simulación no cuestiona en este caso la diferencia entre verdadero o falso/real e imaginario¹⁹⁹ sino que recrea el pretérito, en tanto que conmueve al espectador del presente, activándole algún tipo de recuerdo.

En la dimensión de memoria del vacío dejado atrás, Berlín adquiere un escenario sumamente particular. No solo provee el período acaecido entre las dos guerras mundiales, sino también la fase de construcción del Muro hasta su destrucción, nódulo candente de la Guerra Fría, cuando "...se eliminan los nombres socialistas a favor de los patronímicos anteriores, a menudo... antisocialistas",²⁰⁰ se van demoliendo edificios de la antigua RDA y del servicio secreto STASI, se re-planifica el *Postdamer*, la *Leipzig Platz* del Berlin Mitte, y un sinfín de lugares más.

En este sentido, nuestro artista se encuentra proponiendo una relectura de la ciudad en plena transformación urbana. Reinscribe una pequeña porción de la

¹⁹⁸ Op.cit., Shimon Attie, "The writing on the Wall project", p.11

¹⁹⁹ Jean Baudrillard, "La precisión de los simulacros", *Cultura y simulación*, Barcelona: Kairos, 2005, pp.47-80

²⁰⁰ Op.Cit., Andreas Huyssen, "El vacío rememorado: Berlín...", *En busca del futuro perdido*, p.196. Huyssen, en tanto crítico literario y cultural, propone a la ciudad como texto y a su lectura como un espacio de signos. Lee a Berlín, en primera instancia, como un *texto histórico-político*, por el recuerdo que traen los edificios del pasado, los disparos en las paredes, y considera que hubo un desplazamiento de la escritura a la imagen en la década de 1970, tras un nuevo vocabulario de los espacios urbanos. Sin embargo critica el desplazamiento actual como una nueva forma de política urbana, la cual promueve el consumo cultural, tanto de las compras como del museo. Ibid, pp.191-193

historia haciendo transparente aquello que la crónica se encarga de opacar. Escoge un rincón ciudadano estético desde donde emite un aire de escenario de debate público, provocando un efecto de identidad entre los habitantes. De tal modo, la traza de la urbe junto al deambular de sus residentes, devienen testimonios y disparadores de eventos traumáticos. No nos referimos solo al diálogo entre adoquines antiguos y asfalto moderno, sino también a la red de convivencia social, donde la historia se percibe indisociable de los capítulos que la precedieron. Nada es plausible de ser excluido.

Attie recupera pues, espacios *vacíos* de Berlín, aparentemente invisibles, escondidos tras delgados intersticios cubiertos por el *polvo* del tiempo. Una grieta es heredera de las generaciones que atraviesan-sobreviven o bien perecen en la Segunda Guerra, mientras que la otra, todavía muy fresca, se revela en el proceso de-estar-abriéndose-al-mundo durante un largo gerundio, luego de la herencia socialista. No es entonces sino, en un momento de memoria intangible, cuando la capacidad de señalar otro, anterior y deliberadamente olvidado, emerge con el nombre de *Holocausto*.

Nuestro artista crea pasadizos – guías para el espectador - peatón que transita, reconoce o desconoce una historia de calles y edificios en la era del testimonio que comienza a abrirse hacia la década de los '90s y en la que aún, permanecemos sumidos. Testimonios fragmentados de lugares transformados en entes *inmortalizadores* de la memoria e identidad de un pueblo, grietas que reconectan paisajes cotidianos de eras distantes.

La superposición y apropiación de imágenes, collage de carácter político-social, se verá también en la obra de Horst Hohesiel (1944), quien en 1997 escoge el monumento más emblemático de Berlín, la *Puerta de Brandenburgo*, para

desmonumentalizarlo, o bien colocarlo –en palabras del propio artista alemán, nacido en Polonia- en actitud de *antimonumento*. Proyecta la entrada al Campo de Concentración de Auschwitz ²⁰¹ (F.136) sobre la *Puerta de Brandenburgo*, (F.137), de cuya superposición resulta que el lema en hierro del primer acceso “*El trabajo nos hará libre*”, se lee sobre el pórtico superior del segundo, al destacarse la cuadriga sobre las letras “*nos hará*”. (F.32) La video instalación se realiza el día en que se conmemora la *Liberación del campo*, el 27 de enero de 1945. (F.138)

La Puerta de Brandenburgo, obra del arquitecto neoclasicista Carl G.Langhans entre 1788 y 1791, se construye como acceso a la ciudad de Berlín, con cinco zonas de paso y dos entradas menores a los costados. Durante la Segunda Guerra se destruye casi en su totalidad, igual que la cuadriga de bronce, concluyendo la restauración hacia 1957. Bajo el régimen socialista permanece prácticamente en tierra de nadie, quedando abandonado hasta la *reunificación*.

Hércules, Marte y Minerva, relieves de la parte superior e interior de la *Puerta*, nunca se hubieran imaginado sentirse encerrados tras los alambres de púa del campo de Auschwitz; ni la diosa de la Victoria, aquella que tira del carro de cuatro caballos en dirección a la ciudad, tampoco se hubiera ubicado entrando -¿o saliendo?- a/de un campo de exterminio.



(F.136) Entrada al campo de Auschwitz



(F.137) Puerta de Brandenburgo

²⁰¹ Lugar común hoy en día luego de la cantidad de imágenes transmitidas por el medio cinematográfico.



(F.32) *Arbeit Macht Frei*, Instalación lumínica sobre la Puerta de Brandenburgo,
Día de la liberación de Auschwitz, Enero 27, 1997



(F.138) *Arbeit Macht Frei*, Instalación lumínica sobre la Puerta de Brandenburgo,
Día de la liberación de Auschwitz, Enero 27, 1997

El artista plantea el evento durante toda una noche, transformando a Berlín en testigo-espectador de la conjugación/integración-provocación/rechazo, de dos estructuras emblemáticas de Alemania al ofrecer la entrada/salida a/de la ciudad o la entrada/salida al/del campo. Para comprender su contexto artístico y conceptual, cabe mencionar un proyecto previo que Hohesiel presenta para el concurso del *Memorial a las víctimas del nazismo*, en 1995 (que terminará ganando Peter Eisenmann), donde propone demoler la *Puerta de Brandenburgo*, “... reducir su piedra en polvo, salpicar los restos sobre su lugar original, y luego cubrir el área entera del memorial con placas de granito...”.²⁰² Demás está decir que la propuesta no se aprueba, quedando fuera de concurso. Sin embargo, podemos entender que el monumento

²⁰² Op.Cit., Young, James E., *At Memory's Edge...*p.90

emblemático tiende a transformarse en manos del artista en negativo del mismo, o bien en *antimonumento*: ofrece destrucción donde hubo destrucción.

Los monumentos están vivos mientras se discute sobre ellos. Una vez instalados, esas moles de mármol, bronce o concreto, por más grandes que sean se vuelven invisibles, se olvidan...²⁰³ (Hoheisel mismo) ...define sus obras como Denkmale: en alemán 'marcas de la memoria', pero además, espacios de reflexión (Denken significa pensar, reflexionar). La palabra para monumento (Denkmal) implica, en cambio, pensar sólo una vez. ...en la experiencia alemana, -continúa- la imposición oficial de una política de la memoria impartida coercitivamente a los hijos de los victimarios ha tenido consecuencias nefastas y una cuota de responsabilidad en la emergencia de grupos neonazis.²⁰⁴

Shimon Attie y Horst Hoheisel elaboran obras en espacios claves y sobre una base llamada ausencia. Insisten en encontrar el vacío en el que se ha *hundido* la memoria, cuya pérdida es transmitida a ambos grupos, víctima y victimario. Luego cuestionan el conflicto y elevan la voz silenciada como producto de una conducta proveniente de la estructura del poder represor, hasta que finalmente, demandan dicho poder, intentando romper las ataduras contenidas hasta entonces. Señalar el espacio vacío no es sino el primer paso para proveer la solución del problema, seguido de la toma de conciencia de rememoración. En el vacío se encuentra la memoria, en espera de ser conmemorada.

²⁰³ Laura Malosetti Acosta, "La polémica de los monumentos por la memoria", Clarín, 24-07-2004 <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2004/07/24/u-800082.htm> Consultado, 17-03-09

²⁰⁴ Ibid

El trabajo *del/en-el-vacío* es compartido también por Christian Boltansky (París, 1944).²⁰⁵ En una instalación de 1990 indica el vestigio de un edificio en Berlín, bombardeado por los aliados en 1945, a través de carteles que cuelgan sobre los muros de las construcciones adyacentes. (F.139) Los nombres y apellidos de las personas que vivieron allí entre 1930-1943 –judíos deportados–, aparecen junto a alemanes que recibieron sus departamentos. El artista francés comienza recopilando material sobre los inquilinos, y como complemento organiza una exposición en Berlín, *Die Endlichkeit der Freiheit*, con fotocopias del material encontrado junto a mapas del barrio, colocados en cajas de archivo. *La casa desaparecida* (F.140) se completa con el recuerdo de las familias faltantes, así como por el público que atraviesa la calle y alcanza a leer los apellidos.

El hallazgo del vacío implica un olvido inminente, aunque sea por un lapso temporal, durante el cual se van desarrollando los recuerdos junto a una lucha a favor de la no repetición de los sucesos acaecidos, tanto para las generaciones jóvenes y venideras como para los *negacionistas*. Señalar la ausencia implica verla, luego recordarla. Y qué mejor que un espacio público y urbano.

Recordemos que la vastísima obra de Boltansky oscila entre fragmentos, memoria e imágenes, realidad imaginada e intangible; sombras y fantasmas que emergen de una oscuridad creada cual recuerdo colectivo de espacios concentrados y ámbitos terroríficos encarnados por seres humanos, como consecuencia de una política

²⁰⁵ Boltansky nace en París de madre croata cristiana y padre ruso judío, último que, a pesar de adoptar el catolicismo, no logra escapar a la persecución nazi, y decide esconderse en un sótano durante la guerra. Una vez finalizada la contienda, rehúsa salir a la superficie, perdiendo así toda libertad de movimiento

racista. Principio de una cadena de experiencias compartidas, que abre un nuevo panorama bélico y de genocidios sucesivos, cadena hostil de pueblos torturados.



(F.139) *La casa desaparecida*, carteles con los apellidos colgados en las paredes adyacentes, 1990



(F.140) *La casa desaparecida*, Grosse Hamburgerstrasse 15-16, Antiguo barrio judío, Berlín, 1990

El artista francés se sumerge en el proceso mencionado desde el registro y el archivo, hasta dejar constancia de testimonios de época, y alcanzar una memoria, diríamos, a modo de homenaje.



(F.28) Ullman, *Bibliotek*, Bebelplatz, Berlín, 1996

Desde otras latitudes, el artista israelí Micha Ullman (1939) rememora en 1996 la *quema de libros* del 10 de mayo de 1933 por el régimen nazi, nuevamente, a través del dedo índice que señala el diminuto espacio vacío, desde donde se oye el grito agudo que también reclama ser visto. La instalación conceptual *Bibliotek*, (F.28) ubicada en la *Babelplatz* de Berlín, a un lado de la *Universidad Humboldt*, consta de un hueco abierto en el piso donde una biblioteca subterránea de estantes vacíos, se vislumbra a través de un vidrio, iluminado por las noches. Más de veinte mil ejemplares de filósofos, científicos, poetas y escritores, son censurados a través de la quema.

Los motivos para verse incluidos en la lista negra elaborada por el bibliotecario Wolfgang Hermann fueron diversos. Algunos como Arnold Zweig fueron condenados por promover el pacifismo, otros por sus tendencias comunistas o socialistas, otros, simplemente, por cultivar un modernismo revolucionario y librepensador que irritaba a los nazis. aunque el billete estrella para la hoguera era, evidentemente, el de ser judío.”²⁰⁶

Micha Ullman, quien nace en Tel Aviv y estudia arte en Jerusalén y Londres,²⁰⁷ elabora generalmente sus obras debajo del nivel del suelo, utilizando tierra y arena, desde 1972. Sus espacios ahuecados, de reencuentro y recuerdo, conllevan también un referente vigente hasta el día de hoy, el conflicto palestino-israelí.²⁰⁸

²⁰⁶ En mayo del 2008, a los 75 años de la quema de libros en la Babelplatz, el Consejo de Cultura Alemán organiza un acto conmemorativo. El ensayista Volker Weidemann, autor de “El libro de los libros quemados”, desentierra 131 de los escritores, entre los cuales se encuentran Lion Feuchtwanger, Emil Ludwig, Heinrich Mann, Theodor Plevier, Erich Maria Remarque, Arnold Zweig. Paolo Fava, *A 75 años de la quema de libros, los nazis aún ganan*, Papel en blanco, 22-04-2008, <http://www.papelenblanco.com/escritores/a-75-anos-de-la-quema-de-libros-los-nazis-aun-ganan>. Consultado, 10-09-09

²⁰⁷ Llega a Berlín como invitado del *Programa para Artistas* y desde 1991 imparte una cátedra en la Academia de Artes de Stuttgart.

²⁰⁸ Mencionaremos a este artista en el capítulo “Menashe Kadishman y la oveja sacrificada”, en el apartado I, en relación a la reacción al conflicto árabe-israelí, abogando por la convivencia. En 1972 Micha Ullman transporta tierra del Kibutz Metzger a una aldea vecina, y viceversa, rellenando ambos huecos con tierra del otro. Al acto en sí le

Los tres últimos artistas, alemán, francés e israelí, hacen eco de una etapa en proceso de caos la cual se va agudizando hacia la década del '90, y coincide con los planteos realizados por Shimon Attie. No es casual la disponibilidad temática en relación al ámbito temporal, la Caída del Muro, la precisión de ubicar las piezas en espacios urbanos como si emitieran su grito a los cuatro vientos, así como la necesidad de reflexionar en constante interacción con la audiencia. Las instalaciones acercan al peatón, involucrándolo de manera intrínseca en la etapa histórica que se proyecta. Llama la atención el enfrentarse en medio de la ciudad, al campo de exterminio de Auschwitz, leer apellidos transcritos en un edificio inexistente, o bien preguntarse por el hueco abierto en medio de la *Babelplatz*, para captar su significado. No olvidemos el escenario que se crea durante la Segunda Guerra, de inmensas estructuras efímeras, con la finalidad de eliminar un pueblo entero, escenario disperso por una amplia geografía europea, impuesto por conquistas violentas, y creado tras una política de exclusión. En este proceso de sedimentación, el registro de los sucesos-experiencias constituye el primer paso para detectar-aceptar la realidad, ¿congelada, borrada, olvidada? Escenografía que aún se encuentra en el inconsciente colectivo, imposible de acudir al olvido, más con la certeza y el deber de activar una memoria. Europa comienza a abrirse a la problemática nacional a través del arte, 45 años más tarde de concluida la contienda, precisando de una mirada amplia e introspectiva. Una vez alcanzado el proceso que conduce a la recuperación de la memoria, desde la mirada activa de los ciudadanos, se logrará la identidad que (tal vez) ayude a asumir el pasado. Camino en el que el arte puede proporcionar la conformación de marcos de inclusión que logren abordar la mayor cantidad de ciudadanos con el fin de ampliar la conciencia pública.

antecedentes extensos diálogos entre ambas partes. Igal Zalmona, "El arte israelí: mirada retrospectiva", *Ariel, Revista de artes y letras de Israel*, no.60, Jerusalén, 1985, p.40

III

A través del arte de la instalación y la fotografía ...quise reflejar... la historia de cada ciudad (tanto la actual como la mitologizada), el paisaje físico y las realidades social y política. Estuve interesado –continúa el artista- en explorar como cada una de las ciudades reconstruye su legado compartido de la Segunda Guerra Mundial, y como, a la luz del legado, cada ciudad responde a los amplios desafíos de inmigración del presente europeo (tanto económicos como políticos), así como al surgimiento del ultranacionalismo e intolerancia étnica.²⁰⁹

El proyecto genérico de Shimon Attie *Sitios No-vistos* continúa con la temática holocáustica durante su estancia europea. Las obras de sitio específico, proyecciones de diapositivas, películas y láser, relacionan los tópicos de lugar, memoria e identidad. Echemos un vistazo a cada una de las propuestas para ampliar la visión general, cuya primera fase berlinesa fue la desencadenante del capítulo en cuestión. El itinerario europeo se mueve de Dresden (Alemania) a Copenhagen (Dinamarca), de Colonia (Alemania) a Amsterdam (Holanda) y finaliza en Cracovia (Polonia).²¹⁰

Luego de la estancia en Berlín, Attie se desplaza a Dresden (1993), donde lleva a cabo la pieza *Trenes*. (F.141) Este medio de transporte, emblemático y recurrente durante la Segunda Guerra, alcanza el carácter de ícono identificador de la época como herramienta que conduce a las víctimas al matadero.

²⁰⁹ Op.Cit., Shimon Attie, “Preface”, *Sites Unseen, Shimon Attie, European Projects*, p.9

²¹⁰ En Copenhagen, Colonia y Dresden colabora con el artista, Mathias Maile; mientras que en Amsterdam y Cracovia, Karlheinz Reimann como asistente técnico; Ibid, p.18, p.56, p.74; p.52, p.80



(F.141) *Proyección de un ciudadano judío perseguido*



(F.142) *Proyección de un Periódico en idish (1923)*

Nuestro artista, al proseguir su investigación archivística, escoge imágenes de ciudadanos judíos deportados y de aquellos que logran emigrar, proyectando diapositivas de sus rostros en diversos espacios de la estación central de Dresden: trenes, rieles y paredes. Las imágenes en blanco y negro sobre el color contemporáneo, vuelven a contrastar los tiempos de tragedia bélica y reconciliación presente. La instalación dura dos semanas, y comienza en la misma fecha en que se conmemora la *Noche de Cristal*, el 9 de noviembre. “Adicionalmente, la portada de una página de un periódico en idish, titulado *El futuro*, fue proyectado en el piso de la estación cerca de los carteles de información. (F.142) Esto sirvió para enmarcar la historia de Alemania bajo la luz del problema de racismo y xenofobia reciente, que atacó extranjeros que habían llegado al país en años recientes.”²¹¹

En *Retratos de Exilio* (junio-julio, 1995), flotan repatriados del pasado nazi en el canal Borsgraven de Copenhagen (F.143), junto a refugiados contemporáneos de la ex Yugoslavia (F.144).

²¹¹ Op.cit., Young, *At Memory's Edge*, p.74



(F.143) Proyección, *Judío danés rescatado*



(F.144) Proyección, *Ciudadano de la ex Yugoslavia*

La instalación realizada a un lado del edificio del Ministerio del Exterior y frente al Parlamento danés, se prolonga durante veinticuatro horas, por un lapso de siete semanas. Retratos fotografiados de judíos rescatados por barcos durante la invasión nazi a Dinamarca (octubre, 1943) se proyectan en una hilera de nueve cajas de luz, a una distancia de diez metros, sumergidas aproximadamente un metro de profundidad debajo de la superficie del agua, y a cinco de la orilla del canal, aproximadamente. Las imágenes conviven tanto con el medio que los ha salvado, el agua, cuanto con la solución que Dinamarca ha otorgado a los necesitados, los que huyeron de los nazis y de la Guerra de los Balcanes (1991-1995). Los exiliados contemporáneos se describen con el sello danés en el pasaporte, en el barco del puerto que se les asigna como dormitorio, o bien, con un mapa de la zona superpuesto sobre su rostro.²¹² El agua en tiempo real, de vaivenes y distorsiones, se convierte en el recipiente que propicia la salvación de judíos daneses hacia Suecia, así como de yugoslavos durante el desmembramiento de la República Federal Socialista de Yugoslavia. Para tal fin, el artista instala “Ocho... cajas de luz...montadas con la transparencia de una fotografía describiendo la cara de un judío danés rescatado a Suecia o la cara de un refugiado hoy

²¹² La convivencia de los diversos tipos de refugiados se lleva a cabo luego de una larga consulta con *Derechos Humanos daneses y Grupos de Refugiados* así como con la Comunidad judía de Dinamarca. Leigh Anne Langwell, *Shimon Attie: Sites Unseen, Synopsis*, TPI, *Shimon Attie Cheryl Younger*, TPI-NGS, 1998, http://www.thephotographyinstitute.org/journals/1998/shimon_attie.html Consultado, 26/06/2009

viviendo en Dinamarca” ,²¹³ más una novena, la que describe el mapa del itinerario entre los países.

Ladrillo por ladrillo consta de proyecciones de muebles y artefactos pertenecientes a judíos, confiscados por los nazis y vendidos en subastas públicas. La instalación se lleva a cabo durante uno de los eventos europeos de arte comercial, el *Art Cologne* (noviembre, 1995) sobre 9 de las columnas de entrada al edificio de la feria. (F.145) Entre las imágenes de archivo escogidas se pueden ver una máquina de coser, una silla, una lámpara, una cajonera, un candelabro de siete brazos, y un sillón. (F.146)



(F.145) Proyecciones en las columnas, Edificio de la Feria de Colonia

(F.146) *Proyección de un Candelabro*

Cada uno de los objetos en su color original, se describe rodeado de una aureola de luz, cual fragmento recortado a mano o bien parte de un collage pegado en un espacio-referente obligado para tales bienes materiales: el *Edificio de la Feria de Colonia*, funge como campo de trabajo forzado, de deportación y bodega de muebles, durante el régimen nacional socialista.

²¹³ Op.Cit., James E. Young, “Sites Unseen: Shimon Attie’s Acts of Remembrance 1991-1996”, “*Sites Unseen...*”, p.13



(F.147) *La banda militar*



(F.148) *Soldados alemanes en formación*

Las películas de archivo utilizadas en Amsterdam para la serie *El vecino de la puerta de al lado* (diciembre, 1995), se proyectan durante ocho noches, desde ventanas de sitios que fungen de escondites a los judíos durante 1943, (F.147) y desde donde, clandestinamente, se realizan las tomas originales. El resultado: un espacio público intervenido en el que conviven peatones, coches, casas, tiendas contemporáneas con proyecciones en blanco y negro sobre el suelo de las mismas, y entre las que se distinguen bandas militares, funerales y soldados alemanes en formación. (F.148) Las ventanas secretas nos acercan a una mirada *voyeurista* desde el pasado, mientras que las imágenes de archivo son pisadas por el peatón actual. El título de la instalación nos conduce también, a la idea del ciudadano que delata a su vecino, al aludir tanto al pasado nazi cuanto al presente migratorio. Nuevamente nuestro artista ataca sutilmente la problemática de inmigración que comienza a sufrir Europa en los años noventas, con los cientos de ilegales escondidos, temiendo ser deportados.

En Cracovia (junio-julio, 1996), última parada de la serie, Attie modifica la mirada: se aleja de las proyecciones en cuanto a la técnica se refiere, y cambia su interlocutor, dirigiéndose al cine y al turismo, con la intención de criticar las propuestas cinematográficas deformadoras de la realidad, a costa de la mercadotecnia

y la nueva ola de visitas guiadas a los espacios holocáusticos, o bien a aquellos inspiradores de locaciones filmicas. Es así como crea la pieza *Camino a la fama* frente al *Museo Judío* y a la antigua sinagoga, sobre la calle Szeroka de la ciudad polaca.

(F.149)



(F.149) Piso con las estretrillas, Cracovia, 1996



(F.150) Una de las *estrellas*

El *camino*, *la fama* o ambos conceptos juntos nos remiten al sendero que existe en *Hollywood* a través de *estrellas* empotradas en las banquetas del *Hollywood Boulevard Walk of Fame* de la ciudad de Los Ángeles (California), las que *honran* y *conmemoran* actores de cine.²¹⁴ En la calle polaca, 24 estrellas simuladas se ven instaladas en el piso, con los nombres de algunos de los sobrevivientes (F.150) que aparecen en la película de Steven Spielberg *La lista de Schindler*,²¹⁵ filmada en la misma locación. De tal modo, no sólo se apunta a la rememoración del pasado, sino que se eleva críticamente la confusión que produce el guión filmico frente a la autenticidad de los eventos.

²¹⁴ *El paseo de la fama* se ubica a lo largo de Hollywood Boulevard y Vine Street en Hollywood (Los Ángeles), y cuenta con más de 2.000 estrellas en el suelo con los nombres de los artistas norteamericanos de cine, música y teatro, radio y televisión, así como las huellas de las manos. Fue creado en 1958.

²¹⁵ Steven Spielberg realiza la película en 1993, basándose en la historia de Oskar Shindler, un empresario checo arriba a la ciudad polaca, abre una fábrica y utiliza la mano de obra de los judíos del gueto de Cracovia

Toda la serie europea de Shimon Attie alude a tiempos paralelos: la lectura de un pasado desde el presente, cual actualización del primero. En Berlín y en Colonia se atiende a recuerdos enterrados del judaísmo alemán, y por tanto a la necesidad de perpetuar la ausencia a través de, aunque más no sea, imágenes evocadoras de la presencia, desde un tiempo contemporáneo a nosotros. En Dresden, Copenhagen y Amsterdam deja clara la relación pasada de persecución nazi y presente de persecución migratoria, en un marco de racismo y xenofobia que pareciera no logramos desterrar. En Cracovia eleva un grito de alerta, como buen ciudadano norteamericano, al transcribir la confusión entre mirada hollywoodense e historia narrada desde algún punto remoto. ¿A quién creerle cuando no somos dueños de nuestro conocimiento?

El producto que resulta de la suma de los tiempos se ve acompañado de la presencia del peatón en el espacio urbano, presencia multicultural e infinita. Presencia testigo de una lectura, actualizada o no, del mensaje emitido.

IV

Attie levanta el velo de un espacio público urbano, señala su plano invisible y logra recuperar la visibilidad que no es sino la de la *memoria olvidada* por sus habitantes. El proceso que comienza con preguntas en las calles de Berlín y continúa en un archivo histórico se consuma con fotografías-instalación, cerrándose en la mirada enfocada en la grieta.

En el verano de 1991 el Muro se encuentra casi todo destruido, pedazos de cemento y vigas de acero de hormigón se divisan en las calles. El peso histórico es evidente. Dentro de este contexto las fotografías de nuestro artista adquieren un sentido de documentación, cual crónica pretérita, documento que fungirá a futuro como archivo de otro tiempo, ¿también olvidado?

Por otro lado, el soporte de las instalaciones, la ciudad, disparador a su vez de de recuerdos pasados, activa la memoria reflejada en el arte público. Las guerras y las reconciliaciones, el devenir urbano y sus complejos históricos giran en un remolino de metamorfosis, en el cual el creador de dichas imágenes se sumerge con gran relevancia, insertando el doloroso pasado en su novedosa transformación actual. *“Estoy interesado en el modo en el que las imágenes proyectadas interactúan con la superficie, y cómo ambas..., cambian como resultado,”*²¹⁶ -afimra Attie-, identificando asimismo la metrópolis lejana con el habitante contemporáneo, como si trazara un mapa –dentro del micromundo urbano- en retrospectiva, y lo guiara por un camino, hoy desaparecido. El silencio incompleto de antaño es colmado por el ciudadano-peatón de la urbe.

La restitución de la memoria a finales del siglo XX enfatiza tiempos de crisis: la homogeneidad lineal y aparente de la historia se presenta en un marco de dislocación. Es en el instante de ruptura temporal cuando se produce el desgarramiento, donde el efecto de memoria se actualiza y el suceso pasado deviene significativo. Memoria y olvido continúan fluyendo entre los ejes ciudadanos y sus historias que se entretajan a

²¹⁶ Op.Cit., Bastry Irit., “Interview with Shimon Attie”, <http://www.artwurl.org/interviews/INT024.html>, consultado, 26-06-09

su vez, con las guerras y las conciliaciones. Al seguir siendo testigo del mismo proceso, la obra presentada habla con gran relevancia acerca de los cambios.

El acto de memoria que eleva Walter Benjamin se hace eco a través de la obra de Shimon Attie, quien ayuda a abrir las posibilidades de entrada de aquella chispa que podría mantener al judaísmo en una realidad alemana de post-caída del muro. La responsabilidad respecto del pasado se vuelve tangible. El artista norteamericano se permite dejar huecos temporales así como sucesos inenarrados, del mismo modo que lo hace la *Torá* y sus múltiples exégesis. Funge pues de intermediario de la *narración*, mientras que el espectador recibe el rol de exégeta.

3.2.- Menashe Kadishman y la oveja sacrificada

I

“Porque la vida de toda carne está en su sangre...”

Levítico 17:14

La obra de Menashe Kadishman oscila entre una suerte iconográfica enmarcada en la naturaleza, y una propuesta sacrificial de animales, envueltos en un aura bíblico-histórico. Técnicamente trabaja la escultura, el óleo, la media mixta, el performance y la instalación.

En primera instancia ofreceremos un breve recorrido desde la génesis artística, contexto plástico e histórico, hasta alcanzar el primer momento de proyección universal, cuando el artista israelí presenta el performance *De la naturaleza al arte, del arte a la naturaleza*, en la Bienal de Venecia de 1978, dejando constancia del corte temático que le acompañará a lo largo de su trayectoria. Posteriormente le dedicaremos un capítulo a uno de los motivos iconográfico que subyace su proceso artístico, el concepto de *sacrificio*, basándonos en el análisis del pasaje bíblico del *sacrificio de Isaac*, el cual presentaremos a modo de corte transversal a lo largo de la historia del arte. Cerraremos el estudio con la disertación del segundo momento cúlmine: *Hojas caídas*, instalación ubicada en el Museo Judío de Berlín en el año de 2001.

¿Quién es este artista, qué ha creado y en qué contexto se ha desarrollado?

Menashe Kadishman (מנשה קדישמן *Mənaššeh Qaddišman*) nace en 1932 en Israel, país que no se consolida como tal hasta 1948 cuando cobra independencia del gobierno británico. Luego de atravesar el Holocausto y tras conflictos con los árabes a punto de estallar, el Estado de Israel se crea bajo un fuerte espíritu de lucha, sacrificio y servicio incondicional por parte de la comunidad judía internacional y por aquella asentada en Palestina, a favor de una causa nacional: *el convencimiento de que el destino nacional judío (fuera) determinado por su propia y libre voluntad*²¹⁷ en un marco geográfico de pertenencia.

Luego de prolongadas hostilidades y expulsiones a lo largo de la historia del pueblo hebreo, nos aproximamos al siglo XX, en el que bajo la degradante e *inexplicable* aparición de los campos de exterminio -entre una de las razones-, la independencia del pequeño estado es obtenida. Israel lucha por alcanzar una infraestructura acorde a la época, transformar una tierra poco fértil en fecunda, investigar el bagaje arqueológico antiguo, bíblico, romano y cruzado, así como por crear asentamientos modernos, más allá del conflicto que continúa sin solución: compartir tierras con los árabes.

Nuestro artista, mientras tanto, pasa su infancia en la ciudad mediterránea de Tel Aviv. Entre 1947 y 1950 estudia en el *Instituto Avni* de la misma ciudad con el escultor Moshe Sternschuss, y como todo ciudadano israelí, debe servir al ejército a los 18 años. Así es como en 1950 entra a la primera unidad de prueba del ejército israelí – *Najal* - la cual prepara a su gente entre el entrenamiento bélico y el trabajo

²¹⁷ Benarí, Yehuda, *La Legión Judía*, Buenos Aires: Biblioteca Popular Judía, 1971, p.6

agricultórico, último marco de la sociedad colectiva conocida en hebreo con el término de *kibutz*. Esta novedosa aspiración de vida constituye un gran viraje social del judío del siglo XX, la cual apunta hacia la cooperación y ayuda mutua, la propiedad comunal, el trabajo físico, un cambio educativo y cultural, entre otros principios. Cabe recordar que las tierras poco féculdas del país requieren de una gran labor, adquiriendo el campesino un rol esencial en la sociedad incipiente, en la que el renacer del individuo y de la comunidad constituyen aspectos esenciales de la reciente formación, creación y desarrollo.

Dentro de este marco Kadishman trabaja como pastor en el *kibutz Ma'ayan Baruj*, ubicado en la Alta Galilea, en el límite con Siria y Líbano, cuando establece su primer contacto con la naturaleza. La imposibilidad de crear un encuentro entre animales y humanos, tema de preocupación de esta etapa, lo acerca a las limitaciones de ambos, sobre todo viviendo en un paisaje de frontera de alambre divisorio, donde pedazos de lana de los corderos se quedan atorados de un lado y del otro, así como el balido hebreo y el árabe se escuchan al unísono.

Luego de dieciocho meses continúa con la misma labor en otro *kibutz*, *Kvutzat Izre'el*, así como con el estado meditativo y de soledad, aunque se enfrenta a una pequeña modificación del paisaje: ahora divisa el río Jordán, el Valle de Jezreel y el Monte Tabor, agudizando sus pensamientos sobre la relación armónica entre el hombre y el cosmos, la naturaleza y el mundo bíblico, y acortar la distancia entre presente de lucha y pasado histórico.²¹⁸

²¹⁸ Op.Cit., Restany, *Kadishman*, p.34

Este instante es idóneo para ofrecer una breve explicación etimológica del apellido de nuestro artista: el término *Kadish* se aplica a la plegaria recitada en el momento de muerte de una persona. El vocablo proviene del arameo y significa sagrado, al referirse a la santificación del nombre de Dios, mientras que el sufijo *man*, utilizado en apellidos germanos o anglosajones, describe el oficio, trabajo o dedicación de la persona que porta el apellido.²¹⁹

El nombre de familia se integra por un prefijo sustantivo en la voz *Kadish* y un sufijo indicativo en la voz *man*. La traducción literal es... 'hombre del *Kadish*' o, más bien, quien recibe paga o emolumentos en especie para cubrir la obligación de rezar la plegaria por 11 meses para padres y de 1 mes para el resto de familiares a nombre de un tercero. Se trata de una costumbre acendrada en la comunidad ashkenazí que, a través de una autorización rabínica, instituyeron la fórmula de pronunciar de manera subrogada esta plegaria fundamental, no solo en el duelo, sino hasta considerarse central en todos y cada uno de los rezos diarios del ciclo vital judío. La obligación de expresar el *Kadish* en público se debe a que se manifiesta ante la grey el deseo de que la descendencia, ascendencia o cónyuges fallecidos tengan un juicio favorable ante la Corte Celestial.²²⁰

Así, nuestro hombre-de-la-plegaria-en-el-momento-del-duelo, concluye su servicio militar en 1953, retomando sus intereses artísticos al acudir a clases del escultor israelí Rudi Lehmann en Jerusalén, al año siguiente. En esta época de creatividad temprana comienza a esbozar las primeras cabezas de ovejas y carneros,

²¹⁹ En su uso original, el *Kaddish* es una plegaria dirigida a la llegada del Mesías a través de la cual el judío expresa su ferviente fe. Como plegaria de duelo, se reafirma la fe y creencia judía en Dios, aunque se haya perdido una persona. Op.Cit., *Encyclopaedia Judaica*, CD

²²⁰ Intercambio epistolar con el investigador en genealogía judía Alejandro Rubinstein, México D.F., 2008

las que no cesará hasta hoy, así como a idear el motivo iconográfico de las madres con los hijos, que irrumpirá en la década de los noventas.

De manera paralela se adentra en la escultura, con gran interés en el volumen de la materia y en la búsqueda o mejor dicho encuentro del *objet trouvé* duchampiano, a través de herramientas que añade a la piedra (F.151), descubrimiento que le conducirá a experimentar la fusión de materiales diversos en una misma composición.



(F.151) Kadishman, *Volúmenes*, 1956

Si nos adentramos un poco en el desarrollo del arte israelí, en lo que atañe a la obra de Kadishman, cabe mencionar el movimiento desarrollado durante las décadas de 1940-50, conocido como *Arte Canaaneo*. De interés cultural y artístico, y creado en la etapa previa a la Independencia (1948), aboga por un territorio, un lenguaje y la consolidación de una nación. Esperando liberarse del Mandato Británico, los judíos asentados en Palestina, al hablar hebreo, vivir en un espacio definido –sin ser minorías adaptadas a otras sociedades–, y advertir la pertenencia física, sienten la necesidad de acortar la distancia entre el pueblo de los tiempos antiguos y el moderno de la diáspora, surgiendo como producto un nuevo resultado, el ciudadano israelí. “*Para motivar la cultura de la patria, sobre la base de una renovación nacional hebrea,*

debemos regresar a los sistemas locales de la tierra”, afirma el líder del movimiento canaaneo, el escultor Isaac Danziger en 1951.²²¹

Remontémonos pues, y sólo por unos segundos, al *período canaaneo antiguo*, disparador de la recreación de una de las tantas etapas históricas del pueblo hebreo durante una fase moderna, colmada de ansias por crear el nuevo estado. La antigua, la cual coincide con la Edad de Bronce (3.500-1.200 ac) al producirse la aleación del cobre con el estaño, es testigo del surgimiento de civilizaciones tempranas del Cercano Oriente, de una urbanización incipiente (*Meggido, Bet Yeraj y Arad*), olas migratorias, y para nuestra finalidad, de la existencia de los reinados canaanitas, las posteriores invasiones de los filisteos y de los pueblos provenientes del Mar Mediterráneo, hasta la caída provocada por los ataques de las tribus hebreas llegadas del desierto, como consecuencia del Éxodo de Egipto. Es en este marco cuando el monoteísmo comienza a reinar en la zona, con los *Jueces* como institución principal.

Luego de la muerte de Moisés ”... *la dirección del pueblo recae sobre Josué, su fiel discípulo. Moisés transfirió algo de su espíritu a Josué, y le encargó conquistar Canaán y darlo a los hijos de Israel en posesión,*²²² convirtiendo a los hebreos en una nación de labriegos, con sus respectivas festividades agrícolas junto a prácticas religiosas sobre la fertilidad del suelo, alejados totalmente de la estructura militar, política y religiosa de los canaaneos.

Ahora bien, a los artistas llegados de la diáspora a una Palestina de mediados del siglo XX, les atrae recuperar un arte antiguo propio de la tierra en la que se

²²¹ Op.Cit., Tammuz, Benjamin, *et al.*, “Los años cuarenta, arte canaaneo”, en *La historia del arte en Israel*, p.130

²²² Kaufmann, Iejezkel, *La época bíblica*, Buenos Aires: Editorial Paidós, 1964, p.51

encuentran afincados, otorgándoles un estado de pertenencia e identidad con el espacio geográfico dado. Terreno y eventos históricos van fungiendo de marco de integración con la antigüedad remota, base de la creación de un arte local inédito y exótico a la vez. Cabe enfatizar que las características que retoman del arte *canaaneo* constituyen aquellas que no logran amalgamarse con las tribus israelitas: el culto a figuras paganas previas al monoteísmo, como *Ba'al* y *Ashtoret*, el concepto de rito cual centro de adoración de dioses, la construcción de altares y templos de idolatría, y en cuanto a materiales, recuperan el trabajo en piedra, madera y cerámica. Posturas que vienen a contradecir el concepto religioso ortodoxo basado en el *Segundo Mandamiento*, el cual prohíbe la realización de un arte bidimensional plausible de ser adorado.²²³



(F.152) Danziger, *Nimrod*, piedra, 1939



El artista alemán Isaac Danziger (1916-1977), quien emigra a Palestina en 1923, realiza una escultura dentro del marco *canaaneo*, intitulada *Nimrod* (F.152) e inspirada en el héroe mediterráneo, rey del primer imperio después del Diluvio, quien

²²³ En el apartado “Sacrificio de Isaac”, profundizaremos en el significado del *Segundo Mandamiento* y en el concepto de prohibición de imágenes en el judaísmo.

construyera la Torre de Babel.²²⁴ La aproximación judeo-moderna es testigo de un personaje secular, de influencia egipcia y lejano a los clásicos héroes del Antiguo Testamento, persistiendo por otro lado, la recuperación del espacio geográfico, los límites de la Tierra de Israel, y asumir la pertenencia del mismo. Recordemos que la época a la que nos referimos acarrea una mirada orientalista, de artistas imbuidos en los valores del siglo XIX, y en nuestro caso, asentados en uno de los lugares de atracción romántica por excelencia, Oriente. Artistas que además, cuentan con densos estudios académicos europeos y rusos, alejados de todo apego religioso. De esta manera, la tierra del Antiguo Testamento se presenta ante ellos como el ideal romántico, cuyo producto único y original da a luz un arte local que posee la capacidad de trasladar la historia, y conducirlos hacia una dimensión geográfica remota, desde un presente de incertidumbre y de pérdida de fe, la Segunda Guerra y el Holocausto. Bajo estos términos, Israel se transforma en la tierra de la esperanza, en el sentir de un renacer histórico y en la creación de una sociedad inédita. Marco de contención, asimismo, para los artistas europeos y rusos que arriban a Palestina en la década de los treinta (e incluso aquellos que habían llegado anteriormente) en el que el idealismo romántico deviene una posibilidad de sobrevivencia.

Veamos algunos de los genuinos hallazgos arqueológicos antiguos para obtener una idea visual del arte *canaaneo*. Entre las vasijas de cerámica, ornamentos, armas de cobre y figurillas zoomorfas, collares de cuentas y amuletos, encontramos unas

²²⁴ Génesis 10: 1-12; Génesis 11: 29; Crónicas 1, 1-10; Mica 5:6

vasijas en forma de pez (F.153), un santuario de basalto con estelas (F.154) y sarcófagos antropoides de estilo egipcio. (F.155) ²²⁵



(F.153) *Vasija en forma de pez*, ca.4.500-3.000 aec



(F.154) *Santuario de las estelas*, 1.400-1.200 aec



(F.155) *Sarcófagos antropoides*, 1.300-1.200 aec

Kadishman, cercano al líder del grupo Isaac Danziger, manifiesta interés por la idea del rito a través de la realización de altares en los tempranos sesentas (F.156, F.157), afines a los realizados en la etapa posterior a la *canaanea*, la *israelita*, (equivalente a la Edad de Hierro, 1.200- 587 aec.), la cual se extiende desde la

²²⁵ Estas obras, provenientes del Museo de Israel en Jerusalén, estuvieron expuestas en el *Centro de Arte Contemporáneo de la Ciudad de México*, en los años de 1994-1995.

conquista de Canaán por las tribus israelitas (F.158), continúa por el período de los Jueces y la Monarquía, hasta la destrucción del Primer Templo y el Retorno de Babilonia. Sin embargo, lejano a la visión romántica, el artista israelí se acerca más a la Tierra de la Biblia como espacio geográfico que al exotismo orientalista. Los sacrificios que se suceden sin cesar en su producción artística, devienen en preocupación, razón por la cual le dedicaremos un capítulo entero.



(F.156) Kadishman, *Altar*, piedra, 1961



(F.157) Kadishman, *Altar*, piedra, 1963



(F.158) *Altar de incienso*, periodo israelita, piedra caliza, 700 aec.

A partir de la creación del Estado en 1948 nace otra vertiente en el arte israelí: *Nuevos horizontes*, la que se extiende hacia mediados de los '60s, vislumbrándose influencias de *L'Ecole de Beaux Arts* de Paris por un lado, con preferencia a la abstracción (Josef Zaritzky, Avigdor Stematzky y Yejezkel Streichman), así como ecos del realismo socialista (Johanan Simon, Abraham Ofek y Naphtali Bezem) por el otro.

La *abstracción lírica* es enseñada en el *Instituto Avni* de Tel Aviv (donde recordemos estudia Kadishman entre 1947-1950), reduciendo la brecha existente el joven país y el exterior. El anhelo por identificarse con las vanguardias europeas conduce a los artistas a elevar los aspectos formales a expensas de los contenidos, enfatizando las *aspiraciones poéticas del alma vibrante del artista*, con la finalidad de provocar *receptividad en el espectador*, siguiendo a Vassily Kandinsky (*De lo espiritual en el arte*, 1912). La intensa luz israelí les permite adentrarse en la naturaleza, en la simplificación de la línea y en una paleta de tonalidades claras, características propias de la pintura al aire libre.

La literatura realista socialista proveniente de la URSS, se introduce en Israel en la década del '40, al exaltar al héroe soviético que regresa de la guerra y salva el *kolhoz*. Situación que proyectada en el arte, se asemeja a la del soldado israelí que desde las trincheras se dirige al *kibutz* a trabajar la tierra árida. El producto que se consolida ofrece un arte al servicio de la revolución social y de gran efervescencia política, cuya raíz se remonta a la etapa del Mandato Británico (1917/1922) hasta la Creación del Estado, y la consecuente Guerra de Liberación (1948).

Los expresionistas alemanes como George Grosz, el *Guernica* de Picasso, la pintura italiana de Renato Guttuso, los muralistas mexicanos y el realismo social norteamericano de Ben Shahn, constituyen algunos de los parámetros que conforman el arte israelí de las décadas de 1940-1960.

Ahora bien, lejos del exotismo romántico, el clasicismo estéril o bien el dogma realista social, nuestro artista se encuentra estudiando en la Central Saint Martin's School of Art y en la Slade School of Art de Londres, entre los años de 1959-1962, con

Anthony Caro (1924)²²⁶ y Reg Butler (1913-1981), sumergiéndose en la escultura en general, y en el volumen en particular. En 1965 lleva a cabo su primera exposición individual en la Galería Grosvenor, donde formalmente utiliza la materia-piedra como elemento-desafío de la fuerza, y se enfoca en crear la ilusión de ausencia del peso de la masa. Conceptualmente recupera o bien continúa, la relación comenzada durante su estancia en el desierto, con sus masas pétreas y mirada abstracta. (F.159)



(F.159) Kadishman, *Suspense*, granito, 1964



(F.160) Kadishman, *Suspense*, hierro pintado, 1966

El marco contextual en el que se mueve se conforma de la escultura inglesa de la postguerra, con artistas como Henry Moore (1898-1986), Barbara Hepworth (1903-1975) del movimiento abstracto, Lynn Chadwick (1914-2003) y William Turnbull (1922), entre otros.

El corte minimalista le atrae en esta etapa: cuida elementos formales como el equilibrio de la materia, su construcción y organización desde el estado estético. (F.160). Hacia finales de los '60 se interesa igualmente por la integración de las piezas con el medio ambiente, interacción entre naturaleza-material industrial que experimentará a través de la instalación realizada en un parque a las afueras de

²²⁶ Anthony Caro influenciado por los escritos críticos del formalista norteamericano Clement Greenberg y el expresionismo abstracto, crea una escuela de escultura abstracta británica, irrumpiendo en 1963 con la exposición individual de la *Whitechapel Art Gallery*. Sus piezas de láminas son de acero.

Montevideo, Uruguay, (F.161) en el marco del *Simposio Internacional de Escultura* (1969). Al colgar doce placas rectangulares de metal pintadas en amarillo, de los troncos de los árboles, transforma el bosque en una suerte de color metálico que contrasta los marrones y verdes naturales. El empleo cromático conlleva la idea de estudio empírico de las relaciones entre los elementos que integran la obra: no solo de los árboles con las placas amarillas, sino del parque entero.



(F.161) Kadishman, *Bosque dentro del bosque*, Simposio Internacional de Escultura, Montevideo, 1969

Con estas búsquedas Kadishman evidencia una atracción por las formas contemporáneas de la realidad circundante, consciente de exponer solo un fragmento de la misma, a la vez que confronta las vivencias anteriores del espectador con elementos pertenecientes al mundo de la tecnología, transformando la obra en una actividad práctica y activa con su interlocutor. A partir de estos momentos no cesará de explorar el metal recortado, delgado y plano, así como indagará en la pintura.

1972 marca su regreso a Israel, al irrumpir la Guerra del Día del Perdón (*Miljemet Yom Hakkipurim*) al año siguiente, luego de una relativa calma político-bélica. Tras el sorpresivo ataque de las fuerzas armadas de Siria y Egipto simultáneamente, muchas negligencias y errores se desprenden del lado israelí. Las

fuerzas de la ONU ocupan finalmente los corredores de defensa de ambas fronteras.²²⁷

La sensación de pérdida y trauma que deja esta guerra conlleva un serio replanteo de identidad cultural, en tanto a la ubicación del israelí como parte de Occidente, o bien de su distinción con el resto. “*Radicalización política, polarización entre izquierda y derecha, movimientos de protesta y un sentido de crisis de valores condujeron a los jóvenes artistas de Israel a abandonar el individualismo en favor de intereses sociales, y a acrecentar la preocupación respecto de la realidad...*”²²⁸

La alternativa que reacciona a la *abstracción lírica* se viene perfilando desde 1960 en el panorama israelí, a través de un grupo denominado *Diez Plus*, el cual funciona hasta la década siguiente, ampliando el horizonte hacia la fotografía, la integración de objetos a la tela, el collage y el ensamblado. Rafi Lavi, Uri Lifshitz e Ygal Tumarkin, algunos de sus representantes, se acercan al *arte povera* en cuanto a la pobreza de la materia, y al *nouveau réalisme*, dando como producto la expresión genuina de un arte de protesta política contra la situación bélica.²²⁹

Inmediatamente después de la guerra... Pinjas Cohen Gan..., registró su protesta al erigir una tienda de campaña en un campo de refugiados cerca de Jericó, haciendo un llamado a artistas de países árabes a unirse a su peregrinaje a la frontera entre Israel y sus países. Al mismo tiempo, Neustein fue atrás de la meada de un perro de un pastor cerca de la frontera de los Altos del Golán, delineando los límites del

²²⁷ El 6 de octubre de 1973, las fuerzas armadas de Siria y de Egipto atacan Israel simultáneamente las fronteras norte y sur, con el objetivo de liberar las tierras árabes de manos de los israelíes, sobre todo luego de la derrota de 1967 (Guerra de los Seis Días). Al finalizar la guerra, los árabes impusieron un embargo de venta de petróleo a aquellos países que apoyaran a Israel. De hecho, se incrementaron las tensiones del Medio Oriente, así como la situación política y económica del mundo en general, incluyendo el compromiso creciente de los Estados Unidos y de la antigua Unión Soviética. Sin embargo, y desde una mirada retrospectiva, la guerra abrió el panorama para la paz firmada con el presidente egipcio, Anwar Sadat en 1977, los acuerdos de Camp David el siguiente año, y la retirada del desierto del Sinaí.

²²⁸ Op.Cit., Fuhrer, R., *Israeli Painting, From Post-Impressionism to Post-Zionism*, p.165

²²⁹ La pieza *El anduvo por los campos* (1967), de Tumarkin, es un ensamble fundido del propio cuerpo del artista con pedazos de armas, cual modelo alternativo del israelí, el *sabra*, donde combina lo expresivo y se identifica con la cultura de protesta.

'territorio vital'. En Bezalel (la Academia de Arte en Jerusalén) las clases de pintura fueron suplantadas por manifestaciones políticas.²³⁰

El sensible tópico de fronteras geográficas, la convivencia con los árabes y las respectivas hostilidades, van expandiendo la escena artística del país asiático, desde el descubrimiento de la materia y el ensamblado a los ambientalismo y happenings de contenido local y político, con artistas como Mija Ulman, Pinjas Cohen Gan, Ygal Tumarkin y Menashe Kadishman; Moshe Guershuni, Rafi Laví y Osvaldo Romberg, entre otros.²³¹

Si retomamos el recorrido pavimentado por Kadishman, vemos que de la reducción potencial de la forma básica al mínimo absoluto –el minimalismo- absorbido durante la primera etapa fuera de su país, se encamina hacia la noción de creación artística del objeto reducido, esta vez, a una idea o acto -el arte conceptual-, una vez que retorna a su tierra natal. Allí continúa la labor comenzada en el Uruguay, tras integrar las placas de acero a la materia prima natural y viceversa, proceso al que le suma el moldeado de expresiones gestuales cual siluetas de objetos diversos, al presentar el negativo que queda al recortar la placa, como vemos por ejemplo, con los árboles colocadas en el Mar Mediterráneo, por cuyo hueco recortado, el agua atraviese su interior, provocando una intensa interacción entre materia prima, negativo, naturaleza y espectador. (F.162) La transformación, negativo-positivo, dentro-fuera, superficie de la tierra-vaivén de las aguas, solidez-fluidez, es el paradigma que el artista confiere a sus obras, transformación que no se llevará a cabo sino a través del

²³⁰ Mija Ulman tras la tensión árabe-judia, transporta tierra del Kibutz Metzger a una aldea árabe vecina, mientras Pinjas Coehn Gan coloca peces vivos en una bolsa de polietileno llena de agua dulce, suspendida en la salinidad del *Mar Muerto*, título de la obra. Tumarkin quien también proyecta las contradicciones políticas en las que viven, y el modo de inserción del ciudadano en el amplio espectro occidental, fusiona elementos naturales (tierra, piedra) con objetos industriales (metal, vidrio). Hacia la década de los '80 se suman los artistas Gabi Klasmer, Zibi Gueva, Mijal Naamán, Mijael Guitlin, Nahum Tevet. *Ariel, Revista de artes y letras de Israel*, No.60, Jerusalén, 1985 p.40; pp.47-48

²³¹ Op.cit., Fuhrer, *Israeli Painting*, p.165

tiempo, por la erosión o bien por la versatilidad del estado ambiental, cual historia bíblica antigua que sin fin, continúa adaptándose a tiempos dispares. ¿Lapsos, intervalos, plazos, ciclos?, reflejados en *Árboles en negativo* a través de los espacios vacíos/lLENOS por donde el agua de mar penetra y abandona el interior de los árboles ubicados en un lugar de constante cambio, cuyo paisaje circundante completa la pieza, colmándola del significado conferido.



(F.162) Kadishman, *Árboles en negativo*, hierro, Playa de Tel Aviv, Mar Mediterráneo, 1976

Tras la mirada esquemática, bidimensional y de gran formato que va consolidando, aunada a la locación de la obra a la intemperie, Kadishman va apropiándose de la realidad exterior, al acercarse asimismo a las búsquedas del *Nouveau réalisme*,²³² a Pierre Fernandez Arman y a Christo Javacheff, cuyo arte entre otros, permea Europa mientras reside y pasea por algunas de sus ciudades ('50-60). A su regreso a Israel percibe los ecos del movimiento arribados hacia los seentas, a través de Ygal Tumarkin, por ejemplo, quien realiza "... *pinturas assemblage*,

²³² En 1960 en París, un grupo de artistas se reúne bajo la bandera del Nuevo Realismo basado en la *pura emoción*, y en abril del siguiente año emiten su manifiesto. Arte figurativo y de uso de objetos industriales, equivale al *neo-dadaísmo* americano de Jaspers Johns y Rauschenberg, por ejemplo, siendo fundado por el crítico Restany y por el artista Yves Klein

representa personajes totémicos, crucifixiones..., y compone con partes de coche, tablas, cuerdas..., y signos de sangre, palabras y fórmulas de protesta...»²³³

Del proceso esencial del artista *nuevo-realista*, ²³⁴ quien selecciona el objeto, lo aísla del contexto reconocible, y articula a una realidad circundante, ajena a la que le pertenece, Kadishman también otorga una voz propia y una idea latente al objeto, desplazándolo de su referente convencional y ubicándolo en otro, de modo tal que se produzca un quiebre de los valores establecidos, percibiéndose estos modificados, y otorgar finalmente un producto novedoso.



(F.163) Kadishman, Preparación para la Bienal de Venecia, 1978

En 1978 el pastor israelí representa a su país en la *Bienal de Venecia*, a través de la exploración del *performance*: traslada un conjunto de dieciocho ovejas vivas marcadas de color azul, junto con cercas de madera, heno y pasto. *De la naturaleza al arte, del arte a la naturaleza* (F.163, F.164) señala la cima de una búsqueda que aún

²³³ Op.Cit., Fuhrer, *Israeli Painting...*, p.126

²³⁴ Analizado en el capítulo 2.- “Espacio y Holocausto I”, y enfatizado en 2.1.- “Pierre Fernández Arman: *La matanza de los inocentes I y II*, (1960)”

continúa, la reunión arte-vida, impulsada por los dadaístas y Marcel Duchamp, *el performance* de Kaprow, el *arte povera*, el *nuevo realismo* y el conceptualismo beuysiano.



(F.164) Kadishman, *De la naturaleza al arte, del arte a la naturaleza*, Bienal de Venecia, 1978

Ofrezcamos un breve recorrido por los movimientos mencionados, los cuales proveerán el contexto del artista israelí, alcanzando a percibir los ecos que recibe de cada uno. El dadaísmo, tras adoptar una mirada nihilista, rechaza los motivos que conducen a la Gran Guerra y al ámbito racional en el que se está desarrollando la sociedad de la época. El humor, la ironía y la parodia caracterizan las expresiones de Marcel Duchamp (1887-1968), cuando su propuesta se sostiene sobre la base de la experimentación de la obra como objeto cercano a la realidad cotidiana. El *objet trouvé* (F.165) y su proceso de descontextualización construyen el nuevo lenguaje, bajo la premisa de pérdida de representación - reproducción o simbolización del objeto hallado. El artista, quien comienza el proceso escogiendo el objeto, provoca la

interacción entre el mismo y el discurso artístico, creando a su vez, una mayor cercanía con el espectador.



(F.165) Duchamp, *Bicicleta* (original perdido), 1913

Allan Kaprow (1927) descubre el significado del *acto* de pintar y esculpir al estudiar con John Cage e interesarse en la obra de Jackson Pollock hacia los '50s. Luego de experimentar la abstracción, el collage y el ensamblado, llega al concepto de obra como *ambientación* dentro de un espacio de materiales perecederos, penetrable, al motivar al espectador a ser parte de ella hasta incluso alterar su composición. Cuanto más dinámico se muestra el conjunto artístico, más se acerca al estado de *happening*.

Italia rompe con su pasado a través del *arte povera*, proceso artístico producto de la posguerra que toma forma a partir de 1967, en un marco de actividad urbana y de experimentación, al hacer hincapié en los materiales escogidos y en el proceso creativo. Los mensajes metafóricos relacionados a la naturaleza y a la vida contemporánea, son los emitidos por los artistas italianos, quienes pretenden provocar sensibilidad en el espectador. “... *no he buscado sino las cosas bellas...*” –afirma uno

de sus representantes, Jannis Kounellis (1936)-, quien realiza instalaciones con pedazos de carbón, sacos de granos, loros, caballos, fuego, luz, entre otros elementos. “He medido la distancia respecto del objetivo. He visto lo sagrado en el objeto de uso cotidiano... quiero el retorno de la poesía por todos los medios: la práctica, la observación, la soledad, el verbo, la imagen...”²³⁵ Los doce caballos (F.166) son llevados a la *Galería L’Attico* de Roma con la intención de exhibir un arte imposible de ser vendido. Por otro lado la elección del animal, con su propia fuerza y energía, alude a las esculturas ecuestres y a las pinturas heroicas. La representación, son los caballos mismos.



(F. 166) Jannis Kounellis, *Sin título*, 1969

En *Cómo se explican cuadros a una liebre muerta* (F.167), Joseph Beuys (1921-1986) con la cabeza cubierta de miel y panes de oro, le cuenta a una liebre muerta, (medio expresivo escogido), el significado de dibujos suyos colgados en la sala. La impronta del movimiento *Fluxus* marca el lenguaje general de su obra, donde tiempo y espacio devienen armas expositivas frente al materialismo de la vida cotidiana, y mientras la reunión de las diversas artes llena el espacio expositivo, el fluir deviene la

²³⁵ Le Thorel, Pascale, *Nouveau Dictionnaire des Artistes Contemporains*, Paris : Larousse, 2004, p.174

constante. Los elementos escogidos por Beuys para sus piezas/obras performáticas (pizarrones con diagramas, sombreros de fieltro, archivadores, animales disecados, botellas, cajas, palanganas, platos, moldes, panales de miel, grasa) constituyen parte de su vida personal, transformándose en medios para el acceso al conocimiento espiritual y en instrumentos de cambio social.



(F.167) Beuys, *Cómo se explican cuadros a una liebre muerta*, 1965

De la naturaleza al arte, del arte a la naturaleza es una obra hija de su tiempo. Se inserta en el desarrollo artístico comenzado a mediados del siglo XX hasta 1970, etapa de múltiples facetas. Kadishman realiza ambientaciones desde mediados de los '60s, haciendo uso de elementos existentes cual *ready mades* duchampianos: coloca vidrios rotos en huecos que cava en la tierra, cual semillas que fueran a dar un fruto, *árboles de vidrio* (1969), sitúa su propio *Bosque* en el Parque Central de Nueva York (1970) y corta láminas de acero, utilizando el positivo y negativo, para colocarlas en exteriores (1975).

En la *Bienal de Venecia*, las ovejas y el pastor se ubican en un espacio de movimiento constante, donde el lenguaje del gesto y de lo casual devienen en

producto, de modo tal que la obra varíe a cada instante. Corderos y pastor se presentan como seres transitables, en proceso de transformación, del mismo modo que los espectadores, de carácter perecedero. Kadishman no solo se apropia de la realidad exterior como lo harían los artistas del *Nuevo realismo*, sino que propone una puesta en escena de tipo ritual por un lado, y de pertenencia por el otro. El ritual recuerda a los animales llevados al sacrificio en la época antigua, amén de hallarse marcados con colores para identificar la pertenencia a las familias-dueñas del rebaño, costumbre de antaño y de hoy. El crítico de arte israelí Amnon Barzel nos recuerda que “...ese azul se encuentra en los patios de las casas de los cabalistas de Safed en la Galilea, y que es el color que utilizan los peregrinos cuando regresan de la Mecca para pintar sus puertas de la Antigua Jerusalén.”²³⁶

La situación animal es transformada en signo visual por el artista israelí, signo cuya presencia corporal alcanza el status de arte, igual que los caballos²³⁷ y la liebre muerta. Las referencias beuysianas y los ecos de *Fluxus* se perciben además, al presentar una acción en constante fluir. A pesar de la cualidad solitaria del pastor, Kadishman propone un diálogo con la audiencia, como pretendiera el artista alemán al hablar con su *mascota*, e interactuar con el espectador, abordando campos diversos como el espiritual, sociológico, autobiográfico y artístico. *De la naturaleza al arte, del arte a la naturaleza*, asimismo, se encuentra llena de estimulaciones sensoriales, que si bien se dirigen a la percepción del espacio y tiempo del espectador, acompañan al pastor en todo comportamiento y necesidades de las ovejas. El tiempo del creador se

²³⁶ Op.Cit., Amnon Barzel, “From Art to Nature-as-Art”, Barzel Amon et al., *Menashe Kadishman*, p.52

²³⁷ El Museum Haus Lange, Krefeld donde Kadishman expone en *Conceptos y sus realizaciones* (1972) habían exhibido artistas como Jannis Kounellis, Mario Merz, Bruce Nauman y Richard Serra, entre otros.

igual a al tiempo del espectador, en cuya realidad representativa, las ovejas devienen arte.

Nuestro pastor se repite a sí mismo: actúa a serlo, habiendo recorrido la experiencia en la realidad, mientras se reconoce en dicho rol, asumiéndolo. Con esto no apuntamos al sentido romántico del término, aunque sí a una dosis meditativa. El lapso de vida como *soldado* convive con una de las tantas etapas bélicas que atraviesa su país, mientras la con/vivencia con las ovejas, que lindan con la frontera norte del Líbano, le imposibilita trabar contacto amistoso con los vecinos y ni que hablar de la negativa de intercambio entre los animales de ambos lados. He aquí su denuncia. Si bien la pieza carga con el concepto bíblico, Kadishman la exhibe en un marco de presente hostil y de sacrificios constantes, actualizándolo: los soldados marcados por la muerte, -¿el color azul de las ovejas de Venecia?- en un ámbito nacional de lucha por la sobrevivencia. Visto de este modo, el arte social se integra a la vida política en una realidad y contexto palpables, izando ambos su propia bandera que no es sino, la misma.

El marco espacial es realizado ex profeso para los animales y su narrativa concreta -la puesta en escena de una manada que sigue a su guía-, creando una intensa fusión entre obra y espacio, casi indivisible. La acción entonces, no sólo presenta un diálogo con el marco expositivo -adaptación del medio campirano-, sino que se deja acompañar por el flujo temporal de los espectadores, de modo tal que la interacción de los diferentes entes en escena, converge en un mismo punto: la compenetrabilidad vida y arte/arte y vida, al estilo de Kaprow. Se borran las fronteras entre las diferentes distinciones, se crea un medio interactivo con la audiencia, distanciándose de todo sentido narrativo tradicional. Kadishman y Kaprow tratan la vida como sus expresiones artísticas, mientras que los eventos ordinarios se

transforman en obras de arte. Al carácter biográfico con el que carga la obra del israelí, se le suma la fuerza mítico-antigua del concepto de sacrificio, y el peso bélico que acarrea el Estado de Israel contemporáneo. La invasión de corderos-ovejas-carneros, estalla en Venecia.

II

En el marco hebreo, el rito sacrificial de expiación por medio de animales se remonta a la estancia del pueblo de Israel en el desierto, bajo la tutela de Moisés. El libro de Levítico esclarece los sacrificios que los israelitas deben realizar para purificarse. El de expiación, por ejemplo, implica traer la ofrenda al *Santuario del desierto* o bien al *Templo de Jerusalén*, por haber cometido una acción prohibida de acuerdo a los mandamientos. (Levítico 1-7)

El ritual consiste en inmolar la res fuera del campamento, llevar parte de su sangre a la *Tienda del Encuentro*, y colocarla sobre el altar de incienso aromático frente a Yaveh; *la otra parte debía verterse al pie del altar de los Holocaustos*, (ubicada a la entrada de la *Tienda del Encuentro*). (Lev. 4:4-7) Finalmente se quema la res fuera del campamento. El proceso de expiación consiste en sacrificar al animal –ganado mayor o menor- por medio del cual la persona que, por algún motivo, haya violado la *Alianza con Dios*, logre recuperarla. El pecado se expía a través de la sangre del animal: acto de ofrenda, sacrificio de comunión, “... *manjar abrasador de calmante aroma para Yaveh*” (Lev. 1:9), durante el cual se derrama la sangre en torno al altar. “...

porque la vida de la carne está en la sangre..., pues la expiación por la vida, con la sangre se hace.”Ninguno de vosotros comerá sangre,...ni tampoco... el forastero”. (Lev. 17:11-12) *“Guárdate solo de comer la sangre, porque la sangre es la vida, y no debes comer la vida con la carne. No la comerás, la derramarás en tierra como agua.* (Deuteronomio 12:23-24). Principio vital que equivale también al alma: *“Solo dejaréis de comer la carne con su alma, es decir, con su sangre.”* (Génesis 9:4)

Si la ofrenda es el holocausto mismo llevado por el hombre, la expiación, el momento de anhelo por recuperar la gracia divina, a la vez que el animal ofrecido es interpretado como el rescate, cual tributo que se paga por la vida.



(F.168) Kadishman, Cabeza de carnero, piedra, 1953

Hacia 1953-1955 Menashe Kadishman comienza a elaborar el motivo iconográfico recurrente de su producción artística: la oveja /carnero (F.168), al cual añadirá la década siguiente, una serie de altares, que harán hincapié en el mismo ámbito sacrificial. (F.169; F.170; F.171)



(F.169) Kadishman, *Altar*, bronce, 1961 (F.170) Kadishman, *Altar*, 1961 (F.171) Kadishman, *Altar*, piedra, 1963

Estas piezas nos remontan a la etapa *canaanea* del siglo XX (F.102) con aquella necesidad de apego a la tierra y a los ancestros locales, cuando la cercanía al texto bíblico se presenta más de un modo objetivo que religioso.²³⁸ El Antiguo Testamento deviene fuente de inspiración, cercano al ritual y al sacrificio, incluyendo la elección del material –piedra- el cual conlleva el contacto con la antigüedad.

Kadishman y Danziger, convencidos de que “...la tierra de la Biblia es el lugar geométrico implícito de la metáfora universal activa y correcta, punto de encuentro exacto entre el hombre y la naturaleza”,²³⁹ trabajan obra de iconografía bíblica.

A partir de estos momentos, y luego de la muerte de Danziger en 1977, es cuando Kadishman irrumpe en la Bienal de Venecia. Detengámonos en este punto culmine de la trayectoria de nuestro artista, para indagar en un motivo iconográfico que comenzamos a comentar en el primer capítulo “Holocausto, Arte y Memoria” como arquetipo bíblico escogido durante y después de la Segunda Guerra, en la lucha

²³⁸ Entre los artistas israelíes representativos de la etapa *canaanea*, encontramos a Aarón Kahana (1905-1967) con *Sacrificio de Isaac*, pintura, 1954; Mordejai Gumpel, con *Cabeza de carnero*; y Moshe Castel con *Rollo antiguo*, 1939 y *Sacrificio*, 1942.

²³⁹ Op.cit., Restany, *Kadishman*, p.42

contra el nazismo, -el sacrificio de Isaac-, no sin antes proporcionar un breve panorama sobre el significado del arte judío.

Desde tiempos bíblicos, el judío se ha expresado a través del arte, tanto con un propósito de culto al embellecer los objetos ceremoniales, cuanto al perseguir una finalidad estética, sobre todo en épocas modernas. Ambas categorías han ido conformando la iconografía judía.

Los primeros motivos que se asoman son el *santuario del desierto* fusionado a la fachada del *Templo de Jerusalén*, el *Arca de la Alianza* y los implementos sagrados del recinto. En ocasiones encontramos descripciones narrativas bíblicas adaptadas a sinagogas antiguas como la de Dura Europos (S.III), o aquellas de madera en aldeas rusas o polacas (S.XIX), como la de Mohilev. Ahora bien, el arte judío se ha caracterizado por carecer de carácter representacional al encontrarse avalado por el Segundo Mandamiento: “*No te harás escultura ni imagen alguna ni de lo que hay arriba en los cielos, ni de lo que hay abajo en la tierra...*” (Éxodo 20: 4)²⁴⁰ Sin embargo, la proliferación de imágenes desde la antigüedad, sobre todo después de la caída del Templo de Jerusalén en el año setenta del primer siglo, no ha cesado. ¿No son acaso, las representaciones incompatibles con la prohibición decretada?

El impedimento, promovido sobre todo por el medio judeo-ortodoxo, no se relaciona en realidad con el arte sino que se dirige a un ámbito completamente diferente: el de la adoración cúllica. La realización de una escultura implica la concepción plástica como símbolo divino, y por lo mismo, su idolatría. Este estatuto

²⁴⁰ Existen otros momentos en los que en el Pentateuco se menciona dicha prohibición. Moisés le dice al pueblo: “... *no vayáis a pervertiros y os hagáis alguna escultura de cualquier representación que sea figura masculina o femenina...*”. Deuteronomio 4:16-18

forma parte esencial del *pacto* entre Dios y Moisés/Moisés y el pueblo: la condición monoteísta de los israelitas en relación al resto, politeísta. Sentencia que se enfatiza en la segunda parte del versículo bíblico mencionado, cuando se lee su relación con la *escultura*: “... no te postrarás ante ella”, sin privar al hebreo a ejecutar obras de arte, sino a diferenciarse de los demás pueblos.

El período romano-bizantino tardío, conocido en la historiografía judía como la *era talmúdica*, es uno de los más formativos en el desarrollo del judaísmo. Los asentamientos se ubican en la Galilea oriental, centro de la vida rabínica, con el griego, arameo y hebreo como lenguas en boga. *Beith Shearim, Tiberíades, Sepphoris, Beith Shean, Beith Alpha*, son algunas de las ciudades testigo del proceso de aculturación, cuando por ejemplo, el arte de la *Galilea* muestra afinidades con el sur de Siria del siglo II-III, las sinagogas adoptan la planta basilical helenista, y los recintos bizantinos se asemejan al arte cristiano de la época.²⁴¹ Fusión y adaptación de elementos del medio circundante que se transforma en característica esencial del arte judío a lo largo de los siglos. El año setenta es testigo de la destrucción del Segundo Templo, bajo el emperador romano Tito, derrumbándose el sistema administrativo y la forma de vida del pueblo hebreo. Durante el siglo II, un intento de renacer es reflejado en la revuelta organizada por los judíos contra los romanos, aunque sofocada por las legiones de Adriano (año 130) quien transforma a Judea en la colonia romana de *Aelia Capitolina*. Como consecuencia, entre los siglos II-IV comienzan a abundar las

²⁴¹ Mientras que las sinagogas *del Galil* derivaron de los templos *nabateos*, las tardías adoptaron la planta basilical. El plan arquitectónico de las *Sinagogas del Galil*, tiene su origen en las basílicas helenísticas que sirven como propósitos judiciales, comerciales y culturales, y por tanto las filas de columnas permiten ámbitos espaciosos. Las tres entradas – del mismo modo que se describe el Templo de Jerusalén de la época de Salomón–, los frisos con motivos florales, figuras de animales y la ornamentación general provienen del estilo sirio-romano. Estamos hablando de las sinagogas construidas entre el siglo II y III. Levine, I Lee, *Ancient Synagogues Revealed*, Jerusalem: The Israel Exploration Society, 1981, pp.2-10

imágenes visuales de aquello que ha sido perdido, y la preocupación por embellecer las sinagogas. Es en estos momentos cuando comienza a crearse la iconografía del *Arca de la Alianza – Templo de Jerusalén*, a la que se le suma la descripción del *Sacrificio de Isaac*.

La historia de cómo Dios... ordenó a Abraham ofrecer a Isaac como sacrificio, y... como el padre colocó su mano y la levantó con el cuchillo para sacrificar a su hijo, previno en un tono perentorio que el sacrificio se haya fijado como una preocupación permanente de los tres libros monoteístas. Para la tradición musulmana la historia fue significativamente suficiente para causar que la víctima-hijo sea identificada con Ismael más que con Isaac. En el judaísmo y el cristianismo, el reparto original de personajes fue conservado, el texto bíblico recibido como autoritario, y así generación tras generación leído entre líneas... Hacia mediados del siglo III de la era común, los artistas lo describieron en un interior de una sinagoga. Desde entonces, (para)... el arte cristiano hasta el siglo XV, has sido un tema favorito...²⁴²

Sobre esta base, reconstruyamos la importancia y las circunstancias en las que ha sido representado el *Sacrificio de Isaac* a lo largo de la historia del arte judío en general y, en la obra del artista israelí en particular.²⁴³

Entonces dijo Abraham a sus mozos: Quedaos aquí con el asno. Yo y el muchacho iremos hasta allí, haremos adoración y volveremos donde vosotros. Tomó Abraham la leña del holocausto, la cargó sobre su

²⁴² Judah Goldin, "Introduction", Shalom Spiegel, *The Last Trial, On the Legends and Lore of the command to Abraham to offer Isaac as a sacrifice: The Akedah*, Woodstock, Vermont: Jewish Lights Publishing, 2007, p.XV

²⁴³ Dentro del repertorio cristiano, la imagen de Isaac aparece en los siguientes espacios: en el mosaico de San Vitale, Ravena, junto a las ofrendas de Abel y Malquizedek; en las Puertas del Baptisterio de Florencia como *Sacrificio de Isaac*, 1401; hay obras de Donatello, 1491; Caravaggio, 1596 y 1603 y Rembrandt, 1634, entre otros.

hijo Isaac, tomó en su mano el fuego y el cuchillo, y se fueron los dos juntos. Dijo Isaac a su padre... ¿dónde está el cordero para el holocausto? Dijo Abraham: Dios proveerá...

... construyó Abraham el altar, y dispuso la leña; luego ató a Isaac, su hijo, y le puso sobre el ara... Alargó Abraham la mano y tomó el cuchillo para inmolar a su hijo. Entonces le llamó el ángel de Yaveh...: Abraham, Abraham. Él dijo: Heme aquí. Dijo el Ángel: No alargues tu mano contra el niño, ni le hagas nada, que ahora ya sé que tú eres temeroso de Dios, ya que no me has negado tu hijo, tu único. Levantó Abraham los ojos, miró y vio un carnero trabado en un zarzal por los cuernos. (Génesis 22: 5-12)

La primera imagen se ubica en un establecimiento romano en Siria, la sinagoga de Dura Europos (245-246) descubierta en 1932. Se considera el ciclo narrativo de imágenes bíblicas más temprano, pintado al fresco en un espacio de seis metros de alto. Entre la iconografía observamos escenas de los patriarcas, profetas y reyes, basadas en leyendas, comentarios e interpretaciones, escritos fuera del canon bíblico.



(F.172) *Dura Europos*, pintura mural, 245-246

Sobre el nicho (F. 172) donde se coloca el Arca de la Alianza (en la sala orientada de este a oeste, con la mirada hacia Jerusalén) se describen los motivos más recurrentes de la época: *el candelabro de siete brazos*, el fruto de la cidra (*etrog*) y la *hoja de palma (lulav)*, -elementos traídos al Templo para su conmemoración-,²⁴⁴ el emblema del *Tabernáculo/ Templo de Jerusalén*, que no es sino la fusión del primero, el arca móvil de la época del desierto, y aquel de la época de Salomón, erigido en el Monte Sión en el espacio escogido por el rey David-²⁴⁵ y por último el motivo del *sacrificio de Isaac*. El carnero amarrado al árbol se describe en la parte inferior, Abraham de espaldas -sin posibilidad de ver al animal-, a su izquierda Isaac recostado sobre el altar, arriba del cual una mano se percibe -la mano de Dios-, mientras el tercer personaje parado delante de una tienda, remata la escena en la parte superior derecha.²⁴⁶

Un mosaico bizantino (F.173) se descubre en una sinagoga de la antigua aldea de *Beith Alpha* (Monte Gilboa, Israel) en 1928. Si pensamos en la producción de la Ravenna de Justiniano, nuestra técnica provinciana detalla una lectura primitiva y literal de las escrituras. Firmado por los autores *Marianus*, nombre romano, y su hijo *Janina*, ya en arameo, se trata de un pavimento dividido en tres partes, cada una de las cuales reseña los objetos sagrados del templo, el cosmos con el sol, cielo y estaciones del año, y el tercero, el *Sacrificio de Isaac*. El carnero al centro de la composición, se presenta con prominentes cuernos prendidos de un matorral, tocando

²⁴⁴ La cidra se considera fruto del Árbol de la Sabiduría, comida por Adán y Eva en el paraíso; la hoja de palma, simboliza la espina dorsal que debe postrarse ante Dios.

²⁴⁵ La construcción del Santuario y la del Templo se conjugan en una misma imagen creando la tipología a partir de entonces, y recordando, por aquellas épocas, la pérdida del espacio sagrado luego de la caída del Templo. Es importante, aquí, destacar el concepto de exilio -*galuth*-, y de dispersión, entendiéndolo un tipo de vida nómada, de adaptación al medio no judío -en relación a la vida jerosolimitana-, y por tanto la vital creación de un punto de reunión alrededor del santuario sagrado.

²⁴⁶ Para mayor profundización ver Op.Cit., Milgrom, *The Akedah*, pp.187-192

con sus patas delanteras la rama con hojas. A un lado de su cabeza, para que no haya confusión alguna, se lee en letras hebreas: “*he aquí el carnero*”, mientras arriba del zarzal, una mano se asoma, al lado de la cual más letras en hebreo aclaran la escena, diciendo: “*No alargues...*” El cuerno del animal alude aquel del sacerdocio, futuro símbolo que se ejecutará el *Día del Perdón* como medio de expiación. Abraham, el personaje más grande de la composición, sostiene el cuchillo con su mano derecha, a punto de colocar al hijo sobre el altar ya en llamas. También aquí, al lado de sus cabezas, los respectivos nombres se muestran. Los dos mozos y el asno que acompañan al padre y al hijo, aparecen en el costado opuesto.



(F.173) *Sacrificio de Isaac*, S.VI, mosaico, Beith Alpha, Israel

Como en Dura Europos, el motivo que se mantiene libre de interpretación en relación al texto bíblico es la mano de Dios, “...ejemplo de la ayuda divina como una confirmación de la alianza de Dios con Israel”,²⁴⁷ mientras el resto ofrece una lectura literal.

²⁴⁷ Meyer Schapiro, “Mosaicos antiguos en Israel: el arte pagano, judío y cristiano de la Antigüedad tardía”, en *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el cristianismo primitivo y la Edad Media*, Madrid: Alianza Forma, 1987, p.35

Recordemos que en el ámbito litúrgico y literario, el *sacrificio de Isaac* se toma como consumado, e incluso se habla de la resurrección del segundo patriarca después de haber sido sacrificado.²⁴⁸

Una figura humana masculina, desnuda, se encuentra acostada sobre un montículo de leña, al lado de un hombre de edad mayor que sostiene el cuchillo con su mano izquierda, a la vez que apoya la otra sobre la pierna de la figura recostada. (F.174) Abraham dirige su mirada hacia arriba, desde donde el ángel alado estira su mano hacia él, mientras que al costado izquierdo, se describe el carnero parado al lado del arbusto, tras el cual una figura femenina observa la escena. En la esquina derecha de la obra, se divisan varias personas, entre las cuales una carga dos tablones de madera entrecruzados, otra porta una gorra y sostiene un libro, la siguiente corre y una mujer sostiene a un niño.



(F.174) Chagall, *Sacrificio de Isaac*, ca.1960-65, óleo

Los ciclos narrativos de imágenes bíblicas, basadas en exégesis rabínicas, indican una tradición viva y en constante adaptación al medio. Se trata de expresiones artísticas concebidas como programas creativos por un lado, y de un contenido

²⁴⁸ Op.Cit., Amishai-Maisels, *Depiction and Interpretation, The Influence of the Holocaust in the Visual Arts*, pp.171-172; Op.Cit., Spiegel, *The last Trial*

iconográfico específico, por el otro, relacionado a cada una de las situaciones histórico-religiosas, las cuales “... afirmaba(n) la viabilidad del judaísmo en tiempos de cambio y su asimilación exitosa de elementos extraídos del contenido judío”.²⁴⁹

No alargues tu mano contra el niño (Génesis 22:12) es el pasaje escogido por la tradición visual para representar el momento de fe en el que Abraham es probado y el instante dramático de la aparición del ángel. Los tres ejemplos no reflejan sino tres momentos de crisis: la caída del Templo de Jerusalén, su pérdida y la consecuente dispersión, el romano bizantino asume una etapa de declinación de la vida judía, de emigración por pérdida de status político y de discriminación religiosa, mientras que el óleo de Chagall añade dos motivos al llevar la iconografía a una interpretación más compleja: *Sarah*, a la izquierda de la composición, vela a su hijo ya convencida del sacrificio consumado, y la escena de la *Pasión de Cristo*, motivo recurrente en la obra del artista ruso, al reunirse al sacrificio del patriarca. Chagall reacciona al evento histórico del Holocausto a la vez que alcanza otro, más universal: el cristianismo. Insiste con la *Crucifixión* del Nuevo Testamento como motivo sacrificial, aunque presente un Jesús judío, recordando el paralelo medieval entre el Isaac bíblico y la *Pasión* de Cristo. La imagen visual que escoge pertenece a dos expresiones cristianas, una sufrida y la otra martirizada: la *Pasión* y la *Crucifixión*, recurrentes en el arte como vimos en las esculturas de Mathías Goeritz (F.7 y F.8) y las de George Segal (F.101, F.104 y F.105). Con estos ejemplos vemos como el tiempo y el espacio se diluyen para dar cabida a una postura plural y universal, la que se inserta en un concepto de conciencia moderna, la relación hombre-sociedad.

²⁴⁹ Op.Cit., Milgrom, *The Akedah*, p.183

Al concepto de víctima le subyace otro motivo iconográfico, el de la res desollada, tanto desde el rito mismo como del aspecto formal que resulta al colgar y secar la res. Haim Soutine (1893-1943), pintor lituano que se escapa hacia Francia durante Primera Guerra Mundial, presenta al animal inmolado como víctima de *ghettos* y *pogroms*. (F.175) *Chagall* por otro lado, influido por *Soutine*²⁵⁰ (a quien conoce en París en 1913 en el *Atelier Cormon*), recupera el motivo desde los años '20 y realiza



(F.175) Soutine, *Res desollada*, 1926



(F.176) Chagall, *Res desollada*, 1947

una primera obra en el año de 1929 como consecuencia de los sangrientos *pogroms* en Rusia, y luego otra, al reaccionar a los eventos holocáusticos. Su *Res desollada* (F.176) presenta una doble noción del sacrificio: la relacionada al de expiación pre-exílica y, aquella del judío mártir del Holocausto. De tal modo, el concepto de ofrenda como medio para alcanzar la ley de pureza interior, se reúne a aquella de limpieza de conciencia: la ofrenda entregada por el pueblo hebreo -¿el artista?-, debe ser suficiente para su rescate. Así, la *víctima inmolada* y llevada a la *Tienda del Encuentro* entregada a *Yaveh*, es presentada en tiempos adversos modernos como la *víctima deportada* y conducida a los campos de concentración para su exterminio. El artista ruso pretende dejar testimonio a través del acto de inmolar la res, identificándose con la situación y

²⁵⁰ Ambas reses desolladas reciben la huella de la de Rembrandt (1606-1669)

tomando parte de la misma. Cada elemento de la *Res desollada* implica la desesperación del rescate del pueblo, dos años después de la liberación de los campos. La realidad se vislumbra ante los ojos de *Chagall* en una época temprana en relación a los sucesos: el matarife ritual, intermediario entre Dios y los hebreos, como lo fuera el sacerdote Aharón, personifica el destino del pueblo que debe continuar con el rito para alcanzar el perdón divino. La vela encendida representa de modo alegórico, la ausencia de visión de futuro por la que atraviesan los judíos en esos años; mientras que Vitebsk, su aldea natal, ha desaparecido. La carne colgada entonces, simboliza la reacción metafórica de la realidad genérica de la tragedia holocáustica, concepto de víctima igual a los corderos de Kadishman.

III

*“Cuando el poder se apodera..., dudoso, cuchillo en mano,
incapaz de decidir, luchando entre la voz de la conciencia
y el deseo de sobrevivir, el buitre ya está picoteando el hígado.
La tabla de madera es siempre más fuerte que el cuerpo crucificado sobre ella.
Los altares están esperando las ofrendas humanas.
Lo más atemorizante...es que en cada generación
Isaac retorna una vez más, y nuevamente es sacrificado”.*

Menashe Kadishman ²⁵¹

El paradigma sacrificial brota de modo explícito junto a las ovejas vivas que Kadishman expone en la Bienal de Venecia, amplía la elaboración plástica de cabezas de corderos y altares que viene trabajando, y completa la temática que devendrá

²⁵¹Op.Cit., Menashe Kadishman, “On the Sacrifice of Isaac”, Barzel, Amnon et al., *Menashe Kadishman*, p.120

recurrente a partir de la década de los ochentas. Desde el ámbito formal, el viraje del minimalismo se efectúa como un proceso de laboratorio bajo el dominio de proyectos conceptuales, aunque sin abandonar la fórmula *menos es más*, cuya estructura de síntesis genuina e integración de las partes, sustentará su producto a lo largo de los años.

La amenazante realidad en la que el artista se desarrolla, las guerras que sobrelleva, y la carga de temas como el desplazamiento y la migración, recurrentes en la vida israelí, subyacen su trayectoria artística.



(F.177) Kadishman, *Sacrificio de Isaac*, 1988



(F.178) Kadishman, *Sacrificio de Isaac*, 1988

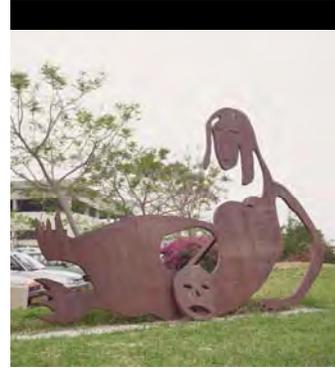


(F.179) Kadishman, *Sufrimiento*, 1988

El motivo del sacrificio se intensifica hacia los '80 tempranos, con variaciones o paráfrasis del mismo: *Madre cargando su sacrificio* (1983), *Lamentación* (1987), los dos *Sacrificio de Isaac* (1988) (F.177; F.178), *Sufrimiento* (1988), *Nacimiento* (1990, y 1992), entre otros.



(F.180) Kadishman, *Nacimiento*, 1990



(F.181) Kadishman, *Nacimiento*, 1992

La visualización de la madre y el niño deviene una imagen primaria luego de concluida la Segunda Guerra (F.55, F.56, F.57)²⁵² por ser las primeras víctimas escogidas en las *selecciones mortales*. Emotividad, inocencia, pureza y vulnerabilidad se fusionan con las particularidades cristianas de la *Madona y el niño* y *La huida a Egipto*, alcanzando una comprensión inmediata del concepto de víctima, así como un público mayor. Los prototipos de ambas situaciones, revestidos del sufrimiento de la era cristiana y del padecimiento holocáustico a través de personajes vulnerables, se perciben cual analogía humana bajo momentos de duelo. (F.179)

Sin embargo el artista israelí presentará la otra cara de la moneda traducida en el motivo del *nacimiento*. (F.180; F.181) Mirada positiva, contracara de las pérdidas de

²⁵² Ver capítulo 2.- "Espacio y Holocausto I": 2.1.- "Pierre Fernández Arman: *La matanza de los inocentes I y II* (1960)"

jóvenes soldados durante las diferentes guerras, bajo la protección natural de las madres hacia sus hijos.

Tras este contexto nos adentraremos en los *Sacrificio de Isaac* del hombre-de-la-plegaria-de-duelo, quien en un lapso de menos de diez años lleva a cabo varios en láminas delgadas de metal recortado, grandes dimensiones, escasos elementos y ubicados en exteriores. En ocasiones la cabeza de Isaac y la del carnero se fusionan en un mismo cuerpo (F.182), en otras solo la cabeza del animal se hace presente (F.183), y a veces dos personajes más, completan las escenas. Abraham, el ángel o indicio divino alguno, son omitidos.²⁵³



(F.182) Kadishman, *Sacrificio de Isaac II*, 1980-1987, Universidad de Tel Aviv, Israel

Si consideráramos la inmolación como consumada, el judaísmo se hubiera extinguido, y la ofrenda hubiera devenido en holocausto. Y bien sabemos que el hijo de

²⁵³ “Abraham está ausente porque representa la debilidad humana que crea la incesante sucesión de víctimas del mal destino”. Pierre Restany, “Abraham’s Weakness”, Menashe Kadishman, Milano-Aachen, p.47. “La ausencia de Abraham ilustra la debilidad humana, el escape de la responsabilidad, el fracaso de la ética frente al poder”. Ibid, Marc Scheps, “Leaves as Dialogue”, Menashe Kadishman, p.52. Sara muere en el supuesto momento cúlmine. (Génesis 23:1-2)

Isaac, Jacobo, es quien prolifera la especie, y que por otro lado, la idea de sacrificios humanos no existieron en la fe mosaica.



(F.183) Kadishman, *Sacrificio de Isaac*, 1982-85, Museo Judío, Nueva York

Dos elementos se elevan verticalmente en la obra ubicada a la entrada del Museo de Tel Aviv (F.184), mientras que el tercero yace recostado en el piso. (F.185) El primero, una cabeza de carnero de grandes proporciones se eleva desde una base como de rieles, cuenta con cuernos, dos huecos almendrados para los ojos y otros dos para respirar (F.186); el segundo, dos cabezas que emergen de un gran pedazo de metal



(F.184) Kadishman, *Sacrificio de Isaac*, 1982-1985, bronce, Museo de Tel Aviv

(F.187) parado sobre una base a la derecha del carnero (desde la imagen que tenemos en nuestra página); y finalmente una cara de doble lámina de metal esboza ojos, nariz y boca, en la placa superior, y dirige su mirada al cielo.



(F.185) Kadishman, *Isaac*, detalle



(F.186) Kadishman, *Carnero*, detalle



(F.187) Kadishman, *Sacrificio*, detalle

El diálogo entre los tres se hace patente a través del contacto con la materia – metal oscuro, ligero y volátil-, y su ubicación al aire libre otorga un contexto ciudadano que penetra la pieza y sus huecos, mientras las diversas partes irrumpen el espacio. El material enfatiza sus formas al percibirse delineado por el fondo natural y urbano, cuando los elementos circundantes, sol, sombra y edificios, árboles, cielo y gente, se condensan en la pieza, inmersa en un proceso sin cesar, cual cuenta regresiva temporal y mirada fragmentada predominante desde la condición pública.

Kadishman, cual poeta de la silueta recortada, la extrae visualmente del ámbito tradicional bíblico, situándola en uno nuevo, creado desde la contemporaneidad. La re-ubicación de la temática antigua es la que señala su re-contextualización, manteniendo los significados a la vez que los actualiza. La interacción con el público espectador es el factor que otorga el segundo significado, al identificarse cada quien,

desde su trasfondo interior y nacional, con el conjunto. Al caminar entre los diferentes componentes, el espacio se presenta envolvente a la vez que la realidad actual gime: cada israelí carga con algún ser *inmolado*. Ni Isaac ni el carnero cesan de ocupar el rol de sacrificio, y por tal razón las madres continúan llorando.

Los dos testigos de la escena, los que podrían también encarnar a los mozos que acompañan a Abraham, se relacionan con otras obras del artista, refiriéndose a las madres que pierden a sus hijos en los holocaustos *contemporáneos*, tomando en cuenta la espera –¿simbólica?– de la matriarca, Sara, mientras su marido se dirige a cumplir el pedido divino. En este caso “... *las madres afligidas... pueden ser Sara y Rebeca...*”²⁵⁴



(F.188) Ardon, *Sara*, 1947

Al arte se le ha dificultado la figura de Sara, omitiéndola. Entre las pocas existentes, en *Sara* (F.188), del artista polaco israelí Mordechai Ardón (1986), “... *Isaac yace muerto en el altar mientras Abraham sentado indefenso, tomándose la cabeza con sus manos, es una pequeña figura en el fondo. Sara es la que domina el primer plano, velando sobre su hijo muerto de un modo que nos recuerda a María lamentando la muerte de Cristo en la Pietá. Este imagen paralela* –continúa la experta en la materia

²⁵⁴ Op.cit., Richard Mc Bee, “Tanach at the Tel Aviv Museum”, *The Jewish Press*, 02-07-08, http://www.jewishpress.com/pageroute.do/33605/Richard_McBee_Tanach_At_The_Tel_Aviv_Museum.html, consultado 20-10-08

Ziva Amishai Maisels-*explica la escalera a un lado de Abraham: es la escalera utilizada en el Descendimiento de la Cruz, aunque ahora yace sin uso sobre la tierra, por Isaac, cuyo sacrificio funge como prefiguración de la Crucifixión en la teología cristiana.*”²⁵⁵

En las tres obras de Kadishman (F.182; F.183 y F.184) el carnero es quien reitera su aparición. En la obra de la Universidad de Tel Aviv, idéntica a la de la Catedral de Nueva York (F.189) y a la del Centro de Arte Contemporáneo de Breda (F.190), las estructuras de los dos cuerpos se fusionan, de modo tal que la cabeza del carnero ubicada en la parte superior, con sus respectivos cuernos y cara triangular y sus cuatro huecos, conforman parte del cuerpo de Isaac, al colocar la cabeza en la parte inferior de la composición, con los brazos estirados, como si fueran las patas del animal. Imagen duplicada e integrada que nos conduce a la representación formal y visual de la *crucifixión*, clímax de la iconografía cristiana.



(F.189) Kadishman, *Sacrificio de Isaac II*, 1986-87



(F.190) Kadishman, *Sacrificio de Isaac*, 1986

²⁵⁵Op.Cit., Amishai-Maisels, “The Jewish Jesus”, Op.Cit., *Journal of Jewish Art*, p.90. De la misma autora, ver también, “The use of Biblical Imagery to Interpret the Holocaust”, *Proceedings of the Ninth World Congress of Jewish Studies*, Jerusalem: World Union Jewish Studies, Division D, V.2, 1986, pp.17-24.

La intervención divina es intrínseca al significado del *tributo* bíblico. Sin embargo, el artista israelí pone en tela de juicio la plena dedicación y devoción, sobre todo desde un tiempo y una realidad actuales, colmados de *ofrendas* consumadas. Razón por la cual fusiona al carnero con el hijo, alcanzando la siguiente ecuación: el carnero equivale al hijo conducido al altar, y por tanto ambos son inmolados. ¿Carnero-hijo igual soldado; altar igual trinchera? ¿Cabría, acaso, algún indicio de salvación?

Ya desde la antigüedad, y desde el punto de vista exegético, los rabinos se cuestionan que acontece con Isaac en el acto del sacrificio, y posterior a éste. Una de las respuestas *midráshicas* (sistema de comentarios e interpretaciones bíblicos) acepta el acto consumado de la muerte misma, la consecuente llegada de Isaac a los cielos y su posterior resurrección.²⁵⁶ “... el deseo de que Abraham sacrifique a su hijo, el de Isaac de ser sacrificado, son aceptados por Dios cual evento llevado a cabo, y será recordado por Él cuando el pueblo judío haya sido perseguido.”²⁵⁷ De tal modo el pasaje bíblico penetra en las plegarias judías, transmitiéndose de manera oral.

Sin embargo, Kadishman desborda de enojo por la constante situación bélica en la que vive inmerso, en vez de cuestionar la dificultad del pasaje bíblico o bien la lección que deja la *ofrenda-expiación*. Se aleja pues del concepto de prueba que el pueblo debe atravesar para alcanzar grado alguno de redención.

La primera *Guerra del Líbano* irrumpe en 1982, cuando las fuerzas armadas israelíes atacan el sur del país con el fin de expulsar a la OLP. La campaña deja una

²⁵⁶ Op.Cit., Spiegel, *The last Trial*, pp.17-37, pp. 42-59

²⁵⁷ Ibid, pp.41-42

fuerte marca en la sociedad israelí por el modo en el que el Ministro de Defensa Ariel Sharon y el jefe de Estado Mayor Raphael Eitan atacan. Los israelíes por primera vez toman las calles manifestándose en contra de la situación. El hijo del artista es enrolado al ejército.

El descontento intensifica el aumento de ovejas pintadas y esculturas *inmoladas*. Pareciera que el *milagro* ocurrido a Abraham es imposible de traducir al presente, sin que la cantidad de carneros-nacidos-para-el-sacrificio logren reemplazar-reivindicar-redimir a los soldados-hijos enviados a las trincheras.

Un hombre que sacrifica a su hijo, se sacrifica a sí mismo. Ambos son víctimas. El sacrificio de Isaac, -afirma nuestro artista israelí- no es un símbolo abstracto para mí. Es parte y parcela de mi propia biografía y de aquella de mi generación, y deberá ser la biografía de mis niños después de mí. Yo tampoco considero la historia del sacrificio de Isaac como significando un mandamiento o decreto divino de Dios. Para mí, simboliza el miedo del individuo de desafiar los dictados de la sociedad y sus convenciones.²⁵⁸

Sus obras emiten la alarma de alerta constante, tras el peso histórico y bélico del pueblo hebreo. Desafían la política belicista. Desde el Estado moderno, los ataques y las víctimas se multiplican, y por tanto el incidente de mayor desafío para la fe es traído incansablemente, cual termómetro visual y ascendente. La vulnerabilidad, provocada por la amenaza incesante, se haya contenida en el hijo - carne de cañón - soldado israelí, fiel a su padre-Estado, ¿dispuesto a entregarse? Las madres, testigos implícitos, desgarran sus vestiduras y elevan el grito en silencio. El sacrificio

²⁵⁸ Op.Cit., Kadishman, "On the Sacrifice of Isaac", Barzel et al., *Kadishman*, p.120

contemporáneo no conlleva la fe a su máxima potencia, sino que revela el estado funerario en el que vive el joven Estado de Israel. Su representación linda con otro estado, el de precipicio-desastre. Por tanto, la nueva ecuación se propone de modo inverso: a menores transgresiones, escasas ofrendas.

En el proceso acaecido tras la elección iconográfica de Abraham e Isaac, el artista pastor activa la memoria incesante, aquella que urge sea elevada en el presente y preservada en el futuro. El desafío que plantea es el que conduce a los carneros, soldados y madres, a detener los ataques y a motivar el diálogo. La resistencia entonces, descubre una situación que desde el Holocausto histórico, se presenta como indescriptible. Urgen apariciones de tal índole para alcanzar un aumento de conciencia y un mayor público espectador. Cada quien se encargará de absorber desde su propio bagaje, hasta rozar alguna fibra de sensibilidad.

3.2.1.- *Hojas Caídas*, (*Shalejet, Falling Leaves*), Museo Judío, Berlín, 2001

I

Luego de ser expuesta en varios espacios de Israel (F.191) Alemania (F.192) y los Países Bajos,²⁵⁹ la instalación *Hojas caídas* o su versión hebrea de *Shalejet*, pasa a formar parte de la colección permanente del *Museo Judío de Berlín* en el año 2.000, ubicada en la sala denominada *Vacío de la memoria*. (F.193) Compuesta de 10.000

²⁵⁹ En la Art Affairs, Amsterdam, 1998; y en la Suermondt Ludwig-Museum, Aachen, 1999

caras de hierro desparramadas sobre el suelo, ocupa la totalidad del espacio, invitando al espectador a caminar sobre ellas, de modo tal que vaya oyendo sus *gemidos* junto a las pisadas.



(F.191) *Hojas caídas*, 1997, Galería Julie M., Tel Aviv



(F.192) *Hojas caídas*, 1997-1998, Galería Hans Mayer, Düsseldorf

Antes de profundizar en el análisis de la obra haremos un breve recorrido por el historial del Museo y su razón de ser, con la finalidad de comprender la intención y significados de la pieza del artista israelí en dicho espacio.



(F.193) *Museo Judío, Sala Vacío de la Memoria, Hojas Caídas*

La controversial crónica del *Museo Judío* se remonta a principios del siglo XX, cuando un joyero de Dresden lega una pequeña colección a la comunidad judía berlinesa, la cual va incrementándose con el tiempo hasta exhibirse entre 1917-1930, y presentarse como la *Colección de arte de la comunidad judía de Berlín*. De manera paralela, un coleccionista privado expone la muestra *Arte Judío* en Londres y en la capital alemana, iniciando los esfuerzos por establecer una *Sociedad de amigos del Museo Judío*.²⁶⁰ Ampliado el acervo, se funda la *Sociedad del Museo Judío* en 1929, con el fin de propagar su arte en tanto que albergarlo en un espacio museístico, objetivos alcanzados en enero de 1933, una semana antes de que Hitler fuera nombrado canciller, y cinco años antes de que se emitieran las Leyes de Nüremberg, últimas que

²⁶⁰ Op.Cit, Young, *At Memory's Edge*, pp.155-156

redefinen la condición del judío en general y prohíben la visita al museo a toda persona no judía, delimitando las exposiciones a artistas hebreos.

En estos momentos debemos recordar la exposición *Entartete Kunst*, la de *Arte degenerado* (1937), la que prohíbe el arte de las vanguardias básicamente, y excomulga a los artistas judíos, apartándolos y prohibiéndolos, también.²⁶¹

El *Museo judío* es agredido, saqueado la *Noche de los Cristales rotos* (10 de noviembre de 1938), desmantelado, y confiscada la colección de arte y artefactos, por el régimen nazi.²⁶² Veintiseis años más tarde, en 1962, el Senado aprueba la fundación del nuevo *Museo de la Ciudad de Berlín*, con el fin de presentar la historia urbana, al tomar en cuenta que el existente desde 1876, el *Märkische Museum*, había permanecido del lado oriental. Se decide levantar el proyecto sobre las ruinas del *Collegienhaus*, edificio barroco, diseñado y construido por Philipp Gerlach para el *rey soldado* Friedrich Wilhelm I (1735) con el propósito de albergar oficinas judiciales y administrativas, hasta llegar a funcionar en 1879 como *Cámara de Justicia*. Mientras tanto, la comunidad hebrea berlinesa anhela recuperar el espacio museístico perdido, inaccesible por aquellos años por encontrarse del lado oriental de la ciudad. Gracias a la colección existente, el *Berliner Museum* organiza en 1971 la exposición “*Contribución y destino: 300 años de la Comunidad Judía de Berlín*”,²⁶³ alimentando aún más la necesidad de abrir un sitio autónomo de dicho sector de la sociedad alemana.

²⁶¹ *Degenerate Art, The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, New York: Los Angeles County Museum of Art - Harry N. Abrams Publishers, 1991

²⁶² Op.Cit., Young, *At Memory's*, p.157

²⁶³ Ibid, p.159

En 1975 el Senado establece la apertura de un *Departamento Judío* dentro del *Museo de Berlín*, con el fin de documentar la historia de los judíos locales. Hacia 1988, otorga los recursos para la creación del tan esperado *Museo Judío* autónomo, que si bien se propone a modo de *anexo* del *Berliner*, pretende incluir la vida judía como parte integral de la ciudad. El complejo museístico se funda sobre la base de “...tres objetivos: representar la historia general de Berlín desde 1870 hasta el presente, representar la historia de los judíos berlineses y, finalmente, articular un espacio intermedio para la temática de los judíos en la sociedad alemana, en el que se expresen las conexiones y relaciones entre los dos componentes anteriores.”²⁶⁴

Unos meses antes de la caída del Muro, en el verano de 1989, el arquitecto polaco-norteamericano Daniel Libeskind (1946) gana el concurso para construir el *anexo*, dando a luz el *Museo Judío* bajo las premisas de identidad e historia alemana, en un marco arquitectónico permeado de memoria, el cual reúna espacio creado y tiempo experimentado. (F.194)

... fue también el principio de una estimulante y difícil realización..., - afirmó Libeskind- una dimensión cuya vitalidad había sido reducida a intervalos y rastros (dejados) por la Shoa. Con el colapso del Muro... y la reunificación de Alemania emergieron nuevos pensamientos y emociones: los berlineses estaban en proceso de decidir su futuro, y en ese futuro debía haber una respuesta a un pasado irrevocable y difícil. Luego de diferentes gobiernos, los cambios de aire dejaron en claro una cosa: Berlín se ha vuelto una principiante..., en aproximarse a la, alguna vez, pregunta elusiva de su relación con los judíos -pasado, presente y

²⁶⁴ Op.Cit., Andreas Huyssen, “El vacío rememorado...”, *En busca del futuro perdido*, p.211

futuro-, hacia los rastros de aquello que había permanecido no nacido para siempre, aún todavía por nacer.”²⁶⁵



(F.194) *Museo Judío*, Berlín, vista aérea y contexto urbano, 2001

*“En lugar de enfocarse solamente en el rol de la historia judía en Berlín, la concepción del museo fue expandida a incluir su dimensión nacional, europea y global, quedando el ahora independiente anexo, disponible para el Museo Judío.”*²⁶⁶

La construcción nueva se programa de manera deliberada sin entrada. El público debe penetrar el edificio barroco, el *Museo de la Ciudad de Berlín*, para luego descender unas escaleras colindantes, parte de la construcción contemporánea. Desde el exterior, el anexo se percibe totalmente desconectado del primero, (F.195) logrando una independencia visual atractiva. (F.196) Así, del pasaje estrecho el público llega a dos amplios espacios, el *Berliner Hinterhof* el cual recupera los patios de la arquitectura temprana de Berlín, y el patio que hace honor a Paul Celan. Espacios vacíos que según el arquitecto, encarnan *“...lo que nunca puede ser expuesto cuando se trata de la historia judía de Berlín: la humanidad reducida a cenizas.”*²⁶⁷

²⁶⁵ Daniel Libeskind, “Preface”, *Libeskind Daniel, Jewish Museum Berlin*, Munich-Berlin-London-New York: Prestel, 2005, p.13

²⁶⁶ Ibid, Bernhard Schneider, “Opportunity and challenge for Berlin”, Libeskind, *Jewish Museum*, p.24

²⁶⁷ *Judisches Museum Berlin*, “The Libeskind Building, The Voids”, www.jmberlin.de/site/EN/05-About-The-Museum/03-Libeskind-Building/03-Voids/voids.php, consultado, 05-05-09



(F.195) *Museo Judío*, Vista exterior desde la Lindenstrasse, 2001



(F.196) *Museo Judío*, vistas exteriores, zinc, 2001

Es aquí cuando cabe integrar el edificio al concepto de museo-memorial, como medio ilustrado de abordar la memoria, mientras que, por otro lado, el no olvido rompe con la idea totalizadora de museo al proponer un corte transversal concreto y temático y adentrarse a profundidad a una parte de la historia, en este caso, de aquella *humanidad reducida a cenizas*, de la ciudad de Berlín. Paul Williams “...*utiliza el término museo memorial para identificar un tipo específico de museo dedicado*

*eventos históricos que conmemoran un sufrimiento en masa de algún tipo.*²⁶⁸ Los memoriales se han proliferado, igual que los museos del Holocausto y de la tolerancia en general, apuntando hacia las ausencias, las no permanencias y los no asentamientos, y transformando, a su vez, los espacios urbanos y en ocasiones, los rurales, en marcos contenedores de una memoria.²⁶⁹



(F.197) *Museo Judío*, vista interior, techo de la escalera principal, 2001

Veamos pues, el modo en el que se conjuga la locación física del *Museo de Berlín* con sus espacios, disparadores del recuerdo. La estructura alargada del edificio, basada en contornos de zigzag (F.197) “... *derivan en parte de las líneas imaginarias del mapa de la ciudad que conectan el sitio con las direcciones de grandes figuras de la historia cultural judía de Berlín –Heinrich von Kleist, Heinrich Heine, Mies van der Rohe, Rahel Varnhagen, Walter Benjamin, Arnold Schönberg –.*” “*El motivo básico y recurrente del diseño son largas líneas paralelas que se intersectan sin principio ni fin...*” “*El mismo Libeskind –continúa Schneider- ha titulado el proyecto “Entre líneas” sugiriendo*

²⁶⁸ William, Paul, *Memorial Museums, The Global Rush to Commemorate Atrocities*, Berg: Oxford-New York, 2007, p.8

²⁶⁹ *Ibid*, pp.25-50; pp.77-104

que es en aquellas zonas intermedias donde se encuentra lo esencial “²⁷⁰ y desde donde nacen los espacios vacíos mencionados, elevados verticalmente desde la planta baja hasta la más alta, con paredes de concreto y luz natural.

Uno de los seis, el *Vacío de la memoria*, se presenta como corredor subterráneo y funge de espacio expositivo. (F.198)



(F.198) *Museo Judío*, espacio expositivo vacío, 2001

Es aquí donde *Hojas caídas* irrumpe con una fuerza sorprendente. (F.193, F.199)



(F.199 y F.200) *Museo Judío*, Sala *Vacío de la Memoria*, *Hojas Caídas*

²⁷⁰ Op.Cit., Bernhard Schneider, “New order between the lines”, *Daniel Libeskind*, p.36

Antes de acceder al recinto, una cédula concede datos del artista así como una breve explicación de la pieza en alemán e inglés. A la izquierda de la cédula, la entrada oscura se asoma, iluminándose hacia el fondo con luz natural proveniente de unas ventanas superiores a los lados. El primer efecto que recibimos al penetrar la sala es ofrecido por el conjunto de las *caras* desparramadas. (F.200) El espectador, entonces, puede decidir entre jugar un rol pasivo: viéndolas, o bien activo: caminándolas.

La siguiente impresión se percibe de modo más particular, y es a través de la expresión de cada una de las *caras* que se reproduce el gesto de un grito. Si, aquellos círculos irregulares (F.201) emiten un sonido, silencioso y de desgarramiento (F.202), dimensión sensorial presente en la obra de Kadishman.



(F.201) Kadishman, *Hojas caídas*, detalle



(F.202) Kadishman, *Hojas caídas*, detalle

La forma primitiva creada por nuestro artista (F.203) nos recuerda las máscaras antiguas, representaciones de rostros primigenios relacionados al concepto de sacrificio, de muerte (F.204), a referencias de momentos de tragedia (F.205; F.206) o bien a la búsqueda moderna por recuperar nociones (F.207) y abstracciones antiguas. (F.208)



(F.203) Kadishman, *Hojas caídas, detalle*



(F.204) Máscara neolítica, Israel, 6,000 aec.



(F.205) Fautrier, *Gran cabeza trágica*, 1942



(F.206) Fautrier, *Rehén No. 20*, 1944



(F.207) Dubuffet, Polguere, Claude y Ponthier, máscaras, 1935



(F.208) Turnbull, *Máscara*, 1953

La máscara neolítica relacionada al culto de los antepasados, ²⁷¹ no es sino muestra del conocimiento que el hombre de aquella época tiene de la figura humana, describiendo un rostro que imita la forma craneal, con el hueso nasal, orificios oculares, boca abierta con dientes, frente ancha y mentón corto.

Entre las búsquedas modernas encontramos a Fautrier, Dubuffet y Turnbull, por mencionar algunos artistas cercanos al mundo de lo primitivo. Jean Fautrier (1898-1964) quien oscila entre la figuración y la abstracción, se acerca a la temática de la Segunda Guerra mientras se esconde en París. En *Gran cabeza trágica*, presenta un rostro anónimo, cubierto de un lado por líneas que lo anulan, otorgándole un aspecto indefinible y cercano a la muerte, como también describe en su serie *Rehenes* (1942-1945).

La pasión de Jean Dubuffet (1901-1985) por el arte primitivo y el ingenuo, el de niños y enfermos mentales, lo conduce a la espontaneidad, acompañada de cualidades expresivas, espirituales y no verbales, cual totem o máscara primigenia, graffiti o emblema tribal. Las máscaras de carnaval, por ejemplo, le permiten al participante desaparecer por un tiempo y cambiar su rol por la apariencia de otro.

William Turnbull (1922), siguiendo la misma línea, humaniza la máscara de bronce, así como la simplifica con incisiones en la superficie del material utilizado, dejando una textura que recalca las diferentes partes de la cara. Los elementos esenciales son descritos, asimismo, con ecos de épocas primitivas.

²⁷¹ Estas máscaras se relacionan con las calaveras enyesadas de Nahal Hemar, Jericó, Beisamún, en el Valle del Jordán, Israel (7,000 aec), entre otras, las cuales eran colocadas debajo del piso de las casas de un muerto, para asegurar la inmortalidad, y proteger la familia y el asentamiento donde vivían.

Los rostros recortados de formas agujereadas que componen *Shalejet* se vuelven toscos, -en relación a obras anteriores de nuestro artista, en las que se perciben más refinados-, aunados a una textura áspera y rugosa. No se trata de un semblante con facciones sino de caras repetidas, esquemáticas y anónimas que acarrearán una doble función: la de sustentar la base del espacio expositivo, -desde el punto de vista formal-, y la de proveer la superficie de algo-aquello que subyace. He aquí la grieta. Primera dualidad: visibilidad/invisibilidad.

Por otro lado, mientras el conjunto de cada círculo se percibe liviano, la carga que encierra, aflige. Así se confirma la segunda dualidad, liviandad/pesadez, la que interviene la memoria del espectador que recorre el lugar, conduciéndolo no solo a intelectualizar la propuesta conceptual, sino a percibir el material sensorialmente. Dualidad que se duplica a través de los huecos de las caras, de aparente liviandad aunque de materia de percepción pesada, y no solo a la vista sino al levantarlas.

En esta obra (Kadishman) unifica las dos facetas,... la conceptual-abstracta de los '60-70, y la expresionista emocional de los '80-'90. Por un lado continúa su "dibujo" en la escultura, al rechazar la idea de plasticidad tridimensional de la escultura, y corta la escultura en hierro plano como si fuera un dibujo en una hoja. Así se produce un contraste entre el círculo abstracto de la cabeza y la apertura expresionista de la boca y los huecos de los ojos angulosos y nariz.²⁷²

Las caras pueden ser percibidas, también, como el lado positivo de los árboles recortados, expuestos a la intemperie y en un transcurrir temporal. El negativo es desechado para guardar el positivo, concentrándose en ellas toda la carga

²⁷² Op.Cit., Ulrich Schneider, "Shalejet (Fallen Leaves) 1997-1999", *Menashe Kadishman, Shalechet, Heads...*p.35

iconográfica. Tanto los vacíos y los huecos recortados, como la materia prima industrial y la dimensión sonora, penetran la piel del espectador. Suma de componentes que conllevan significados de tiempos diversos-dispersos, cierran y abren lapsos de dinámica intermitente; conforman las grietas que se *moldean* entre rostro y rostro, sobre todo al momento de sentir el paso-peso del espectador en su transcurrir.

¿Cómo se insertan estas *caritas* en la trayectoria creativa del artista israelí? ¿Se ofrecen cual esperanza redentora, como recordatorios de las leyes levíticas, o bien rememoran los sacrificios inmolados por la humanidad?

Hojas caídas alude al otoño, a los ciclos de la naturaleza que se renuevan sin cesar, y al fluir en el que transitamos. La incesante repetición de rostros –equivalente a la/los de las ovejas- se aproxima al motivo recurrente que subyace la obra de nuestro artista: la memoria cíclica. Memoria del instante del(los) sacrificio(s), de las asiduas pérdidas provocadas por los seres humanos. Tras esos rostros sin faz, los intersticios se multiplican. Es a través de ellos, de aquellos espacios anónimos, donde la memoria se actualiza y universaliza a la vez; desde ellos el espectador interactúa, sensorial e intelectualmente, con el propio bagaje que acarrea.

Dicho espacio, a su vez, hace eco del *vacío berlinés* al que se refiere Andreas Huyssen al plantear la ciudad de Berlín como *vacío rememorado*.²⁷³ Mientras la urbe se

²⁷³ Op.Cit., Huyssen, “El vacío rememorado: Berlín...”, *E busca*, pp.191-216

dibuja como texto y sus signos constituyen el espacio de lectura, Libeskind y Kadishman, condensan uno de los micromundos de la ciudad, en un terreno que pide trazar y develar la historia.

Kadishman asume, tras su experiencia personal -proyección de la pertenencia nacional- una responsabilidad moral. Su proceso se articula desde el peso de la historia, el Holocausto y la creación del Estado de Israel, su contacto con la naturaleza y las ovejas en todo su esplendor, la emotividad, conciencia política, límites fronterizos metafóricos y reales, traduciendo la suma en un lenguaje artístico. Expande su interior sensible al exterior conflictivo, y de manera incesante actúa y crea, reproduciendo cientos de sacrificios humanos, ecos de avances bélicos y del terrorismo persistente. Al conducir las ovejas vivas a Venecia, hacia un espacio descontextualizado de su habitat, reitera el rol de guía pastor de animales ¿desviados, desubicados?: debe enfrentarse a ellos en una situación sin precedente. ¿Ovejas sacrificios, corderos rebeldes, marcados cual pertenencia a una tribu concreta? La acción-performance que consume, emite visos de conciencia política, al presentar ambos lados de la frontera, sin dejar claro quién es el sacrificio, y quien el verdugo, o bien, si existe tal diferencia.

La búsqueda de equilibrio es una constante en la trayectoria del artista. Le atrae evitar la sensación de peso en sus obras minimalistas, trabaja con materiales delgados, agujerea tela y metal, dejando transitar aire y agua por los negativos y positivos de los árboles. Carga con la responsabilidad de emitir armonía entre las partes, compromiso moral cual israelí en medio de conflictos. Confronta la problemática y propone la reconciliación a través de una postura humanista: la

convivencia. Actúa y reacciona al repetir incesantemente aquellas ovejas que respiran y contemplan con ojos humanos, enviando mensajes de sensibilización.

Escoge el motivo iconográfico del cordero llevado al sacrificio como rasgo todoroviano del recuerdo de las víctimas, aludiendo en primera instancia al significado bíblico reconocible, el sacrificio de Isaac, así como a las leyes levíticas en relación al animal, hasta universalizar su postura. *El uso ejemplar* (de la memoria) -afirma Tzvetan Todorov- ... *permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy en día, y separarse del yo para ir hacia el otro.*²⁷⁴

*“Para Kadishman es importante no ver Shalechet como un Memorial del Holocausto sino como un recuerdo de todas las víctimas.”*²⁷⁵

²⁷⁴ Op.Cit., Todorov, *Los abusos de la memoria*, p.32. Sin embargo, Todorov no acepta la *singularidad única* del genocidio judío ya que su unicidad no representa la clave para un aprendizaje futuro. Solo la reunión de precedentes semejantes en situaciones semejantes nos proveerán los modos y conocimientos para que los eventos no se vuelvan a repetir.

²⁷⁵ Op.cit., Dan Miron, “Autumn Leaves”, Menashe Kadishman, *Shalechet, Heads and Sacrifices*, pp.38-39

4.- A modo de conclusión: espacio, memoria y Holocausto II

I

*“Una educación sin memoria
no puede tampoco construir el futuro
porque no hay anticipación sin rememoración.
El rostro del otro no es solamente la voz de aquél que tengo delante,
que está físicamente presente, que me interpela cara a cara.
El rostro es también la voz de los que no están,
de las víctimas del genocidio”.*²⁷⁶

*Una instalación puede no consistir en objetos sino en una experiencia espacial. El artista crea un arreglo integrado, de cohesión en un todo. Así, esta nueva forma de arte propone tomar a la vida en cuenta, como experiencia de la misma, con sus temas complejos y sus apariencias. De tal modo se recupera el acercamiento de la vida al arte.*²⁷⁷

Si tomamos la definición de Mark Rosenthal en la que el arte de la instalación es presentado como *un medio de amplio espectro para la expresión, la apreciación universal, y la democratización,*²⁷⁸ nos enfrentamos a un género²⁷⁹ que desde su génesis,

²⁷⁶ Joan-Carles Mèlich, “El fin de lo humano ¿Cómo educar después del holocausto?”, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Pedagogia Sistemàtica i Socia 08193 Bellaterra (Barcelona), España, 2000, <http://ddd.uab.cat/pub/enraonar/0211402Xn31p81.pdf>, consultado, 12-04-08

²⁷⁷ *Understanding Installation. Art. From Duchamp to Holzer*, Prestel, Munich-Berlin-London-New York, 2003, p,26

²⁷⁸ *Ibid*, pp.23-29

²⁷⁹ Michael Archer, editado por Nicolas de Oliveira, Incola Oxley, Michael Petry, *Installation Art*, Thames and Hudson, London, 1994. Los autores adoptan el término género.

se ha abierto a una diversidad de perspectivas. Mientras el *amplio espectro* se haya contenido en la subjetividad del artista, utilizando un vasto horizonte de medios para la construcción de instalaciones, la *apreciación* -la cual conlleva un juicio- proviene del espectador: sujeto concreto, cultural y socialmente situado. Ambos *personajes* en escena se hayan contenidos entre dos de los niveles intrínsecos del arte de la instalación: el del *espacio*, y aquel que relaciona los tiempos, integrantes esenciales que entretejen la sólida base del género.

Desde los más antiguos testimonios antropológicos y arqueológicos hasta nuestros días, la dimensión del espacio se nos impone de un modo inmediato, tanto en la realidad natural como en el arte. La instalación le otorga un viraje al desarrollo artístico ya que transforma el espacio en receptáculo de la obra, última que en ocasiones es realizada ex profeso para un lugar dado *-in situ-* interior/exterior, oficial o no, urbano y/o público. La pieza pues, no siempre resulta de la relación con el *marco de contención*, sino en conexión con su ubicación. El (los) mismo(s) objeto(s)-elemento(s)-proyección(es), o cual fuere el material o soporte técnico, ofrece sentidos múltiples al absorber la carga del ámbito que le(s) circunde.

El arte de la instalación ha permeado nuestra investigación, sobre todo aquel que alude al pasado. Marco espacial que explica la razón de ser del capítulo “Espacio y Holocausto I”, al abrir el tópico el cual nos encontramos clausurando en estos momentos con “A modo de conclusión: espacio, memoria y Holocausto II”, que no por último, implique un sello. El segundo capítulo fungió de referente de transición entre la salida a la tercera dimensión *-desde el collage, los ensamblados y las ambientaciones-* hasta la concepción del espacio como parte integral de la obra,

motivo por el cual escogimos a Pierre Fernández Arman, Edward Kienholz y George Segal como artistas que abrieron el género, en tanto que elaboraron la iconografía de interés.

*“El artista de instalación articula la espacialidad de un sitio particular a través de un proceso conceptualizado de ubicación e inscripción. ...interactúa con las cualidades físicas inherentes y con las características arquitectónicas, y envuelve el significado cultural del sitio como un elemento activo en la interpretación de la obra.”*²⁸⁰

Características que otorgan un significado multivalente a lo representado, desbordando la interacción imagen-discurso para adquirir una acepción de valor y aproximación vivencial, tópico último que introduce al siguiente integrante: el observador. Con su propio bagaje, añade, armoniza, completa o elimina enunciados a la multiplicidad presentada, del mismo modo que la situación-ubicación del producto dado es plausible de inferir-intervenir sobre la estructura del espectador. Cada sujeto crea/re-crea en función de la propuesta artística ofrecida, sumada al historial personal y al nicho social de donde provenga, amalgamándose con el ámbito circundante, cuya conformación va asumiendo infinidad de observaciones.

Desde ésta perspectiva, la forma artística se adentra en su medio y convive con la mirada-sensación-emoción-rechazo del auditorio, planteando una vez más el concepto arte-vida, fusionándolos. La interacción invade al visitante, apoderándose de su persona física y emotivamente. Lejos de la tradicional escultura o de la búsqueda hacia la tridimensionalidad, la instalación irrumpe el silencio del público, punto que atrae de sobremanera a los artistas, al ser conscientes de la participación activa del

²⁸⁰ Ely Bonita, “The Ancient History of Installation Art”, <http://home.iprimus.com.au/painless/space/bonita.html>, consultado 04-04-06

espectador y de la dimensión en la que se encuentra la obra, enriqueciendo cada uno de los factores en acción, así como a la suma de sus partes.

El factor *tiempo* se ha atendido más a reconstrucciones pasadas que a miradas actuales, las cuales proliferan curiosamente desde que el arte asalta la dimensión espacio, pretérito envuelto de un aura de contemporaneidad, desde donde se realiza-juzga-actualiza la propuesta. “Desde la década de 1980, el foco parecería haber pasado de los futuros presentes a los pretéritos presentes, desplazamiento en la experiencia y en la percepción del tiempo...”,²⁸¹ como lo han hecho Jonathan Borofsky, Christian Boltansky y Rachel Whiteread, por mencionar solo algunos, quienes abordan el pasado desde la construcción temporal presente, ubicada en un ámbito de convivencia, experiencia e interacción con la propuesta expuesta.

A la luz de la vivencia contemporánea de prácticas pertenecientes al pasado, se aprecia la valoración del doble binomio personal-individual/memoria-olvido, o acaso la estimación de la soledad-introspección como lenguaje social que nos impregna. Dentro de esta práctica, el sujeto transfiere al(los) elemento(s) incorporado(s) a la obra, un deseo de objetivación de su propio yo por un lado, y de una provocación de despertar de recuerdos pasados, por el otro. El binomio así penetra todas las categorías posibles de artistas y espectadores, formaciones históricas comunes o no, recuperadores de memoria o bien promotores del olvido. Es en este sentido que el *sitio específico* escogido para nuestra investigación trajo consigo su propio marco físico: las calles de Berlín, las que afectaron de sobremanera la experiencia plástica de la obra de Attie y la de Kadishman, como a quienes la recibieron, público local, judío, neonazi, neutro, intermedio o el que fuere. Dimensión que tras haber perdido mucho de su historia, se

²⁸¹ Op.Cit., Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria...*p.13

fue colmando de una cantidad de grietas, a la espera de ser alumbradas. Fue en la hendidura donde se escondía la memoria, aquella pérdida que indagaba lo invisible, y que terminó rememorando a unos y a otros, testigos o no.²⁸²

*Las acciones del artista integran la obra de arte, conceptual y físicamente, en el sitio y en el contexto...tanto como un teléfono es instalado en la fábrica de un edificio para extender el cuerpo y mente del usuario a las vastas redes del exterior. Las cualidades físicas y sensoriales no-inmediatas del arte de la instalación –espacio real, tiempo real, sonido, materialidad, lo táctil y olfativo-, invitan al espectador a sentirse envuelto en una relación performativa, de contacto inmediato con la estética de la obra. Es decir, todos los sentidos de los cuerpos del artista y del espectador se hayan conectados como receptores de significados.*²⁸³

Recuperar imágenes de algo que ya no existe es como dar vida fugaz a fantasmas que sin embargo pueblan el espíritu humano. Considerando qué imágenes son aquellas, no puede el espectador sino sentir un cierto pavor porque en su silencio hablan de algo terrible. Las propuestas holocáusticas acceden a una nueva relación del espectador con la estructura de instalación presentada, trayendo consigo una manifestación social e históricamente construida, eco de la infraestructura erigida por el Tercer Reich, las respectivas movilizaciones y construcciones efímeras donde se *concentra al enemigo*, los mecanismos de tortura y aplastamiento psicológico, entre una larguísima lista de condiciones edificadas para alcanzar la *Solución Final*. Fantasmas

²⁸² Para una mayor profundización sobre testimonios de hijos y nietos de nazis, a través de la recopilación de entrevistas ver: Sichrovsky, Peter, *Nacidos culpables. Hijos de familias nazis*, Editorial Sámara, México, 1991. En *Los hijos de Abraham* (Abraham's Children: Israel's Young Generation) aborda a sobrevivientes y descendientes de judíos exterminados en los campos de concentración.

²⁸³ Op.Cit., Ely Bonita, *The Ancient History of Installation Art* <http://home.iprimus.com.au/painless/space/bonita.html>

que de una manera u otra van adquiriendo la forma de algún tipo de memoria, la que otorga a la obra la calidad de documento y asume el compromiso o responsabilidad intrínseca al conducir el peso pretérito. Testimonio convertido en herramienta indispensable de la memoria, cuya verdad aunque subjetiva, deba comparecer ante una justicia que abogue por la objetividad.

Los últimos quince-dieciocho años, por razones más que evidentes, nos encontramos recuperando el arte de denuncia. La preocupación, la cual se expande por todas las disciplinas, abre un abanico de banderas de compromiso que se extiende por el ámbito racial, feminista, de género, defensa de la naturaleza, y entre los tópicos que nos incumben, se oculta la denuncia genocida. Todos estos caminos nos conducen a la relación arte-política y a la consecuente politización del arte, cuyos medios tecnológicos y de comunicación actuales otorgan una mayor aproximación de la propuesta a la audiencia. La expresión contemporánea en general y el arte de la instalación en particular apelan a la conmoción del espectador y, si a esto le sumamos la condición de espacio público –expuesto a su vez e intrínsecamente al marco de lo político-, la obra se presenta vulnerable a toda mirada, a toda ideología que le devuelva la mirada.

De esto se desprende que las instalaciones analizadas fungieron de dispositivos visuales en espacios públicos, cuales puestas en escena cuyos participantes contaron con la libertad de moverse a su alrededor. Son mecanismos estéticos que, determinados a su vez por dispositivos políticos, activaron el acontecimiento obteniendo la fusión entre pasado rememorado y contemporaneidad-con-visos-de-rememorar. La historia que subyace a nuestras intervenciones artísticas, de fuerte connotación política, se esconde tras una maquinaria de representación hitleriana

deliberadamente construida y de deseo de exterminio. Se trata de instalaciones cargadas de sutilezas que criticaron ese poder político, mientras que la caída de otro propició el espacio de manifestación del primero. El sistema político en decadencia generó un tipo de crónica del sistema anterior, echado al olvido, crónica de representatividad artística que permitió su actualización. Develar un proceso de injusticia histórico durante otro posterior permite el alumbramiento, en este caso, de las hendiduras holocáusticas. Espacio político-social y de crisis bajo una política del pretérito, eco de un olvido.

Nos encontramos frente a una estructura de representación como condición crítica de un sistema, en el que los mecanismos funcionaron a nivel social e histórico. Fue en el marco de esa maquinaria tecnológica donde, gracias a la simultaneidad temporo-espacial, -en la fusión de los tiempos benjaminianos- se iluminó la grieta. Simultaneidad ofrecida por el arte analizado que, en su capacidad de modificar los valores rituales tradicionales, y sobre todo la categoría augurada por Benjamin más de cincuenta años atrás, propició la nueva coyuntura representacional. La manifestación irrepetible del acto artístico se abrió a una novedosa medida obra-espectador, en la que el objeto representado se tornó más accesible y creó un desconocido sentido de la pertenencia con la audiencia. *“Acercar espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales –afirma el filósofo judeo-alemán- tan apasionadas como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción. Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción.”*²⁸⁴

²⁸⁴ Op.Cit., Benjamin, “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, pp.24-25

Benjamin bosqueja su propia época, lejana al concepto de genialidad, creatividad y originalidad, en la que se pierde la idea de unicidad de la obra en un aquí y ahora, augurando su reproducción técnica por aquella capacidad intrínseca que tiene el cine de ser copiado, y por su instantáneo registro y cambio inmediato.²⁸⁵ En esta etapa descubre además, que nada es auténtico ni singular sino permeado de tradición y contexto, aunado a la inexistencia de un presente de instantaneidad, mientras que la percepción se vaya tornando histórica, y su aire haya sido respirado.

Tras estos cambios, consecuencia de las movilizaciones técnicas y de masa en gran escala, aprovechamiento de los medios de producción y manipulaciones políticas entre otros factores, el aura se fue apagando, alejándose de la tradicional idea del arte para darle cabida a una “...*humanidad... convertida ahora en espectáculo de sí misma.*” “*Su autoalienación –continúa Benjamin- ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna.*”²⁸⁶

Este camino condujo al arte contemporáneo a envolverse en otro aura, el del duelo, escondido tras las grietas de aquella memoria acallada, grietas que reaparecieron en espacios públicos.

Ahora sí entonces, podremos responder a preguntas planteadas desde la *Introducción* afirmando que los *espacios agrietados* se fueron liberando gracias *al arte contemporáneo*, otorgándoles una nueva forma de resignificación. Grietas que sin

²⁸⁵ Ibid, pp.42-50

²⁸⁶ Ibid, p.55

embargo, aparecieron silenciosas e incompletas, invisibles e impenetrables, cargadas de prohibiciones, desgarros y desalijos, de movilizaciones, hambre y enfermedad, permitiéndose salir a la luz 40-50 años después de consumados los hechos.

Lo que no se podrá recuperar es el aura develado, encontrado apagado, aunque en su interior se custodie el secreto de la memoria fragmentada. He aquí el rol de los artistas al elevar a la intemperie las injusticias acaecidas, con la finalidad de evitar la repetición de los hechos que condujeron a tal dolor. Cuando se hacen a un costado los recuerdos amargos, ese dolor se olvida, pero cuando se descubren en las grietas de la memoria olvidada, desgarran, dejando asomar las emociones atesoradas-apresadas, hasta lograr combatir las y abrir un proceso de *curación*.

En este sentido también ubicamos a nuestros artistas y a esta veta del arte de la instalación, como un arte permeado de resistencia, de denuncia de un genocidio.

II

*“... todo acto de reminiscencia,
por humilde que fuese,
ha sido asociado con la resistencia antitotalitaria”.*²⁸⁷

El lingüista búlgaro Tzvetan Todorov distingue dos tipos de reminiscencias en los usos de la memoria: la *memoria literal*, al recordar el suceso desde la literalidad tomando en cuenta causas y consecuencias, y la *memoria ejemplar*, al abrir el acontecimiento y extraer una lección “... *el pasado se convierte... en principio de acción para el presente.*” “...*aprovecha las lecciones de las injusticias sufridas para luchar*

²⁸⁷ Op.Cit, Todorov, *Los abusos*, p.14

*contra las que se producen hoy en día, (separándose) del yo para ir hacia el otro.*²⁸⁸

Parámetros de conocimiento y experiencia en los que cada sociedad debe seleccionar e interpretar sus propias injusticias, recuperarlas, conservarlas y transmitir las a las generaciones venideras. He aquí el *Zajor* de Yerushalmi y la lectura desde cada actualidad: imágenes colectivas/obras de instalación contenidas por sus miembros desde un ámbito compartido, cuyas miradas se propagan en direcciones diversas, dentro de un espacio dislocado, donde el silencio y lo no contado, se transforma en revelación presente: vacío representado, vivencia potenciada o grieta iluminada. De un *Zajor* de espacio comunitario y privado, la aceptación del otro desplaza las relaciones hacia un espacio público, redefiniendo los límites fronterizos entre ambos, y transformando al Holocausto en una injusticia universal, lección a aprender y no repetir.

Todorov rechaza la *singularidad* del genocidio judío por no representar la clave para un aprendizaje futuro, y considera que la reunión de precedentes en situaciones semejantes constituyen los modos y conocimientos para evitar la reiteración de los eventos. Del mismo modo, Andreas Huyssen plantea al Holocausto devenido en *tropos universal*, abriendo también la mirada hacia otros genocidios que conllevan, a su vez, *el relato actual de la memoria*.²⁸⁹ Para el filólogo germano-norteamericano, el concepto de pasado y su respectiva memoria en tiempos presentes, no es sino eco de una preocupación contemporánea de las sociedades occidentales. Al tiempo pretérito le urge ser confrontado por el actual, precisando de ser recuperado-elevado-evocado en esa efímera capa de información excesiva y de velocidad inalcanzable en la que nos

²⁸⁸ Ibid, pp.31-32

²⁸⁹ Op.Cit., Huyssen, "Pretéritos presentes: medios, política, amnesia", *En busca del futuro perdido...*, p.15

hallamos inmersos. “... *la temporalidad interna y la política de la memoria del Holocausto, aunque hablen de tiempos pretéritos, deben estar orientadas hacia el futuro.*”²⁹⁰

La memoria de un horror debe elevarse para evitar otro. El abuso del nuevo culto no permea, sin embargo, “... *el racismo, la xenofobia, la exclusión del otro, los procesos de limpieza étnicos, de torturas y ejecuciones en masa... lejos de seguir siendo prisioneros del pasado, lo habremos puesto al servicio del presente, como la memoria –y el olvido- se han de poner al servicio de la justicia*”.²⁹¹

La memoria pues, se restituye a través del arte. Un arte que presenta fragmentos de ruinas, constatadas cuando se rememora, elevan las víctimas y se procuran condiciones mejores para las generaciones venideras. El modo de transmisión funge de marco de contención del arte de la instalación, género postrado ante la temática holocáustica, multiplicando la conciencia hacia la tolerancia y la otredad, antítesis de la ideología nazi.

El arte de la instalación se transforma en el espacio idóneo para el planteo de los cuestionamientos y contradicciones que propone la diversidad de escenificaciones creadas como consecuencia del trauma. Espacio de duelo que, aunque cargado de significados, metáfora de un vacío. Territorio plural que apela a nuestros sentidos, y los turba, en ocasiones, al escenificar aquella memoria disecada.

²⁹⁰ Ibid, “Holocausto: imagen, comic, monumento”, *En busca del futuro perdido*, p.164 En su libro indaga situaciones que se desprenden de la realidad en la que vivimos, desde sobre todo, el auge que han suscitado los intereses alrededor del tema de la memoria, tanto desde los monumentos y museos construidos, como del impacto de la red digital. Profundiza el modo en el que se estructura la memoria, critica las propuestas de los medios masivos de comunicación, y por supuesto aquella memoria virtual, tan cotizada en nuestro mundo tecno-digitalizado.

²⁹¹ Op.Cit., Todorov, *Los abusos...*, p. 59

En el mundo fragmentado que observamos a diario, todo sucede vertiginosamente, a la vez que las situaciones aparecen deshiladas unas de otras. La percepción nos abraza, al mismo tiempo, y convoca nuestro deseo a totalizar aquello que parece suelto y desconectado. He aquí el espíritu de un tiempo: unidad que se manifiesta desde una esfera plural. Cuando hurgamos, en el fondo yace una misma perplejidad.

III

¿Podríamos tomar aquel momento de fractura del sistema histórico, como el momento benjaminiano el cual permite la entrada de la *chispa*, plausible de encontrarse en cualquier-todo instante, en el que del otro lado de la puerta podría aparecer la esperanza? ¿Será que la irrupción coyuntural pudo haber permitido un espacio (casi diríamos de paréntesis) en el que tuvo cabida algún tipo de *redención* de una opresión pasada? La pregunta, difícil de formular y de responder, conlleva la dificultad de predecir. El proceso se ha abierto desde la década de los noventa y dos mil, y sin embargo, aún se mantiene, -no se ha cerrado-, en espera de resultados convincentes y tal vez, a un plazo de mayor duración. Nada indica el cambio, ni viceversa, sino que continuamos expuestos a las manipulaciones políticas. Hoy podemos entender aquel momento de Caída del Muro como una gran oportunidad de entrada de la chispa, aunque aún se dificulte pensar en el peldaño cualitativo.

5.- Índice de imágenes

- (F.1) Jacques Lipchitz, *David y Goliath*, 1934
- (F.2) George Grosz, *Caín o Hitler en el infierno*, 1944
- (F.3) Marc Chagall, *Sacrificio*, 1931
- (F.4) Yosel Bergner, *Job*, ca.1941
- (F.5) Marc Chagall, *Crucifixión blanca*, 1938
- (F.6) *Natividad*, Ícono ruso, Iglesia de Novgorod, S.XV
- (F.7) Matias Goeritz, *Redentor de Auschwitz XII*, 1951
- (F.8) Matias Goeritz, *Redentor de Auschwitz VI*, 1951-53
- (F.9) George Grosz, *El sobreviviente*, 1944
- (F.10) Otto Dix, *Los siete pecados capitales*, 1933
- (F.11) Jean Heartfield, *Espejito espejito...*, 1933
- (F.12) Jean Heartfield, *Esta es la salvación que ellos traen!*, 1938
- (F.13) Otto Ungar, *Los ciegos*, s/f
- (F.14) Bedrich Fritta, *Vista de Theresienstadt*, s/f
- (F.15) Leo Hass, *Cuartos vivientes*, 1939
- (F.16) Felix Nussbaum, *El refugiado*, 1939
- (F.17) Felix Nussbaum, *En el campo de Osnabrück*, 1940
- (F.18) Ben Shahn, *Esta es la brutalidad nazi*, Oficina de información de Guerra, 1943
- (F.19) Ben Shahn, *Niño*, 1944
- (F.20) Fotografía del Gueto de Varsovia, 1939
- (F.21) Jack Levine, *Cortador de tumbas*, 1947
- (F.22) Jack Levine, *A un alemán desconocido*, 1969
- (F.23) William Gropper, *Costurera*, 1938
- (F.24) William Gropper, *Sastre*, 1940
- (F.25) Fritz Hundertwasser, *Jardín de sangre- Casa con humo amarillo*, 1962

- (F.26) Naphtali Bezem, *Del Holocausto al renacimiento* Museo Yad Vashem, Jerusalem, 1970
- (F.27) Samuel Bak, *La familia*, 1974
- (F.28) Micha Ullman, *Biblioteca*, Bebelplatz, Berlín, 1995
- (F.29) Anselm Kiefer, *Nürnberg*, 1982
- (F.30) Hans Haacke, *Germania*, 1993
- (F.31) Horst Hoheisel, *Arbeit Macht Frei*, Puerta de Brandenburgo, 1997
- (F.32) Pierre Marton, *Jew*, Spertus Museum (Chicago), 1990-5750
- (F.33) Rachel Whiteread, *Memorial del Holocausto*, Viena, 2000
- (F.34) Gustav Metzger, *Liquidación del Gueto de Varsovia 1943*, 1995
- (F.35) Louise Nevelson, *Homenaje a los seis millones I*, 1964
- (F.36) Ronald Kitaj, *Si no, no*, 1975-76
- (F.37) Jonatha Borofsky, *Hombre proyector, sueño de Hitler*, 1985
- (F.38) Art Spiegelman, *Maus*, 1986-1991
- (F.39) David Levinthal, *De Hitler hacia el este*, 1975-77
- (F.40) David Aronson, *La vida ya no es más sagrada*
- (F.41) Libera Zbigniew, *Lego Concentration Camp Set*, 1996
- (F.42) Pierre Fernández Arman, *Sello de tigre*, 1959
- (F.43) Pierre Fernández Arman, *Allure d'objet*, 1960
- (F.44) Pierre Fernández Arman, *Plein*, Paris, 1960
- (F.45) Pierre Fernández Arman, *Cólera de Mandolina*, 1961
- (F.46) Pierre Fernández Arman, *Combustión*, 1964
- (F.47) Pierre Fernández Arman, *Un día laborable*, 1959
- (F.48) Pierre Fernández Arman, *Hogar dulce hogar*, 1960
- (F.49) Pierre Fernández Arman, *Una estación en el infierno*, 1961
- (F.50) Pierre Fernández Arman, *El peso de la conciencia*, 1962
- (F.51) Acumulación de zapatos, Majdanek, Polonia, s/f
- (F.52) Pila de zapatos, Auschwitz-Birkenau, Polonia, 1945
- (F.53) Efectos personales, Auschwitz-Birkenau, Polonia, 1945

- (F.54) P.F. Arman, *Arterioesclerosis*, 1961
- (F.55) Karl Appel, *Cabeza de niño*, 1945
- (F.56) Karl Appel, *Niños interrogándose*, 1948
- (F.57) Samuel Bak, *No hay más madre*, 1946
- (F.58) Pierre Fernández Arman, *La matanza de los inocentes I*, 1961
- (F.59) Fotografías de muñecas, campo de concentración, s/f
- (F.60) Pierre Fernández Arman, *La matanza de los inocentes II*, 1961
- (F.61) Pierre Fernández Arman, *Ainsi, Font, Font...*, 1960
- (F.62) Pierre Fernández Arman, *In Limbo*, 1961
- (F.63) Pierre Fernández Arman, *Le Village des Damnés*, 1962
- (F.64) Hans Bellmer, *La muñeca*, 1935
- (F.65) Gustave Metzger, *100,000 periódicos*, 2003
- (F.66) Giotto, *Matanza de los inocentes*, 1302-1305
- (F.67) Brueghel el viejo, *La matanza de los inocentes*, ca.1566
- (F.68) Peter Paul Rubens, *La matanza de los inocentes*, 1611
- (F.69) Guido Reni, *La matanza de los inocentes*, 1611-12
- (F.70) Edward Kienholz, *Sin título*, 1958
- (F.71) Edward Kienholz, *Sin título*, 1958
- (F.72) Edward Kienholz, *Estación de rastreo de Dios 1*, 1959
- (F.73) Edward Kienholz, *Pieza de Conversación*, 1959
- (F.74) Edward Kienholz, *La historia como planta*, puertas cerradas, 1961
- (F.75) Edward Kienholz, *La historia como planta*, puertas abiertas, 1961
- (F.76) *Planta the wandering jew / amor de hombre*
- (F.75A) Edward Kienholz, *La historia como planta, detalle*, 1961
- (F.77) *Judío errante se encuentra con Jesús*, 1240-1251
- (F.78) *Judío errante*, visto en Viena, 1777
- (F.79) *Judío errante*, 1826-30
- (F.80) Gustave Doré, *Judío errante*, 1856

- (F.81) David Shankbone, *Judio errante*, 1852
- (F.82) Jean Moreau, *Judio errante*, ca.1885-90
- (F.83) George Rouault, *Judio errante*, 1918
- (F.84) Marc Chagall, *Judio errante*, 1924
- (F.85) *Judio errante*, portada del libro, 1937
- (F.86) *Judio errante*, afiche propagandístico, ca.1937
- (F.87) Edward Kienholz, *Hope for 36*, ensamblado, 1959
- (F.88) Edward Kienholz, *Hopps, Hopps, Hopps*, ensamblado, 1959
- (F.89) Edward Kienholz, *Es cosa de dos integrarse, cha cha cha*, 1961
- (F.90) Edward Kienholz, *Los líderes del mañana están ocupados esta noche*, 1961
- (F.91) Joseph Cornell, *Sin título*, 1956-58
- (F.92) Joseph Cornell, *Variedades para Apollinaire*, 1953
- (F.93) Bruce Conner, *Cuarto*, 1959
- (F.94) Bruce Conner, *Sin título*, 1960
- (F.95) Edward Kienholz, *El hospital estatal*, exterior, 1966 *El hospital estatal*, interior, 1966
- (F.96) Edward Kienholz, *Memorial de guerra portátil*, 1968
- (F.97) George Segal, *Hombre en la mesa*, 1961
- (F.98) George Segal, *Bus Riders*, 1962
- (F.99) George Segal, *La tienda del carnicero*, 1965
- (F.100) George Segal, *La leyenda de Lot*, 1966
- (F.101) George Segal, *La ejecución*, 1967
- (F.102) Mussolini y Clara Petacci colgados, fotografía, 1945
- (F.103) Filippino Lippi, *Muerte de San Pedro*, 1481-85
- (F.104) George Segal, *Abraham e Isaac*, 1973
- (F.105) George Segal, *Abraham e Isaac*, *En memoria del 4 de mayo del '70*, 1978
- (F.106) George Segal, *Holocausto*, Parque Lincoln, San Francisco, 1982
- (F.107) George Segal, *Holocausto*, Hombre delante del alambre de púa, 1982
- (F.108) Margaret Bourke White, *Liberación de Buchenwald*, May 7, 1945

- (F.109) Ben Shahn, *Campo de Concentración*, 1944
- (F.110) Constant A. Nieuwenhuys, *Campo de concentración*, 1951
- (F.111) Henri Pieck, *Lo inalcanzable*, 1945
- (F.112) Leonard Baskin, *Hombre de paz*, 1952
- (F.113) Rico Lebrun, *Piso de Buchenwald No. 1*, 1957
- (F.114) Naftali Bezem, *Dibujo de cuerpos*, 1953
- (F.115) Shimon Attie, Proyección de diapositiva: *Vendedor de libros religiosos* (1930), Grenadierstrasse (hoy Almstadtstrasse), Berlín, 1993
- (F.116) Shimon Attie Proyección de diapositiva: *Residentes judíos* (1932), Mulackstrasse 37, Berlín, 1993
- (F.117) Shimon Attie Proyección de diapositiva: *Residente judío y Tienda de sombreros* (ca.1930), Mulackstrasse 32, Berlín, 1993
- (F.118) Shimon Attie Proyección de diapositiva de *Tienda de libros hebreos* (1930), Grenadierstrasse, (hoy Almstadtstrasse), Berlín, 1993
- (F.119) Residente judío, Berlín, Archivo Federal Alemán, 1933
- (F.120) Librería y Biblioteca de Rosenberg, Berlín, Archivo Federal Alemán, 1929
- (F.121) Tienda *kosher*, Berlín, Archivo Federal Alemán, 1933
- (F.122) Colonia *Scheunenviertel* hoy, Berlín
- (F.123) Joseph Kosuth, *Una y tres sillas*, 1965
- (F.124) Louise Lawler, *Pollock y Turee*, 1984
- (F.125) Sherrie Levine, *Después de Walker Evans*, 1981
- (F.126) Richard Prince, *Sin título* (Cowboy)
- (F.127) Cindy Sherman, *Retratos Históricos*, 1990
- (F.128) Jenny Holzer, *Protégeme*, Time Square, Nueva York, 1985-86
- (F. 129) Barbara Kruger, *Your body is a battleground*, Ohio, 1990
- (F.130) Allan Sekula, *Los ricos destruyen el planeta*, Documenta 12, 2007
- (F.131) Gerhard Richter, *El tío Rudi*, 1965
- (F.132) *Columna de la Virgen María*, Graz, 1988

- (F.133) Hans Haacke, *Y después de todo habéis ganado*, Graz, 1988
- (F.134) *Am Eisernen Tor*, Obelisco original, Graz, 1938
- (F.135) Columna bombardeada por un neonazi, Graz, 1988
- (F.136) Entrada al campo de Auschwitz (Polonia) donde se lee *Arbeit Macht Frei*
- (F.137) Puerta de Brandenburgo, Berlín
- (F.138) Horst Hoheisel, *Arbeit Macht Frei*, Instalación luminica sobre la Puerta de Brandenburgo, Conmemoración al Día de la liberación de Auschwitz, Enero 27, 1997
- (F.139) Christian Boltansky, *La casa desaparecida*, carteles con los apellidos colgados en las paredes adyacentes, Grosse Hamburgerstrasse 15-16, Antiguo barrio judío de *Scheunenviertel*, Berlín, 1990
- (F.140) Christian Boltansky, *La casa desaparecida*, Grosse Hamburgerstrasse 15-16, Antiguo barrio judío de *Scheunenviertel*, Berlín, 1990
- (F.141) Shimon Attie, proyección de archivo: *ciudadano judío perseguido*, Estación de trenes, Dresden (Alemania), 1993
- (F.142) Shimon Attie, proyección de archivo: *periódico en idish*, Nov.1923, Estación de trenes, Dresden (Alemania), 1993
- (F.143) Shimon Attie, proyección de archivo: *Judío danés rescatado*, Copenhagen (Dinamarca), 1995
- (F.144) Shimon Attie, proyección de archivo: *Ciudadano de la ex Yugoslavia*, Copenhagen (Dinamarca), 1995
- (F.145) Shimon Attie, vista de las columnas con proyecciones de archivo, Edificio de la Feria de Colonia (Alemania), 1995
- (F.146) Shimon Attie, proyección de archivo: *Candelabro de siete brazos*, Colonia (Alemania), 1995
- (F.147) Shimon Attie, proyección de archivo: *La banda militar*, Amsterdam (Holanda), 1995
- (F.148) Shimon Attie, proyección de archivo: *Soldados alemanes en formación*, Amsterdam (Holanda), 1995
- (F.149) Shimon Attie, piso con las *estrellas*, Cracovia (Polonia), 1996
- (F.150) Shimon Attie, *estrella*, Cracovia (Polonia), 1996
- (F.151) Menashe Kadishman, *Volúmenes*, 1956
- (F.152) Isaac Danziger, *Nimrod*, 1939

- (F.153) *Vasija en forma de pez*, período canaaneo, ca.4.500-3.000 aec
- (F.154) *Santuario de las estelas*, período canaaneo, 1.400-1.200 aec
- (F.155) *Sarcófagos antropoides*, período canaaneo, 1.300-1.200 aec
- (F.156) Menashe Kadishman, *Altar*, 1961
- (F.157) Menashe Kadishman, *Altar*, 1963
- (F.158) *Altar de incienso*, período israelita, 700 aec.
- (F.159) Menashe Kadishman, *Suspense*, 1964
- (F.160) Menashe Kadishman, *Suspense*, 1966
- (F.161) Kadishman, *Bosque dentro del bosque*, Simposio Internacional de Escultura, Montevideo, 1969
- (F.162) Menashe Kadishman, *Árboles en negativo*, hierro, Playa de Tel Aviv, Mar Mediterráneo, 1976
- (F.163) Menashe Kadishman, Preparación para la Bienal de Venecia, 1978
- (F.164) Menashe Kadishman, *De la naturaleza al arte, del arte a la naturaleza*, Bienal de Venecia, 1978
- (F.165) Marcel Duchamp, *Bicicleta* (original perdido), 1913
- (F. 166) Jannis Kounellis, *Sin título*, 1969
- (F.167) Joseph Beuys, *Cómo se explican cuadros a una liebre muerta*, 1965
- (F.168) Menashe Kadishman, *Cabeza de carnero*, 1953
- (F.169) Menashe Kadishman, *Altar*, 1961
- (F.170) Menashe Kadishman, *Altar*, 1961
- (F.171) Menashe Kadishman, *Altar*, 1963
- (F.172) *Dura Europos*, pintura mural, Damasco, Siria, 245-246
- (F.173) *Sacrificio de Isaac*, mosaico, Beith Alpha, Israel, S.VI
- (F.174) Marc Chagall, *Sacrificio de Isaac*, ca.1960-65
- (F.175) Haym Soutine, *Res desollada*, 1926
- (F.176) Marc Chagall, *Res desollada*, 1947
- (F.177) Menashe Kadishman *Sacrificio de Isaac*, 1988
- (F.178) Menashe Kadishman *Sacrificio de Isaac*, 1988
- (F.179) Menashe Kadishman *Sufrimiento*, 1988
- (F.180) Menashe Kadishman, *Nacimiento*, 1990

- (F.181) Menashe Kadishman, *Nacimiento*, 1992
- (F.182) Menashe Kadishman *Sacrificio de Isaac II*, 1980-1987, Universidad de Tel Aviv
- (F.183) Menashe Kadishman *Sacrificio de Isaac*, 1982-85, Museo Judío, Nueva York
- (F.184) Menashe Kadishman *Sacrificio de Isaac*, 1982-1985, Museo de Tel Aviv
- (F.185) Menashe Kadishman *Isaac*, detalle
- (F.186) Menashe Kadishman *Carnero*, detalle
- (F.187) Menashe Kadishman *Sacrificio de las madres*, detalle
- (F.188) Mordechai Ardon, *Sara*, 1947
- (F.189) Menashe Kadishman *Sacrificio de Isaac II*, Catedral Saint John, Nueva York, 1986-87
- (F.190) Menashe Kadishman *Sacrificio de Isaac*, Centro de Arte Contemporáneo, Breda (Holanda), 1986
- (F.191) Menashe Kadishman *Hojas caídas*, Galería Julie M., Tel Aviv, 1997
- (F.192) Menashe Kadishman *Hojas caídas*, Galería Hans Mayer, Düsseldorf, 1987-1998
- (F.193) Menashe Kadishman, *Hojas Caídas*, *Museo Judío*, *Sala Vacío de la Memoria*, Berlín, 2001
- (F.194) Daniel Libeskind, *Museo Judío*, vista aérea y contexto urbano, Berlín, 2001
- (F.195) Daniel Libeskind, *Museo Judío*, vista exterior desde la Lindenstrasse, Berlín, 2001
- (F.196) Daniel Libeskind, *Museo Judío*, vistas exteriores, zinc, 2001
- (F.197) Daniel Libeskind, *Museo Judío*, vista interior, techo de la escalera principal, 2001
- (F.198) Daniel Libeskind, *Museo Judío*, vista interior, espacio expositivo vacío, 2001
- (F.199) Menashe Kadishman, *Hojas Caídas*, *Museo Judío*, *Sala Vacío de la Memoria*, Berlín, 2001
- (F.200) Menashe Kadishman, *Hojas Caídas*, *Museo Judío*, *Sala Vacío de la Memoria*, Berlín, 2001
- (F.201) Menashe Kadishman, *Hojas caídas*, detalle
- (F.202) Menashe Kadishman, *Hojas caídas*, detalle
- (F.203) Menashe Kadishman, *Hojas caídas*, detalle
- (F.204) Máscara, Israel, período neolítico, 6,000 aec.

- (F.205) Jean Fautrier, *Gran cabeza trágica*, 1942
- (F.206) Jean Fautrier, *Rehén no.20*, 1944
- (F.207) Jean Dubuffet, Polguere, Claude y Ponthier, máscaras, 1935
- (F.208) William Turnbull, *Máscara*, 1953

6.- Bibliografía y otras fuentes

Libros

- .- Abrahamson, Irving (editor), *Against Silence, The Voice and Vision of Elie Wiesel* (3 volumes), New York: Holocaust Library, 1985
- .- Adorno, Th. W., *Minima Moralia, reflexiones desde la vida dañada*, 4, Madrid: Akal, 2004
- .- Allan Kaprow–*Art as Life*, edited by Eva Meyer-Hermann, Andrew Perchuk and Stephanie Rosenthal, Los Angeles: Getty Research Institute, 2008
- .- Amery, Carl, *Auschwitz, ¿comienza el siglo XXI?. Hitler como precursor*, Turner Publicaciones, México: Fondo de Cultura Económica, 2002
- .- Amishai-Maisels, Ziva, *Depiction and Interpretation, The Influence of the Holocaust on the Visual Arts*, Oxford: Pergamon Press, 1993
- .- Archer et al., *Installation Art*, London: Thames and Hudson, 1994
- .- Arnason, H. Harvard, *Jacques Lipchitz, sketches in bronze*, New York-Washington-London: F.A. Praeger Publishers, 1969
- .- *Art, Music and Education as Strategies for survival: Theresienstadt 1941-45*, New York-London: Herodias, 2000
- .- *Art of Two Germanys. Cold War Cultures*, New York: Abrams/Los Angeles: LACMA, 2009
- .- Baigell, Matthew, *Jewish Art in America, An Introduction*, Maryland: Rowman and Littlefield Publishers Inc., 2007
- .- Bak, Samuel, *Painted in Words, A Memoir*, Bloomington and Indianapolis-Boston: Indiana University Press/Pucker Art Publications, 2001

- .- Bankier, David, *El holocausto, perpetradores, víctimas, testigos*, Buenos Aires: Fundación Memoria y Holocausto, 2004
- .- Barylko, Jaime, *Introducción al judaísmo*, Buenos Aires: Fleishman y Fischbein Editores, 1977
- .- Barylko, Jaime, *La sabiduría del Talmud*, Buenos Aires: Editorial Sigal, 1979
- .- Baudrillard, Jean, *Cultura y simulación*, Barcelona: Kairos, 2005
- .- Benari, Yehuda, *La Legión Judía*, Buenos Aires: Biblioteca Popular Judía, 1971
- .- Benjamin, Andrew, *Object.Painting*, New York: Academy Editions, 1994
- .- Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos*, Barcelona-México-Buenos Aires: Planeta-Agostini, 1994
- .- Borges, Jorge Luis, *El Aleph*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1961
- .- Burns, Gamard, Elizabeth, *Kurt Schwitters' Merzbau, The Cathedral of Erotic Misery*, New York: Princeton Architectural Press, 2000
- .- *Degenerate Art, The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, New York: Los Angeles County Museum of Art - Harry N. Abrams Publishers, 1991
- .- *Discovering the Jewish Museum Berlin*, Berlin: Stiftung Jüdisches Museum Berlin, 2001
- .- *Enciclopedia del Holocausto*, Tomo V, Tel Aviv: Yad Vashem-Sifriat Hapohalim, 1990
- .- *Encyclopedia of the Holocaust*, V.2, New York-London: Macmillan, 1990
- .- *Evangelios Apócrifos*, México: Cien del mundo, CONACULTA, 2002
- .- Friedeberg, Pedro el al., *Los ecos de Mathías Goeritz, Ensayos y Testimonios*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1997
- .- Fuhrer, Ronald, *Israeli Painting, From Post-Impressionism to Post-Zionism*, Woodstock-New York-London: The Overlook Press, 1998
- .- Guasch, Ana María, *El arte del siglo XX en sus exposiciones.1945-1995*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997
- .- Goldensohn, León, *Las entrevistas de Núremberg*, México: Taurus, 2005
- .- Habermas, Jürgen., et al., *La posmodernidad*, Barcelona: Editorial Kairós, 2002
- .- Hahn, Otto, *Mémoires accumulés*, Paris: Belfond, 1992
- .- Henri, Adrian, *Total Art, Environments, Happenings and Performance*, New York-Toronto: Oxford University Press, 1974

- .- Huberman, George Didi, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós, 2004
- .- Huyssen, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México: Instituto Goethe-Fondo de Cultura Económica , 2002
- .- John Heartfield, *Photomontages politiques 1930-1938*, Musées de Strasbourg-IVAM, 2006
- .- Jonson, Paul, *Tiempos Modernos. La historia del siglo XX desde 1917 hasta la década de los 80*, Bs. As.-Madrid-México-Santiago: Javier Vergara Editor, 1988
- .- Kampf, Abraham, *Jewish Experience in the Art of the Twentieth Century*, Massachussets: Bergin and Garvey Publishers, Inc., 1984
- .- Kaufmann, Iejezkel, *La época bíblica*, Buenos Aires: Editorial Paidós, 1964
- .- Kienholz, *A retrospective*, New York: Whitney Museum of Art, 1996
- .- Levi, Primo, *Si esto es un hombre*, Barcelona: Muchnik Editores, 1987
- .- Levi, Primo, *Los hundidos y los salvados*, Barcelona: Muchnik Editores, 1989
- .- Levine, I. Lee, *Ancient Synagogues Revealed*, Jerusalem: The Israel Exploration Society, 1981
- .- Le Thorel, Pascale, *Nouveau Dictionnaire des Artistes Contemporains*, Paris : Larousse, 2004
- .- Libeskind, Daniel, *Daniel Libeskind, Jewish Museum Berlín*, Munich-Berlin-London-New York: Prestel, 2005
- .- Löwy, Michael, *Walter Benjamín, Aviso de Incendio*, Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2002
- .- Lucie-Smith, Edward, *Artes Visuales en el siglo XX*, Colonia: Könemann, 2000
- .- *Marcel Duchamp. Escritos. Duchamp du signe*, Barcelona: Gustavo Gil, 1978
- .- Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto, Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*, Madrid: Ediciones Akal, 2001
- .- Martin, Gregory, *Bruegel*, London: Thames and Hudson, 1978
- .- *Max Liebermann, from Realism to Impressionism*, Los Angeles: Skirball Cultural Center, 2005
- .- *Menashe Kadishman, Schalechet, Heads and Sacrifices*, Das Suermondt Ludwig Museum, Milano: Edizioni Charta , 1999

- .- Meyer Schapiro, *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el cristianismo primitivo y la Edad Media*, Madrid: Alianza Forma, 1987
- .- *Mia san Mia*, Hans Hacke, Dresden: Generali Foundation, 2001
- .- Milgrom, Jo, *The Akedah, The binding of Isaac*, Berkeley: Bibal Press, 1988
- .- Morgan, Robert C., *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*, Madrid: Ediciones Akal, 2003
- .- *Mirroring Evil, nazi imagery/recent art*, New York: Jewish Museum, New Brunswick-New Jersey-London: Rutgers University Press, 2001
- .- Moses, Stéphane, *El ángel de la Historia, Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1997
- .- Pohl, Frances K., *Ben Shahn*, San Francisco: Pomegranate Artbooks, 1993
- .- Restany, Pierre, *Kadishman*, Tel Aviv: Editorial Gutsman-Museo de Tel Aviv, 1996 (hebreo)
- .- Ribalta, Jorge (ed.) *Efecto Real, debates postmodernos sobre fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004
- .- Robinson, David, *Soho Walls. Beyond Graffiti*, New York: Thames and Hudson, 1990
- .- Rodiek, Thorsten, *Daniel Lbeskind Museum ohne Ausgang*, Das Felix Nusbaum-Haus des Kulturgeschichtlichen Museum Osnabrück, Berlin, 1999
- .- Rosenthal, Mark, *Understanding Installation Art. From Duchamp to Holzer*, Prestel-Munich-Berlin-London-New York, 2003
- .- Semprún, Jorge, *La escritura o la vida*, Barcelona: Tusquets, 1997
- .- Semprún, Jorge, *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, Barcelona: Tusquets Editores, 2001
- .- Scholem, Gershom, *Lenguajes y Cábala*, Madrid: Biblioteca de Ensayo Siruela, 2006
- .- Sichrovsky, Peter, *Nacidos culpables. Hijos de familias nazis*, Editorial Sámara, México, 1991
- .- *Sites Unseen, Shimon Attie, European Projects*, Vermont: Verve Editions, 1998
- .- Sneh, Simja, *Breve historia del Ídish*, Buenos Aires: Congreso Judío Latinoamericano, 1976
- .- Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Madrid: Santillana Ediciones, 2004
- .- Spiegel, Shalom, *The last Trial*, Philadelphia: Jewish Publication Society of America, 1967
- .- Tammuz, Benjamin et al., *Toldot homanut beIsrael*, Guivata'im; Masada Ltd, 1991
- .- *The Holocaust Encyclopedia*, New Haven and London: Yale University Press, 2001

- .- *The Writing on the Wall, Projections in Berlin's Jewish Quarter, Shimon Attie, Photographs and Installations*, Heidelberg: Edition Braus, 1994
- .- Tuchman, Phyllis, *George Segal*, New York-London-Paris: Abbeville Press Publishers, 1983
- .- Todorov, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, Barcelona: Editorial Paidós, 2000
- .- Traverso, Enzo, *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*, Barcelona: Editorial Herder, 2001
- .- *Understanding Installation. Art. From Duchamp to Holzer*, Munich-Berlin-London-New York: Prestel, 2003
- .- Wescher, Herta, *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*, Barcelona: Gustavo Gili, Colección comunicación visual
- .- Wiesel, Elie, *La noche, el alba, el día*, Barcelona: Muchnik Editores, 1986
- .- William, Paul, *Memorial Museums, The global Rush to Commemorate Atrocities*, Berg: Oxford-New York, 2007
- .- Winckelmann, Johann Joachim, *De la belleza en el arte clásico*, México: UNAM-IIE, 1959
- .- Whitman, Walt, *Canto a mí mismo*, Buenos Aires: Editorial Losada, 1952
- .- Yerushalmi, Yosef Hayim, *Zajor, La historia judía y la memoria judía*, Barcelona: Antrophos/México: Fundación Cultural Eduardo Cohen, 2002
- .- Young, J.E., *At Memory Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven and London: Yale University Press, 2000

- .- *Artículos, revistas*

- .- Amishai-Maisels, Ziva "Ben Shahn and the problem of Jewish Identity", *Jewish Art*, V.12-13, Jerusalem: Center for Jewish Art of the Hebrew University of Jerusalem, 1986/87
- .- Amishai-Maisels, Ziva "The Use of Biblical Imagery to Interpret the Holocaust", *Proceeding of the Ninth World Congress of Jewish Studies*, Jerusalem: World Union of Jewish Studies, Division D, Vol.2, 1986, pp.17-24

- .- Amishai-Maisels, Ziva “The Jewish Jesus”, *Journal of Jewish Art*, V.9, Jerusalem: Center for Jewish Art of the Hebrew University of Jerusalem, 1982, pp.85-104
- .- *Antrophos*, “*Vigencia y singularidad de Auschwitz*”, No.23, Abril-Junio, Barcelona, 2004
- .- *Ariel*, *Revista de artes y letras de Israel*, No.60, Jerusalén, 1985
- .- Baer, Alejandro, “De memoria judía a memoria universal. El Holocausto y la globalización del recuerdo”, *Antrophos*, No.23, Abril-Junio, Barcelona, 2004
- .- Garber, Zev, “Dating the Shoah: In Your Blood Shall You Live”, *Shoah, The Paradigmatic Genocide, Essays in Exegesis and Eisegesis, Studies in the Shoah*, Vol. VIII, Lanham-New York-London: University Press of America, 1984
- .- Friedman, Mira, “Icon painting and Russian Popular art as sources of some Works by Chagall”, *Journal of Jewish Art*, V.5, Chicago: Spertus College of Judaica Press, 1978
- .- Zalmona, Igal, “El arte israelí: mirada retrospectiva”, *Ariel, Revista de artes y letras de Israel*, no.60, Jerusalén, 1985

- .- *Digitales y DVD*

- .- *Arman artiste page d'accueil du site historique et officiel*,
http://www.armanstudio.com/arman-accumulations_of_objects_in_boxes-3-17-es.html, consultado, 3-12-09
- .- Bastry, Irit, “*Interview with Shimon Attie*”, <http://www.artwurl.org/interviews/INT024.html>, consultado, 26-06-09
- .- *Beit Theresienstadt Martyrs Remembrance Association*,
http://www.bterezin.org.il/en_exhibitions.htm, consultado, 05-03-09
- .- Bonita Ely, *The Ancient History of Installation Art*
<http://home.iprimus.com.au/painless/space/bonita.html>, consultado 04-04-06
- .- *Diccionario de la lengua española, Real Academia Española*, Vigésima segunda edición, 2001, consultado 23-06-09, http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=grieta

- .- Fava, Paolo, *A 75 años de la quema de libros, los nazis aún ganan*, Papel en blanco, 22-04-2008, <http://www.papelenblanco.com/escritores/a-75-anos-de-la-quema-de-libros-los-nazis-aun-ganan>, consultado, 10-09-09
- .- *Galeria, Artistas, Biografía*, 2005, <http://www.galeriavalbom.com/artistas.php?id=44>, consultado, 02-02-10
- .- German Propaganda Archive, *The Eternal Jew* (1937), 2006, <http://www.bytwerk.com/gpa/diebow.htm>, consultado, 17-12-09
- .- Huberman, George Didi.: *En el ojo de la experiencia, Resúmenes de las intervenciones en el seminario Flamenco, un arte popular moderno. Pensamientos.* http://www.unia.es/arteypensamiento/ezine/ezine08/nov03_3.html, consultado, 08-05-05
- .- *Judisches Museum Berlin, The Libeskind Building, The Voids*, www.jmberlin.de/site/EN/05-About-The-Museum/03-Libeskind-Building/03-Voids/voids.php, consultado, 05-05-09
- .- *La generación beat*, www.punksunidos.com.ar/beat/index.htm, consultado, 09-12-09
- .- Langwell, Leigh Anne, *Shimon Attie: Sites Unseen, Synopsis, TPI, Shimon Attie Cheryl Younger, TPI-NGS*, 1998, http://www.thephotographyinstitute.org/journals/1998/shimon_attie.html, consultado, 26-06-09
- .- Lemkin, Rafael, *Genocidio (Abril 1946), Prevenir genocidio internacional*, 13-06-00, <http://www.preventgenocide.org/es/lemkin/escolar-americanos1946.htm>, consultado, 16-06-09
- .- Lévy, Bernard-Henry, *¿Son necesarias las leyes contra la negación del genocidio?*, 29 de enero de 2007, Año XVIII, No.6252, http://www.elmundo.es/papel/2007/01/29/opinion/2078233_impresora.html, consultado, 12-09-08
- .- Malosetti Acosta, Laura, *La polémica de los monumentos por la memoria*, Clarín, 24-07-04 <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2004/07/24/u-800082.htm>, consultado, 17-03-09
- .- Mc Bee, Richard, *Tanach at the Tel Aviv Museum*, The Jewish Press, 02-07-08 http://www.jewishpress.com/pageroute.do/33605/Richard_McBee_Tanach_At_The_Tel_Aviv_Museum.html, consultado, 20-10-08
- .- *Mama Lisa's World of Children and International Culture*, <http://www.mamalisa.com>, consultado, 03-12-09

- .- Mèlich, Joan-Carles, *El fin de lo humano ¿Cómo educar después del holocausto?*, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Pedagogia Sistemàtica i Social 08193 Bellaterra (Barcelona), España, 2000, <http://ddd.uab.cat/pub/enrahonar/0211402Xn31p81.pdf>, consultado, 12-04-08
- .- MOMA, *The Collection, Shimon Attie*, 2009, http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=44713, consultado, .- 13-07-09
- .- Osnabrueck, *City of Peace, Felix Nussbaum House*, <http://www.osnabrueck.de/fnh/english/28061.asp>, consultado, 05-03-09
- .- Shendar, Yehudit, *Yad Vashem, Felix Nussbaum (1904-1944)*, <http://www1.yadvashem.org/exhibitions/nussbaum/intro.html>, consultado, 05-03-09.
- .- Tate collection, *Questioning Children by Karel Appel*, (From the display caption August 2004), <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=541>, consultado, 06-02-10
- .- Tate Collection, *David and Goliath*, The Tate Gallery 1982-1984: Illustrated Catalogue of Acquisitions, London, 1986, <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork>, consultado, 15-10-08
- .- *Encyclopaedia Judaica for Youth*, Jerusalem: Keter Publishing House Ltd and CDI Systems (1992) Ltd, electronic publishing division, 1996
- .- *Verdict on Auschwitz: The Frankfurt Auschwitz Trial 1963-1965*, Directors von Rolf Bickel and Dietrich Wagner, DVD, 180 minutes, color & b/w, German with English subtitles, 1993