

CONDICIONES DE CAMPO EN EL CASO DEL MEMORIAL A LOS JUDÍOS ASESINADOS EN EUROPA

Daniela Duarte / Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados
MPAA. UPM. ETSAM.



Condiciones de Campo en el Caso del Memorial a los Judíos Asesinados en Europa. Daniela Duarte Sánchez.

Línea de especialización: Arquitectura Singular.
Director de la Tesis Fin de Máster: Jacobo García-Germán
Correo electrónico: danieladuartes@gmail.com

La siguiente tesis se estructura fundamentalmente en tres partes. La primera determina el marco teórico conceptual, definiendo antecedentes y entregando los lineamientos que permitirán el análisis del caso. El texto que conduce el marco teórico corresponde a "From Object to field", de Stan Allen, que consiste en el desarrollo de la idea de campos organizacionales, a través del concepto de "Condiciones de Campo", donde se mezclan conceptos de alta teoría con el trabajo práctico del arquitecto, con el fin de establecer un diálogo constante con la complejidad de la realidad desde nuestra propia disciplina. Desde aquí se desprende la necesidad de abordar algunos conceptos y tendencias que desde el arte pueden servir como antecedentes para un mejor análisis del caso y se proponen algunas reflexiones dirigidas a comprender el desplazamiento del arte objetual al arte del concepto (Simón Marchant) y los análisis propuesto por Rosalind Krauss en relación a la expansión del campo del arte hacia la segunda mitad del siglo XX.

En particular atención sobre el Minimal Art y el paso a tendencias posteriores como el Post-Minimal, Land Art y algunas experiencias surgidas en los setenta, tiene como objetivo principal describir un momento fundamental en el arte donde los cambios producidos a través de sus experiencias, afecta de forma substancial las normas de composición y los medios concebidos hasta esos años, lo que no necesariamente fue reflejado de forma paralela en arquitectura. Con el fin de comprender el real alcance que estos cambios estructurales han tenido en el campo de la Arquitectura, me propongo hacer una revisión sobre algunas tendencias desarrolladas a partir de los años setenta. Por un lado, determinar las directrices a partir de las cuales se ha definido la denominada "Arquitectura Minimal". A priori me atrevo a decir que han sido en su mayoría incorporados a nivel estético, comprendiendo de forma absolutamente superficial los conceptos y potencialidades que estas reflexiones pudieran tener para la Arquitectura. Por otro, acercarme a la figura del Arquitecto Peter Eisenman, quien se presenta como relevante en este punto en cuanto a su atención constante al arte y el desarrollo de una arquitectura fundamentada en las relaciones lingüísticas, basada en el proceso y el uso de signos indiciales.

La segunda parte se refiere al Caso Memorial a los Judíos Asesinados de Europa diseñado por este arquitecto en conjunto con Richard Serra. Además de la descripción del proyecto en términos formales y cuantitativos, se plantea aquí una cronología de los acontecimientos y contingencias que fueron parte de un largo proceso partiendo desde el primer concurso en 1988, hasta su inauguración en el 2005, pudiendo ser una muestra de la relevancia de este proyecto para la sociedad alemana. Estos sucesos provocaron una serie de modificaciones en el proyecto inicial, incluso llegando a influir en la salida de Serra del proyecto a poco de finalizar su diseño.

Una tercera parte corresponde al análisis del caso, a partir del marco teórico desarrollado, relacionando el proyecto del Memorial, con el texto de Stan Allen y las condiciones de campo definidas en él. Tanto por sus características sintácticas como semánticas, contextualizadas en torno a un complejo escenario como es la historia reciente del Holocausto en Alemania, este proyecto sugiere la utilización de conceptos extraídos desde el Minimal y el Post-Minimal en Arquitectura, como pocas veces podemos encontrar. A partir de un viaje personal realizado a Berlín en el marco de esta investigación, expongo el registro personal de mi propia experiencia como parte fundamental para la comprensión del caso.

Introducción	06
Desde donde nace el interés, como se estructura, pertinencia del marco teórico. [Argumento, pregunta e hipótesis de la investigación]	
PARTE I. Marco teórico	09
I.a “From Object to field” de Stan Allen.	11
I.b Influencias desde el campo del Arte	
[Del arte objetual al arte de concepto y la estructura lógica del campo expandido]	
- Minimal Art [Del objeto a la relación entre objeto, sujeto y espacio]	21
Matices: “specific object” (D. Judd) y “specific site” (R. Morris)	
- Post-Minimal [Nuevos materiales y la importancia del proceso]	26
- Land Art [Experiencia de la monumentalidad y nuevos escenarios]	29
- Richard Serra [El material / La experiencia del objeto / “Tilted Arc”]	32
I.c Arquitectura Minimal?	
[Conceptual y religioso / Noción de resistencia / Como mercancía]	
I.d Peter Eisenman y el valor del proceso en arquitectura.	40
- Frente a la muerte del Movimiento Moderno / Five Architects.	41
- Estrategias de diseño basadas en el proceso.	
[Carácter lingüístico / Signos indiciales / Retículas y tramas /	
Ausencia conceptual / Vacío y excavación]	
- Deconstructivismo / Exposición en MoMA 1988.	47
PARTE II. Caso: Monumento a los Judíos Asesinados de Europa.	
Arquitecto: Peter Eisenman + Artista: Richard Serra.	
II.a Cronología.	51
II.b Contingencias en el proceso del proyecto.	54
[Emplazamiento / Inclusión de otras víctimas / Simbolismo / Salida de R.Serra]	
II.c Descripción de la obra.	56
[Planimetría / imágenes / números]	
PARTE III. Análisis:	65
III.a La experiencia del proyecto.	66
III.b Registro en imágenes.	69
III.c Según el marco teórico.	85
III.d Post occupancy / users.	88
IV. Conclusiones	89
V. Bibliografía	93

INTRODUCCION

Esta investigación nace en el marco del Máster de proyectos Avanzados de la UPM, realizado durante el ciclo académico 2013-2014. Partiendo de la dualidad propuesta de utopismo pragmático / pragmatismo utópico, se nos planteó la idea de trabajar entre dos conceptos que parecían ser absolutamente opuestos. Probablemente la primera e ingenua actitud se basó en querer situar a la arquitectura en un lugar o posición con respecto a estos, quizás con la secreta ingenuidad de que la arquitectura es aun capaz de resolver en alguna medida, las crisis conceptuales, ecológicas, financieras, o cualquiera que se presentara.

Buscando certezas vemos que el espacio dejado por la incertidumbre, hoy en día parece ser el lugar tomado por la Arquitectura. Y esto no posee un juicio de valor implícito. Más bien es parte de un proceso que se ha venido desarrollando desde ya hace mucho tiempo en otros campos de las artes, pero que por alguna razón no ha logrado tener efectos significativos en la arquitectura.

Una muy intensa discusión sobre la forma, sobre la organización, sobre la cultura arquitectónica, ha girado paulatinamente enfocándose hacia nuestros días en el rendimiento, las crisis mundiales, de la ecología, y sobre el grado en que la tecnología una vez más puede venir a salvarnos de la monotonía del exceso formal. Hoy los arquitectos parecemos estar cada vez menos interesados en arquitectura que en otras cosas. La búsqueda constante en otros ámbitos tales como la sustentabilidad, las herramientas digitales, la economía, entre muchas, han oscurecido la disciplina situándonos en el escenario de la industria de servicios.

Cómo debemos situarnos frente a este contexto y dónde posicionar nuestro trabajo, creo que son preguntas que se plantea la mayor parte de los arquitectos de nuestra generación. No creo en la apelación fácil a otras disciplinas, pero tampoco en que debamos renunciar a la nuestra. Creo que debemos ser capaces, como Arquitectos, de tener un debate privado sobre los problemas de arquitectura, al mismo tiempo que un debate público sobre las consecuen-

cias de la arquitectura en el mundo, sin confundir los dos. De esta forma contribuir desde nuestra propia disciplina, reconociendo y dialogando con el conocimiento colectivo.

No pretendo en esta investigación abordar el problema de la definición de la arquitectura, ya que no es de mi interés. No busco una certeza sobre el núcleo, sino una incertidumbre en torno a los bordes. Pero si bien creo que tenemos que estar abiertos a la forma en que la arquitectura se cruza con otros campos, pienso que al mismo tiempo debemos ser conscientes de que si algo vamos a aportar, lo debemos hacer como arquitectos y no como científicos sociales o economistas o activistas.

Partiendo como una intuición, el proyecto Monumento en Memoria de los Judíos Asesinados de Europa de Peter Eisenman y Richard Serra y el texto de Stan Allen "From object to field", me parecen intentos de ir más allá de las certezas. De hecho frente a este proyecto, una de las primeras preguntas que aparecen es si se trata de una escultura, una intervención artística o un proyecto de Arquitectura.

El texto de Stan Allen, plantea desde la disciplina de la arquitectura, algunos temas contingentes en este contexto. Señala que la distancia en la relación de la alta teoría con la práctica del arquitecto, nos mantiene quizás en ese campo de indefinición que lleva a muchos a buscar en otras disciplinas las respuestas para lo que la arquitectura parece por sí misma ser incapaz de resolver. El concepto de "Condiciones de Campo" es un intento por contextualizar el trabajo tanto teórico como práctico sobre las complejidades de lo real, asumiendo que un trabajo establecido por la polaridad de estos dos conceptos, nos aleja de la imprevisibilidad y vitalidad inevitables que esta implica. Recurriendo a ejemplos desde el campo de la arquitectura, pero también desde las artes, la tecnología e incluso a través de estudios de comportamientos de masas, busca exponer formas de composición dinámicas, abiertas, capaces de absorber e incorporar las condiciones del medio en el que se insertan. De esta forma, intenta especular sobre cuáles serían los efectos sobre la arquitectura, de metodologías de trabajo capaces de reflejar los comportamientos complejos y dinámicos de quienes las usan.

Imprescindible ha sido abordar esta investigación partiendo desde los cambios sucintados en los años 60, sobre todo en relación a la escultura y como estos han influido (o no) en Arquitectura. Tal como lo señala S. Allen, la pintura y la escultura han ido más allá de los límites de la composición y la sintaxis del Cubismo. Normas de composición como el Minimal fueron el resultado del agotamiento de las normas disponibles hasta entonces. Sus trabajos, desde el campo del arte, evidencian un esfuerzo por producir un modelo nuevo de trabajo. Pero en el caso de la arquitectura, aun opera con principios de composición provenientes de este estilo. Por ello, me interesa hacer una revisión de lo que se ha denominado "Arquitectura Minimal" y el trabajo desarrollado por Peter Eisenman en cuanto a la influencia que puedan haber tenido provenientes de estos cambios en las artes.

Dentro de la obra Memorial a los Judíos Asesinados de Europa en Berlín, qué aspectos podrían ser definidos como "Condiciones de Campo" según la definición de Stan Allen? De qué forma estas "Condiciones de Campo" se convierten en estrategias capaces de lograr un proyecto que plantee una nueva forma de construcción de la memoria?

La hipótesis que se desarrolla en esta investigación, se centra en que...

El análisis del Memorial a los Judíos Asesinados de Europa en Berlín a través del concepto propuesto por Stan Allen "Condiciones de Campo", podría dilucidar herramientas de gran valor, que contribuyan desde nuestra propia disciplina, en la tarea de replantear nuevas estrategias y metodologías en el complejo escenario en el que nos movemos hoy.

PARTEUNO
MARCO TEÓRICO

PARTEUNO
MARCO TEÓRICO

I.a “From Object to field” de Stan Allen.

BIO Stan Allen

Arquitecto norteamericano que inició sus estudios en la Universidad Brown y en el Instituto de Arquitectura y Estudios Urbanos que Peter Eisenman dirigía. Desde aquí prosiguió en la Cooper Union donde obtuvo el grado de Arquitecto, para más tarde obtener un Máster en la Universidad de Princeton. Trabajó en importantes oficinas como la de Richard Meier en New York (1981-83), y la de Rafael Moneo en España (1984-87). Actualmente es profesor en la Escuela de Arquitectura de Princeton, lugar en el cual fue director durante los años 2002-12.

Ha desarrollado una amplia trayectoria tanto teórica como práctica principalmente relacionado a las transformaciones culturales y sus traducciones a la arquitectura. Ha dictado clases en Harvard, Columbia y Princeton a la vez que ha desarrollado, con su firma de arquitectos SAA/ Stan Allen Architect fundada en 1991, variadas edificaciones y proyectos urbanos en Estados Unidos, América Latina y Asia.

Respondiendo a las complejidades de la ciudad moderna de forma creativa, Stan Allen ha construido un extenso catálogo de innovativas estrategias de diseño, particularmente basadas en las teorías de campos, Landscape Architecture y la ecología como modelos para revitalizar la práctica de la arquitectura.

Uno de los textos teóricos más significativos de los noventa publicado repetidamente hasta hoy por su vigencia es “*Points + Lines: Diagrams and Projects for the City*”, publicado en el año 1997 (reedit 2004, 2012) dentro del cual podemos encontrar el texto “From object to Field”. Otro de los textos que ha alcanzado una gran relevancia es “*Practice: Architecture, Technique and Representation*” publicado en el año 2000 (reedit. 2008). Su más reciente texto es “*From the Biological to the Geological*” incluido en “*Landform Building: Architecture’s New Terrain*”, publicado en el 2011.

Contextualización del texto.

En el marco de una entrevista concedida a la revista PLOT¹, Stan Allen describe el ambiente en el que fue escrito este texto. Por esos años se encontraba realizando clases en la Universidad de Columbia. Bernard Tshumi quien era decano en ese momento, influenciado por el modelo de la Architectural Association de Londres tuvo la habilidad de abrir la escuela a la energía de la ciudad de Nueva York, lo que trajo consigo la contratación jóvenes arquitectos, interesantes y enérgicos, lo que generaba una cultura muy productiva. Un ambiente muy fructífero, de competencia y experimentación generalizada que se daba en todos los niveles, donde docentes e investigadores se esforzaban por hacer publicaciones, participar en concursos y exposiciones, y donde los talleres eran usados como laboratorios en los que se probaban ideas trabajando con los estudiantes de forma colaborativa.

Otro punto importante en la generación de este ambiente, fue la incorporación que hizo Tschumi de los *Paperless Studios*. Por primera vez el computador salió del subsuelo para meterse en la clase como herramienta de trabajo. Por esos años no eran muchos los que tenían acceso a computadores de forma tan directa. En sus inicios estos sistemas estaban asociados en su mayoría a la producción y la tecnología.

¹ “Experimental Jet Set”. Vol. 3.

Entrevista a Stan Allen por Florencia Rodríguez, Directora Revista PLOT.
<http://www.revistaplot.com/saa-entrevista-plot-n%C2%BA13/>

S. Allen señala la gran influencia generada en este ámbito por Greg Lynn, quien fuera uno de los primeros en teorizar el uso temprano de la computadora como instrumento de diseño. Dedicaba sus investigaciones al uso del potencial y las capacidades de los softwares existentes para la evolución de la arquitectura. Sus ideas no pretendían producir formas únicamente, sino usar los algoritmos que los programas tenían para pensar el tema de la forma de una manera nueva.

“Eso fue súper importante, pero debo reconocer que yo especialmente no tenía la habilidad práctica que tenía Greg, por ejemplo, así que Field Conditions era para mí un intento de pensar las capacidades de la computadora como una especie de máquina abstracta de calcular, pero que resultaría en alguna otra cosa que esos objetos que él usaba. Mis ideas estaban más relacionadas con el contexto urbano, con organizaciones abiertas, con la relación entre el todo y las partes, y varios aspectos más en los que intuitivamente yo entendí que la computadora abría posibilidades de cambio; además de la producción de esos hermosos objetos curvilíneos que Greg o Jesse hacían.”

Otra figura relevante para S. Allen en este aspecto fue Bernard Cache, quien entendía la computadora como un instrumento de diseño y no solo de visualización. *“Uno puede trabajar con los procesos y los mecanismos o protocolos para generar la forma de manera inherente a ellos. Pero creo que el punto es que uno puede trabajar con todos sus algoritmos y mecanismos y eso no debería estar unido a prejuicios formales. Sin duda se pueden producir muy bien las formas curvilíneas, pero también otras. Para lo que todo esto funciona particularmente bien es para la seriación, ya sabes, como esa famosa frase de Donald Judd sobre “una cosa detrás de la otra”.*

Según S. Allen coincidieron en ese contexto muchos quienes buscaban una alternativa a la generación que les precedía y al deconstructivismo. De esa reacción surge algo de las formas suaves, de la idea de continuidad, e incluso del cambio teórico de pasar de Derrida y las teorías del lenguaje, a Deleuze y un campo de ideas más materiales, o a la performatividad. Un momento que resultaría muy fructífero y desde donde emerge *“From object to field”*.

Sobre “From Object to Field”²

El constante interés de Stan Allen sobre las transformaciones culturales y sus traducciones a la arquitectura. Este texto, escrito en primera instancia para una conferencia dictada en 1995 en la Universidad de Columbia y se basa fundamentalmente en el término de *“condiciones de campo”*. Consiste en el desarrollo de la idea de campos organizacionales, reintroduciendo la teoría de *“campos”* al ámbito de la arquitectura, considerando sus capacidades performativas para absorber condiciones formales emergentes.

Este texto se estructura fundamentalmente en dos partes: La PRIMERA PARTE se dedica ampliamente a los temas de construcción, la definición del campo, pieza por pieza. Desarrolla el concepto de *“campos”* en relación a su doble significado que propone asumir la complejidad de la realidad en la que trabaja el arquitecto, que no sólo se encuentra enmarcada en un espacio laboral sino en pleno contacto con la ciudad o cualquiera que sea el espacio donde se desarrollen sus intervenciones. Para ello recurre a referentes en la arquitectura y las artes visuales. Esta parte a su vez se subdivide en tres:

² *“From Object to Field”*.

Article by Stan Allen en AD Profile 127 (Architecture after Geometry) Architectural Design Vol.67 no.5/6 May/June 1997 / p.24-31

En *Geometría v/s composición algebraica*, se presenta el caso de la Mezquita de Córdoba y el Hospital de Venecia de Le Corbusier, como arquitecturas producidas por elementos independientes combinados aditivamente para formar un todo indeterminado donde la totalidad de la forma es el resultado de condiciones localmente establecidas. Ambos edificios son presentados como ejemplos opuestos a las reglas de composición clásicas, que establecen la relación entre las partes principalmente a través de órdenes jerárquicos. A diferencia de la idea de unidad cerrada perteneciente a la arquitectura clásica occidental, aquí es posible agregar estructura sin una transformación morfológica sustancial. Las configuraciones de campo son expandibles en forma inherente; la posibilidad de crecimiento está anticipada en las relaciones matemáticas de las partes.

En *Abandonando el cubismo*, tal como es frecuente en el caso de este arquitecto, usa referentes artísticos para agregar antecedentes que puedan explicar la aparición de algunas prácticas teóricas y visuales de los últimos años, en relación a la intuición del desplazamiento de lo simbólico del objeto al campo. Sus referencias están en el arte visual de los años 60s, específicamente en el Minimal Art y Post-Minimal. Los artistas del Minimal buscaban vaciar al trabajo artístico de su carácter figurativo o decorativo (agotamiento de las normas compositivas existentes). Aquí *“la construcción del significado fue desplazado del objeto en sí mismo, hacia el campo espacial entre el observador y el objeto. Incluso algunos decidieron ir más allá de la variación formal o de composición, para comprometer el espacio de la galería y el cuerpo del observador”*, reactivando la condición del trabajo artístico como un *“objeto específico”*. Según S. Allen el Minimal conserva deudas con ciertos modelos básicos. Se desarrolla en secuencias pero raramente en campos. (Conservadurismo tectónico básico).

Es en esta búsqueda donde algunos artistas introducen la casualidad y la contingencia en el campo del trabajo artístico incluyendo materiales y técnicas que el minimalismo había excluido, y de las cuales el artista ya no podía ejercer un control formal preciso, más que el establecimiento de ciertas condiciones. Adquieren aquí relevancia fundamental los procesos formativos y artísticos de la constitución de la obra, lo que evidencia la transición estética de la obra como objeto a la estética procesual y conceptual. Es así como el Post Minimal propone el desplazamiento del control hacia una serie de reglas locales de combinaciones intrincadas o como *“secuencias de objetos, y no como una configuración formal única”*. S. Allen señala que si bien la pintura y la escultura han ido más allá del cubismo, la arquitectura aun opera con principios de composición provenientes de este estilo. Por lo que es absolutamente necesario para nuestra disciplina reevaluar estos conceptos y ser capaces de responder antes las complejidades del contexto actual.

Campo de construcción, evalúa a partir de los dos ejemplos anteriores, uno desde la arquitectura y otro desde las artes, las potencialidades del campo entendido como una secuencia de eventos frente a las complejidades de la realidad. Como elemento común entre ellas define *“el desplazamiento de la descripción formal hacia una cerrada atención sobre las operaciones de la producción”*, y en este contexto la construcción entendida como una práctica material y no discursiva, podría ser entendida bajo las mismas premisas. Como una secuencia de eventos que sea capaz de responder de una forma más fluida entre las diferencias locales y la totalidad.

“Las condiciones de campo no se definen por la forma sino por conexiones locales intrincadas. La forma importa, pero no tanto la forma de las cosas como las formas entre las cosas”³

³ bis. 2.

La SEGUNDA PARTE analiza temas de composición y de contexto urbano. Aborda las implicaciones del concepto “condiciones de campo” en el contexto urbano. Frente a los elementos de infraestructura de la ciudad, S. Allen propone aquí la tesis de que aun se sigue usando las formas de composición por fragmentos del modernismo convencional. Frente a esto señala que las condiciones de campo sugieren una nueva definición de las partes y caminos alternativos para concebir el tema de las relaciones entre estas. Con el fin de ejemplificar y dilucidar nuevas herramientas de trabajo para la arquitectura, esta parte a su vez se subdivide en cinco:

La ciudad americana, campo abierto, se refiere a la planificación por cuadrícula instaurada en las ciudades americanas. Su evolución en el tiempo nos muestra que si bien fueron instaurados pragmáticamente, respondiendo a necesidades de control y orden, las variaciones acumuladas han sido ubicadas dentro de un orden total que superan el ideal. *“En estas ciudades americanas el pragmatismo se desembaraza de la cuadrícula y al mismo tiempo la incomprensible importancia de la misma anula su estatus de objeto ideal. Estas ciudades son prototípicas de las condiciones de campo. Las variaciones locales de la topografía o de su historia son ubicadas dentro del ordenamiento totalizador, las fronteras son porosas y débilmente definidas... La variación y la repetición individual y colectiva se mantienen en un balance delicado”*.

En *Superficies espesas: moirés, mats*, las condiciones de campo se definen como estrategias de composición que se diferencian del modernismo convencional en cuanto a que lo que se propone es prestar atención a la producción de diferencia a escala local, aunque se mantenga una indiferencia relativa a la forma de la totalidad. Esto implica algo más complejo que la simple oposición entre lo figurativo y lo abstracto, entre figura y campo. Se trata de pensar en la figura no como un objeto demarcado sino como un efecto que emerge del mismo campo, como momentos de intensidad, como picos o valles en un llano, entonces sería posible imaginar a esos dos conceptos como aliados y no como polos de un sistema. Las condiciones de campo así entendidas corresponden a modelos que funcionan en la zona entre la figura y la abstracción, refigurando su oposición convencional. Los *moirés* son citados ya que en él coexisten un campo regular y una figura emergente. Corresponde a un efecto figurativo producido por la superposición de dos campos regulares que provocan efectos complejos e inesperados aunque no aleatorios. Llevados al contexto arquitectónico este concepto nos lleva al tema de la superficie. Dentro de las ciudades contemporáneas, la combinación de campos a modo de *moirés* se señalan como posibles herramientas de composición que según S. Allen parecen prometer una densidad e intensificación de experiencias en momentos particulares dentro del campo ampliado de la ciudad, superficies espesas más que formas definidas.

Mediante los *Campos digitales*, recurre al cambio generado entre la fotografía análoga y los sistemas digitales de reproducción. Sistemas digitales no en cuanto a la producción de formas innovadoras, sino más bien una reflexión sobre la forma en que estos sistemas funcionan internamente. Tal como lo menciona R.Krauss en su texto *“Notes on the index”*, el sistema análogo implica un efecto físico directo, una especie de huella sobre el material, lo que en los sistemas de reproducción digital ha sido sustituido por el sistema a-jerárquico de bits que se regula básicamente por un lugar dentro de un código. Esta especie de efecto nivelador podría tener efectos e implica una necesaria revisión a los parámetros composicionales con los que trabajamos. *“Debería saberse que la Turing universal, la base conceptual de la computadora digital moderna, desarrolla complicadas funciones de relación por medio de operaciones de sumas seriales repetidas. Paradójicamente, solamente cuando las operativas individuales se simplifican tanto como sea posible, se logra alcanzar la increíble velocidad de la computadora moderna.”*

En *Bandas, colegios, enjambres, muchedumbres*, son relevantes en cuanto a que se definen aquí como fenómenos de campo. Las bandadas estudiadas por Craig Reynolds, se definen por condiciones locales simple y precisas, y relativamente indiferente a toda forma y extensión, donde las reglas están definidas localmente y las obstrucciones no son catastróficas para la totalidad. Las variaciones y los obstáculos en el medioambiente se acomodan por medio de un ajuste fluido. Sin repetirse exactamente, el comportamiento de la bandada tiende hacia configuraciones similares, no de un tipo determinado sino como un resultado acumulativo de patrones de comportamiento localizados.

Por su lado la muchedumbre, de acuerdo con los estudios de Elias Canetti, tiene cuatro atributos primarios: la muchedumbre siempre quiere crecer, dentro de ella existe equidad, ama la densidad y necesita una dirección. Menos predecibles. Al igual que el ejemplo anterior aunque las muchedumbres funcionan al borde del control, contienen parámetros sobre los cuales actúa mas que formas precisas. El caso del compositor Yannis Xenakis, sus investigaciones realizadas por en torno a *“eventos acústicos”* globales relacionan este tipo de configuraciones con la música. En trabajos tales como *“Metástasis”*, el equivalente acústico del fenómeno de la muchedumbre, buscaba específicamente una técnica de composición adecuada a memorias personales fuertes. Al no encontrar herramientas técnicas de composición adecuadas, recurrió a su propia imaginación gráfica y a su experiencia en la geometría descriptiva (*“campos”* o *“nubes” de sonido*) para invertir los procedimientos convencionales, para lo que fue necesario inventar procedimientos nuevos. Recurriendo a estos ejemplos S.Allen señala que la arquitectura podría cambiar provechosamente su atención desde sus formas tradicionales de control y comenzar a investigar las posibilidades de una aproximación más fluida. En este contexto *“las condiciones de campo ofrecen una posibilidad de apertura en la arquitectura dirigida a las dinámicas del uso, comportamiento de multitudes y la complejidad de las geometrías de masas en movimiento.”*

Una lógica del contexto. Una de las fallas más evidentes de la arquitectura moderna ha sido su incapacidad para vincularse con las complejidades del contexto. Las nuevas teorías urbanas, ante la incapacidad de abordar la heterogeneidad y complejidad de la ciudad contemporánea, levantan discusiones sesgadas tales como lo nuevo o lo viejo o el rechazo al contexto.

S. Allen señala que el potencial de una teoría de campo, podría dirigirnos hacia la complejidad de nuestras ciudades contemporáneas a través de una metodología capaz de asumir e involucrar la complejidad y la indefinición, de una forma menos rígida y más adecuada a las lógicas fluctuantes del contexto. La arquitectura y planificación actual, han heredado sus conceptos básicos de la racionalidad técnica y se encuentran hoy comprometidos con la realización de funciones legibles en un sistema de valoración por eficiencia. En este contexto la disciplina actual parece ser inseparable del ejercicio del control. La lógica de contexto sugiere entonces la necesidad de reconocer los límites de la arquitectura en su habilidad para ordenar la ciudad, y al mismo tiempo aprender del complejo ordenamiento auto regulado ya presente en la ciudad.

“Las condiciones de campo y la logística de contexto reafirman el potencial del todo, no atado ni completo (jerárquicamente ordenado y cerrado), pero sí capaz de cambiar: abierto al tiempo y estable solamente en forma provisoria. Reconocen que la totalidad de la ciudad no se ofrece inmediatamente. Al consistir en multiplicidades y colectividades, sus partes y piezas son vestigios de ordenamientos pasados o fragmentos de totalidades nunca realizadas. La arquitectura necesita aprender a manejarse en esa complejidad, lo que paradójicamente solamente se puede realizar abandonando alguna medida de control. La logística de contexto propone una aproximación provisoria y experimental a esta tarea.”

El concepto de “*Condiciones de Campo*” es un intento por contextualizar el trabajo tanto teórico como práctico sobre las complejidades de lo real, asumiendo que un trabajo establecido por la polaridad de estos dos conceptos, nos aleja de la imprevisibilidad y vitalidad inevitables que esta implica. Stan Allen realiza un examen exhaustivo de las potencialidades que poseen las condiciones de campo en la arquitectura y la planificación contemporáneas, señalando que una teoría bien desarrollada en este sentido reflejarían necesariamente los comportamientos complejos y dinámicos de quienes las habitan. Especula sobre nuevas estrategias para modelar programa y espacio, y para ello recurre a ejemplos desde el campo de la arquitectura, pero también desde las artes, la tecnología e incluso a través de estudios de comportamientos de masas, busca exponer formas de composición dinámicas, abiertas, capaces de absorber e incorporar las condiciones del medio en el que se insertan. De esta forma, intenta especular sobre cuales serían los efectos sobre la arquitectura, de metodologías de trabajo capaces de reflejar los comportamientos complejos y dinámicos de quienes las usan. “*From object to field*” es una toma de posición frente a la pregunta de cómo estructuramos la práctica de una manera diferente y cómo podemos repensar el rol de la arquitectura en la sociedad ampliando el pensamiento hacia lo social o la economía entre otras cosas.

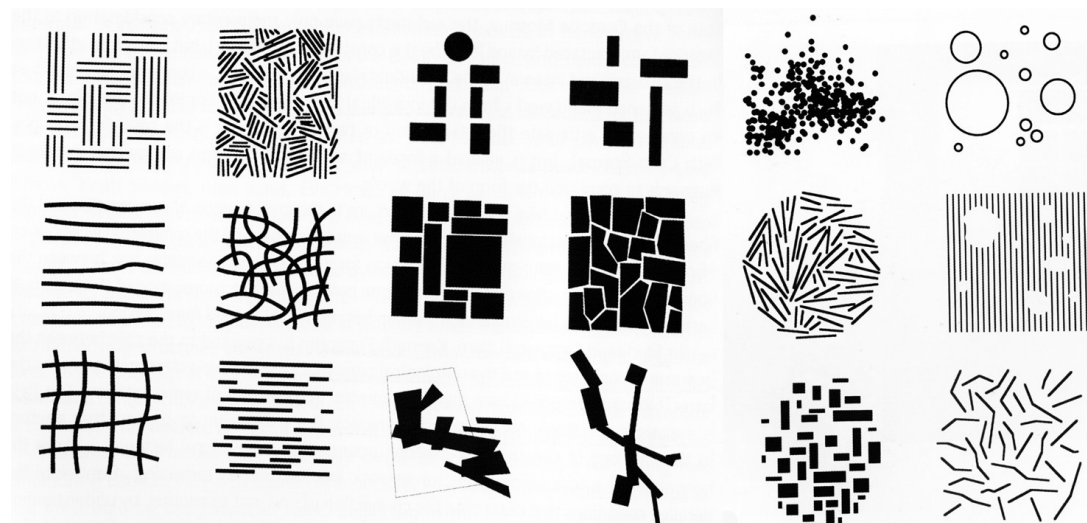


Fig. 01
Diagramas contenidos en “*From Object to field*”.
Stan Allen.

I.b Influencias desde el campo del Arte.

Del arte objetual al arte del concepto.

La segunda Guerra Mundial fue una censura forzosa en la historia de la humanidad, por lo que tras su fin se abrió un nuevo capítulo cultural y artístico que había que superar tras esta interrupción. Frente al contexto cultural europeo de post guerra, a partir de los años cincuenta las preocupaciones de lo que hasta entonces había sido el centro occidental de las artes, fueron superadas por la necesidad de la reconstrucción física, social y cultural de los países involucrados. Artistas y Arquitectos se vieron obligados así a replantear las herramientas otorgadas por el Movimiento Moderno y los avances tecnológicos, adaptándolos para cumplir de forma rápida y eficiente los requerimientos básicos de los países destruidos. El escenario así descrito fue rápidamente desplazado hacia EE.UU., donde las condiciones para un “*nuevo arte*” parecían ser favorables. El desplazamiento de gran cantidad de artistas europeos hacia Norteamérica en busca de la fertilidad que les proponía este contexto, llevando consigo el desarrollo de las vanguardias recientes, hizo que ciudades como New York fueran consideradas como los nuevos centros artísticos mundiales.

Tal como lo describe Simón Marchan en su Texto “*Del Arte Objetual al Arte del Concepto*”⁴ desde el punto de vista económico, estos escenarios se encontraban afectados de un modo determinante por el desarrollo económico y cultural que presentaba en ese momento EE.UU., marcado fundamentalmente por el sistema social de capitalista. Desde 1960 se incorpora en las artes conceptos como la “*innovación*”, entendida no sólo en su definición parcial de libertad creadora y evolutiva, sino también afectada por los modos productivos y la transformación de las obras artísticas bajo estas nuevas condiciones de producción. Lo anterior, además de otorgar nuevos canales físicos que favorecieron la diversificación de las exploraciones artísticas, incidió de forma radical en la manera en la que percibimos el arte.

En oposición a la idea innovación, se introduce en las artes la condición de “*obsolescencia*”, entendido desde una originalidad provisoria que condenaba a la obra artística a un rápido instante de consumo (lógicas de mercado) y potenciaba la exploración preferentemente a nivel formal. Estas nuevas experimentaciones artísticas tendían a imponer una “*tradición de lo nuevo*”, referido principalmente a la innovación formal más que de contenidos, lo que hacía de esta “*innovación algo provisoria y fugaz*”. Los norteamericanos, compradores hasta entonces de arte en el mercado francés, comienzan a adquirir y vender “*Arte americano*”. De aquí que la mayoría de las tendencias, aunque no se originen, son consagradas o etiquetadas en EE.UU. “*Pop*”, “*Optico*”, “*Nueva Abstracción*”, “*Minimal*”, “*Superrealismo*”, “*Nuevo Realismo*”, “*Cinético*”, “*Figuración Narrativa*”, entre otros...

Sin embargo además de comprender el contexto objetivo en el que se insertan estas nuevas tendencias, es importante comprender la especificidad lingüística y sus contenidos sociales. S. Marchan señala que es a partir de estos años donde “*se abandonan el informalismo y las últimas estribaciones poéticas, que respondían a los modelos decimonónicos de índole romántico idealista*”. Existía entonces un agotamiento de las concepciones artísticas heredadas de las vanguardias que parecían ser insuficientes ante la necesidad de responder al contexto social y las exigencias de innovación. Surgieron así los primeros caminos que marcaron el inicio de la gran diversificación de las décadas posteriores:

⁴ “*Del Arte Objetual al Arte del Concepto*”.
Epílogo sobre la sensibilidad “*postmoderna*” ; Antología de escritos y manifiestos. Simon Marchan Fiz.

Movimientos que profundizan en la relación sintético/formal: Estos movimientos están marcados por la reaparición de tendencias icónicas o representativas, caracterizadas por la instauración de nuevas convenciones gramáticas e iconográficas de la civilización de la imagen, desplazadas de las Vanguardias.

“Traslado del carácter abstracto, mecanicista y racionalista de las primeras vanguardias a uno concreto, complejo y contextual, iniciando un recorrido por el existencialismo informalista que culminó con el simbolismo del “Pop Art” -relación forma/contenido”

[“Nueva figuración”, “Pop Art”, “Figuración Fantástica”, “Arte Psicodélico”, “Superrealismo”, “Shocker Pop”, ...]

Movimientos que articulan las dimensiones semánticas y pragmáticas: Estos movimientos están marcados por la relación anti-informalista en el campo “abstracto” y por un viraje hacia los neoconstructivismos de los años 20, pero esta vez asumiendo e incorporando las actuales condiciones objetivas de producción.

[“Neoconcretismo”, “Nueva Abstracción”, “Minimal Art”, “Arte Optico”, “Arte Cinético-Lumínico”, ...]

Ambas vertientes cuestionan las convenciones estilísticas tradicionales heredadas de las Vanguardias, incluso llegando en casos más radicales, a cuestionar el estatuto existencial de la obra de arte como objeto.

Entrando en los años setenta, la noción de “estilo” había sido desplazada por la experimentación de los artistas que dejaban como resultado un escenario artístico de múltiples opciones, abierto a la elección o el gusto de cada individuo. Si en el arte tradicional predominaba el objeto sobre la teoría, en el modelo *sintáctico-semántico* se da un equilibrio, incluso llegando a hasta acercarse a situaciones límites donde la teoría se convierte en el núcleo de su programa llegando a desplazar a la misma obra prevaleciendo sobre el objeto físico. Domina la diversidad de tendencias, procesos y formas que surgen totalmente alejadas de preocupaciones formales en el sentido tradicional, por lo tanto no pueden definirse en términos formalistas. Los soportes físicos no son la obra en sí mismo sino más bien indicios, señales, testimonios de otros fenómenos que abren nuestra conciencia a algo exterior. Los objetos no poseen más que un valor de medio, sustituyen al objeto en voluntad conceptual de desmaterialización.

Pero ante todo, estas tendencias artísticas se alzan contra el subjetivismo del expresionismo abstracto, argumentando que la autoexpresión solo posee un significado subjetivo para quien la realiza personalmente. En cambio, desea implicar al espectador con proposiciones objetivas. Es de especial interés en el marco de esta investigación, el desarrollo conceptual en la transición de la estética de la obra como objeto a la estética procesual y conceptual, específicamente en lo referido al “*Minimal Art*”, el “*Post Minimal*” y el “*Land Art*” como posibles referentes del caso de estudio.

La estructura lógica del campo expandido.

El texto “*La escultura en el campo expandido*” de Rosalind Krauss, nos expone desde el punto de vista de una estructura lógica, una forma de analizar y comprender los cambios que ha sufrido el término cultural de “escultura”, y se refiere a los cambios estructurales que fundamentalmente desde el arte, han dado paso al campo expandido de la Posmodernidad.

Bajo una descripción de la evolución histórica de la escultura, su repaso se inicia por la relación inseparable de esta, a la lógica del monumento en cuanto a representación conmemora-

tiva mantenida hasta finales del siglo XIX. Caracterizada por lógicas de representación y señalamiento, las esculturas bajo esta premisa eran normalmente figurativas y verticales, y sus pedestales formaban parte importante de ellas, siendo mediadores entre el emplazamiento verdadero y el signo representación. R. Krauss señala dos obras que reflejan el agotamiento de esta convención y que establecen un cambio en la escultura hacia el modernismo: “*Las puertas del infierno*” (1880) y la estatua de Balzac (1891) ambas obras de Rodin, que por distintas situaciones no fueron emplazadas ni poseen la función para las cuales fueron creadas.

“Yo diría que con estos dos proyectos escultóricos cruzamos el umbral de una lógica del monumento y entramos en el espacio de lo que podríamos llamar su Condición Negativa... una especie de falta de sitio o carencia de hogar, una pérdida absoluta de lugar, lo cual es tanto como decir que entramos en el modernismo, puesto que es el periodo modernista de producción escultórica el que opera en relación con esta pérdida de lugar, produciendo el monumento como abstracción, el monumento como puro señalizador o base, funcionalmente desplazado y en gran manera autorreferencial.”⁵

Desde este análisis se entiende que tanto la condición, el significado y la función de la escultura se definen como esencialmente nómadas. Se despoja de su relación con el pedestal y el lugar, lo que define su base como transportable, realzando la condición de falta de lugar. De esta forma se abre para la escultura una especie de espacio idealista que explorar, un dominio separado del proyecto de representación temporal y espacial, abordado fundamentalmente durante la primera mitad del siglo XX. Esta condición mostró sus signos de agotamiento pasados los años cincuenta llegando a los extremos de la “*pura negatividad*”, es decir, la escultura había pasado a definirse por una combinación de exclusiones -no arquitectura y no paisaje-.

R. Krauss señala que hacia finales de la década de los 60, el campo en el que se desarrollan las obras de arte y en especial la escultura había logrado expandirse hacia los límites externos de aquella exclusión, hacia una serie de oposiciones dentro de un esquema que incluye lo complejo. Paisaje y arquitectura entonces pasaron a ser términos capaces también de definir lo escultural. Se determina así una ruptura histórica con la condición modernista y una transformación estructural en el campo cultural, que se definirá posteriormente como Posmodernidad.

“El campo expandido se genera así problematizando la serie de oposiciones entre las que esta suspendida la categoría modernista de escultura. (...) La escultura ya no es el término medio privilegiado entre dos cosas en las que no consiste, sino que más bien escultura no es más que un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de una manera diferente.”

Este esquema expandido presentaba para los artistas de la época, un campo amplio donde experimentar relacionando los diferentes términos, los que se definían aquí como: emplazamientos señalizados (paisaje/no-paisaje), construcción-emplazamiento (paisaje/emplazamiento), estructuras axiomáticas (arquitectura/no-arquitectura). Esta estructura se presenta como una organización para el trabajo a través de un universo de términos que se consideraban en oposición dentro de una situación cultural. Tanto el posicionamiento permanente, discontinuo o simultáneo en cualquier lugar del esquema, como la utilización de diferentes medios tales como la fotografía eran absolutamente válidos.

⁵ “*La Escultura en El Campo Expandido*”. Rosalind Krauss. Título original: “*Sculpture in the Expanded Field*”. 1977.

Si bien son variados los análisis que podemos encontrar con respecto a la forma de organizar o describir el arte en la segunda mitad del siglo XX, como característica transversal del Posmodernismo podemos nombrar la práctica individual absolutamente diversa, donde los artistas se mueven en la experimentación conceptual y material, la que no se encuentra definida por un medio dado, sino más bien en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio puede utilizarse. Dentro de este panorama podemos situar a casi cualquier artista surgido a partir de la segunda mitad del siglo XX.

A continuación se presenta una revisión más profunda de las tendencias artísticas relacionadas específicamente al momento del arte en que estos cambios estructurales se producen, con el fin de poder evaluar posteriormente en qué medida han sido o no abordados por la Arquitectura.

Minimal Art

[Del objeto a la relación entre objeto, sujeto y espacio]

La denominación “*Minimal Art*” corresponde a una tendencia artística desarrollada en el mundo anglosajón fundamentalmente en EE.UU. a partir de los años 60. Su apogeo podría enmarcarse entre 1965-68, donde la exposición realizada en el Museo de Arte judío en New York, denominada “Estructuras primarias” de 1966, se destaca como la más relevantes y a partir de la cual se sucederán otras muestras que expondrán la evolución de esta corriente artística. Como tal el término *Minimal* fue utilizado por primera vez por el filósofo Richard Wolheim quien quiso diagnosticar, desde los primeros Ready Made hasta los cuadros negros de Reinhardt, un proceso general de destrucción (work of destruction) que culminaba en un arte dotado de un “*mínimo contenido de arte*”. (a minimal art-content)⁶. Corresponde en términos generales a una evolución de la escultura hacia la superación del informalismo. Una búsqueda por vaciar al trabajo artístico del carácter figurativo, prevaleciendo su condición arquitectónica. Podemos encontrar también exploraciones en el área de la pintura, el diseño y la Arquitectura aunque deberemos matizar sus implicaciones en estas últimas.

[Donal Judd, Sol Le Witt, Carl André, Dan Flavin, Robert Morris, Ronald Bladen, Robert Grosnevor, Robert Smithson, Michael Steiner, John Mc.Cracken, Robert Murray, Tony Smith, Richard Serra, Larry Bell, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Hamish Fulton, Jene Highstein, Robert Irwin, Joseph Kosuth, Richard Long, Brice Marden, Robert Mangold, Bruce Nauman, Richard Nonas, Robert Ryman, Joel Shapiro, James Turrell, Lawrence Weiner y Doug Wheeler, Eva Hesse, entre otros...]

Según señala Rosalind Krauss, tan pronto apareció la escultura minimalista, el afán historicista de los que aun se refugiaban en los últimos vestigios de las vanguardias, comenzaron a buscar referentes que pudieran legitimar y por ende autentificar la rareza de estos objetos. Frente a la necesidad de hacerlos “familiares” dentro de un proceso “evolutivo”, se le atribuye cierta relación con el Constructivismo clásico. Pero según R. Krauss esta relación no era dependiente, ya que si bien ambos compartían un interés por las nuevas tecnologías y otras consideraciones formales, ambos se desarrollaban en contextos sociales diametralmente distintos.

“No importa que el contenido de uno no tuviera nada que ver con el contenido del otro y que, de hecho, fuese exactamente su contrario. (...) Tanto daba que se propusieran las formas constructivistas como prueba visual de la lógica y la coherencia inmutables de las geometrías universales, mientras que sus supuestas contrafiguras en el minimalismo eran demostrablemente contingentes, denotando un universo unido no por la mente sino por vientos de alambre, o pega, o los accidentes de la gravedad. El frenesí por historizar basto para dejar de lado esas diferencias.”⁷

Según Stan Allen en su texto “*From objet to field*” el Minimal Art representa un intento por ir más allá de los límites de la composición y la sintaxis del Cubismo. Señala que sus normas de composición fueron resultado del agotamiento de las normas disponibles, en respuesta a lo cual sus adherentes buscaban vaciar el trabajo artístico del carácter figurativo o decorativo, prevaleciendo su condición arquitectónica. Sus aspiraciones conducen hacia formas unitarias, el uso directo de materiales industriales y combinaciones simples: una claridad “pre-ejecutiva” de los términos materiales e intelectuales. El decisivo cambio minimalista reactivó la condición del trabajo artístico como un “objeto específico”. La construcción de significado fue desplazada

⁶ “*Minimal Art*”, On art and the mind, London Cambridge, Harvard University Press, 1974.

⁷ Bis. 5. Pág. 61..

del objeto en sí mismo hacia el campo espacial entre el observador y el objeto: decidieron ir más allá de la variación formal o de composición, para comprometer el espacio de la galería y el cuerpo del observador.

En términos sintácticos, el Minimal Art se caracteriza por:

Formas visuales simples y económicas caracterizadas por un vocabulario reducido y de ordenes estrictamente geométricos, pero donde la imposición del orden no es inflexible, sino mas bien moderada. Sus diferentes formas están reducidas a **estados máximos de orden con los mínimos medios o complejidad de elementos**. Sus artistas niegan el carácter relacional y afirman los valores del todo como algo indivisible. Están interesados en la totalidad de la obra mas que en la relación entre sus partes, lo que explica el uso de formas unitarias, que refuerzan el carácter de "gestalt" simple como forma conocida.

Uso de **sistemas modulares, lo mismo con lo mínimo**, donde las partes individuales no son importantes en sí mismas más que relacionadas con el todo. El soporte físico se basa en el uso de elementos provenientes principalmente de la industria, que se relacionan bajo procesos creativos inspirados en códigos matemáticos, en la psicología de la forma tales como patrones de repetición, seriación (relaciones de proximidad, sucesión y continuidad), simetría, progresiones, entre otros... En consecuencia si existe una unidad básica de inteligibilidad dentro del "Minimal Art" no es la obra, ni el hecho, ni el objeto, sino el número, como geometría simple y universal.

Limitado repertorio cromático: tanto las propiedades del material como las de la superficie y del color permanecen constantes con el objeto con el fin de no desviar la atención de la obra como un todo, evitando a toda costa el "ilusionismo espacial" asociado a la tradición pictórica y el iconografismo de la escultura tradicional.

Según Georges Didi-Huberman, los **aspectos fundamentales** reivindicados por los artistas del Minimal se podrían resumir en:

- **eliminar toda ilusión para imponer objetos denominados "específicos"**, que no exigía sino ser visto por lo que era, eludiendo cualquier tipo de representación o simbolismo. Objetos teóricamente sin juegos de significación, de certeza visual tanto conceptual como semiótica.
- **eliminar todo detalle** para imponer objetos comprometidos como totalidades indivisibles, indescomprimibles "no relacionales".
- **eliminar toda temporalidad en los objetos**. Su tiempo es el presente y buscan una estabilidad que les proteja del tiempo no solo en relación al material (degradación o cambios asociados al paso del tiempo), sino también en un sentido serial (lo mismo con lo mínimo).

"Lo que se ve es lo que se ve"⁸

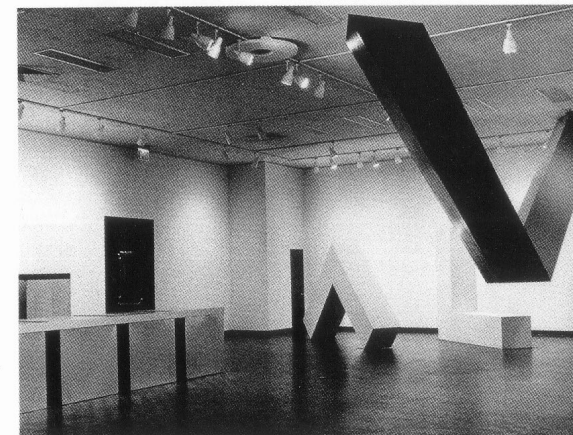
⁸ Frank Stella en Glaser, "Questions to Stella and Judd", cit., pag. 158.

Las significaciones semánticas de estas obras se mueven a niveles de códigos perceptivos y figuras de reconocimiento de códigos matemáticos elementales en función de la simplicidad geométrica modular. **Los significados son reducidos en paralelo a sus reducciones sintácticas**. Los minimalistas no querían que el significado de sus obras derivase de la ilusión de la inteligencia humana agregada al material para crear una metáfora, sino que el significado surgiera de la reciprocidad entre la escultura y el objeto externo que somos capaces de percibir. De forma general sus obras se caracterizaban por la búsqueda de volúmenes tridimensionales que buscaban generar su propia espacialidad y que no remitieran más que a sí mismos, renunciando decididamente a toda ficción de un tiempo que los modificaría, los abriría o llenaría, o cualquier otra cosa.

La significación de estos objetos, formas simples entendidas como una "gestalt", provoca por un lado la rápida recepción y desgaste de la información recibida por el observador, pero por otro provoca efectos de "**presencia**", que se originan al relacionar la dimensión constante de la obra con el propio cuerpo del espectador. El objeto entabla así relaciones con un observador que le percibe de distintas formas, llegando a constituirse en una especie de sujeto. O visto desde otro ángulo, si lo que importaba en la modernidad era la capacidad de un objeto para transformar un modelo de sujeto moderno en una figura idealizada con capacidades políticas y sociales idealizadas, a partir de los años sesenta el sujeto parece haber adoptado la condición de objeto. Así la cualidad y el poder de los objetos minimalistas se referirá al mundo fenomenológico de la experiencia.

Matices, el "objeto específico" (D. Judd) y la "presencia" (R. Morris).

A pesar de que el Minimal Art es un movimiento que se percibe cohesionado por sus determinaciones formales y aspectos fundamentales, presenta matices entre sus miembros que muchas veces le hacen parecer incluso como un discurso contradictorio en sí mismo. Quizás una de las discusiones más relevantes que se presentan dentro de este movimiento artístico está relacionada a la escisión entre el principio de orden latente en la obra, y los efectos perceptivos de la misma frente al espectador.



« PRIMARY STRUCTURES »

Fig. 02
Galería número 5 de la exposición
"Primary Structures" en el Jewish
Museum de Nueva York. 1966.
De izquierda a derecha, Donald Judd
-Sin título (1966)-, 2 vigas en L de Robert
Morris -Sin título (1965-67)- y Robert
Grosvenor -Transoxiana (1965).

Uno de los más importantes artistas del Minimal es **Donald Judd**. Uno de sus textos más relevantes es *"Specific Objects"* (1965), donde investigó sobre la esencia misma del objeto de forma radical. Postulaba entre otras cosas, la *"especificidad del objeto"* con el fin de eliminar toda ilusión o representatividad provenientes de la tradición.

Judd sostenía la idea de eliminar todo antropomorfismo para hallar e imponer la obsesionante e imperativa especificidad del objeto, el cual no debía representar nada, simplemente está allí para ser visto y muy claramente. Un objeto específico en su propia presencia, *"específica"* de objeto de arte. Su aridez formal lo separa, según parece, de todo proceso ilusionista o antropomórfico en general. Su observador se concibe como un ojo ideal, sin sujeto, donde el espacio en el que se inscriben ambos es también ideal, abstracto, mínimo, limpio, es decir el objeto específico es entendido por Judd como prácticamente independiente de todas las condicionantes externas. La obra entonces comienza a insinuar un mero carácter instrumental, que sirve para activar al espectador, lo que vislumbra la aparición del Arte Conceptual.

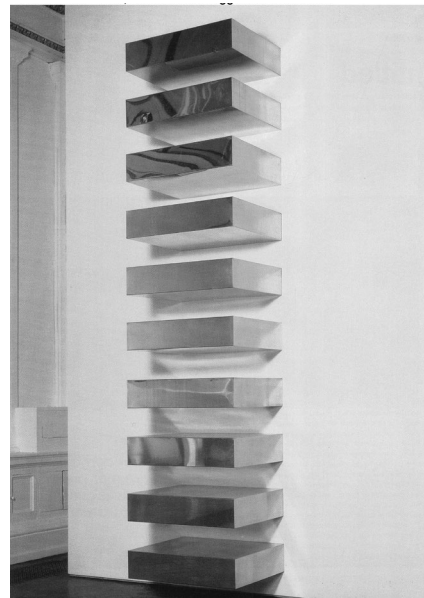


Fig. 03
Sin título (1969).
Donald Judd.
Cobre, 10 partes.
230 x 1016 x 780 mm.

Otro de los artistas relevantes del movimiento fue Robert Morris, quien escribió importantes textos teóricos en torno al Minimal Art entre los que destaca *"Notes on Sculpture"* (1966). Este artista partía de la insatisfacción experimentada frente a la manera de como un discurso de tipo iconográfico inviste el arte de la escultura y lo hace regularmente para traicionar sus parámetros específicos.⁹ En sus reflexiones asumió el carácter fenomenológico de la experiencia minimalista, comprendiendo la importancia de la experiencia subjetiva de sus obras por más "específicas" que se pretendieran. Su atención estaba fijada en lo que se produce como efecto de la fricción entre objeto y espectador, pero donde el lugar tiene una ineludible relevancia.

"la simplicidad de la forma no se traduce necesariamente por una igual simplicidad de la experiencia"... *"las formas unitarias no reducen las relaciones. Las ordenan"*. R. Morris.

⁹ *"Notes on Sculpture"* (1966), pág. 84.



Fig. 04
Sin Título (1965-71)
Robert Morris.
Placas de madera y vidrio.
914 x 914 mm. x4.

El objeto y su espectador se convierten en variables de una relación, que se desarrolla en un lugar y tiempo específico. (*"Specific Relation"*, R. Krauss) Relación que puede caracterizar una dialéctica intersubjetiva que aborda no sólo al objeto artístico y su relación con el observador, sino que comprende que esta relación está dada por una(s) experiencia(s) que tiene un tiempo y se da en un lugar, lo que obliga a plantear la cuestión del contexto donde se sitúa la obra y el espectador (fenomenología de los espacios).

Con esta activación del espacio en el que se emplaza la obra, la participación del observador es cada vez más decisiva. La obra deja de ser un sistema cerrado de relaciones internas y se convierte en un sistema de relaciones extraplásticas. La obra le niega al espectador el placer acostumbrado de una estructura inmanente y este se ve forzado a orientar su reflexión a la realidad circundante. La experiencia completa entonces será la propia obra, el espectador y el medio ambiente.

La experiencia corporal comienza a desempeñar un papel preponderante, así como el espacio entre el objeto y el mismo observador. Las nuevas experiencias provocadas por la obra no son reguladas exclusivamente por las relaciones internas de la misma. Esta remite a la realidad exterior ambiental, a una auténtica realidad de percepción. La obra comienza a insinuar un carácter meramente instrumental, que sirve para activar al espectador donde cuerpo y obra están estrechamente ligados.

Según S. Allen, si bien el Minimal significó un avance sobre los principios de composición de la pre-guerra en su lenguaje formal reductivo desde una perspectiva morfológica, perceptiva y significativa, pero que este se encuentra en deuda con ciertos modelos básicos. Sus objetos son delimitados claramente y contruidos sólidamente; se desarrolla en secuencias, pero raramente en "campos". Es por esta razón que aquí adquiere particular interés el trabajo de artistas generalmente mencionados "Post-Minimal".

Post-Minimal

[Nuevos materiales y la importancia del proceso]

Hacia finales de los años sesenta el Minimal Art va perdiendo progresivamente el interés por el aspecto físico de la obra. El atractivo que generaban en algunos de estos artistas los procesos formativos, encausaron sus investigaciones a través de la inserción de nuevos y diversos materiales que el Minimal había excluido. Materiales fluidos y perecederos tales como la harina o los vertidos de látex, enredos de alambres, palabras, luces, entre muchos otros, comenzaban a aparecer en escena fuera del control “pre-ejecutivo” propuesto por el Minimal, introduciendo la casualidad y la contingencia en el trabajo artístico. Ellos desplazaron aun más radicalmente, la percepción del trabajo desde el objeto discreto hacia el registro del proceso de su realización. En lugar de ejercer un control formal preciso sobre el material, los artistas del Post-Minimal establecen las condiciones donde el material será desplegado, como forma de dirigir sus flujos. Emerge entonces un principio de composición fundado en el desplazamiento del control hacia una serie de reglas locales, de combinaciones intrincadas o como “secuencias de eventos”, y no como una configuración formal única.

En el texto “Notes on the index” de R. Krauss, se destaca la idea de *Índice* como fundamental para comprender la aparente heterogeneidad del arte de los años setenta. El concepto “Signo Indicial” derivado de las definiciones de Charles Sanders Peirce (1839-1914), corresponde a un tipo de signo, que a diferencia de los símbolos, basan su significado en una relación física con sus referentes. Son señales o huellas (indicadoras) de una causa particular, y dicha causa es aquellos a lo que se refieren, el objeto que significan. Se establece por contacto directo y esta determinado tanto por lo definitorio de un contacto físico, como por la incertidumbre de su interpretación.

En el caso del Post-Minimal, los procesos formativos comienzan a ser reflejados en sus obras a través de una imagen parcial de orden, un delicado registro del proceso y del cambio, y deja al espectador la tarea de completarlo. La materialización circunstancial puede considerarse como una documentación de un proceso mental o una oportunidad para que el receptor inaugure el proceso mental, cuya dirección se prescribe por la documentación, pero no se determina su contenido. Este tipo de estrategias son definidas como Indiciales por Krauss en cuanto a que si bien no son un efecto físico de la interacción de materias, su “parecido” permite realizar operaciones lógicas que permitan la lectura de la obra. La forma o los medios que utilizan los artistas principalmente a partir de esta época están directamente relacionados con este tipo de signos. La obra parece mostrar a modo de *Índice*, un momento en el tiempo como parte o registro de un proceso. Estas señales ofrecidas por la obra provocan, inauguran e impulsan el proceso productivo de recepción. El receptor, en vez de aceptar pasivamente un ofrecimiento perceptivo, protagoniza una operación activa. Importan más los procesos formativos y artísticos de la constitución de la obra realizada.

“Al contrario que los minimalistas de la década precedente, estos artistas querían obtener significado en términos más específicos de lo que permitía la atracción generalizada del Minimalismo por la presencia fenomenológica. Pero querían hacerlo sin invertir los códigos convencionales de la pintura y la escultura. Las operaciones indiciales les ofrecían un modelo de significado específico, pero no se referían a estructuras simbólicas dadas. Mediante el “efecto de choque” del Índice, la interpretación de la obra se conectaba con el proceso de fabricación. El énfasis del Minimalismo en la elaboración se reinterpreta en el contexto de la reconstrucción evidencial: el Índice es el origen de la narración del proceso. Como una fotografía, cada una de estas obras congela un momento en el tiempo y exige un esfuerzo interpretativo por parte del espectador para llenar el vacío del signo indicial. La elaboración de una obra puede reconstruirse por las pistas que ha dejado atrás.”¹⁰

¹⁰ “Elementos de un rastro”, Stan Allen en “Tras el rastro de Eisenman, Akal, Madrid, 2006.

Según señala Krauss, a diferencia de los minimalistas estos artistas hacen un uso formal del carácter indicial del signo, otorgándole por consecuencia carácter de lenguaje. Las operaciones indiciales les ofrecían un modelo de interpretación de cifras. Rastros que relacionan acontecimientos que el espectador no puede experimentar. Esta relación lógica implica la reducción del signo convencional a una huella, con la consiguiente necesidad de elaborar un discurso suplementario. Ese carácter formal del signo Indicial es denominado por Roland Barthes como “mensaje sin código”.

Estas acciones plasmadas sobre sus obras invitan al espectador, sobre todo mediante estructuras de repetición, a confrontar su implicación de movimiento y desarrollo por medios visuales (el cuerpo y el ojo siguen las formas repetidas) y abstractos (la teoría de la repetición de una forma familiar es fácilmente reconocible y reproducible). Desde ambas perspectivas se posibilita una continuación virtual. La obra así entendida, no es un sistema cerrado de relaciones internas, sino un elemento en un sistema relacional exterior: obra-medioambiente-espectador, donde las relaciones locales son más importantes que la forma del todo.¹¹

Artistas tales como Robert Morris, Richard Serra, Eva Hesse, Bruce Nauman, Dan Graham, Gordon Matta-Clark y Louise Bourgeois ensayaron varias estrategias que afectaban a las dimensiones y la configuración de las obras, mediante nuevas estructuras o materiales con los que estaban realizadas. De acuerdo con la particular concepción de las relaciones métricas que se establecen entre los espectadores y las obras, se pueden distinguir tres líneas de desarrollo que se suceden temporalmente:

En un principio sus obras estaban se caracterizaban por el trabajo con medidas que se identificaban con las dimensiones del espectador y por la experimentación con nuevos materiales menos predecibles. Estas propuestas todavía eran deudoras del minimalismo, aunque los materiales, los procedimientos y el aspecto final de las piezas intentasen subvertir los presupuestos de la tendencia precedente.



Fig. 05
Box for Standing In (1961.)
Caja de madera de 190 x 62 x 28 cm.
Robert Morris.
Objeto de apariencia minimalista pero de connotaciones procesuales y escenográficas.

¹¹ “Notes on the Index”. Rosalind Krauss. Incluido en “Hacia la Posmodernidad”, 1977.

Durante una segunda etapa, los artistas emplearon estructuras que compartían dimensiones y configuraciones espaciales con la escenografía y la arquitectura de interior, donde el cuerpo del observador era el “*objeto central*” de unas estructuras configuradas para ofrecerle experiencias visuales, perceptivas, espaciales y corporales que exigían una percepción visual dinámica de la obra.



Figura 06
Espacio público / Dos audiencias (1976)
Dan Graham.

En su fase final Robert Morris planteaba el Post-Minimal como un intento de acabar con el carácter objetual de las tendencias anteriores, una posibilidad frente al reclamo por ir Más allá de los objetos. (Morris, *Beyond the Objects*, 1968/1993).

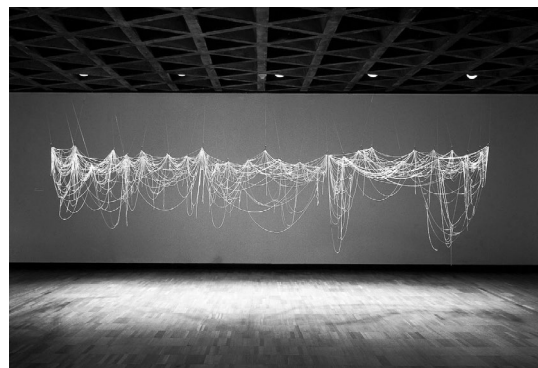


Fig. 07
Right After (1969).
Eva Hesse.
Fibra de vidrio, resina de poliéster, hilo.
548,6 x 121,9 cm.
3 secciones de 60 x 214 x 48”

Los artistas y teóricos afines a esta tendencia, insistían en su deseo de distinguir sus propuestas de las anteriores, principalmente el expresionismo abstracto y el minimalismo, para explorar nuevas vías de creación. Las sucesivas fases, respondían a la voluntad de ampliar las posibilidades de creación de unos referentes artísticos que los representantes de esta tendencia entendían que estaban agotados. Los postminimalistas pretendieron superar la situación de callejón sin salida a la que les conducía el minimalismo añadiendo nuevas restricciones artísticas a las de sus predecesores, para lo cual transformaron drásticamente la estructura y las dimensiones de sus obras con la intención de ensayar nuevas configuraciones formales y espaciales. Sin embargo, las obras de estos artistas participaban de los paradigmas característicos del formalismo, por lo que las posibilidades de desarrollo de esta tendencia estaban sometidas a las limitaciones comunes.

Land Art

[Experiencia de la monumentalidad y nuevos escenarios]

Los signos indiciales han sido utilizados en distintos contextos y a distintas escalas. Tal como el Post-Minimal experimentó con nuevos materiales en la búsqueda de reflejar la importancia de los procesos formativos, los artistas del “Land Art”, siguieron su camino en la búsqueda de nuevos espacios para el arte y su relación con el observador. Se instaura como movimiento artístico en el año 1968, con su exposición “*Earth works*” en la galería Dwan de New York. Los artistas más destacados de esta exposición fueron C. André, el holandés M. Boezem, los franceses B. Borgeaud y J. Dibbets, los ingleses B. Flanagan y R. Long, los americanos W. De Maria, P. Hutchinson, D. Oppenheim, R. Smithson y M. Heizer, el canadiense Ian Baxter, Christo, el argentino N. García Uriburu.

Este movimiento se caracteriza por el uso de formas elementales emplazados en entornos naturales. Sus materiales son tan diversos como telas, tintes, metales u otros provenientes de la misma naturaleza como troncos, arena, sembradíos, o modificaciones en el terreno, entre otros... Dentro de sus concepciones esenciales está el abandono del espacio tradicional del arte trasladando su campo de acción hacia entornos naturales. Preferentemente se desarrolla en áreas alejadas de lo urbano, lo que dice también de una renuncia a la industrialización. El término “*emplazamientos marcados*” utilizado en el esquema expandido de R. Krauss, que combina los conceptos de paisaje y no-paisaje, sería quizás la mejor forma de posicionar las experiencias denominadas “Land Art”.

En términos generales podemos determinar a modo de signos indiciales, dos tipos de actitudes que se sucedieron. Por un lado las obras de escala monumental que establecen manipulaciones físicas de los emplazamientos. Aquellos que consideran la naturaleza como soporte de experimentación donde realizar una escultura monumental, o entablan una relación más directa mediante la utilización de juegos de percepción y escala para provocar efectos tales como la inmensidad frente al observador. Una especie de competencia donde la naturaleza, siempre es superior y por tanto condiciona la obra.



Fig. 08
Running Fence (1970-76).
Christo.
Tela de 5,5 metros de altura y 39,4
kilómetros de largo.

Por otro lado podemos encontrar aquellos artistas que se inclinan por no buscar un efecto monumental sino por formas de señalización las cuales podrían operar a través de la aplicación de marcas no perdurables. Esto dice relación con un interés por la naturaleza y la destrucción que ha sido ocasionada por el sistema de explotación imperante, donde este arte participa de una especie de sanación o proceso de curación. Cultivan la naturaleza procesual

y los materiales efímeros. Poco les importa la noción tradicional de perennidad, su perpetuidad se plantea en su relación con el público. No se trata de dejar una vez más la marca del hombre sobre la naturaleza sino de tomar formas intangibles que sólo quedan documentadas en fotografía o video. Si bien renuncia al objeto definido para entablar una relación más directa con la naturaleza, su relación con esta sigue siendo de un modo estético y artístico.(tradicionales).



Fig. 09
Spiral Jetty (1970).
Robert Smithson.
Barro, cristales de sal, rocas, agua.
457.2 m. de largo.

La elección por lo general de entornos naturales alejados tales como el desierto o la montaña, hace difícil que el público pueda tener una experiencia directa con las obras, lo que plantea en sí mismo una ambigüedad. En consecuencia estas intervenciones derivan en objetos audiovisuales que los relaciona con el observador. Herramientas tales como la fotografía y el video son utilizadas para el registro de los procesos y efectos que ejercen las obras de "Land Art", objetos que son expuestos a nivel de fragmentos muchas veces en las mismas galerías de las cuales renegaban. (Renuncia inicial a los canales de distribución.) En ellas desaparece el polo físico y se acentúa el mental casi ilusorio, en el sentido de que el espectador se ve forzado a imaginar el escenario que se le propone por medio del registro. (cambio de contexto)

Son pocos los artistas que por esos días desarrollan sus obras en entornos urbanos. Si bien la escala de las obras y los cuestionamientos hacia el objeto artístico tradicional eran compartidas con "Land art", artistas tales como Gordon Matta Clark se diferenciaban radicalmente de este en cuanto a los contextos físicos y sociales sobre los cuales se movían sus acciones. El contenido social de sus reflexiones lo hacía inseparable de las áreas urbanas, por tanto el entorno idílico natural o alejado de estas implicancias quedaba fuera de sus límites de acción, desarrollándose preferentemente en áreas degradadas tales como las zonas urbanas industriales. Su campo de acción fue la ciudad, la arquitectura edificada como metáfora de la condición humana y como material con el que crear una poética del espacio en la que interactúan lo estético, lo ideológico, lo social y lo político. Las zonas abandonadas del Bronx, los edificios y casas prontas a ser demolidas, naves empresariales inutilizadas, espacios sobrantes entre edificios en New York (entre otros), son convertidos en objetos de intervención. Su trabajo contribuyó a la subversión de los valores estéticos tradicionales, proponiendo un modo alternativo de concebir el paisaje, el entorno urbano, la arquitectura, la escultura y el proceso de creación, como experiencias estéticas compartidas y mutables y expresando espacial y escultóricamente las paradojas culturales que se reflejan en ellos.

En ambos casos, tal como el la mayor parte de los artistas de los setenta, cabe señalar el sentido de la desmaterialización que estas obras suponen, ya que lo único que se podía exponer de estos proyectos era la documentación tomada en el lugar, principalmente fotografías, y llevada al "nonsite" (galería, fundación, museo, etc.), donde quedaba registro de la obra.

La fotografía como medio de representación fue ampliamente explorado por los artistas de las décadas de los sesenta en adelante. Tal como lo señala R.Krauss en su texto "Notes on the Index", en las experiencias basadas en la documentación tales como el Post-Minimal, Fotorealismo, EarthWorks, Body Art, Arte Procesual, entre otros la fotografía se establece como el principal medio de representación, donde lo importante no es simplemente la creciente presencia de la fotografía en sí, sino su presencia combinada con los términos implícitos del Índice.

"una fotografía es el resultado de una impresión física sobre una superficie fotosensible. Es por tanto un tipo de icono, o registro visual, que actúa como índice de su objeto. Se distingue de los verdaderos iconos por el carácter absoluto de su génesis física, que parece provocar un cortocircuito o anular los procesos de esquematización o intervención simbólica que operan en el seno de las representaciones simbólicas de la mayoría de las pinturas."

La utilización de la fotografía asociado al concepto de Índice, entendido como un tipo de signo que se presenta como manifestación física de una causa, establece una especie de distancia temporal que caracteriza mensaje fotográfico. Así las obras ofrecidas por ejemplo por artistas del Land Art acentúan su ambivalencia entre obra y realidad, donde lo artístico queda reducido al medio por el cual se expone la obra dentro de la galería. La fotografía es una contradicción física con respecto a las dimensiones de estas obras. En ellas desaparece el polo físico y se acentúa el mental. Se produce un cambio del contexto natural al culturizarlo a través de la fotografía. Es decir, ya no nos movemos al nivel de la misma obra física, sino en un contexto metalingüístico. Aunque sea el resultado de una causa física, la huella, la impresión y la pista son vestigios de dicha causa que ya no está presente en el signo. Como huellas las obras representan al objeto mediante la paradoja de estar físicamente presentes pero temporalmente remotas. (Uso formal del signo indicial)

En el caso de las operaciones que realiza Matta-Clark en su obra Conical Intersect, 1975 en París, junto al sitio en el que se construía el Centre Georges Pompidou, las acciones fueron registradas en fotografías y videos, lo que luego ha sido expuesto innumerables veces en galerías y museos. Esta selección logra dar un significado al edificio, logra insertar al edificio en la conciencia del espectador, mediante un proceso de sustracción o separación. Tanto aquí como en el caso de "Splitting" (1974), el propio edificio se concibe como mensaje que puede exponerse pero no codificarse. Pretenden capturar la esencia del edificio, encontrar estrategias que fueren su emergencia en el campo de la obra. Sin embargo, cuando se produce esa emergencia, la obra produce la extraordinaria sensación de pasado temporal.



Fig. 10
Conical Intersect, (1975).
Matta-Clark.

Tela de 5,5 m.de altura y 39,4 km de largo.

Richard Serra

[El material / La experiencia del objeto / "Tilted Arc"]

Artista norteamericano que transita entre el Minimal Art y las obras de gran tamaño asociadas principalmente al Minimal y Land Art. Nacido en San Francisco (EE.UU) en 1939, construye las bases de su desarrollo artístico durante los años sesenta, en un momento donde se estaban gestando los más importantes cambios que experimentaría la producción artística del siglo XX. Difícilmente podremos definir su trayectoria en un solo "estilo", ya que al igual que en la gran mayoría de los artistas de los últimos tiempos, su trabajo se caracteriza por una constante experimentación que se acerca tanto a la arquitectura, como al paisaje, al observador, como al material, al objeto, como al espacio en que se presenta. En el marco del "campo lógicamente expandido" que define R.Krauss, quizás la categoría más apropiada para definir el trabajo de este artista sería la condición de "emplazamientos señalizados"¹². Esta categoría se desenvuelve entre los términos de paisaje/no-paisaje y esta determinado por manipulaciones físicas efectivas de los emplazamientos.

Se destaca a lo largo de su obra el valor otorgado a los procesos de fabricación, la importancia a las propiedades del material y el compromiso con el espectador y el emplazamiento de la obra. Junto a los artistas del Minimal, desarrolla la escultura liberándola de su papel simbólico y de la tradicional base o pedestal, de forma que la obra entabla una nueva relación con el observador, implicando el campo espacial entre sujeto y objeto. Así la experiencia fenomenológica del objeto se convierte en esencial para comprender su significado. En las obras de R.Serra, los espectadores son animados a caminar alrededor – por encima, por dentro o a través- de la obra y a vivirla desde múltiples perspectivas.

Si bien sus estudios comenzaron en el área de la literatura, el hecho de haber trabajado de forma paralela en una acería, propició una relación con el material que mantiene en sus obras hasta la actualidad. A principios de los sesenta estudió pintura y dibujo y realizó sus primeros viajes a Europa y el norte de África, que marcarían sus inicios en la escultura. Su primera exposición individual tuvo lugar en la galería La Salita de Roma, en 1966. Ese mismo año se trasladó a Nueva York donde estableció relaciones con artistas como Carl André, Walter de Maria, Eva Hesse, Sol LeWitt o Robert Smithson.

Sobre su relación con el material

Influenciado por su padre, Serra trabajó durante sus primeros años de estudio en fundiciones de acero. Su relación con lo tectónico se inicia con la participación en la construcción de estructuras, que lo introducen en conceptos estructurales tales como peso, equilibrio y gravedad. Al igual que los minimalistas, utiliza materiales industriales poco habituales hasta entonces en la escultura. En sus primeras obras la exploración se centra en materiales tales como fibra de vidrio, goma, neón o caucho. En su escultura Cinturones, una maraña de tiras de goma vulcanizada iluminadas con tubos de neón curvados cuelgan suspendidas de ganchos a lo largo de una pared. Al colgarlos, el artista explora la flexibilidad de estos materiales, de aspecto urbano e industrial, y el efecto de la gravedad sobre ellos.

En sus obras posteriores e influenciados por los procesos puestos en valor por los artistas del Post-Minimal, recopila una lista de verbos (vaciar, plegar, salpicar, enrollar, apoyar, cortar, doblar) que pudieran asociarse con el proceso de esculpir y que describen muchos de los uti-

¹² "La Escultura en El Campo Expandido". Rosalind Krauss. Título original: "Sculpture in the Expanded Field". 1977.

lizados posteriormente. Sus experimentaciones con materiales tales como el plomo fundido, que arrojaba en el ángulo entre la pared y el suelo para que el metal se estrellara antes de solidificarse, dedicaban especial atención al proceso mediante el cual se forman y transforman los materiales, y también a sus reacciones ante condiciones externas como la gravedad o la temperatura. Se trata de acciones materializadas en esculturas con las que creó cerca de cien esculturas de plomo similares Salpicadura (Splashing), obra realizada en el almacén de la galería de Leo Castelli en Nueva York en 1969.



Fig. 11
Belts, (1966-67)
Richard Serra.
Caucho vulcanizado y tubos de neón.
182,9 x 762 x 50,8 cm.



Fig. 12
Splashing, (1969)
Richard Serra.
Salpicaduras de Plomo sobre el muro.

Si bien el gran interés que concede a las características físicas de los materiales, y por incorporar el espacio en la escultura o por explorar la relación entre peso y equilibrio, continuará caracterizando toda su obra posterior, R. Serra se da cuenta de que estas primeras piezas retienen la tradicional relación pictórica figura-fondo con respecto a la pared o al suelo, lo que lo obliga a buscar nuevos caminos a explorar.

En la década de los setenta la escala de sus trabajos adquiere un carácter monumental. Utilizando acero trabajado en caliente, crea esculturas interiores y exteriores de grandes dimensiones, cuyo tamaño y sencillez le confieren una presencia abrumadora. Tal es el caso de *Puntal de una tonelada*, *One-Ton Prop (House Of Cards)*, compuesta por cuatro planchas de plomo sostenidas verticalmente por su propio peso apoyadas unas contra otras, como un castillo de naipes. Desde aquí los conceptos de equilibrio, escala, peso y altura serán una constante a lo largo de su carrera artística.

"La escala, el peso y la altura de la instalación titulada La materia del tiempo son monumentales. La pieza más ligera pesa 44 toneladas y la más pesada 276. Todas tienen más de cuatro metros de alto y unos cinco centímetros de grosor. A pesar de sus enormes dimensiones, Serra no las fija al suelo, sino que consigue que se mantengan en equilibrio. El artista realiza un estudio exhaustivo previo de los principios estructurales del material en relación al peso y a la masa, para poder llegar a una tensión extrema en sus obras. Estas obras nos sitúan en el punto ambiguo, donde el peso se hace ligero. La enorme masa, a pesar de ser pesada, se muestra liviana. Serra transforma una plancha de acero en algo que parece flotar. Al estar plegadas de esta manera, las formas resultan mágicas. El peso y el equilibrio, la gravedad y la gracia aportan reacciones y sentimientos contrapuestos en el espíritu del espectador. Al experimentar estas obras, la gran escala aumenta la sensación inquietante que provoca la tensión creada entre el peso y su equilibrio. El artista ha colocado las piezas de La materia del tiempo de una manera concreta para que el espectador se mueva a través de ellas y del espacio que las rodea de forma que se maximice el impacto visual de su presencia física."¹³

¹³ "Los límites de un espacio vacío y poético". Entrevista con Richard Serra por Miguel Angel Munoz.

La experiencia del objeto

El uso del acero tuvo gran influencia en el cambio de escala de sus esculturas, sin embargo sus investigaciones con respecto a la experiencia del observador y los objetos producidos, y sus reflexiones en torno a las concepciones establecidas por la tradición, le llevaron a explorar nuevas dimensiones (en esto podemos ver cierta cercanía con los artistas del Land Art, aunque sus trabajos no solo se daban en entornos estrictamente naturales). La tendencia a aumentar la escala en relación con el dominio de los medios por parte del artista, ha provocado un cambio radical en la percepción de los objetos así producidos, que ya no podían seguir considerándose discretos; su significado y composición no pueden separarse del entorno, y el espectador se ve forzado a establecer una relación directa con la obra, abarcarla a través del movimiento, rodeándola y penetrando en ella, para comprender la totalidad de la pieza. Muchas de sus obras son expuestas en espacios abiertos, como parques o zonas urbanas, donde el público puede rodear y experimentar las piezas.

“La evidencia del proceso puede devenir parte del contenido. No es que sea el contenido, sino que es discernible para cualquiera que quiere involucrarse con ese aspecto de mi proceso de trabajo. Mis obras no significan ninguna auto-referencialidad esotérica. El problema de la auto-referencialidad no se plantea una vez que una obra ingresa al dominio público. La cuestión es cómo la obra altera el emplazamiento, no la persona del autor.”

Sin ninguna otra intervención estructural o refuerzo más que los cálculos de peso, gravedad y equilibrio las obras de Serra logran generar en el espectador esa sensación de incertidumbre y fragilidad. Obras de gran envergadura que denotan la tensión de las leyes físicas que lo soportan. La imposibilidad de abordar estos objetos de una sola vez nos obliga y nos seduce a recorrerlas, a introducirnos en ellas. Todo esto junto a su potencialidad en cuanto a modificadores del espacio o el contexto en el que se emplazan, nos obligan a modificar nuestra percepción del objeto, del espacio y del lugar que ocupa.

La evolución de su trabajo artístico se sigue caracterizando por evidenciar los procesos de fabricación y las propiedades del material, así como la participación del espectador y el entorno en el que se ubican. En los últimos años ha profundizado en este enfoque espacial y temporal de la escultura, centrándose fundamentalmente en obras de gran escala y de ubicación específica que generan un diálogo con su entorno arquitectónico, urbano o paisajístico concreto, lo que a su vez redefine dicho espacio y la percepción del espectador.

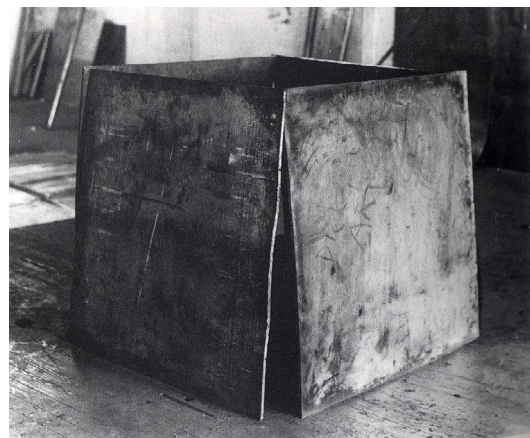


Fig.13
House of Cards, One Ton Prop (1968-69)
Richard Serra.
Plomo, 4 placas, cada una 139.7 cm².

El caso de la obra Tilted Arc (1981).

Una de sus obras más controvertida es *Tilted Arc* (1981), emplazada en la Plaza Federal o Foley Square, Lower Manhattan, New York, se trata de una escultura creada para un “lugar específico”, que fue removida por una agencia del gobierno de EE.UU. (GSA) debido a una resolución de un juicio efectuado entre el artista y los disidentes de la obra, que reclamaban entre otras cosas el bajo “valor estético” de la obra. Tal como advirtió R.Serra durante el juicio, el proceso de remoción de la obra que estaba hecha para un lugar específico, significó la destrucción de ésta. La pregunta que quedó sin una respuesta clara fue si esto ha sido una implementación justificable frente a juicios críticos adversos o una supresión injustificable del derecho de libre expresión -en efecto, un acto de censura-.

“(…) Mis obras nunca decoran, ilustran o representan un emplazamiento. La especificidad de las obras orientadas a un emplazamiento significa que están concebidas para su locación, dependientes e inseparables de ella. La escala, el tamaño y la ubicación de los elementos escultóricos resultan de un análisis de los componentes ambientales particulares de un contexto dado. El análisis preliminar de un emplazamiento dado toma en consideración no sólo las características formales sino también las sociales y políticas del emplazamiento. Las obras de emplazamiento específico manifiestan invariablemente un juicio de valor acerca del más amplio contexto social y político del cual son parte. Basadas en la interdependencia de obra y emplazamiento, las obras de emplazamiento específico dirigen de manera crítica el contenido y el contexto de su emplazamiento. Las soluciones de emplazamiento específico demuestran la posibilidad de ver la simultaneidad de las relaciones recientemente desarrolladas entre escultura y contexto. Una nueva orientación conductual y perceptual con respecto a un emplazamiento demanda un nuevo ajuste crítico a la propia experiencia del lugar. Las obras de emplazamiento específico engendran en primera instancia un diálogo con sus alrededores. Las obras de emplazamiento específico enfatiza la comparación entre dos lenguajes separados (su propio lenguaje y el lenguaje de sus alrededores). A diferencia de las obras modernas que dan la ilusión de ser autónomas respecto de sus alrededores, y que funcionan críticamente sólo en relación con el lenguaje de su propio medio, las obras de emplazamiento específico enfatizan la comparación entre dos lenguajes separados que pueden, por lo tanto, usar el lenguaje de uno para criticar el lenguaje del otro. Citando a Bertrand Russell acerca de este problema: “Cada lenguaje tiene una estructura acerca de la cual uno nada puede decir en ese lenguaje. Debe haber otro lenguaje, tratando con la estructura del primero y procesando una nueva estructura acerca de la cual uno no puede decir algo excepto en un tercer lenguaje, y así sucesivamente”¹⁴

Otra de sus obras ampliamente conocidas es la creada en el 2005 por encargo del Museo Guggenheim Bilbao denominada “*La materia del tiempo*”. Se trata de siete esculturas monumentales de ubicación específica, que se exponen en este museo en conjunto a *Serpiente (Snake, 1994–97)*, obra realizada para la inauguración del Museo.

En el año 1997 Serra fue invitado a participar en un concurso para el diseño del Memorial a los judíos asesinados en Europa, que sería ubicado en la ciudad de Berlín. En conjunto con el arquitecto Peter Eisenman ganaron el concurso, pero debido a la controversia generada por el tema en cuestión el proceso de implementación de dicho proyecto tardó más de 10 años en concluir, siendo inaugurado finalmente en el año 2005. Cuando este estaba en su fase final de diseño, R. Serra decidió dejarlo argumentando razones personales y profesionales, pero según él que nada tenían que ver con los méritos del proyecto. Habiendo hecho una lectura sobre lo que implicó para Richard Serra la experiencia del “*Tilted Arc*”, no es extraño suponer que frente a las diversas modificaciones exigidas tanto por agentes sociales como políticos, Serra hubiese preferido abandonar el proyecto antes que contradecirlo en su esencia. Este punto será abordado con más profundidad en el capítulo referente al caso de estudio.

¹⁴ Conferencia de Serra, Universidad de Yale, 1990.

Publicada en Kunst & Museumjournaal (Amsterdam). Vol. I, No 6, 1990, p. 23-33.

I.c Arquitectura Minimal?

[Conceptual y religioso / Noción de resistencia / Como mercancía]

El término Minimal parece estar diseminado casi de forma indiscriminada en nuestra cultura. Desde un el diseño de un mueble, o una línea de ropa de moda, una marca de alguna franquicia, incluso tendencias culinarias, parece haberse expandido hasta tal grado que parece difícil poder comprender que es lo que realmente implica.

En arquitectura, especialmente afectado por las condiciones culturales derivadas del capitalismo, el concepto Minimal parece haber sido expandido como símbolo de la innovación y la tecnología. A modo de slogan, la estética de lo mínimo ha logrado tal relevancia que parecen haber sido enterradas sus posibilidades sintácticas y semánticas derivadas del Arte Minimal.

Tal como en el arte, a la Arquitectura Minimal se le atribuyen antecedentes históricos, incluso ancestrales, a la vez que se lo otorga cierto papel a la influencia precedente de La Bauhaus, Stijl, Terragni, Constructivismo Ruso, Purismo, Le Corbusier, Mies van der Rohe, entre otros. Características estéticas compartidas con el Minimal, tales como la utilización de materiales industriales, la búsqueda de formas simplificadas y el equilibrio volumétrico, han provocado una cierta confusión histórica frente a la dependencia o sucesión de esta tendencia frente al racionalismo del Movimiento Moderno. No fueron pocos los que durante los sesenta consideraban el Minimal Art como reductor, lo que derivaba de una sensación específica que este consumaba un modelo formalista de la modernidad, lo que completaba y rompía con él y a la vez.

En los años sesenta la Arquitectura Moderna estaba plenamente asentada en todo el mundo. El Estilo Internacional, tras la segunda guerra mundial, había logrado extender el movimiento dejando atrás en ese proceso su código unitario, adaptándose a las diversas circunstancias. Frente a la situación de la arquitectura luego del CIAM de 1959, que supuso la disolución del Movimiento Moderno ante la evidente fragmentación formal y estilística existente, diversas fueron las propuestas dedicadas a hacer frente a los nuevos desafíos que esto suponía en vías de una *“refundación de la arquitectura”*. En este clima de nuevas propuestas, el posmodernismo se instaló en la cultura con la aparición de arquitectos y artistas que han conceptualizando su obra y sus mecanismos proyectuales, creando sus propias teorías ya no universales, en un ambiente donde la diversidad y el pluralismo son característicos.¹⁵

Según Ignasi Solà-Morales en su libro *“Los artículos de Any”*¹⁶, es fundamental para comprender este momento del arte y la arquitectura, la crisis existencialista que se produce en la cultura después de la segunda guerra mundial. Existe aquí un cambio de la noción de espacio como producción basada en los estímulos psicológicos del individuo e inicia un largo proceso de revisión basado, solo aparentemente, en el retorno a los datos empíricos. Fundamentalmente bajo la influencia de la psicología propuesta por la fenomenología Husserl, la noción de espacio es sustituida por la de lugar. El cambio que las filosofías existenciales introducen

¹⁵ Tange y las teorías brutalistas, los Metabolistas con sus proposiciones de desarrollo celular, Archigram y sus propuestas basadas en el uso de la tecnología como soporte de una forma de vida de ciencia-ficción, las cúpulas geodésicas de Fuller, Robert Venturi proclamando la arquitectura Pop; Constant y Superestudio proponiendo ciudades utópicas de crítica radical a la sociedad establecida; Louis Kahn, Aldo Rossi y Giorgio Grassi basando su teoría y su arquitectura en el cientificismo de los repertorios tipológicos; Los escritos de Donald Judd justificando las formas minimalistas; Colline Rowe; Rem Koolhaas y Bernadr Tschumi, teorizando la fragmentación y el collage; Peter Eisenman recurriendo a los instrumentos de desvelan el caos y la problematicidad; y Toyo Ito argumentando una arquitectura entendida como flujo de energía.

¹⁶ *“Los artículos de Any”*. Ignasi de Sola-Morales.

Colección la Cimbra, num. 7. Barcelona: Fundación Caja de arquitectos, 2009.

en la arquitectura europea y americana significó la entrada de la historia, de la complejidad estructural, del ambientalismo, de la atención a las cualidades particulares por encima de los enunciados generales. Reivindicando la arquitectura como práctica artesanal necesariamente comprometida con los datos previamente existentes del lugar, de la historia, los mitos, el simbolismo y la significación del un sitio.

Ante esta crisis y la influencia determinante de Heidegger y Mareau-Ponty, se presentan como una inflexión crítica de las ideas del movimiento moderno a través de deslizamientos conceptuales que se desarrollaron en la cultura arquitectónica de los años cincuenta y sesenta. Aparecen así en escena figuras como Aldo Rossi, para quien la arquitectura de la ciudad es una reivindicación de la permanencia de la historia (otorgándole a esta el valor que había perdido), o Robert Venturi, donde el contextualismo es el resultado de la condición central de la arquitectura como mediación reflexiva sobre un mundo de palabras ya escritas. Muchas de estas obras y reflexiones llegan a una especie de trivialización de los estilos históricos, siendo tildados incluso de banales.

*“La comprensión de los límites del funcionalismo ha llevado, en los últimos diez años, a una violenta reacción contra la arquitectura moderna y sus aspiraciones a un lenguaje arquitectónico. Esta reacción ha tomado dos caminos distintos. Ambos orientados hacia una extensión del concepto tradicional de lenguaje o, en otras palabras, de los modos tradicionales de formación de significados en arquitectura. La primera en sus formas más extremas se plasma en la teoría y las teorías de Robert Venturi, reivindica el retorno a un lenguaje polivalente y ecléctico, prácticamente a los estilos. La segunda reacción, cuyo mas claro representante es Peter Eisenman, trata de poner en discusión las cuestiones mas profundas referentes al lenguaje y a su sintaxis”.*¹⁷

Mientras que estos arquitectos desarrollaban sus teorías a partir fundamentalmente del significado en relación al lenguaje, cada uno por vías muy diferentes, el minimal propone la posibilidad de reducir ese lenguaje hasta un punto extremo, centrando sus investigaciones sobre el valor de la experiencia individual del sujeto en relación a la obra. Altamente influidos por los procesos desarrollados en el arte en relación a la experiencia del Minimal, el Post-Minimal y el Land Art, los arquitectos comenzaron a experimentar con intervenciones basadas en la reducción hasta el límite inferior de la producción del sentido en la obra misma, desplazándolo a la relación entre esta y el sujeto. En el caso del minimalismo no se trata del problema de la expresión tal como se planteaba el aislamiento del existencialismo. Lo que el minimalismo ha puesto en acción es la actividad productiva desde los datos elementales de la percepción del mundo exterior. La visión minimalista como hiciera notar Rosalind Krauss es fenomenológica y no metafísica; no procede de la idea sino de la experiencia. Elimina toda pretensión universal y se vuelve acontecimiento.

La Arquitectura Minimalista desarrollada bajo esta propuesta, según I. Sola-Morales, posee un referente conceptual y uno religioso: Por un lado, se trata de alcanzar los códigos permanentes, experiencias puras, por medio de la reducción de la arquitectura a formas elementales de la percepción gestáltica, que orienta la búsqueda de vocabularios básicos en los repertorios minimalistas. *“Es la búsqueda barthiana del grado cero de la escritura y la radicalización del discurso semiótico de los setenta para convertirlo en lenguaje esencial, en poesía pura, alejada de referentes, contextos, imitaciones. El minimalismo apuesta por la redundancia completa, por la pura autorreferencialidad y por los niveles más elementales de la forma abstracta.”*

¹⁷ Mario Gandelonas citado por Cynthia Davidson en *A Game of Eisenman Seeks*, en A + U, Septiembre de 1991.

Por otro lado, desde el punto de vista casi místico de apartamiento y renuncia al mundo que señalan las referencias a las técnicas psicológicas del zen, el minimalismo indaga, con una actitud seudoreligiosa, sobre “...la ética de la renuncia progresiva, el desplazamiento del deseo como programa vital y la reducción del cuerpo y de su expresión a una sedada estabilidad temporal. La estética zen es, por supuesto, también una ética y una religiosidad que en Occidente ocupa el espacio propio de las conductas rigoristas, el abandono progresivo y activo de la fugacidad de la experiencia empírica y la denuncia implícita de la falta de valor de lo perecedero.”

Pero quizás el sentido más radical y menos evidente de la arquitectura minimalista es su condición de resistencia, entendida como una negación silenciosa a la charlatanería de los distintos lenguajes artísticos. I. Solà-Morales señala que probablemente el primer momento de conexión¹⁸ entre el minimalismo artístico y arquitectónico se fragua en los últimos años de la IAUS (Institute for Architecture and Urban Studies), de Nueva York, donde una serie de eventos y textos, desencadenaron la confrontación con el floreciente posmodernismo comercial en pleno proceso de expansión. Es aquí donde se difunde con mayor fuerza el término Minimal como una noción de resistencia.

El Minimal establece su noción de resistencia como una negación silenciosa que se manifiesta por la tensión entre lo evidente y la ausencia. El arte y la arquitectura minimalista intentan escapar de los controles del mercado mediante la reducción que les protege; mediante gestos elementales que parecen producir, aunque sea sólo momentáneamente lugares y espacios con una verdad autónoma, solo ligada a los objetos. “Es el espacio vacío generado en torno a los objetos innecesarios”.

La simplicidad de sus formas se levanta silenciosa pero rotundamente frente a los efectos de los media, del consumo galopante de formas e imágenes. Al igual que sus referentes artísticos, otorga a la relación entre el objeto arquitectónico y el habitante, la significación de la obra. Una vez más, con la intención de eliminar toda pretensión universal, se desliga de todo simbolismo. No establece tipologías permanentes ni evoca estructuras profundas reconocibles en la interpretación del objeto artístico.



Fig. 14
Proyecto para el Cementerio Ametzagana (Donostia)
Oteiza y Fullaondo. (1984)

¹⁸ Según Sola-Morales, en el último número de *Oppositions* (num. 24), Christian Bonnefoi publicó “Louis Kahn and Minimalism”, un texto sobre “Louis Kahn and Minimalism” escrito en 1979, que sería probablemente la primera vez en la que se usaba explícitamente el término minimalismo para explicar los rasgos de cierta arquitectura del momento, relacionándola con la homónima corriente de las artes plásticas.

Pero el minimalismo arquitectónico, como expresión de sus valores culturales de oposición, resistencia y emancipación deja de tener fuerza significativa cuando es trivializado, confundido y convertido en moda. Las pocas herramientas para traspasar estas reflexiones y conceptos al campo de la arquitectura y su incapacidad para negociar en el escenario contemporáneo de la multiplicación y del deseo sólo le permite subsistir como una posición exótica y, en el fondo, fundamentalista. Algo parecido a una exquisita y formalista estilización aristocrática e individualista de la experiencia individual del propio sujeto. En los ochenta el minimalismo fue señalado como irrelevante, por una reacción general que empleaba una condena de los años sesenta para justificar un retorno a la tradición en el arte y en lo que no es arte. Era representado como reductor y básico a fin de hacer que el neoexpresionismo pareciera expansivo y vanguardista. Sin embargo la arrolladora “popularidad” del término, ha resurgido una y otra vez bajo el fetichismo del culto al objeto, desligando al Minimal en arquitectura de toda funcionalidad social y expandiéndose con tal simplismo que hoy incluso cualquier cosa puede ser definida por este “adjetivo”.



Fig. 15
Jil Sander, Colección 2001.
Estilo Minimalista

El término Minimal parece no tener un paralelismo temporal entre arte y arquitectura. En su lugar podría decir que, si bien en las artes se da en un momento específico de la historia, en el caso de la arquitectura es más difícil de señalarlo como un hecho preciso. En términos conceptuales en cuanto a la arquitectura minimalista, la noción de resistencia es una de las más relevantes en el espacio temporal entre los años sesenta y la actualidad. Sin embargo el caso del Memorial del Holocausto, aun cuando no exista una directa relación temporal con las fases señaladas anteriormente, podrían ser uno de las obras de arquitectura minimalistas mejor logradas como tal. I.d Peter Eisenman y el valor del proceso en arquitectura.

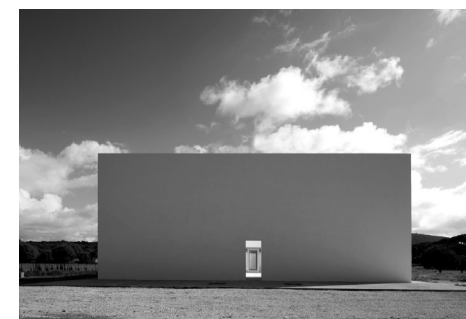


Fig. 16
Casa Guerrero, Cádiz. 2005
Alberto Campo Baeza.
Casa: 170 m², Patios: 400 m².

I.d Peter Eisenman y el valor del proceso en arquitectura.

Bio Peter Eisenman

Arquitecto norteamericano nacido en 1932, en el estado de Nueva Jersey. Fundador y director del Institute for Architecture and Urban Studies de Nueva York (IAU), centro internacional del debate y la crítica contemporánea creado durante los años sesenta en los Estados Unidos y uno de los fundadores y redactor de la revista "Oppositions". Formado en Cornell University (Master of Architecture) y Columbia University (Master of Architecture), completó sus estudios en Cambridge, Inglaterra (Master y Ph.D.). donde su relación con Colline Rowe, crítico e historiador inglés, será fundamental para su formación.

Su trayectoria profesional se establece a partir de principios de los sesenta, donde además de participar en propuestas y concursos de forma individual, lo hace colaborando con el arquitecto Michael Graves. Atrajo la atención internacional con ocasión de la exposición "Five Architects" organizada en el MOMA en 1969, en la que sus obras fueron expuestas junto con las de Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk y Richard Meier, exponentes todos ellos, según Arthur Drexler, organizador de la muestra, "de la nueva escuela de Nueva York".

Durante los setenta es relevante entre sus estudios teóricos y críticos, el trabajo realizado en torno a "Houses", centrándose en la investigación sobre el significado de la forma y de la representación en arquitectura. Su continua atención a los procesos del arte, influyó en sus trabajos de forma significativa. Textos como los referentes a la crítica postestructuralista de la historia del arte de Rosalind Krauss y las teorías lingüísticas de Noam Chomsky, generaron el ambiente teórico propicio para el desarrollo de un trabajo riguroso y conceptual.

La influencia a finales de esta década, de la deconstrucción filosófica de comienzos de los ochenta y sus conexiones con Jacques Derrida será relevante en el desarrollo posterior de su carrera. En 1980 abre un estudio en Nueva York con Jaqueline Robertson, el que desde 1987 asume el nombre de Eisenman Architects. A este tiempo corresponde el proyecto "Fin d'Ou T HouS" de 1983 y el Edificio "Wexner Center for the visual Arts and Fine Arts Library" en Columbus, Ohio, de 1983-89.

En 1988 participa junto a Frank Gehry en la Exposición realizada en el MoMa "Deconstructivist Architecture" de la que se encargaron conjuntamente Mark Wigley y Philip Johnson. Ha impartido clases en las principales universidades norteamericanas como Cambridge, Princeton y Yale. Además ha sido profesor en Harvard, University of Illinois en Chicago, Cooper Union de Nueva York y Ohio State University de Columbus. Entre sus muchos ensayos y publicaciones, se puede destacar "The Formal Basis of the Modern Architecture" (su tesis doctoral), "House X", "Houses of Cards", "Notes on conceptual architecture: Towards a definition".

Aparentemente, su trabajo ha atravesado diferentes fases a partir de una profunda revisión de las lecciones de las vanguardias radicales europeas, para después abordar las experiencias que se han definido como "deconstructivismo". Fascinado en su juventud por la obra de Terragni, Eisenman no ha dejado nunca de trabajar sobre la abstracción, obsesionado primero por el deseo de investigar en la filosofía del lenguaje y el formalismo crítico de las premisas de una forma de proyectar todavía incapaz de aceptar las implicaciones de la propia falta de fundamento, para, más recientemente, hacer de tales condiciones el tema mismo de la propia práctica proyectual.

Frente a la muerte del Movimiento Moderno

*"La comprensión de los límites del funcionalismo ha llevado, en los últimos diez años, a una violenta reacción contra la arquitectura moderna y sus aspiraciones a un lenguaje arquitectónico. Esta reacción ha tomado dos caminos distintos. Ambos orientados hacia una extensión del concepto tradicional de lenguaje o, en otras palabras, de los modos tradicionales de formación de significados en arquitectura. La primera en sus formas más extremas se plasma en la teoría y las teorías de Robert Venturi, reivindica el retorno a un lenguaje polivalente y ecléctico, prácticamente a los estilos. La segunda reacción, cuyo más claro representante es Peter Eisenman, trata de poner en discusión las cuestiones más profundas referentes al lenguaje y a su sintaxis."*¹⁹

Los comienzos de Eisenman en arquitectura están marcados por un ambiente general de rechazo al Movimiento Moderno. Tal como lo señala Gandelsonas es la crítica a un lenguaje y el significado universal propuesto, lo que aparece de forma transversal y recurrente en la obra de Eisenman. Desde sus inicios de su obra, partiendo por su tesis doctoral "The formal Basis of Modern Architecture" (1963), Eisenman trabaja bajo la intención de reelaborar la arquitectura según los códigos del lenguaje y la literatura, reelaborando el propio proceso de diseño. Sus primeros trabajos están centrados principalmente en eliminar las referencias iconográficas y perceptuales y considerar al edificio como una estructura de discurso lógico, centrándose en la investigación sobre el significado de la forma y de la representación en arquitectura, como forma de oponerse a la totalización.

En sus proyectos posteriores, como por ejemplo "Cities of Artificial Excavation"²⁰, desplegaba por igual información histórica y ficticia sobre el lugar, permitiendo que los sujetos reordenaran la información a su gusto, construyendo así una especie de narración del proyecto, ensamblada a partir del material proporcionado. Esta estrategia era moderna en su deseo de utilizar la arquitectura para ejercer cierto efecto sobre el sujeto, y posmoderna al conceder la misma importancia al material de las fuentes y establecer una relación dinámica con el sujeto.

Five Architects.

Fundamental para la difusión de la obra de Eisenman en sus primeros años fue la exposición "Five Architects" organizada por Arthur Drexler y Colline Rowe en el MOMA en 1969 y la posterior edición de un catálogo de la misma en 1971, es un punto crucial en los primeros años. El texto de Colline Rowe como introducción del catálogo, si bien dirige en gran parte sus reflexiones al fracaso de la arquitectura moderna, también es importante destacar la insistencia en que es la idea la que reúne las obras de estos cinco arquitectos: Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk, Richard Meier y Peter Eisenman. Esta exposición agrupaba trabajos marcadamente similares y coherentes en su aspecto formal, pero mostraban ya intenciones y construcciones intelectuales muy diferentes entre sí. Incluso los propios participantes cuestionaban su propia identidad en cuanto a escuela y tendencia.

*"En Five Architects, Eisenman no sólo publicó las plantas, secciones, fotografías y vistas axonométricas descriptivas de sus primeras dos casas, sino también toda una serie elaborada de diagramas procesuales. Cada "proyecto", tal como aparece documentado en el libro, es, por tanto, todo un proceso de diseño, y la obra construida no posee más autoridad que cualquier otra representación gráfica. Eisenman sentía un gran placer ante el hecho de que los espectadores a veces confundieran las obras construidas con maquetas, y adaptó el término "arquitectura de cartón" para subrayar este colapso de objeto y representación."*²¹

¹⁹ Mario Gandelsonas citado por Cynthia Davidson en "A Game of Eisenman Seeks", en A + U, Septiembre de 1991..

²⁰ Cannaregio (1978), Viviendas sociales IBA en Berlín (1981-85), University Art Museum en California (1986), Parc la Villette en París (1987) y el Wexner center en Ohio (1983-84).

²¹ "Elementos de un rastro" Stan Allen.

La meta de Eisenman ha sido desligar la estructura de la forma de la arquitectura en un esfuerzo por encontrar un significado establecido por de forma autónoma por la arquitectura. Rowe también se había centrado en la autonomía de la arquitectura, para quien el significado procedía de las relaciones proporcionales, que trascendían la historia. Ya en su tesis Eisenman comenzaba a distanciarse del formalismo iconográfico de Rowe, definiendo una serie de principios bajo los cuales se articulan elementos de un código interpretativo, y estructurando una serie de condiciones que evidencian los procesos de diseño, es decir en favor de un análisis arquitectónico que ponía en primer plano el proceso por sobre el objeto.

*“Si Rowe determina una serie de diagramas iconográfico como referencias ideales para definir el objeto arquitectónico desde un punto de vista óptico, pictórico o visualmente evidente, Eisenman escribe en su tesis que es precisamente el concepto visual, pictórico, de la forma contra lo que se debe luchar. Eisenman critica la definición iconográfica”.*²²

En el caso de la trayectoria seguida por Eisenman tras el inicio de los años sesenta, ha logrado evitar la monotonía, repetitividad y el sometimiento a las sucesivas modas que se han dado tras la constatación del definitivo agotamiento de los cánones estilísticos derivados del Movimiento Moderno. Frente a esta crítica generalizada a la Arquitectura Moderna y la crisis de significado que se plantaba, Eisenman respondió a través de la búsqueda de herramientas que le permitieran repensar las concepciones tradicionales y los procesos de generación de la arquitectura.

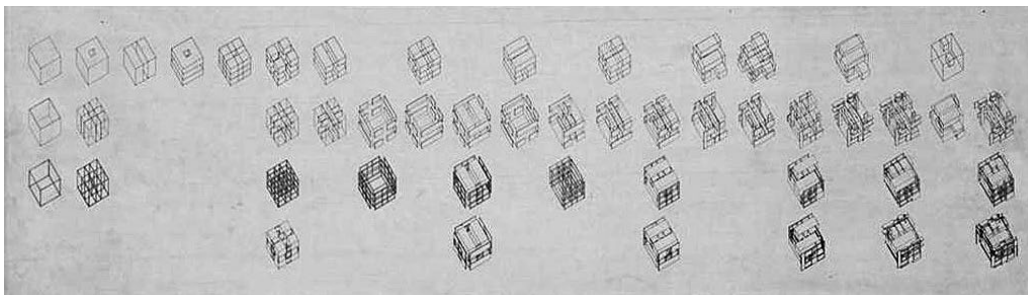


Fig. 17
House II. Diagrams.(1969)
Peter Eisenman en Five Architects.
Colección MoMA.

²² “Evidencias de cosas nunca vistas”, Guido Zuliani.

Estrategias de diseño basadas en el proceso.

[Carácter lingüístico / Signos indiciales / Retículas y tramas / Ausencia conceptual / Vacío y excavación]

Más que la idea de elaborar un estudio profundo cronológico o por fases de la obra de Peter Eisenman, me interesa en esta parte ahondar sobre algunos conceptos desarrollados por el arquitecto a lo largo de su carrera. Conceptos en gran medida derivados de los procesos artísticos de los sesenta y setenta, que han sido adoptados como forma de generar estrategias proyectuales más que formas universales. Abordados dentro del concepto más amplio de la arquitectura como escritura, Eisenman se propone desarrollar una **arquitectura fundamentada en las relaciones lingüísticas, basado en el proceso y el uso de signos indiciales.**

Los primeros trabajos de Eisenman se basaban en investigaciones sobre el significado de la forma y de la representación en arquitectura. A mediados de los sesenta, fuertemente atraído por el paralelismo entre sus ideas y las prácticas de artistas contemporáneos, se centra en la búsqueda por conceptualizar geometrías más complejas y elaborar procedimientos de transformación. Su constante investigación sobre la elaboración de **estrategias de diseño**, se ve influenciado por el Arte Conceptual, desde donde se desprende la importancia otorgada al **proceso** como *“forma de liberar la arquitectura de su propio lenguaje e intereses tradicionales”* (Carácter lingüístico de su arquitectura)

Según Ignasi Sola-Morales, bajo las propuestas derivadas del estructuralismo, el Arte Conceptual anula la cualquier referencia exterior al propio universo de los productos artísticos y establece la orientación comunicativo-lingüística como prioritaria en el modo de entender la actividad artística. A partir de las analogías con el lenguaje verbal, descubría procesos similares en cualquier campo de la realidad y muy especialmente en la cultura. Esto permitía por un lado, entender cualquier proceso o producto cultural como lenguaje en sí mismo y por lo tanto, sometido a la interdependencia entre lo significativo y lo significado. Y puesto que todo era lenguaje, todo era también significación, en definitiva comunicación. Por otro, las estructuras, los lenguajes, los procesos de significación eran, por definición, autónomos, encerrados en sí mismo, sometidos pura y exclusivamente a su autonomía. El Arte Conceptual antepone la idea a la materialidad del objeto. Manifestar el procedimiento lógico por el cual se transmiten las ideas en la comunicación artística constituye el objetivo principal de su producto estético.

Lo que alimenta su actividad artística es la autorreflexión sobre su actividad como productores de arte y la autorreferencia que el arte tiene con relación a sí mismo. El arte no es objeto, no puede identificarse con un artefacto del que nos apropiamos con independencia del proceso a través del cual se ha llegado hasta él. Más importante que el objeto acabado, son las ideas que lo han hecho posible. La comunicación artística se produce desde el momento en que nos es posible entender el objeto como resultado de una estructura, como un estado siempre provisional, que viene de estudios anteriores y posibilita nuevos niveles de desarrollo posterior. Sólo desde la estructura del conjunto y del sistema sucesivo de significantes-significados tenemos la posibilidad de recibir ideas, de participar en el mensaje autorreferencial y autónomo de producción artística.

El interés de Eisenman en el Arte Conceptual radica en el **carácter lingüístico** de la idea de proceso. Sus trabajos buscan hacer explícitos los procesos normalmente ocultos, concediéndoles transparencia y una lógica interna que sirve para criticar la naturaleza arbitraria de estos procedimientos tal como se practicaban hasta entonces. Ya desde su participación en *Five Architects*, comienza a evidenciar en sus trabajos la intención constante de evidenciar el proceso a través de una serie de esquemas y diagramas procesuales adicionales a la información básica

de sus casas. De esta forma el registro del proceso fue expuesto como parte de la obra total otorgándole el mismo valor incluso que la obra construida. Tal como el mismo ha señalado, el desarrollo de su obra ha estado fuertemente ligado a la idea de “la arquitectura como forma de escritura”, donde “la forma arquitectónica es el inicio o el registro de una serie de procedimientos de diseño. Estos procedimientos están bajo el control del arquitecto, son llevados a cabo por medios gráficos y poseen su propia lógica interna. Esta lógica, a su vez, como algo encarnado en el objeto arquitectónico y en su organización formal”.

En la búsqueda de herramientas que le permitieran desarrollar su trabajo en torno al carácter lingüístico de la arquitectura, Eisenman recurre al uso de los “**signos indiciales**”. El texto escrito por Rosalind Krauss “*Notes on the Index*”, parece ser un punto de referencia importante. Este estudio analiza el uso de los nuevos medios de representación a modo de operaciones indiciales, específicamente la fotografía y su impacto en las prácticas artísticas. Los signos indiciales le permiten a Eisenman explicar los procesos de diseño y los lenguajes privados de la arquitectura, además de hacer al habitante de sus obras un sujeto activo en la interpretación de estas huellas que evidencian el proceso.²³

Según R. Krauss, tanto para el Post-Minimal, como para otras experiencias artísticas surgidas en los setenta estos signos indiciales adoptan el carácter de lenguaje, que a diferencia de los minimalistas, hacen uso formal del carácter indicial del signo. Las operaciones indiciales les ofrecían un modelo de interpretación de cifras. Rastros que relacionan acontecimientos que el espectador no puede experimentar directamente. Esta relación lógica implica la reducción del signo convencional a una huella, con la consiguiente necesidad de elaborar un discurso suplementario, que en la mayor parte de los casos era inevitable.

Tal como vimos en la Parte II, artistas pertenecientes al Post-Minimal, Land Art y varias otras experiencias durante los setenta, usaron la fotografía como medio para la exposición de sus obras, lo que implicaba en la mayoría de los casos un desplazamiento espacial y temporal característico del signo indicial. Si bien la fotografía análoga en estricto rigor podría ser definida como un signo indicial en el sentido que Pierce lo define (como huella sacada de la realidad -material- por medio de la reacción de la superficie química del negativo que capta la luz por medio del lente) para Krauss el interés radica en la condición formal del signo indicial como elemento de lenguaje.

En el caso de las nuevas tecnologías el Índice deja de estar determinado por el contacto físico directo, sino más bien por su carácter formal, como es el caso por ejemplo de la fotografía digital y la obtención de la imagen a través de la codificación de datos. La fotografía como sistema de representación ampliamente en adelante planteaba desafíos radicales en cuanto a la noción tradicional del arte, lo que ya venía siendo cuestionado por otros movimientos especialmente por el Minimal.

Al exponer sus trabajos por medio de fotografías dentro de galerías, los artistas de los setenta hacían uso del Índice señalando un momento anterior en el tiempo. Esto les permitía desplazar sus obras realizadas durante un periodo de tiempo o en contextos que por tamaño o localización serían imposibles de poner en contacto directo con el espectador. Los signos indiciales se relacionan a la diseminación de rastros que relacionan acontecimientos que el espectador no puede experimentar directamente. De esta forma, era el sujeto que observaba la obra, el que tenía la misión de completar la obra mediante su interpretación.

²³ ver Parte II.

“Si Eisenman ha explotado con éxito la capacidad del Índice para recoger el proceso de diseño, también se ha encerrado en la estructura evidencial del Índice, que solo puede señalar operaciones de diseño y los lenguajes privados de la arquitectura. Los signos indiciales, tal como los describe Pierce, vinculan artefactos físicos y significados virtuales; de ahí su atracción para los arquitectos. Los Índices de Eisenman (como los descritos por Krauss en los setenta) están más mediatizados y funcionan inevitablemente a través de geometrías codificadas y sistemas representacionales. El significado de la obra está dominado por la propia estructura de representación, que siempre permitirá un acceso parcial a los procedimientos de diseño. Su insistencia en descodificar limita el espectro de la experiencia en y del presente”.²⁴

Tal como para los artistas del Post-Minimal, el Índice ofrecía a Eisenman un modelo de significado que resultaba extremadamente específico, pues le permitía pasar por alto los códigos semánticos tradicionales de la arquitectura. En sus proyectos utiliza el Índice a modo de falsificador de registros más que un registro en sí mismo. Una de las formas que adquieren estos signos indiciales en sus proyectos es la combinación de **retículas y tramas**. Despliega por igual información histórica y ficticia sobre la historia, el lugar y el contexto del edificio, permitiendo que los sujetos ordenen la información a su gusto. El sujeto no es pasivo y se encarga de escribir la narración del proyecto, ensamblándola a partir del material proporcionado.²⁵

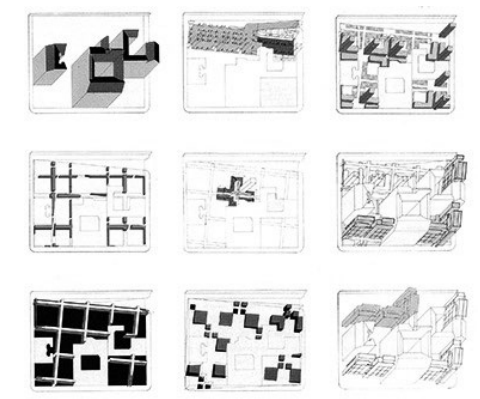


Fig. 18
IBA Social Housing, Berlin. (1981-85)
Peter Eisenman.

Otro de los recursos utilizados a modo de Índice es la recurrente aparición del **vacío**, comprendido como una **ausencia conceptual en su propia presencia**. Una especie de huella que funciona como registro de los procesos internos de cada proyecto.

Sus primeras obras se desarrollan en torno al significado de la forma y de la representación en arquitectura como forma de oponerse a la totalización. En la Casa II, la segunda de una serie de casa numeradas de la I a las 11a que comenzó en 1967, el diseño se basa principalmente en el trabajo sobre las columnas y muros cuestionando estos elementos como signo en sí mismo. Tomaba un objeto sencillo -un cubo- y lo hacía complejo al transformarlo para que revelase su “estructura profunda”, es decir la relación entre sus elementos inherentes, columnas y superficies. Incluso desde estas primeras obras podemos ver la aparición de vacíos trabajados como huellas, aunque aun de forma muy formal. La relevancia que adquiere el vacío resultante del control de las transformaciones de un cubo en el espacio queda expresada a través de este vacío que se vuelve protagonista de la acción.

²⁴ “Elementos de un rastros”, Stan Allen.

²⁵ véase “Notes on Conceptual Architecture. Towards a definition”, Peter Eisenman. Design Quarterly, 1970.

“...esta obra es un esfuerzo para trascender nuestro concepto tradicional del diseño, la visión y comprensión de nuestro entorno. Es un intento de alejar al individuo del modo habitual en el que percibe y comprender su entorno, y acercarlo a un entorno que [se] presenta [a sí mismo] mediante una estructura espacial lógica [...] las relaciones espaciales [que] son tanto perceptuales como conceptuales.”²⁶

En su texto “Notes on conceptual architecture”²⁷, tanto como en otros elaborados, Eisenman critica a la arquitectura basada en una metafísica de la presencia y en la presuposición de la realidad de un significado trascendental. El concepto “**Arquitectura de Cartón**”²⁸ podría ser también interpretado como una forma de cuestionar la presencia de sus proyectos sobre el paisaje, aunque siguiendo con la tónica de los primeros trabajos su objetivo principal era el cuestionamiento simbólico de los elementos y procedimientos tradicionales.

“El cartón se utiliza para cambiar el centro de atención desde nuestra concepción existente de la forma de un contexto histórico y funcional dado, hasta una consideración de la forma como sistema de marcas o notaciones. El uso del cartón trata de distinguir un aspecto de estas formas, que están diseñadas para actuar como señal o mensaje y, al mismo tiempo, su representación como mensaje.”²⁹

La casa 11a de la misma serie es donde por primera su proyecto perfora el sitio. La forma de L excavada que queda como **huella inaccesible**, se muestra como un registro puro del proceso de creación de la forma.

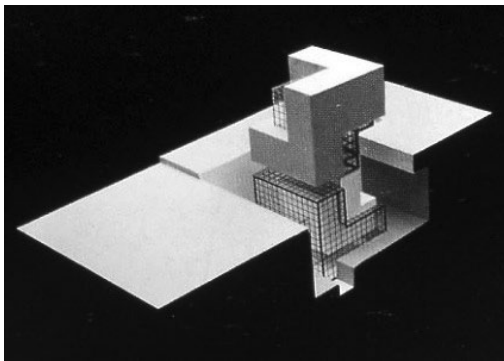


Fig. 19
House 11a. (1976)
Peter Eisenman.

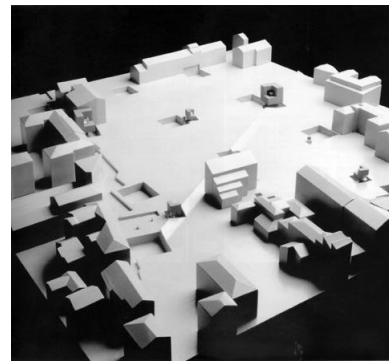


Fig. 20
Cannaregio, Venecia, Italia. (1978)
Peter Eisenman.

Es quizás en sus proyectos posteriores denominados “City of the Artificial Excavation”³⁰, donde el vacío como una ausencia conceptual se manifiesta de forma más clara. Basado en la retícula geométrica diseñado por Le Corbusier para el proyecto del Hospital de Venecia, proyecto Cannaregio en Venecia propone una serie de vacíos, esta vez en forma de **excavaciones** directas sobre el terreno.

26 “Casa IV”. Peter Eisenman, Houses of Cards, New York, Oxford University Press, 1987.

27 “Notes on conceptual architecture: Towards a definition”, Peter Eisenman. Casabella (1971)

28 Sus proyectos pretendían liberar a la arquitectura de la carga del programa. Frente a lo que la arquitectura moderna afirmaba “la forma sigue a la función”, Eisenman respondía “Arquitectura de cartón”, desnuda de función y, en consecuencia, neutralizada en términos de compromisos sociales, políticos y tecnológicos.

29 “House I”. Peter Eisenman. 1967.

30 Cannaregio, 1978. Venecia, Italia / Social Housing IBA, 1981-1985. Berlín, Alemania / University Art Museum, 1986. Long Beach, California / La Villette, 1987. París, Francia / Wexner Centre for the Arts, 1983-1984. Columbus, Ohio.

“Serie de vacíos que actúan como metáfora del desplazamiento del hombre desde su posición como instrumento central de medida. En este proyecto la arquitectura se convierte en sí misma. (...) la secuencia y las relaciones entre los objetos pretenden poner en cuestión la idea de significado como un efecto de la función. Este tipo de ficción actúa como anotación y crítica de las definiciones institucionalizadas existentes”.³¹

Para mencionar un ejemplo más reciente podríamos nombrar por ejemplo el edificio Arnoff Centre for Design and Art en Cincinnati, donde el **vacío central es protagonista principal** en la articulación de las relaciones internas del edificio y entre los sujetos que lo habitan.



Fig. 21
Centre for Design and Art en Cincinnati (1988-99)
Peter Eisenman.

Tanto en estos ejemplos mencionados, como en muchos otros dentro de su obra, Eisenman ha trabajado incesantemente sobre, tal como describe Cynthia Davidson, “la presencia conceptual que incorpora las huellas de acciones llevadas a cabo para producir su ausencia”.

Estas formas de signo indicial le permiten reflexionar constantemente sobre el lenguaje de la arquitectura, la confrontación continua entre significado y significación y las concepciones heredadas del Movimiento Moderno. Eisenman confía una y otra vez en el proceso como forma de “**liberar a la arquitectura de su propio lenguaje e intereses tradicionales**”, es decir de la presencia como manifestación de la verdad.

Deconstructivismo / Exposición en MoMA 1988.

Tal como en el caso de la exposición realizada veinte años antes (Five Architects), los participantes en “Deconstructivist Architecture”³², Peter Eisenman y Frank Gehry, cuestionaban su verdadera identidad como movimiento. Esta exposición, realizada en el MoMA en 1988, estuvo a cargo de forma conjunta de Mark Wigley y Philip Johnson.

31 Cynthia Davidson sobre el Proyecto Cannaregio, en “Tras el rastro de Eisenman”.

32 Listado de Arquitectos y Principales proyectos en la exposición.

Coop Himmelblau, Vienna. / Wolf D. Prix, Vienna. / Helmut Swiczinsky, 1944, Poland.

Rooftop Remodeling, Vienna, 1985. / Hamburg Skyline, 1985. / Apartment Building, Vienna, 1986.

Peter Eisenman, 1932, United States [Biology Center for the University of Frankfurt, competition, 1987]

Frank Gehry, 1929, Canada. [Gehry House, Santa Monica, 1977-87. Familian Residence, Santa Monica, 1978]

Zaha M. Hadid, 1950, Iraq. [The Peak, competition, Hong Kong, 1983]

Rem Koolhaas, 1944, The Netherlands [Rotterdam Building and Tower, commission, 1981]

Daniel Libeskind, 1946, Poland. [City Edge Competition, Berlin, 1987]

Bernard Tschumi, 1944, Switzerland. [Pare de la Villette, competition, Paris, 1982]

La denominación “*deconstructivista*” asociado a la arquitectura, fue ideada de esta forma por la crítica americana y reunía algunas experiencias comunes en arquitectura que tenían que ver con el movimiento literario patrocinado por Jaques Derrida y la escuela de crítica literaria de Yale. Aun cuando era evidente la heterogeneidad de los trabajos expuestos, según el mismo Wigley planteaba en el catálogo de la exposición, existía la idea de una común sensibilidad que tendía a desestabilizar los conceptos tradicionales en armonía, unidad y estabilidad donde “*parece perturbado el sueño de la forma pura*”. Eisenman y sus investigaciones en torno a una arquitectura capaz de convertirse en un lenguaje y un texto crítico sobre la realidad, centrada sobre todo en su proceso, parece distanciarse de forma significativa de los intereses expuestos por Gehry, atraído por lo informal y las figuraciones al borde de lo escultórico. El denominador común de estos fenómenos lingüísticos parece reducirse a términos formales, una atracción formalista hacia lo caótico y lo discontinuo, y a una especie de metáfora a las condiciones más espaciales del movimiento literario.



Fig. 22
Biology Center for the University de Frankfurt (1987)
Peter Eisenman.

La influencia para Eisenman de la deconstrucción filosófica de comienzos de los ochenta y sus conexiones con Derrida es quizás el antecedente fundacional de esta denominación. El proyecto del diseño para el Jardín en el Parc la Villete en París en 1987, donde Derrida colaboró en la base teórica, “*es un estudio del tiempo -pasado, presente y futuro- además de plantear el problema de la representación en arquitectura, trata de reemplazar las condiciones reales de tiempo, espacio y escala mediante analogías de esas mismas condiciones. (...) La ambigua naturaleza del tiempo y del espacio que resulta de ello sugiere una arquitectura que no solo existe en el presente, sino que reverbera en el tiempo, evocando un juego de referencias siempre en aumento.*”³³

Según lo describe Ignasi Sola-Morlaes, el formalismo evidente que caracteriza las experiencias de este fenómeno arquitectónico de finales de la década de los ochenta, que se caracteriza por el uso de conceptos tales como descomposición, distorsión, desplazamiento y ambigüedad, es un reflejo de una situación cultural en la que cada vez más la ausencia de principios se convierte en una angustiada experiencia, sólo soportable desde privadas manifestaciones de rechazo e individualismo. El formalismo un tanto hueco del deconstructivismo experimenta la desolación, el desorden, la ruptura, el imparable deslizamiento, la dislocación de las cosas, aspectos de la obra que actúan como metáforas de un vacío que tiene que ver con ausencias y desilusiones políticas, religiosas, personales.

³³ “Tras el rastro de Eisenman”, Cynthia Davidson.

En el caso de Eisenman, podemos ver que detrás de todos estos experimentos formales, existe una búsqueda ambiciosa de encontrar la verdad de la naturaleza de la arquitectura, su interioridad específica, liberada de una metafísica de la presencia, aunque marcada precisamente por la imposibilidad de esta liberación.

Su preocupación por la “autonomía” de la arquitectura como condición de un auténtico lenguaje, venían siendo anunciados desde su participación en *Five Architects*, que desde su bases abogaba en favor de la autonomía disciplinar y la dependencia exclusiva de la arquitectura de sus figuras esenciales. Eisenman recurre al deconstructivismo, tal como también en ha experimentado con otros discursos y paradigmas aceptados tales como a lingüística, la geografía, la literatura, el estructuralismo, la topología, los fractales y la genética; a lo abstracto y a lo figurativo; a lo liso y lo estriado, lo curvilíneo y lo ortogonal, lo ondulado o lo cartesiano, etc... los que funcionan como una base simulada que sostienen los ejercicios de una dialéctica compleja. El uso de paradigmas provisionales y su paso de uno a otro como una forma de articular algo que nunca se hace presente plenamente, ha permitido a Eisenman ser una presencia crítica y radical en el campo de la arquitectura y la cultura durante los últimos cuarenta años.

Proyecto tales como “*Fin d’Ou T Hou S*” (1983) o el del “*Parc la Villete*” (1987), revelan el carácter de “pre-texto” que el arquitecto le atribuye a la teoría deconstructivista. La idea de Índice que ya hemos mencionado, derivado principalmente de sus reflexiones en torno al lenguaje, la forma de la arquitectura y su simbolismo, fueron relacionadas a la idea de huella que planteaba Derrida. En este proyecto inventa una serie de “*ficciones morfológicas*” para construir la narración de sus procedimientos. Una especie de escenificación del proceso expresado en la forma de sus proyectos. En este caso, describe el proceso de introducir un cubo pequeño en otro mayor como manera de explicar la forma final del edificio e imagina que las huellas de este proceso quedan registradas en el objeto como signos indiciales.

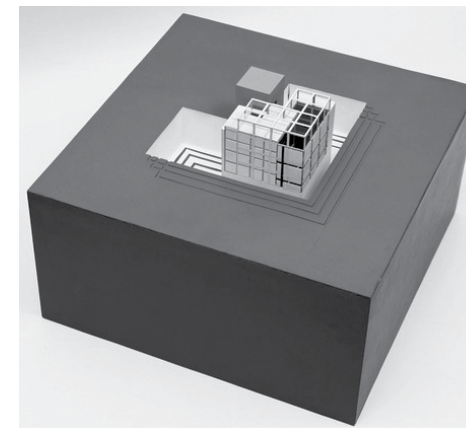


Fig. 23
Proyecto Fin d’Ou T Hou S.
Cuarta y última etapa (1983)
Peter Eisenman.

La reelaboración del proceso como un sistema internamente consistente y explícito de generación de la forma, a través de uso de los signos indiciales (desligados de su condición material) como huellas de un proceso, es lo que le permite a Eisenman señalar a “*la arquitectura como una especie de escritura*”, donde el arquitecto es el encargado de otorgar significado a la obra mediante el diseño y la diseminación de huellas capaces de registrar la complejidad de los procesos ocultos, y al espectador le compete la misión de hacer una especie de lectura o decodificación de los datos.

■
■
PARTE DOS

CASO:

MEMORIAL A LOS JUDÍOS ASESINADOS EN EUROPA
Arquitecto: Peter Eisenman + Artista: Richard Serra.



■
■
PARTE DOS

CASO:

MEMORIAL A LOS JUDÍOS ASESINADOS EN EUROPA
Arquitecto: Peter Eisenman + Artista: Richard Serra.





II.a Cronología.

1980 | Iniciativa ciudadana promovida por la periodista Lea Rosh y por el historiador Eberhard Jäckel basada en la necesidad de construir un monumento en memoria a los judíos en Alemania.

1988/89 | Primer concurso abierto de ideas convocado por Lea Rosh para el Memorial “*como una visible afirmación de la acción*” con el apoyo de Willi Brandt, Günter Grass y Christa Wolf.

1994/95 | Competencia artística abierta para el diseño del Memorial donde se presentaron 528 propuestas, termina sin resultados aceptables.

Junio 1997 | Después de tres etapas de debate público con expertos internacionales, se dió comienzo a una competición con un limitado número de artistas y escultores invitados.

Primavera 1998 | Paralelo a un intensivo debate público sobre el diseño ganador de la competición, el Chancellor Helmut Kohl dio su apoyo al diseño de Peter Eisenman y Richar Serra en su versión revisada.

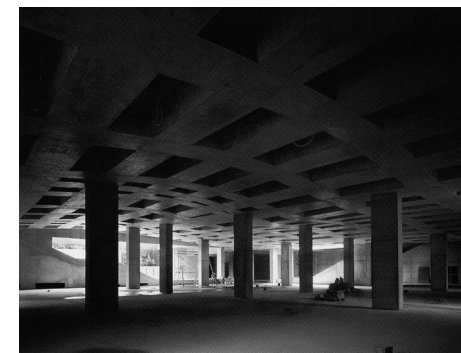
Junio de 1998 | Salida de Richard Serra del proyecto aludiendo razones personales y profesionales.

25 Junio 1999 | El parlamento alemán vota en favor de la realización del Memorial a los Judíos Asesinados en Europa de acuerdo con el diseño de Eisenman con un “suplementario” Centro de Información y la creación de una fundación pública que se encargaría de su mantenimiento.

27 Enero 2000 | Ceremonia pública para el comienzo simbólico de la construcción.

Noviembre 2000 | El parlamento aprobó la suma de 25.3 millones de Euros por la construcción del Memorial y 2.3 millones de Euros por la exhibición y el equipamiento inicial del Centro de Información, presentados por el arquitecto en las bases como el costo estimado del proyecto.

Mayo 2001 | El primero bloque fue emplazado en su lugar.



1 Abril 2003 | Comienzo oficial de la construcción del memorial en conjunto con un lugar provisional de información junto a la obra.

Septiembre 2003 | Finalización de excavación y fundaciones base del proyecto.

Octubre / Noviembre 2003 | Después de montados los primeros bloques en el lugar, se inicia una discusión pública por el uso de productos provenientes de la firma Degussa en la manufactura de los bloques. Después de la presentación de un detallado informe de por parte de la Fundación, se decidió continuar con la construcción usando los mismo productos.

Abril 2004 | Finalización del techo de hormigón para el Centro de Información.

12 julio 2004 | Se realiza una ceremonia con la ocasión del montaje de la mitad del total de los bloques y el término de la obra gruesa correspondiente al centro de información.

Octubre 2004 | Comienzo de la instalación para la exhibición al interior del Centro de Información.

15 Diciembre 2004 | Ceremonia pública para el montaje del último bloque en su lugar.

10 mayo 2005 | Apertura oficial del Memorial.

12 mayo 2005 | El “Campo de Estelas” y el Centro de Información se abren al público con un promedio de visitantes en el Centro de Información de 1800 por día.

Fig. 24 a 31.
Documentación de la construcción.
(Junio 2002 - Mayo 2005)
Klaus Frahm.

II.b Contingencias en el proceso del proyecto.

[Emplazamiento / Inclusión de otras víctimas / Simbolismo / Salida de R.Serra]

Alrededor de diez años después de iniciado el concurso, sucesivos debates y modificaciones, concursos artísticos y coloquios de expertos, después de un cambio de ubicación y una declaración del canciller Helmut Kohl quien rechazó en 1995 el proyecto ganador del concurso, el parlamento alemán decidió el 25 de junio de 1999, realizar el proyecto del arquitecto Peter Eisenman. Este proyecto había sido presentado en sus inicios en conjunto con el artista norteamericano Richard Serra, quien después de los sucesivos cambios exigidos al proyecto decidió abandonar.

La resolución dictada por el parlamento alemán señalaba que...

*“La República Federal Alemana erige en Berlín un monumento para los judíos asesinados de Europa. Con este monumento queremos honrar a las víctimas asesinadas, conservar vivo el recuerdo de los acontecimientos inimaginables de la historia alemana, y advertir a todas las generaciones futuras a nunca jamás violar los derechos humanos, siempre defender el estado de derecho democrático, mantener el principio de la igualdad del ser humano ante la ley, y oponerse a cualquier dictadura o gobierno basado en la violencia.”*³⁴

A esto agregaba que si bien Alemania tenía las “obligación” de conmemorar a las otras víctimas del nacionalsocialismo de manera digna, este monumento solamente incluiría a los judíos asesinados durante el holocausto, tal como había sido propuesto desde sus inicios. Para su construcción y posterior mantención se crearía una fundación responsable.

Pero anterior a esa decisión fueron variados los temas sobre los cuales se discutió ampliamente en todas las esferas sociales, culturales y políticas. Uno de los primeros problemas suscitados durante el proceso del proyecto fue el conflicto generado por el **emplazamiento inicial** de este. El uso del terreno Príncipe Albrecht en Berlín, donde, durante el nacionalsocialismo, tuvieron su sede la central de la Gestapo, la dirección de las SS y la Oficina Principal para la Seguridad Nacional (Reichssicherheitshauptamt). Emblemático para las instancias de terror del “Tercer Reich”, este lugar albergaba desde 1987 la exposición provisional “Topografía del Terror”, a la espera de alternativas que decidieran su destino a largo plazo. La propuesta de construir precisamente allí un monumento para los judíos asesinados de Europa causó polémica. Los detractores de su emplazamiento alegaban que en este lugar se debía construir un lugar de reflexión sobre los causantes de estas masacres, las estructuras en medio de las cuales trabajaban y su funcionamiento. Para ellos, un memorial que abordara solamente una parte de toda esta terrible realidad, no era suficiente en comparación a lo significativo del lugar.

Otro conflicto en medio del debate se centraba en la **exigencia de la iniciativa inicial de construir un monumento conmemorativo sólo para los judíos asesinados de Europa, sin incluir a los otros perseguidos y asesinados**. Por un lado, los que apoyaban la Iniciativa ciudadana/Fundación, aludían al argumento de la singularidad en cuanto a que un monumento debía ser lo suficientemente especificado y diferenciado. Por otro, el Consejo Central de los Sintí y Roma alemanes (Zentralrat deutscher Sintí und Roma), así como otras representaciones de víctimas, señalaban que monumento específico para las víctimas judías (en el país de los responsables), como lo habían exigido los iniciadores, sólo podría obtenerse si una parte esencial del pasado nacionalsocialista se escondiera.

³⁴ Reporte del comité para cultura y medios, del 23 de junio de 1999, Bundestagsdrucksache 14/1238. <http://dip.bundestag.de/btd/14/012/1401238.pdf> [7.5.07].

Además del emplazamiento, la identificación con las víctimas y la tesis de la singularidad, la decisión estética fue uno de los principales temas que influyeron en el debate social acerca del monumento. Originalmente el “campo ondulante de estelas” se diseñó con aproximadamente 4000 columnas de concreto, cada una de 0.92 m. de ancho y 2.30 m. de longitud y con una altura variable de hasta 7.50 m. en esta versión del proyecto las columnas tenían una inclinación vertical de hasta 3 grados, debían estar a una distancia regular de 0.92 m. de modo que solo permitiera el paseo individual a través de estos espacios.

En la descripción del proyecto realizada por Eisenman y Richard Serra (1978), se ve reflejada la interpretación del pasado en proyecto, y su formalización centrada en la relación con el observador más que una directa versión de la verdad.

*“Nuestro Monumento está en el contexto de lo inimaginable, de lo banal. El esbozo sugiere que un sistema supuestamente racional y ordenado pierde la conexión con la razón humana cuando pierde sus medidas y su proporción respecto al objetivo intencionado. [...] Nuestro proyecto manifiesta la inestabilidad inherente a un sistema, en este caso a un rasero racional y su disolución a través del tiempo. [...] Con ello se crea un lugar de la pérdida y de la devoción, que es recuerdo.”*³⁵

Eisenman relacionó su obra con un cementerio judío, específicamente con el de Praga. Sin embargo, el campo de las tumbas aumentaba y se exageraba, ya que, ante el asesinato masivo, el recuerdo de una muerte individual se anula. Si bien los autores, en sucesivas declaraciones aludían al carácter experiencial del proyecto en cuanto a la capacidad que tenía de generar una relación con el visitante, para muchos expertos en arte, políticos y ciudadanos (entre muchos otros), este fundamento no era suficiente como para renunciar a la idea de abordar el tema de una forma más directa y tangible.

*“Muchos se opusieron y por muchas razones diferentes. Muchos porque ellos sentían que ningún tratamiento estético del Holocausto simplemente podría servir para hacer esto más palpable; otros porque creían que Alemania estaba intentando poner de tema a descansar enterrando su culpabilidad imponente bajo un trabajo imponente del arte. Incluso otros advirtieron en contra de “monumentalizar infamia” (Martin Walser) o predijeron que el memorial podría reavivar en anti-semitismo. Y todos preguntando si era incluso posible encontrar la forma correcta, mucho menos un el diseño apropiado.”*³⁶

Quizás una de las críticas que mas sorprendió fue la del entonces presidente del Consejo Central de los Judíos en Alemania, Paul Spiegel. En su discurso inaugural del 10 de mayo de 2005 Spiegel declaró que *“hubiera sido deseable tematizar los motivos de los criminales en el Monumento para, de este modo, posibilitar un enfrentamiento inmediato con el hecho y sus responsables”*.³⁷

Los sucesivos debates políticos y sociales desarrollados a lo largo de casi diez años, habían sugerido diversas modificaciones al proyecto original propuesto por Eisenman y Serra. El primer concurso de ideas para el Memorial fue una primera muestra de lo complicado que sería llegar a una decisión consensuada sobre el tema. La competición iniciada en 1988 se desarrolló bajo la premisa del horror provocado por el Holocausto. Era fácil prever la variedad de propuestas, muchas de las cuales se desarrollaron en un tono de autocastigo. El hecho

³⁵ Peter Eisenman y Richard Serra, “Projektentwurf” (Esbozo del proyecto) Heimrod, Debate sobre el Monumento.

³⁶ “Building Site of Remembrance”. Texto incluido en “Holocaust Memorial Berlin”. Hanno Rauterberg.

³⁷ El discurso de Paul Spiegel. <http://www.zentralratjuden.de/de/article/289.html> [7.5.07]

de ser un memorial a los Judíos asesinados en Europa, pero esta vez en el país de los que habían sido los responsables de semejante horror, daba lugar a una diversidad asombrosa de especies de "parques temáticos" que pretendían revivir parte de estos horrores sucedidos en el pasado, con el fin de instaurarlo dentro de la memoria colectiva hacia el futuro. Incontables ideas surgieron tales como la idea de hacer una parada de autobús con Auschwitz como destino final, o la propuesta de György Konrád de incluir un "garden of joys" como un regalo de las víctimas asesinadas a las generaciones posteriores e incluso algunas hacían referencia a que una parte de Brandenburg Gate debería ser derribada.

En el concurso abierto desarrollado entre 1994/95, en el que participaron 528 propuestas de artistas, escultores y arquitectos, el primer premio fue otorgado al grupo encabezado por el escultor Christine Jackob-Marks. El proyecto consistía en una losa de hormigón de cien metros de largo, ligeramente inclinada, levantada hacia el este, con los nombres de las víctimas asesinadas inscritas en ella. Pero las recomendaciones del jurado fundadas en una objeción del Canciller Helmut Kohl, obligó a una revisión de la decisión. Después de varias discusiones, el proyecto presentado por Peter Eisenman y Richard Serra fue elegido como el ganador de una segunda competencia. Su diseño proponía una enorme escultura abierta compuesta por alrededor de cinco mil cubos de hormigón, repartido en un área aproximada de veinte mil metros cuadrados.

Pero esta decisión implicaba algunas modificaciones substanciales al proyecto original. La idea de que la propuesta incluyera un área de "educación e información" de forma más directa y concreta, además de algunas consideraciones estéticas. Llevaron a incluir modificaciones importantes al proyecto original. Dentro de las propuestas encontramos la reducción del número y la dimensión de las estelas, la incorporación de árboles al margen del terreno, de un espacio libre para acontecimientos conmemorativos, un centro para exposiciones e investigaciones y una biblioteca, entre otras.

Dentro de este contexto de debates y propuestas, se decidió, además de cambiar el emplazamiento inicial, modificar las dimensiones totales de la obra reduciéndola en su área y cantidad de elementos, y agregar al proyecto un Centro de Información, el cual albergaría una exposición sobre la persecución y exterminio de los judíos de Europa así como los lugares históricos de los crímenes cometidos, lo que fueron diseñados por Dagmar von Wilcken.

Me atrevo a intuir que quizás bajo el antecedente de lo sucedido con el *Tilted Arc*, Richard Serra decidió en Junio de 1998, casi habiendo finalizado el diseño, abandonar el proyecto. Aludiendo a razones personales y profesionales, señaló que si bien había decidido dejar el proyecto por completo en manos de Eisenman, no tenía nada que decir con respecto a los méritos del proyecto. En declaraciones posteriores, Serra señalaba que el proyecto se había convertido en una "parodia" y además no creía que uno pueda aproximarse al Holocausto a través de la plástica y los símbolos. "La gente no quiere que un monumento enorme delante de sus narices le haga acordarse, día a día, de su culpa por haber asesinado a seis millones de judíos europeos".

Un artículo del New York Times menciona el abandono del artista y las reacciones de diferentes sectores de la sociedad, entre ellos Gunter Grass y un grupo de intelectuales alemanes. "opponents of a memorial argued that no artistic monuments could represent the full horrors of the Holocaust, and that it would be an "abstract installation of oppressively gigantic proportions" that would be neither a witness to the past nor a sign to the future". A esto se agrega la opinión del alcalde de la ciudad: "[no] monument could deal with this horror artistically".

A pesar de toda la diversidad de ideas presentadas, las modificaciones al proyecto ganador y la controversia causada por este Memorial, luego de más de quince años desde que el primer concurso ideas fuera iniciado, el proyecto fue finalmente abierto al público en el 2005. El proyecto ubicado en el centro de Berlín, junto al edificio del parlamento (Reichstag) y la Puerta de Brandeburgo (Brandenburger Tor), no contiene las nociones tradicionales de monumento, no hace referencia a ningún símbolo, ningún nombre se puede leer en ninguna placa que contenga ningún epitafio, no existen espacios para ningún tiempo de ceremonias o para dejar ofrendas. Esta obra no monumentaliza la humillación, el miedo o heridas de las víctimas. Todo lo que se está por ver es un gran montón de piedras grises, dispersos a lo largo y ancho de una gran explanada ondulada. Los innumerables dilemas fueron superados no solo por la tenacidad de sus promotores, la relevancia del tema en cuestionamiento y expectación causada por el tema, sino principalmente por la fuerza conceptual de la idea que a pesar de haber sufrido modificaciones importantes, inaceptables a juicio de Serra, posee una fuerza experiencial y simbólica única.

ABC / 51. Peter Eisenman: «Si un proyecto es capaz de concienciar a la gente, es positivo». Una larga década de intensas polémicas. Detractores de la obra. El efecto Bilbao.

ABC / 53. Luz verde al proyecto de Eisenman para el Memorial del Holocausto en Berlín. Millás, homenajeado por la obtención del premio Mariano de Cavia.

The New York Times World. Berlin Holocaust Memorial Approved. BERLIN, June 25—After a decade of increasingly fraught debate over the place of memory in a society now two generations removed from the Nazi era, the German Parliament approved a plan today for the building of a vast memorial in the heart of this city to the six million Jewish victims of the Holocaust.

The New York Times Arts. Serra Quits Berlin's Holocaust Memorial Project. FRANKFURT, June 3—The American sculptor Richard Serra has abruptly pulled out of a project to design a massive and much-debated Holocaust memorial in Berlin.

Fig. 32-33 Izquierda. ABC.es Entrevista Peter Eisenman. 1998 Parlamento aprueba diseño de Eisenman. 1999.

Fig. 34-35 Derecha. New York Times.com Sobre salida de Richard Serra. 1998 Parlamento aprueba diseño de Eisenman. 1999.

19.073m² Área total.

2.711 bloques.

54 norte-sur / **87** este-oeste

ancho **0.95**m x **2.38**m largo

0.5° a **2°** Inclinación

0 a **4.7**m. Altura

83 con altura superiores a **4.5**m

220 con alturas entre **4** y **4.5**m

249 con alturas entre **3.5** y **4**m

320 con alturas entre **3** y **3.3**m

232 con alturas entre **2.5** y **3**m

259 con alturas entre **2** y **2.5**m

400 con alturas entre **1.5** y **2**m

469 con alturas entre **1** y **1.5**m

334 con alturas entre **0.5** y **1**m

33 con alturas sobre **0.5**m

16t. Peso del bloque mayor (4.7m)

8t. Peso promedio de los bloques.

13.100m² Área pavimentada.

Placas de piedra de **10** x **10**cm.

Área total Centro de Información **2.116**m²

778m² Salas de exhibiciones.

106m² Muros de lectura.

46 m² Librería.

166m² entre oficinas, recepción y bodega.

41 árboles. (Eberstraße)

27.6 mill. €. Costos de construcción

13.9 mill. €. Elaboración de los bloques.

10.3 mill. €. Construcción del Centro de Información.

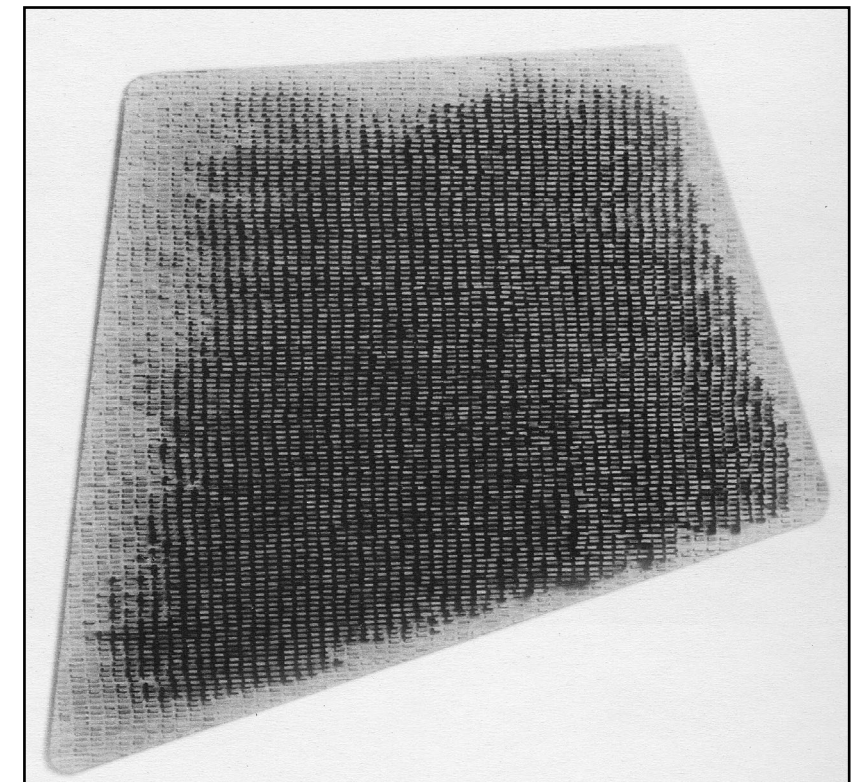
1.1 mill. €. Costos generales de construcción.

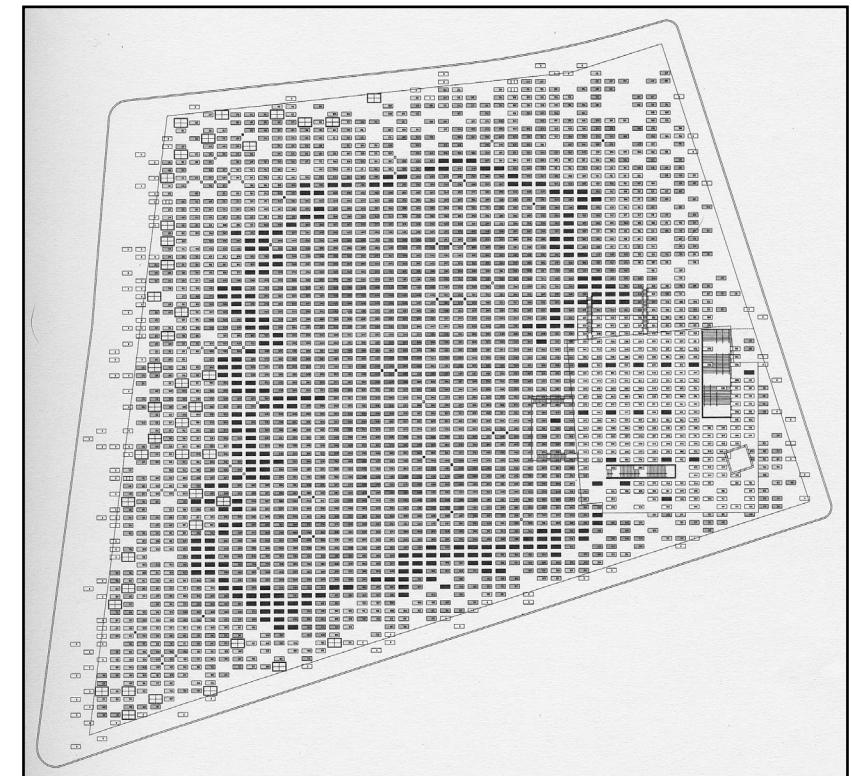
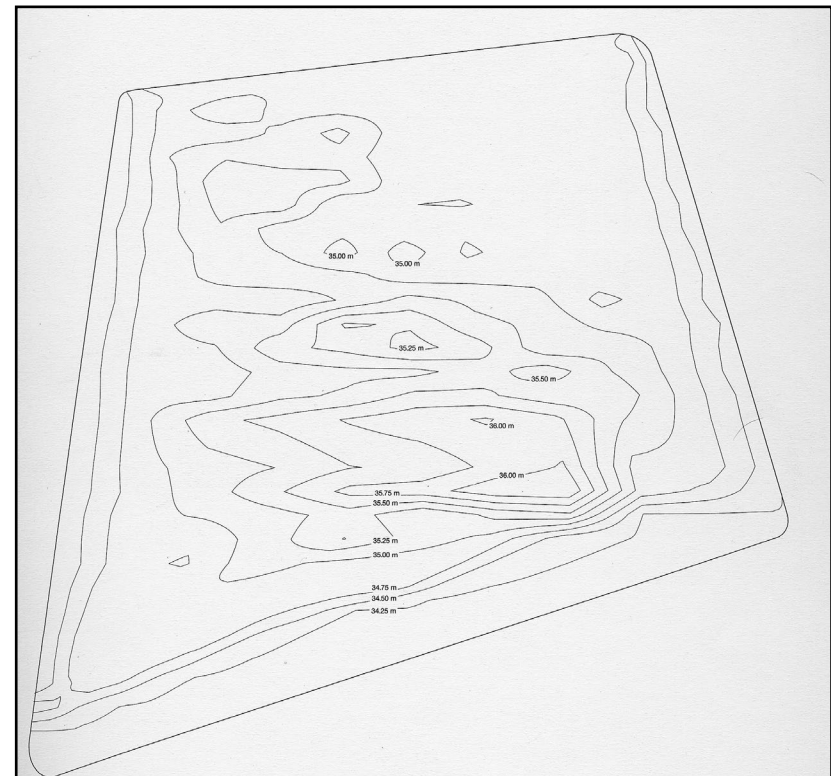
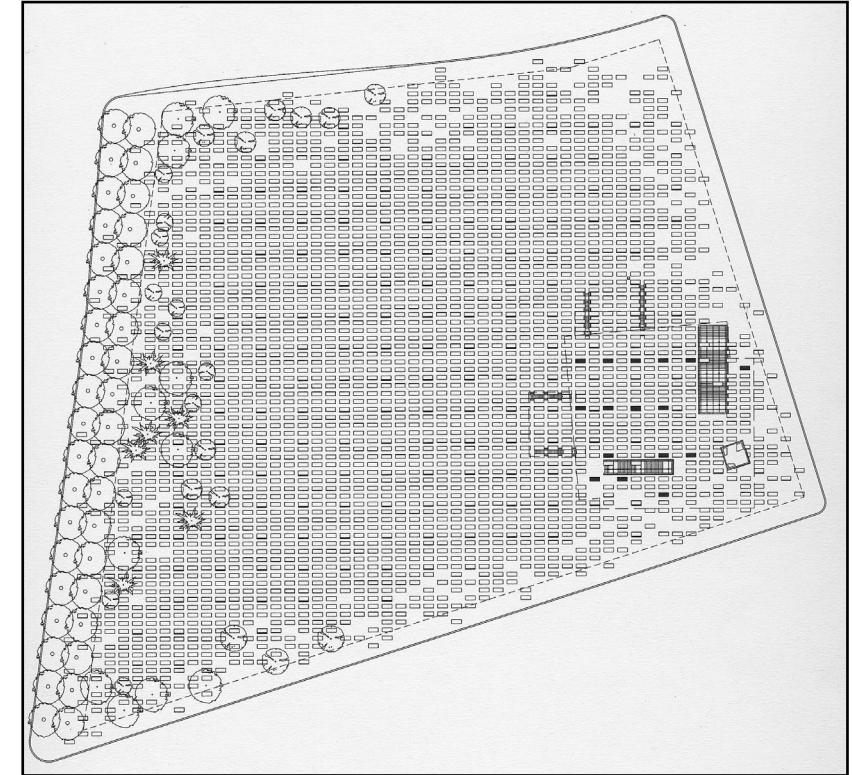
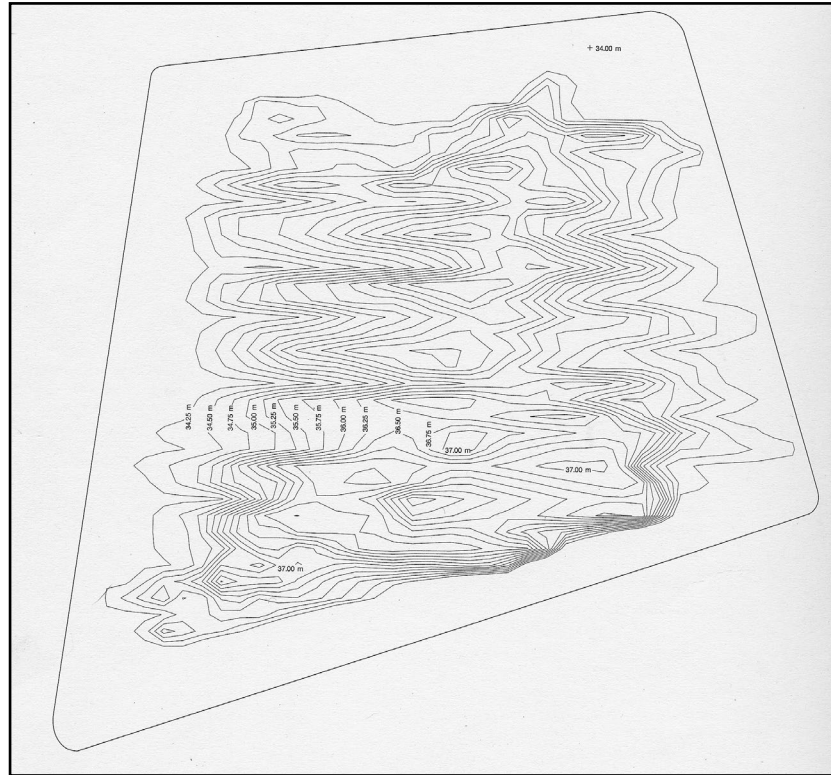
2.3 mill. €. Centro Informaciones y material inicial para la expo.

II.c Descripción de la obra.

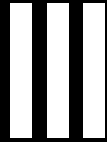
Sobre una superficie de 19.000 m², el diseño del Memorial se estructura a partir de una retícula rígida compuesta de 2.711 cubos de hormigón de 95cm de ancho por 238cm de largo. Espaciados a 95 cm. entre sí, los pilares solamente permiten el paso individual a través de la retícula. Tanto la repetición de sus elementos, como las dimensiones parciales y totales del proyecto nos sugieren que cuando un sistema supuestamente racional y ordenado crece demasiado y fuera de las proporciones de su objetivo, pierde contacto con la razón humana. Entonces, comienzan a revelarse sus perturbaciones innatas y su potencial para el caos en todos los sistemas de orden aparente. Las alturas varían de 0,2 a 4,7 metros, dos retículas onduladas que definen la topografía del suelo y el plano superior del campo de pilares de hormigón. La forma en la que interactúan estos dos sistemas, describe una zona de inestabilidad entre ellos. Se produce una divergencia perceptual y conceptual entre la retícula ortogonal, y la topografía del suelo y el plano superior de las estelas, que denota una diferencia de tiempo. El registro de esta diferencia en el monumento produce un lugar de pérdida y contemplación, elementos propios de la memoria. La salida y la entrada al memorial no existen. Los visitantes pueden recorrerlo libremente, aunque debido a las dimensiones de los vacíos entre los bloques, la experiencia se torna más bien personal. Los 95 centímetros que los separan hacen imposible el tránsito de más de una persona a la vez. El ritual o la experiencia no poseen un tiempo ni una forma adecuada, depende de cada uno. No se exponen aquí versiones de "la verdad", no se delimita la memoria. En su lugar se otorgan ciertas condiciones para que esta se establezca como viva y presente, en la experiencia individual de cada visitante.

Fig. 36 a 40
Planimetría Memorial.
Peter Eisenman.

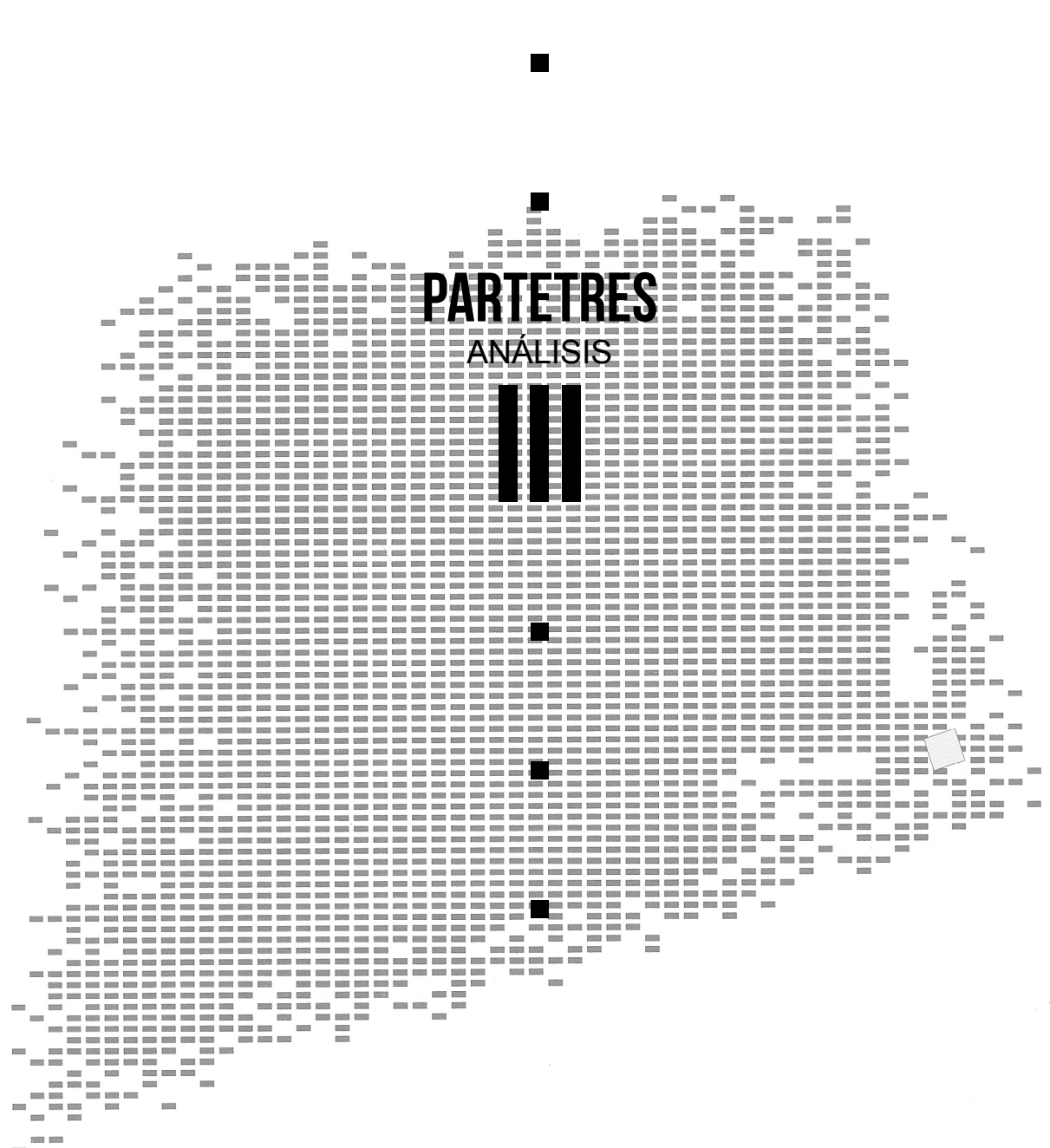
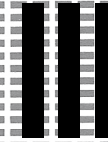




■
■
PARTTRES
ANÀLISIS



■
■
PARTTRES
ANÀLISIS



III.a La experiencia del proyecto.

En el marco de esta investigación y sobre todo por las características de este proyecto, me pareció absolutamente necesario ir personalmente al lugar. Durante el mes de agosto realicé un viaje de 5 días durante los cuales volví una y otra vez, lo que me permitió observarlo y experimentarlo de muchas formas diferentes. Intenté que la experiencia fuera lo más desprejuiciada posible. Quería observar y experimentar la obra de forma directa, sin mediaciones físicas ni intelectuales, sin historia, en soledad. Llegué temprano por la mañana, intencionadamente sin muchas indicaciones sobre su ubicación. Después de un par de vueltas por el sector no fue difícil encontrarlo. Su tamaño y emplazamiento, lo hacen paso casi obligado para cualquiera que visite la ciudad o transite por el centro de Berlín.

Un grupo de estudiantes permanecía en una de las esquinas observando el Memorial. Un guía comenzaba a hacerles preguntas sobre su posible significado. Me alejé rápidamente sin querer escuchar. Casi sin darme cuenta me encontraba caminando a través del vacío que resulta entre los bloques de hormigón definidos por sus bordes afilados, repetidos uno al lado del otro. Espacio que era suficiente como para dejar el paso de una sola persona a la vez. Algunos de los bloques, inclinados ligeramente por algunos grados, era suficiente como inquietar y alterar el sentido de la normalidad. La grilla ortogonal que entrega un sentido de orden, a la vez me hacía sentir insegura, sofocada por la amplitud, incluso confundida por su claridad.

El suelo y el cielo ondulantes, me deslizaban lentamente hacia el interior del memorial, provocando una especie de inestabilidad frente a lo impredecible de la situación. No pude ver por ningún lado indicaciones de cómo recorrerlo, qué dirección tomar o en que esquina doblar, por lo que cada paso se convertía en una decisión personal. Los bloques provocaban el silencio que comenzaba a cubrir los sonidos exteriores alejándolos. Podía escuchar con mayor claridad las risas de un par de niños que jugaban entre los bloques, a los cuales sólo podía divisar por casualidad. De no ser por el verde que se divisaba al final de los pasillos en una de las direcciones, era difícil hacerme una idea aproximada de donde me encontraba con respecto al resto de la ciudad. Su interior parecía gobernado por sus propias reglas. Era como si todo a mi alrededor desapareciera dejándome percibir de forma directa la sensación de estar ahí en ese momento preciso.

Durante permanentes y casi involuntarias salidas y entradas en el Memorial, la monotonía aparente de la repetición de los bloques se convertía en un juego de formas y tonos, donde ya ningún bloque parecía ser como el otro. Algunos están ligeramente inclinados, y en los bordes superiores la luz se quiebra en tonalidades de muchos matices. Dependiendo de la hora del día o del lugar desde donde lo miro, el Memorial cambia a través de su relación entre luces y sombras, que lo hace parecer en una especie de movimiento sutil y constante. La noción de orden es fácilmente socavado. Placentero en momentos, de desorientación en otros, el lugar que aparentemente se revela como inofensivo, se convierte en una especie de amenaza. Aquí incluso lo racional tiene una irracional e incontrolable tendencia subyacente.

El monumento tiene muy poco de lo que podría haber esperado encontrar en un monumento tradicional. No existen entradas ni salidas, ni un límite entre interior y exterior. No es posible encontrar una placa con nombres, ni un espacio posible para ceremonias. El espacio entre los bloques sólo permite el paso de una persona a la vez y no más que eso. No existen símbolos que puedan representar algo, ni siquiera un mapa del lugar que indique referencias de nada. Todo lo que hay es un montón de bloques repetidos y ordenados geoméricamente con diferentes alturas, que se sumergen y emergen en el terreno de forma ondulante.

A diferencia de los muchos otros memoriales y monumentos que existen en Berlín, este no pretende construir una conciencia cargada de culpa, no espanta. Más que un lugar terminado parece referirse a algo que está en construcción, un proceso de generación de memoria diferente al tradicional. Una experiencia que pretende hacerse parte de forma individual y en tiempo presente para cada uno de los visitantes de forma particular. Tal como no hay una sola forma de entender la historia, tal como no hay una sola manera de explicar con palabras la crudeza de las historias que se podrían contar sobre lo terrible del Holocausto judío durante la época nazi, tampoco existe una sola forma de recorrer este proyecto. No existe un tiempo correcto, una dirección adecuada, ni siquiera una actitud mejor que otra. Los procesos reflexivos en torno al lugar se presentan para cada uno de forma diferente.

Fue esta una de las razones por las cuales el proyecto causó tanta controversia, pues sus autores no querían que esta relación fuera obvia, directa y única. La inclusión del Centro de Información a nivel de subsuelo fue una de las modificaciones al proyecto original, que si bien

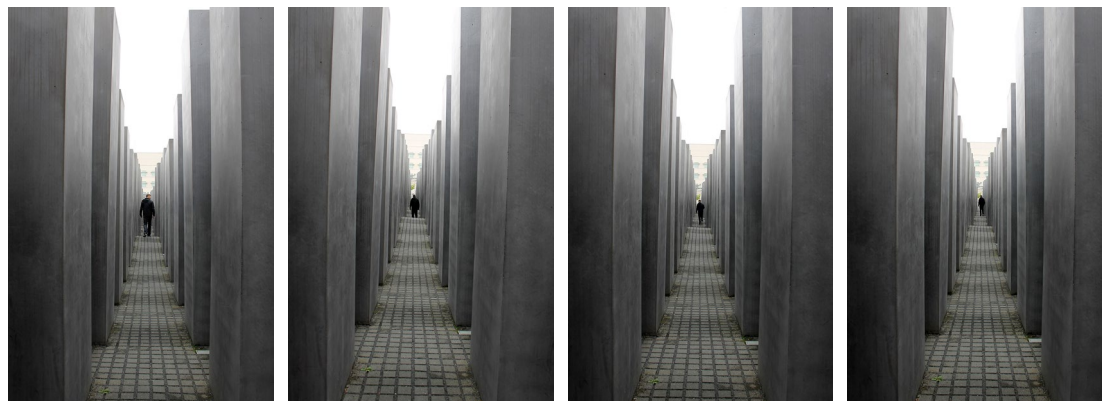
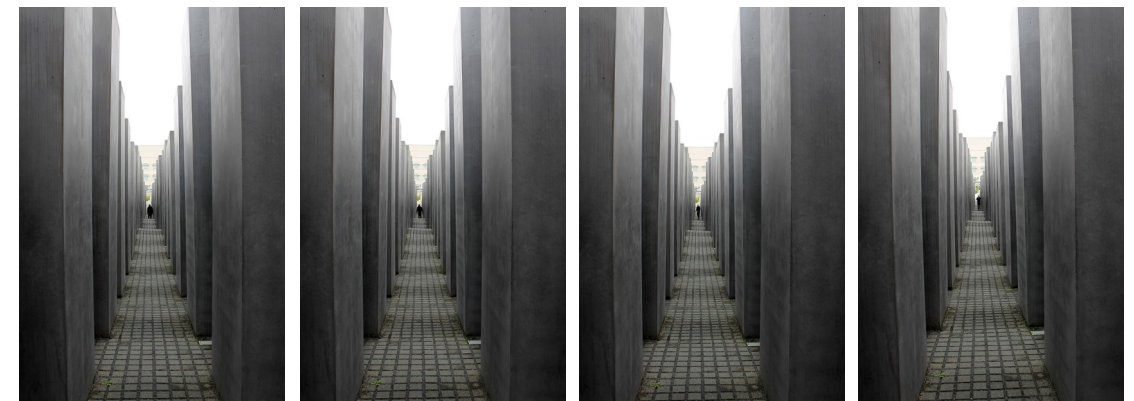


Fig. 41
Secuencia al interior del Memorial.
Registro personal.



a juicio de Richard Serra contradice la génesis conceptual del proyecto, da ese espacio para lo obvio, para lo directo reclamado por una parte de la sociedad.

El Centro de Información, al contrario de lo que pretende el Memorial, presenta una clara y directa imagen del Holocausto. La exposición en su interior está compuesta por imágenes, cartas, mapas, números, que no hacen más que repetir de forma explícita las atrocidades acontecidas. El cielo de las habitaciones intenta reflejar las geometrías del nivel superior mediante su ondulación y la aparición descendente de algunos bloques, esta vez como soportes de la exposición. Desde el suelo algunos volúmenes emergen como lugares para sentarse mientras se observa la muestra o bien como dibujos geométricos de luces en el suelo que contienen parte las imágenes expuestas. Es como si mediante la aparición de una geometría común se quisieran unificar dos formas de acercarse a la historia que parecen diametralmente opuestas. Parece ser una especie de subtexto bajo la obra que intentara explicar algo que no tiene una explicación.

Rápidamente el Memorial se comienza a llenar de turistas que se sorprenden con la singularidad del paisaje. Entre preguntas comienzan a deambular desconcertados tratando de esbozar algún significado o metáfora formal tras los bloques de hormigón. En cada esquina ahora hay que tener un poco más de cuidado para no chocar con otro visitante que camine en otra dirección. Ya a medio día, muchos son los que usan los bloques para hacer un alto en el camino o escalar sobre ellos y hacerse fotos. Detenerse a escuchar las múltiples asociaciones formales que los visitantes encuentran no sorprende en absoluto. Que si parecen tumbas o si simbolizan personas no es algo que importe demasiado. Ninguna es acertada ni errónea. Aquí cada uno está obligado a buscar su propio enfoque, cada uno tiene la posibilidad de decidir personalmente hasta dónde está dispuesto a aventurarse dentro de este paisaje de estelas de hormigón.

En sí mismo los bloques no son, ni pretenden ser un signo particular. No estamos confrontados con la presencia de la historia, pero sí con el presente mismo. Lo que ha sido creado aquí no es un paisaje del recuerdo, pero sí un lugar de la experiencia, a la cual sólo es posible acceder mediante la experiencia en el momento presente. Las imágenes metafóricas se convierten en la propia imagen del presente. Algo que una cámara seguramente no es capaz de captar. En su diseño se ha eliminado toda trampa o metáfora sentimental que generalmente es transformado en un ritual vacío. En su lugar se ha pretendido generar una nueva inmediatez, una experiencia física en la que nos acercamos a nosotros mismos y de esta manera también a la historia. Una conciencia abstracta en tiempo presente, aquí y ahora. Esto nos involucra en una vaga noción de las habilidades del arte para superar el tiempo y cambiar las actitudes.

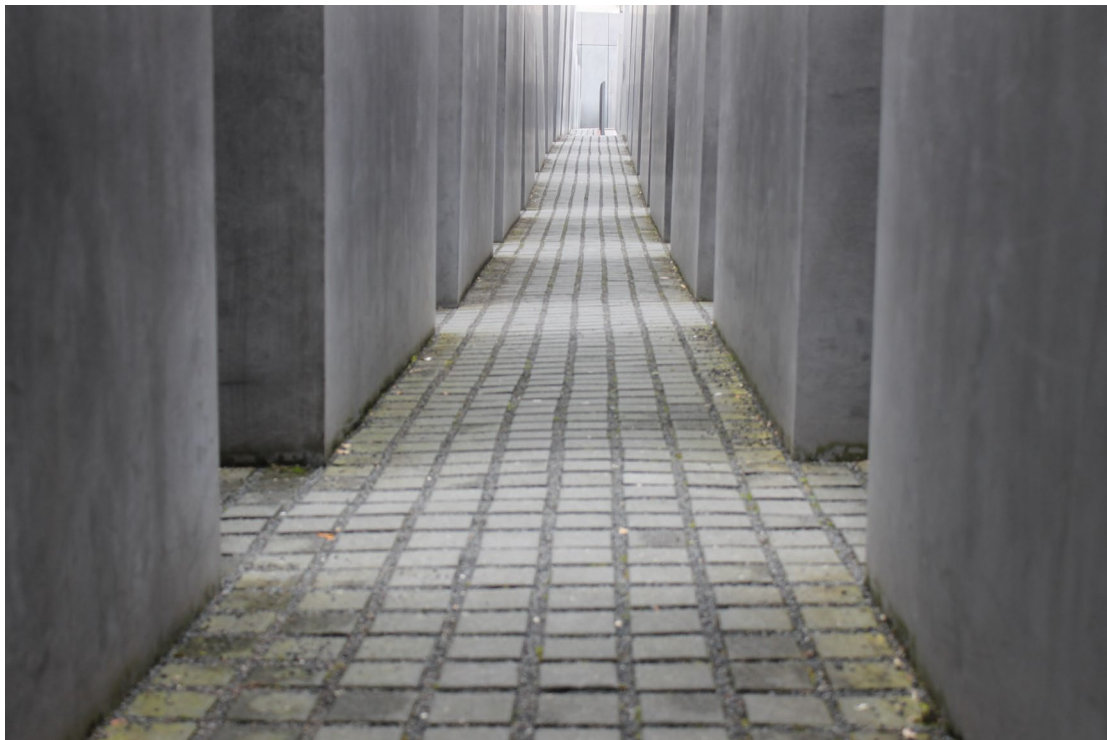
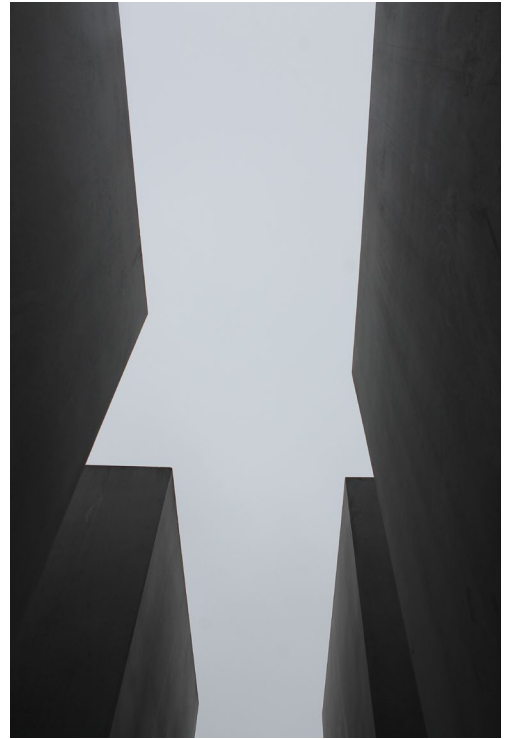
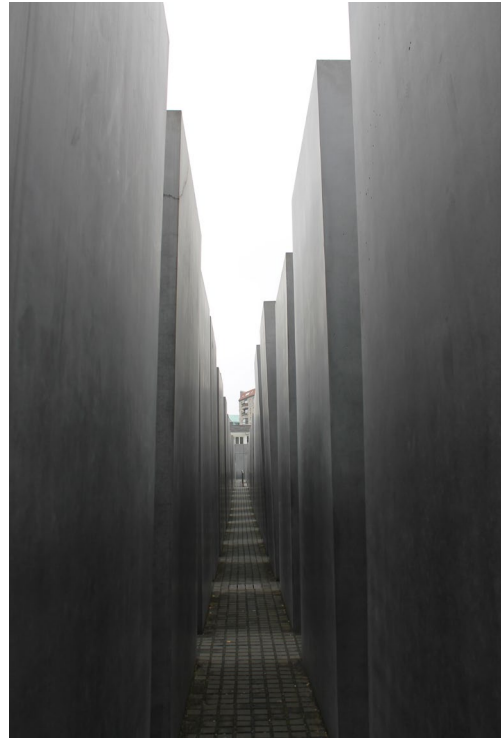
Por la noche la experiencia del lugar vuelve a ser otra. Aunque el memorial nunca está cerrado -no se podría-, la cantidad de visitantes disminuye de forma considerable. La oscuridad y la soledad que invaden el lugar exacerban las sensaciones de inseguridad y miedo, me hacen querer salir rápidamente del interior. En el camino de salida me encuentro con dos chicos riendo, escalando los bloques y haciendo fotos. Para ellos la sensación del lugar es claramente otra.

III.b Registro en imágenes.

El registro fotográfico a continuación, corresponde a un viaje de cinco días realizado en el marco de esta investigación y han sido hechas con una Cámara Canon Reflex Digital, EOS Rebel T3. Fig. 42 a 80.





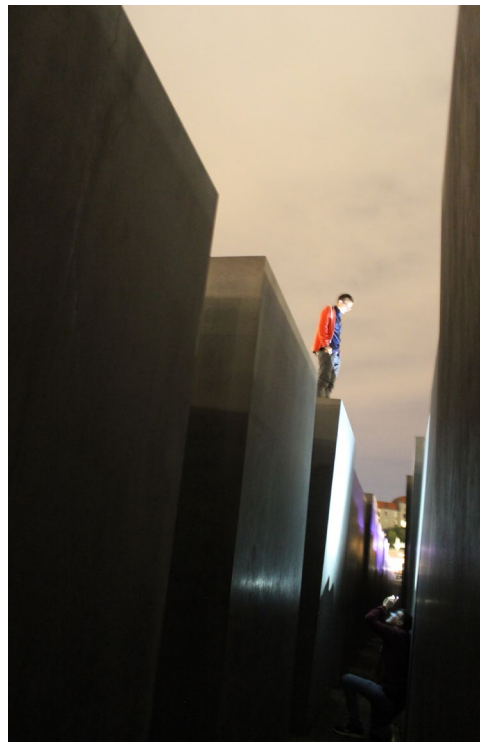
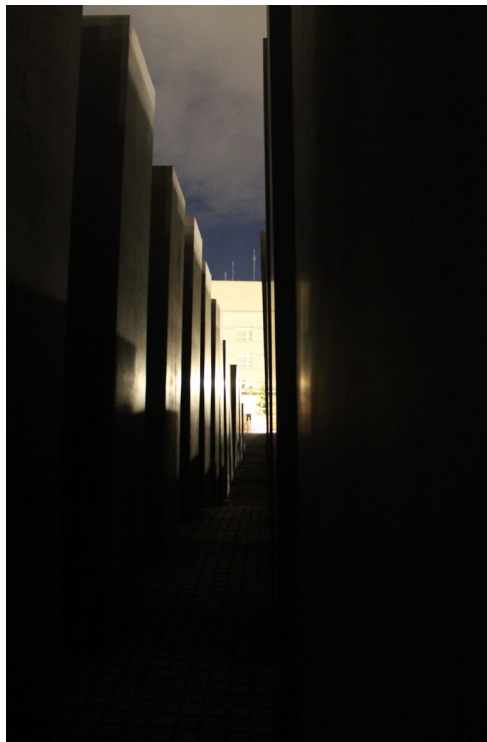
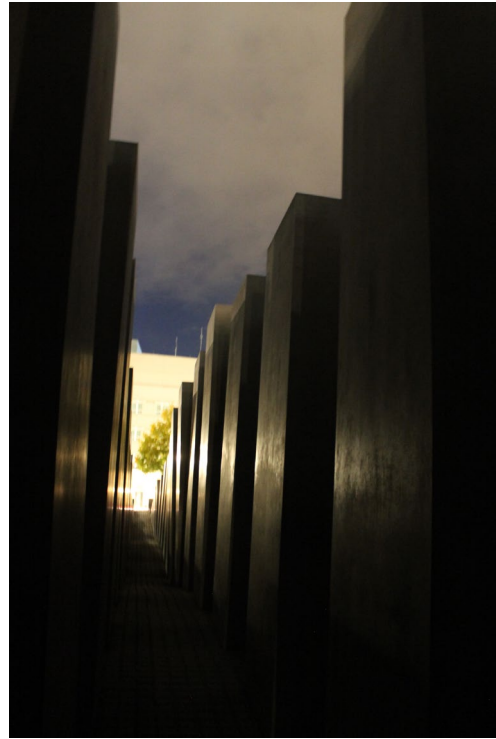
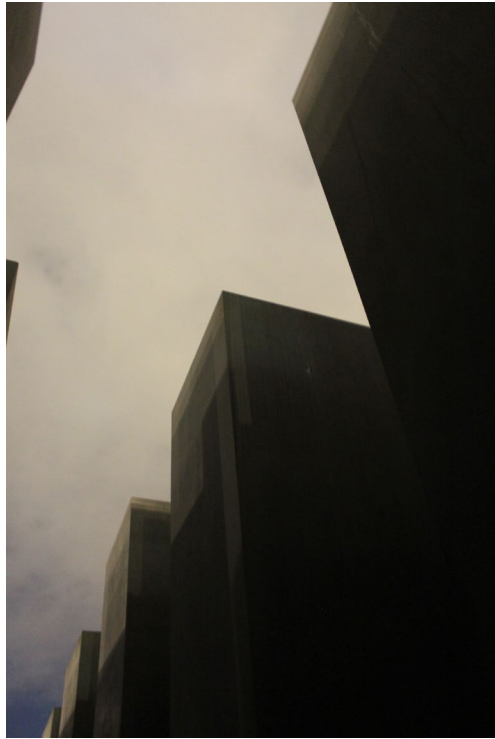














III.c Según el marco teórico.

“Lo que el minimalismo ha puesto en acción es la actividad productiva desde los datos elementales de la percepción del mundo exterior. La visión minimalista como hiciera notar Rosalind Krauss es fenomenológica y no metafísica. No procede de la idea sino de la experiencia. Elimina toda pretensión universal y se vuelve acontecimiento. En una instalación, en una propuesta espacial de Donal Judd, Richard Serra, Robert Morris o Richard Artschwager, no solo se ha retrocedido a un momento perceptual sinestésico previo a la distinción retiniana de las artes plásticas, sino que no hay ninguna voluntad de establecer tipologías permanentes ni de evocar estructuras profundas reconocidas en la interpretación del objeto artístico.”³⁸

A partir de la construcción del marco teórico y de la propia experiencia del lugar, me propongo analizar algunos aspectos y estrategias del diseño de esta obra que podrían estar basados en las denominadas por Stan Allen como *“condiciones de campo”*. Este concepto propone un acercamiento a estrategias de composición que permitan un diálogo más fluido entre teoría y práctica. En la búsqueda de metodologías que sean capaces de reaccionar de forma más dinámica en los complejos escenarios contemporáneos, cita ejemplos desde diversas áreas que pretenden describir las condiciones de campo como una forma de mirar y actuar sobre el medio y sus actores. Ha sido elaborado como una forma de articular nuevas formas en las que la *“diferencia”* se puede acomodar en las estrategias de composición, las que no recurren a las variaciones figurativas, tipológicas o icónicas. Por un lado define algunos de los aspectos irreducibles de la disciplina arquitectónica, mientras que por otro ha utilizado su experiencia con respecto al arte para ampliar el terreno intelectual en el que los arquitectos se desenvuelven.

Frente a los análisis realizados sobre el Memorial, muchas veces surge la pregunta de si corresponde a una escultura o una obra de arquitectura. Y aunque la respuesta particular no tiene demasiada importancia, quizás la mejor forma de poder comenzar a analizar esta obra, es aludiendo a las ideas propuestas por Rosalind Krauss en relación a la expansión de los límites de las obras de arte y en especial la escultura. Tal como vimos en la Parte I, trabajar sobre las polaridades de estos términos no sería realmente fructífero. En su lugar situar esta obra dentro del *“campo expandido”*, me permite analizarlo desde la complejidad de sus operaciones lógicas, más que por las condiciones particulares del medio utilizado.

En términos sintácticos, podemos describir el proyecto bajo el uso de formas simples y geométricas, compuesto por bloques de hormigón de 95x238cm. perfectamente definidos, ordenados por una trama regular dada por la separación de 95cm entre ellos. Cada uno de ellos en sí mismo elimina todo tipo de detalles y se presentan como totalidades indivisibles que no revelan de forma interna ningún tipo de relación, es decir *“objetos específicos”* de rápida recepción. El uso del hormigón industrial pretende eliminar toda temporalidad en los objetos. Su tiempo es el presente y buscan una estabilidad que les proteja del tiempo no sólo en relación a los cambios que pudieran afectar al material, sino también en un sentido serial.

Son elementos unitarios que en su repetición pierden especificidad, creando una unidad compleja que trabaja de forma totalitaria. Esta relación de repetición de formas simples ordenada bajo códigos matemáticos nos revelan, tal como en las obras del Minimal, estados máximos de orden con los mínimos medios o complejidad de elementos.

³⁸ *“Los artículos de Any”*
Ignasi de Sola-Morales. Colección la Cimbra, num. 7. Barcelona, 2009.

El concepto de retícula usado insistentemente en sus proyectos por Eisenman a modo de signos indiciales, posee la capacidad de diluirse en el tiempo como idea en sí misma. Esto quizás podría haber sido más evidente en el proyecto original, donde la trama regular se extendía en una escala fuera de las proporciones controlables, provocando una pérdida de su relación con la razón. Pero las modificaciones solicitadas por el Parlamento incluían una radical reducción del área sobre la cual se extendía el proyecto, lo que disminuyó en gran parte la radicalidad de la obra.

Al superponer un segundo orden al campo regular, una figura emergente compuesta por la ondulación del suelo y las diferencias de alturas de los bloques en la parte superior, se genera un espacio intermedio dominado por la inestabilidad. A modo de *Moirs*³⁹, esta coexistencia provoca efectos complejos e inesperados, dando origen a una superficie espesa, que se define por la densidad e intensificación de la experiencia durante el recorrido, más que por la forma del total del Memorial. *“Un modelo que funciona entre lo abstracto y lo figural, que refiguran la oposición convencional entre figura y fondo”*.

Estas estrategias de composición han sido utilizadas con el objetivo de evitar cualquier tipo de representación o simbolismo que aludiera de forma directa a la historia por muy terrible que esta fuera. La geometría simple, el material de perfección industria, la repetición de elementos y la superposición de órdenes, son trabajados sin juegos de significación, que pretenden más bien generar unas condiciones particulares que permitan al visitante la experiencia de la obra de forma personal.

Durante los más de diez años que transcurrieron desde que se llamó al primer concurso de ideas para este Memorial, muchas fueron las propuestas que se presentaron. La mayor parte de ellas seguía con la tónica autoflagelante y cerrada de muchas intervenciones ya realizadas. Por el contrario, el que finalmente fue construido, desplaza su énfasis hacia una atención sobre el proceso de construcción de la memoria, donde el significado en sí es secundario. La construcción de significado está dada por la relación entre la obra y el la experiencia del observador, más que por la forma misma del objeto construido. Algo similar a lo expuesto por Allen en relación a los ejemplos extraídos tanto desde el arte, como la arquitectura e incluso desde comportamientos de masas o programaciones digitales donde la forma es el resultado de unas condiciones establecidas localmente.

En cuanto a su emplazamiento y relación con el lugar, gran parte del poder simbólico de este proyecto no se deriva del contexto en el que se encuentra, sino más bien de la idea de suelo que propone en cuanto su reconcepción como dato. En su lugar dos topologías ondulantes definidas por la parte superior e inferior de los pilares, definen una zona de inestabilidad con respecto al contexto. El movimiento ondulante que nos lleva hacia el interior del memorial, logra desligar al visitante del suelo como punto de referencia.

Pero además, su diseño pretende ampliar el sentido de la grilla en cuanto a un orden totalizador, evidenciando el potencial caótico de sistemas que en otros casos podrían parecer ordenados. Mediante la superposición de órdenes, pone énfasis a la producción de diferencia a escala local en cuanto a la diversidad de las experiencia dentro del recorrido. Esto podría

³⁹ *Moirs*: “Esto implica algo más complejo que la simple oposición entre lo figurativo y lo abstracto, entre figura y campo. Se trata de pensar en la figura no como un objeto demarcado sino como un efecto que emerge del mismo campo, como momentos de intensidad, como picos o valles en un llano, entonces sería posible imaginar a esos dos conceptos como aliados y no como polos de un sistema. Las condiciones de campo así entendidas corresponden a modelos que funcionan en la zona entre la figura y la abstracción, refigurando su oposición convencional.” *“From Objet to Field”*. Stan Allen.

ser relacionado metafóricamente con el hecho de que la construcción de memoria que aquí se propone va ligado a una reflexión personal, que sumadas unas a otras -como sociedad- componen un total despojado de una verdad absolutista.

A partir del trabajo constante sobre los signos indiciales a través de diferentes medios, tales como la repetición de elementos, el vacío, la excavación entre otros, Peter Eisenman otorga fundamental importancia al observador en cuanto es el encargado de hacer una “lectura del proyecto” a través de las huellas dejadas en el objeto como registro de los procesos internos que le dieron origen. Por otro lado, la relación de esta obra con el sitio es una característica compartida tanto desde la arquitectura como la escultura⁴⁰. La idea de *“Specific Site”* defendida por Richards Serra, que asume el carácter fenomenológico de la experiencia minimalista, pone atención en la importancia de la experiencia subjetiva, en lo que se produce como efecto de la fricción entre objeto y espectador, que se da en un tiempo específico y donde el lugar tiene una ineludible relevancia. En este sentido sus trabajos han experimentado sobre la relación entre el sujeto y la escala de los objetos, el material (las relaciones de peso y equilibrio) y el contexto específico sobre el cual se emplazan sus obras. Probablemente esto también haya sido una de las premisas en cuanto a la escala del proyecto y su relación con el contexto. Sus dimensiones permiten relaciones físicas con el visitante, donde recorrerlo, tocarlo, inclusive sentarse o subirse sobre los bloques son formas de poder experimentarlo y por tanto de alguna forma comprenderlo, lo que no podría ser simplemente observándolo desde su exterior.

En ambos casos es la experiencia del observador frente al objeto producido en un medio dado, lo que completa la obra. El diseño del Memorial se fundamenta en la negación al espectador del placer acostumbrado de un monumento tradicional. Los autores no querían que su significado emergiera de asociaciones metafóricas, sino que el significado se desprende de la reciprocidad entre el objeto y nuestra propia experiencia del lugar. El diseño no pretende expresar ninguna idea, ningún final, ninguna forma única entendimiento. Tampoco expresar nostalgia, ni imágenes concretas del pasado. En su lugar busca, a través de su falta de simbolismo obvio, la creación de un sentido dual: uno experimentado en el presente, y el otro como posible recuerdo de otra experiencia del pasado en el presente.

Incluso aquellos que sólo quieren verlo como un trabajo abstracto de arte, o como una instalación de Land Art en el medio de la ciudad sin un particular significado, o como un gran parque de diversiones, están libres de hacerlo. El memorial podría significar muchas cosas, ojalá algo distinto para cada uno de los visitantes. Pero si algo es seguro, es que no será un simulador del horror producido por el Holocausto, pues cualquier cosa que lo pretendiera seguramente no lo lograría en su totalidad.

⁴⁰ La relación de la escultura con el lugar deriva de la condición nómada obtenida al desligarse del pedestal como relación única de emplazamiento, lo que provocó el desplazamiento de la definición de escultura a un campo más amplio. En las reflexiones de los artistas del Minimal sobre la experiencia fenomenológica de sus obras, tal como señala Robert Morris, el objeto y su espectador se convierten en variables de una relación, que se desarrolla en un lugar y tiempo específico. La obra deja de ser un sistema cerrado de relaciones internas y se convierte en un sistema de relaciones extraplásticas. En este sentido la escultura adopta la condición de sitio específico que había estado ligada estrictamente ligada a la arquitectura.

III.d Post occupancy / users.

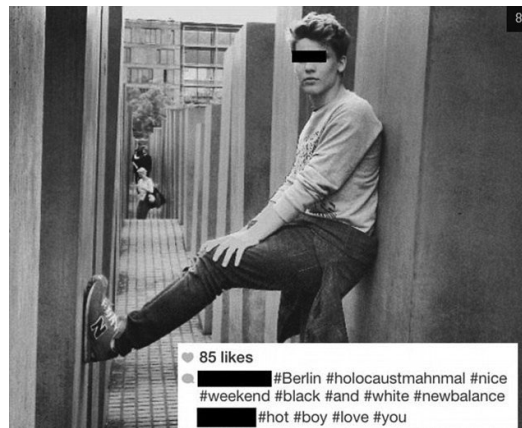


Fig. 81 a 87
Imágenes en redes sociales.
Google images.

IV. Conclusiones

Uno: en relación a los procesos del arte y sus efectos en la arquitectura.

Después de haber hecho un recorrido por los cambios surgidos en el arte a partir de los años 60, con particular atención la elaboración de estrategias de composición y sintaxis me parece importante subrayar que estos cambios no han sido asimilados por la arquitectura de forma paralela. Frente a las propuestas del Minimal y los pocos resquicios para traspasar sus reflexiones y conceptos al campo de la arquitectura, la denominada arquitectura Minimal no ha hecho más que reproducir valores estéticos que poco aportan en este sentido, subordinándose al culto fetichista del objeto artístico en sí y desligado de toda funcionalidad social.

El término Minimal parece no tener un paralelismo temporal entre arte y arquitectura. En su lugar podría decir que, si bien en las artes se da en un momento específico de la historia, en el caso de la arquitectura es más difícil de señalarlo como un hecho preciso. Durante los años setenta la arquitectura comenzaba a explorar la idea de gestalt en un sentido cuasireligioso. A principios de los 80 adquiere una especie de noción de resistencia, revelándose en contra de los excesos imperantes. Pero esta misma noción de resistencia fue utilizada por el mercado que lo llevo a convertirse en moda. Desde entonces y hasta la actualidad en concepto Minimal se vacía de todo contenido social y conceptual relegándolo al culto fetichista del objeto. Se convierte en insignificante, consumible y éticamente vacío en el momento en que es comercializado por el mercado, devastado por el periodismo y la crítica de los mercenarios de la industria cultural.

El caso de Memorial a los Judíos asesinados en Europa de Berlín, aun cuando no exista una directa relación temporal con los procesos artísticos sobre los que fundamenta sus estrategias, podrían ser uno de las obras de arquitectura minimalistas mejor logradas como tal. Esta obra nos recuerda que aun existen aspectos no explorados del Minimal -tanto como de otras experiencias a partir de los setenta-, que poder desarrollar en arquitectura. Pero por sobre todo la posibilidad de encontrar herramientas con las que trabajar en un contexto cultural donde la dualidad entre figura y abstracción, parece ser insuficiente.

Dos: el trabajo en conjunto de Serra y Eisenman.

Si bien el trabajo de Peter Eisenman establece relaciones muy cercanas con los procesos del arte, este ha dado origen a una arquitectura en extremo autorreferencial e incapaz de responder a las demandas cambiantes de la ciudad, que privilegia un lenguaje privativo del diseño e implica un modelo retrospectivo de repetición (escenificación del índice). Pareciera que los proyectos de Eisenman, a través de su concepción del carácter lingüístico de la arquitectura, nos dirigen siempre a un momento anterior donde la obra construida parece el final de un camino que se convierte en presente puro y sobre el cual se reflejan fundamentalmente las intenciones que el arquitecto. Si Eisenman utiliza el índice, este desempeña un papel de interlocutor, un falsificador de registros más que un registro en sí mismo, que apenas dejan duda sobre su potencial de indefinición. Potencial que es el que finalmente constituye la ambición central de su obra. La rigidez que esto implica en cuanto a su capacidad de adaptarse a las complejidades de la realidad, siguen señalando de forma autorreferencial su propio origen y una incapacidad para responder al cambio que no sea a través de una meramente metáfora visual. Metáforas que intentan dar vida de forma ficticia a los edificios, más que otorgarles la posibilidad de que la vida misma se apodere de ellos.

Por su parte la escultura de Serra ha estado marcada por la autonomía de la escultura como medio artístico. Sus investigaciones en cuanto al potencial de la forma, la escala y la material-

dad de sus obras para afectar al espectador, siguen haciéndose presente hasta la actualidad. Pero en el momento en que estas obras se han emplazado en contextos fuera de las galerías, esta relación ha sido un poco más complicada en cuanto no poseen la capacidad de comunicarse con el lugar más que imponiendo su propia presencia. Aludiendo a la condición de la obra creada para un “*specific site*”, la obra titulada “*Titled Arc*”, es quizás un antecedente a la salida de Serra del proyecto. Bajo los reclamos de muchos que antes usaban el espacio en el que fue emplazada la escultura, esta fue removida del lugar, lo que Serra consideró como una destrucción de su obra.

Bajo el trabajo de ambos, cada uno desde su disciplina, las estrategias de composición han sido instrumentalizadas en este proyecto a través de herramientas derivadas de:

El Minimal Art en términos de la utilización de formas simples con un alto grado de orden, donde la producción de significado se encuentra dada por la relación entre el objeto y el sujeto en un tiempo y lugar específico.

[“*specific objects*”, “*specific site*”, material -hormigón industrial-, repetición, retícula]

El Land Art en términos de escala y relación con el cuerpo del observador.

Los signos indiciales como forma de narrar los procesos internos que dan origen a la obra, derivados del Post-Minimal y el Arte conceptual.

[falta de simbolismo tradicional, superposición de tramas -Moirés-, conexión con el lugar a partir de una reconfiguración de la idea de suelo]

En su asociación han logrado generar estrategias que dan origen a un proyecto capaz de responder de una forma más abierta y menos determinada al proceso de construcción de memoria. Quizás uno de los mejores logrados en las carreras de ambos. Este tipo de concepción de diseño busca cambiar la intención primaria desde el nivel perceptual hasta un nivel de significado implícito.

Los cambios realizados en el proyecto han afectado de forma substancial la radicalidad de la propuesta, no solamente en lo referido a la extensión de esta, sino también en la inclusión del Centro de información y a menor escala de arboles con la intención de hacer el proyecto “*más amable para el visitante*”. Estos requerimientos surgidos desde el Parlamento y otros actores sociales, pedían una acción más directa del simbolismo del memorial, lo que contradice la obra en cuanto a sus conceptos básicos. Desde la perspectiva de lo sucedido con Richar Serra y el Tilted Arc (1981) no parece extraño su retirada del proyecto frente a la aceptación por parte de Eisenman de estos requerimientos. Habría sido como transar sobre las convicciones que antes habían sido defendidas con tanta fuerza.

En su esencia el Memorial no pretende definir una forma específica en cuanto a su significado, sino generar las condiciones necesarias para que esta emerja desde la propia experiencia individual. En este sentido, el Centro de Informaciones, se presenta como lo opuesto en términos simbólicos. Muestra la crudeza de lo acontecido bajo imágenes directas, tal como cualquier otro memorial tradicional. Los arboles si bien no son determinantes en la percepción del la obra, logran suavizar de alguna forma la experiencia, pero además otorgan cierta referencia en términos de ubicación ya son una señal del parque que hay del otro lado de la calle.

TRES: “condiciones de campo” en el proyecto.

Uno de los cuestionamientos que se le hacen a S. Allen es que, si bien el concepto de “*condiciones de campo*” se presenta como una forma de articular nuevas formas en las que la “*diferencia*” se puede acomodar en las estrategias de composición, no partiendo de una única forma, sino trabajando sobre la acumulación de pequeñas diferencias y sus interacciones, al

reducir la escala esto siempre llega a una especie de callejón sin salida. En una escala mayor, parecen tener una lógica razonable en cuando podrían responder de una forma más dinámica a las complejidades de las ciudades contemporáneas, pero el problema está cuando queremos reducir la escala.

En el caso de este proyecto esta crítica parece disolverse. Al trabajar con un programa específico, el recuerdo del Holocausto judío, sus autores se han visto frente al desafío de replantear las formas tradicionales de producción de memoria. Para esto han recurrido a la comprensión de las variantes como “condiciones de campo”, lo que les ha permitido responder de una forma dinámica frente a la complejidad del tema en cuestión, dando origen a un proyecto que no permite ser juzgado en su estética o por posibles asociaciones metafóricas sobre su significado, esto estaría basado en consideraciones que no son relevantes dentro de la obra. Un proyecto que no está determinado por marcadores convencionales, sino por el significado que emerge en la experiencia del lugar.

“Por supuesto que existe la posibilidad de una arquitectura de la resistencia. La formulación deconstructiva nace del texto, de la palabra ya dada, y de las imágenes multiplicadas hasta el infinito. En el salón de los mil espejos, lo que encuentra la deconstrucción, más que un camino para la acción, es el delirio de la inteligencia. La recurrencia y la diferencia parecen encerrarse en una experiencia ensimismada. Variaciones sobre un mismo tema. Diferencia y repetición. Espacio completamente llenos, innecesariamente expansivos.

En el silencio del minimalismo, el estupor ante la red de los poderes se manifiesta por la tensión entre lo evidente y la ausencia. El arte y la arquitectura minimalista intentan escapar de los controles mediante la reducción que les protege; mediante gestos elementales que parecen producir, aunque sea solo momentáneamente lugares y espacios con una verdad autónoma, solo ligada a los objetos. Es el espacio vacío generado en torno a los objetos innecesarios.

Una arquitectura y un arte de resistencia traspasan el formalismo de los mil reflejos de los espejos deconstructivistas y también los vacíos silenciosos del minimalismo. En estos, en ambos, es desde lo exterior, desde el texto o el objeto, desde donde se generan mundos que parecen percibirse como alternativas. En una cultura de la resistencia debe ser el sujeto, individual o colectivo, el que tome la iniciativa y el riesgo empeñando su inteligencia para escapar, para romper, para castigar, aunque sólo sea momentáneamente, al ojo del poder, al ojo permanentemente vigilante de Polifemo.”

Pero hay también un arte y una arquitectura de la resistencia. Ignasi Solá-Morales en “Los artículos de Any”. Colección la Cimbra, num. 7. Barcelona, 2009.

V. Bibliografía

“Anything: superficies, inscripciones”

Ignasi de Sola-Morales, en “Los artículos de Any”

Colección la Cimbra, num. 7. Barcelona: Fundación Caja de arquitectos, 2009.

ISBN 978-84-936693-6-2

“Architecture as a Second Language: The Text of Between”

Peter Eisenman. Originalmente en “Threshold, Journal of the School of Architecture, University of Illinois at Chicago”, vol IV, 1988. Cit. en “Peter Eisenman: Obras y proyectos”, Pippo Ciorra.

Colección de Arquitectura, Soc. Editorial Electa España, 1994.

ISBN 84-88045-83-2

“Del Arte Objetual al Arte del Concepto”.

Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna” ; Antología de escritos y manifiestos.

Simon Marchan Fiz. 3ª edición - Ediciones Akal, S.A., 1988.

ISBN 978-847-600-105-9

“Diferencias. Topográficas de la Arquitectura Contemporánea”

Ignasi Sola-Morales. Barcelona. Editorial Gustavo Gili, 1995.

ISBN 9788425219122.

“EL Retorno de lo Real”

La vanguardia a finales de siglo

Hal Foster. Ediciones Akal, S.A., 2001

ISBN 978-84-460-1329-0

“EL Arte Ultimo Del Siglo Xx: Del Post-Minimalismo A Lo Multicultural”

Anna Maria Ghasch.

Alianza Editorial, 2005.

ISBN 9788420644455

“Peter Eisenman: Obras y proyectos” .Escritos de Peter Eisenman

Pippo Ciorra. Colección de Arquitectura, Soc. Editorial Electa España, 1994.

ISBN 84-88045-83-2

- *“Architecture as a Second Language: The Text of Between”*

Originalmente en “Threshold, Journal of the School of Architecture”

University of Illinois at Chicago, vol IV, 1988.

- *“The Authenticity of Difference: Architecture and the Crisis of Reality”*

Originalmente en “Center, a Journal for Architecture in America”

University of Texas at Austin”, vol. 4, 1988.

- *“The Blue Line Text”*

Originalmente en “Architectural Design: contemporary Architecture”, 1989.

“La Escultura en el Campo Expandido”.

En español incluido en “La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos”

Editorial Alianza, Madrid, 1996.

ISBN 9788420671352

Rosalind Krauss. Título original: “Sculpture in the Expanded Field”

Revista October Vol. 8 - New York-USA, 1979.

“Estrategias Operativas en Arquitectura”.

Técnicas de proyecto de Price a Koolhaas.

Jacobo García-Germán. 1ª edición – Buenos Aires: Nobuko, 2012.

ISBN 978-987-584-474-2

“Five Architects”

Peter Eisenman, Graves, Gwathmey, Mejdruk, Meier. Introducción: Colline Rowe.

New York, Oxford University Press, 1975. Editorial GG, Barcelona 1979.

ISBN: 84-252-0861-0

“From Object to Field: Field Conditions in Architecture and Urbanism”.

Article by Stan Allen, en AD Profile 127 (Architecture after Geometry) Architectural Design

Vol.67 no.5/6 May/June 1997.

“From Object to Field (and Back).”

Conferencia dictada por Stan Allen en el Barcelona Institute of Architecture.

BIArch, 2010. Barcelona.

<http://vimeo.com/13173225>*“Hacia una Teoría de las Formas”* Teorías y obras de la Arquitectura del siglo XX.

Josep Maria Montaner. DC. Revista de crítica arquitectónica, 1999, núm. 3.

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.

ISBN 1887-2360

“Holocaust Memorial Berlin”.

Peter Eisenman - Hanno Rauterberg. Berlin, 2005.

Executive direction of the Memorial to the Murdered Jews of Europe.

ISBN 978-3-03778-056-5

“Más allá del Minimalismo”

En “La modernidad superada”. Ensayos sobre arquitectura contemporánea.

Josep Maria Montaner. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1997.

ISBN: 9788425223990. Rústica 2011

“Memorial to the Murdered Jews of Europe”

Klaus Frahm. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung GmbH. 2005.

Executive direction of the Memorial to the Murdered Jews of Europe.

ISBN 3-89479-225-6

“Notes on the Index: Seventies Art in America”.

Rosalind Krauss. New York. 1977.

“Practice: Architecture Technique + Representation”.

Stan Allen with commentary by Diana Agrest.

Amsterdam: G+B Arts International, 2000.

ISBN 905-701-072-0

“Lo que vemos, lo que nos mira”.

Georges Didi-Huberman. 1ª edición 2ª reimp. - Buenos Aires: Manantial, 2010.

ISBN 978-987-500-009-4

Revista Croquis

- *“Conversaciones con Richard Serra”* en El Croquis de Enric Miralles 1983-2000.

ISBN 9788488386229

- Peter Eisenman 1990-97.

ISBN 9789573052425

“Richard Serra: Escultura 1985-1999”.

Richard Serra; Russell Ferguson; Anthony McCall; Clara Weyergraf-Serra.

Guggenheim Bilbao Museo ; Göttingen : Steidl, ©1999.

ISBN 978-849-521-600-7

“Richard Serra: Escritos y entrevistas 1972-2008”.

Universidad de Navarra – Pamplona.

“Tras el Rastro de Eisenman”.

Titulo Original: Tracing Eisenman, Peter Eisenman Complete Works.

Textos: Stan Allen, Cynhia Davidson, Greg Lynn, Sarah Whiting, Guido Zuliani.

Editor: Cynhia Davidson. 1ª edición – UK: Thames & Hudson Ltd., 2006

En español por Ediciones Akal, S.A., 2006

ISBN 978-050-034-225-3

Der Streit um das “Denkmal für die ermordeten Juden Europas”

(La controversia por el “Monumento para los judíos asesinados de Europa”)

Cf. Hans-Georg Stravjinski, Das Holocaust-Denkmal, Paderborn 2002.

ISBN 978-3-506-78635-7.

Websites<http://www.revistaplot.com/saa-entrevista-plot-n%C2%BA13/>*“Stan Allen en Experimental Jet Set”.* VOL. 3.

Entrevista a Stan Allen por Florencia Rodríguez, Directora Revista PLOT. N° 13.

www.stiftung-denkmal.de

Página de la Fundación del Memorial a los judíos asesinados en Europa.

<http://dip.bundestag.de/btd/14/012/1401238.pdf> [7.5.07]; cf.

Recomendación de decisión y reporte del comité para cultura y medios, del 23 de junio de 1999, Bundestagsdrucksache 14/1238 y protocolo de la sesión plenaria 14/48 del 25 de junio de 1999.

http://internacional.elpais.com/internacional/2013/12/31/actualidad/1388518525_870369.html*“La Memoria violada: El monumento berlinés a las Víctimas del Holocausto se enfrenta a un deterioro que lo puede convertir en un campo de ruinas”*

Enrique Müller, Berlín, 31-12-2013, Periódico El País.

Imágenes

Fig. 01
Diagramas contenidos en *"From Object to field"*.

Stan Allen.

Fig. 02
Galería número 5 de la exposición *"Primary Structures"* en el Jewish Museum de Nueva York. 1966.

De izquierda a derecha, Donald Judd -Sin título (1966)-, 2 vigas en L de Robert Morris -Sin título (1965-67)- y Robert Grosvenor -Transoxiana (1965).

Fig. 03
Sin título (1969).

Donald Judd.
Cobre, 10 partes.
230 x 1016 x 780 mm.

Fig. 04
Sin Título (1965-71)

Robert Morris.,
Placas de madera y vidrio.
914 x 914 mm. x4.

Fig. 05
Box for Standing In (1961.)
Caja de madera de 190 x 62 x 28 cm.

Robert Morris.
Objeto de apariencia minimalista pero de connotaciones procesuales y escenográficas.

Figura 06
Espacio público / Dos audiencias (1976)

Dan Graham.
Fig. 07

Right After (1969).
Eva Hesse.
Fibra de vidrio, resina de poliéster, hilo.
548,6 x 121,9 cm.

3 secciones de 60 x 214 x 48"

Fig. 08
Running Fence (1970-76).

Christo.
Tela de 5,5 metros de altura y 39,4 kilómetros de largo.

Fig. 09
Spiral Jetty (1970).

Robert Smithson.
Barro, cristales de sal, rocas, agua.
457.2 m. de largo.

Fig. 10
Conical Intersect, (1975).

Matta-Clark.
Tela de 5,5 m. de altura y 39,4 km de largo.

Fig. 11
Belts, (1966-67)

Richard Serra.
Caucho vulcanizado y tubos de neón.
182,9 x 762 x 50,8 cm.

Fig. 12
Splashing, (1969)

Richard Serra.
Salpicaduras de Plomo sobre el muro.

Fig.13
House of Cards, One Ton Prop (1968-69)

Richard Serra.
Plomo, 4 placas, cada una 139.7 cm².

Fig. 14
Proyecto para el Cementerio Ametzagana (Donostia) Oteiza y Fullaondo. (1984)

Fig. 15
Jil Sander, Colección 2001.

Estilo Minimalista
Fig. 16

Casa Guerrero, Cádiz. 2005
Alberto Campo Baeza.

Casa: 170 m², Patios: 400 m².

Fig. 17
House II. Diagrams.(1969)

Peter Eisenman en Five Architects.
Colección MoMA.

Fig. 18
IBA Social Housing, Berlin. (1981-85)

Peter Eisenman.
Fig. 19

House 11a. (1976)
Peter Eisenman.

Fig. 20
Cannaregio, Venecia, Italia. (1978)

Peter Eisenman.
Fig. 21
Centre for Design and Art en Cincinnati (1988-99)

Peter Eisenman.
Fig. 22
Biology Center for the University de Frankfurt (1987)

Peter Eisenman.
Fig. 23

Proyecto Fin d'Ou T Hou S.
Cuarta y última etapa (1983)

Peter Eisenman.
Fig. 24 a 31.

Documentación de la construcción.
(Junio 2002 - Mayo 2005)

Klaus Frahm.
Fig. 32-33 Izquierda.

ABC.es
Entrevista Peter Eisenman. 1998
Parlamento aprueba diseño de Eisenman.1999.

Fig. 34-35 Derecha.
New York Times.com

Sobre salida de Richard Serra. 1998
Parlamento aprueba diseño de Eisenman.1999.

Fig. 36 a 40
Planimetría Memorial.

Peter Eisenman.
Fig. 40 a 80

Registro personal.
Fig. 81 a 87

Imágenes en redes sociales. Google images.

La siguiente tesina se estructura fundamentalmente en tres partes.

La primera determina el marco teórico conceptual, definiendo antecedentes y entregando los lineamientos que permitirán el análisis del caso. El texto que conduce el marco teórico corresponde a "From Object to field", de Stan Allen, que consiste en el desarrollo de la idea de campos organizacionales, a través del concepto de "*Condiciones de Campo*", donde se mezclan conceptos de alta teoría con el trabajo práctico del arquitecto, con el fin de establecer un diálogo constante con la complejidad de la realidad desde nuestra propia disciplina. Desde aquí se desprende la necesidad de abordar algunos conceptos y tendencias que desde el arte pueden servir como antecedentes para un mejor análisis del caso y se proponen algunas reflexiones dirigidas a comprender el *desplazamiento del arte objetual al arte del concepto* (Simón Marchant) y los análisis propuesto por Rosalind Krauss en relación a la *expansión del campo del arte* hacia la segunda mitad del siglo XX. En particular atención sobre el Minimal Art y el paso a tendencias posteriores como el Post-Minimal, Land Art y algunas experiencias surgidas en los setenta, tiene como objetivo principal describir un momento fundamental en el arte donde los cambios producidos a través de sus experiencias, afecta de forma substancial las normas de composición y los medios concebidos hasta esos años, lo que no necesariamente fue reflejado de forma paralela en arquitectura.

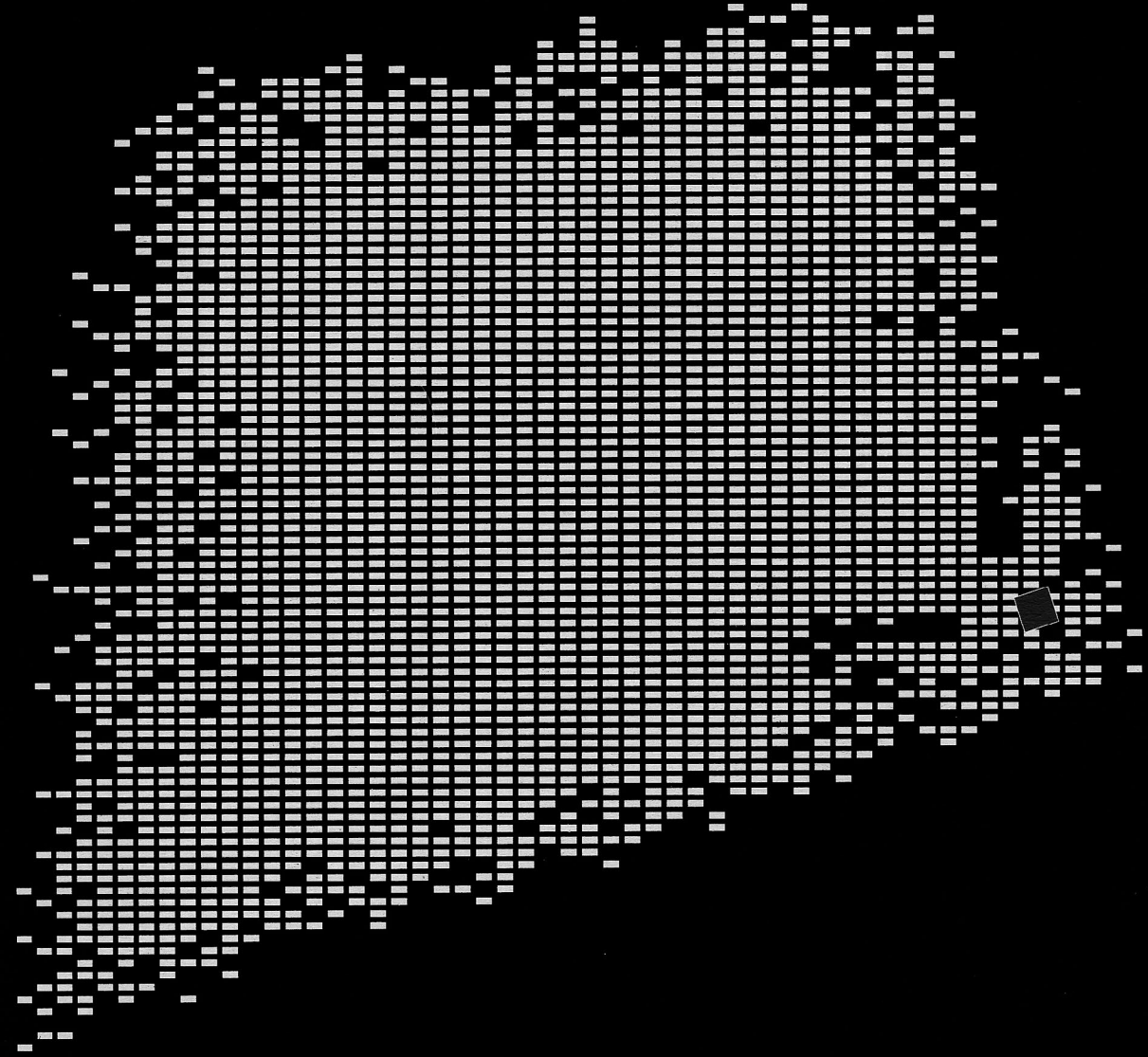
Con el fin de comprender el real alcance que estos cambios estructurales han tenido en el campo de la Arquitectura, me propongo hacer una revisión sobre dos tendencias desarrollada a partir de los años setenta. Por un lado, determinar las directrices a partir de las cuales se ha definido la denominada "Arquitectura Minimal". A priori me atrevo a decir que han sido en su mayoría incorporados a nivel estético, comprendiendo de forma absolutamente superficial los conceptos y potencialidades que estas reflexiones pudieran tener para la Arquitectura. Por otro, acercarme a la figura del Arquitecto Peter Eisenman, quien se presenta como relevante en este punto en cuanto a su atención constante al arte y el desarrollo de una arquitectura fundamentada en las relaciones lingüísticas, basada en el proceso y el uso de signos indiciales.

La segunda parte se refiere al Caso, Monumento en Memoria de los Judíos Asesinados de Europa diseñado por este arquitecto en conjunto con Richard Serra. Además de la descripción del proyecto en términos formales y cuantitativos, se plantea aquí una cronología de los acontecimientos y contingencias que fueron parte de un largo proceso partiendo desde el primer concurso en 1988, hasta su inauguración en el 2005, pudiendo ser una muestra de la relevancia de este proyecto para la sociedad alemana. Estos sucesos provocaron una serie de modificaciones en el proyecto inicial, incluso llegando a influir en la salida de Serra del proyecto cuando este estaba a punto de comenzar su construcción.

Una tercera parte corresponde al análisis del caso, a partir del marco teórico desarrollado, relacionando el proyecto del Memorial, con el texto de Stan Allen y las condiciones de campo definidas en él. Tanto por sus características sintácticas como semánticas, contextualizadas en torno a un complejo escenario como es la historia reciente del Holocausto en Alemania, este proyecto sugiere la utilización de conceptos extraídos desde el Minimal y el Post-Minimal en Arquitectura, como pocas veces podemos encontrar. A partir de un viaje personal realizado a Berlín en el marco de esta investigación, expongo el registro personal de mi propia experiencia como parte fundamental para la comprensión del caso.

CONDICIONES DE CAMPO EN EL CASO DEL MEMORIAL A LOS JUDÍOS ASESINADOS EN EUROPA

Daniela Duarte / Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados / MPAA. UPM. ETSAM.



CONDICIONES DE CAMPO EN EL CASO DEL MEMORIAL A LOS JUDÍOS ASESINADOS EN EUROPA

Daniela Duarte / Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados
MPAA. UPM. ETSAM.