

## Respuestas artísticas al drama

### Picasso, Van der Rohe y Libeskind

Carmen Piedrahíta Vélez

#### Resumen

En el arte universal existen obras relacionadas con la violencia, hechas como denuncia, recuerdo o paliativo. Del pasado nos quedan, entre otras, el *Guernica*, de Picasso y *El Pabellón Barcelona*, de Mies van der Rohe. Actualmente, el ataque aéreo de uno de los íconos norteamericanos en la ciudad de Nueva York se recordará con una obra artística en la que se funde la conmemoración con el espectáculo.

#### Abstract

*World art includes works related to violence, created as a denouncement, a memory or a palliative. From the past we keep, among others, Picasso's Guernica and Mies van der Rohe's Barcelona Pavilion. In ours times, the air attack on one of America's icons in the city of New York will be remembered by means of a work of art that combines remembrance and public performance.*

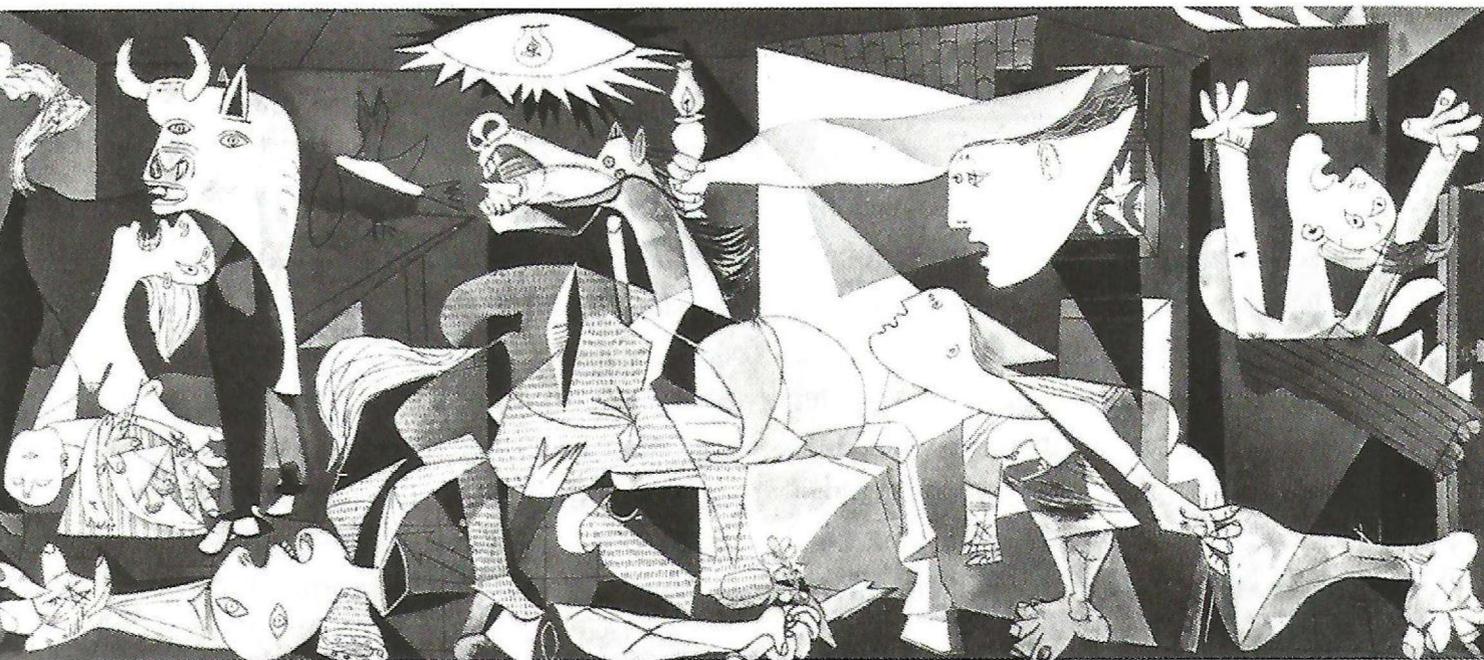
"El edificio es la especie; el monumento el individuo. Como la música, que se lee tanto en la partitura como en la melodía, los monumentos conllevan un texto, pero un texto cuyos diversos significados sólo existen en nuestra interpretación [...] La memoria se hace concreta en piedras y monedas: a veces a guisa de recuerdo y amonestación, a veces como punto de partida para la acción o meditación. No hay monumento ni obra conmemorativa que no lleve tácitamente la inscripción: 'Recuerda y reflexiona'"<sup>1</sup>.

En los debates sobre conflictos mundiales que se transmiten por los canales internacionales, el televidente observa en vivo y en directo las escenas con personajes tensos, saludos y abrazos protocolarios, espacios diseñados por grandes arquitectos en los que ondean banderas de todo el mundo. En las tomas en la sede principal de la ONU en Nueva York, aparece frecuentemente, —¿sin intención?—, una réplica del *Guernica* de Picasso<sup>2</sup>. Se trata de una obra famosa, sin colores, fea para el común de los observadores y en un estilo que ya no es noticia. Sin embargo, así la hayamos visto en televisión de soslayo, a gran velocidad y fragmentada, la pintura golpea de alguna manera; se siente como una premonición de horror. ¿Cómo explicarlo?

En el arte se registran obras de diferentes estilos que se relacionan con la violencia, obras que evocan el sentimiento de horror o repudio a hechos brutales. Sea cual sea la época o la expresión artística, tienen en común el aspecto de denuncia o la intención de que sirvan para recordar actos violentos del pasado; generalmente reflejan de parte del artista una experiencia profunda y una comprensión por el dolor propio o ajeno.

En el arte universal ha habido diferentes formas de expresión que vinculan el dolor con la belleza. Durante el periodo clásico, se lo representaba como algo que ennoblece y destruye al mismo tiempo; se expresaba así un sufrimiento de tipo heroico. Durante el Romanticismo, se lo relacionaba con el placer y la muerte con la belleza, como un acto gozoso de dolor. En el siglo xx, la belleza dejó de interesar al arte, pero no así el dolor.

## El Guernica



La violencia, que seguirá siempre incrustada en la vida del hombre, para algunos artistas puede ser la causa de la pérdida de inspiración, como le sucedió al compositor Manuel de Falla, a quien el asesinato de su amigo Federico García Lorca y de otros de sus compañeros, durante la Guerra Civil Española, le dejó un vacío de inspiración: desde entonces no volvió a componer y permaneció en el silencio.

## El Guernica, de Picasso

A otros artistas les sucedió lo contrario, como a Pablo Picasso en la primera mitad del siglo xx, para quien un hecho violento en un pueblo de su tierra natal antes de la Segunda Guerra Mundial, fue fuente de inspiración; el primero de mayo de 1937 a las cuatro de la tarde, día de mercado, la ciudad vasca de Guernica fue borrada del mapa por los bombardeos de la Legión Cóndor nazi, con conocimiento del gobierno franquista. Este hecho violento sobre una población poco conocida, probablemente sólo sería recordado en algunos libros de historia de no haberlo perpetuado Picasso en la pintura *Guernica*.

Al artista se le había encargado una obra para la entrada del pabellón de la República Española para la exposición de París del mismo año y, pocos días después del bombardeo, inició la que habría de convertirse en una de las pinturas más famosas del siglo xx. El artista, que admiraba los aguafuertes de Goya y en especial el cuadro *Los fusilamientos del dos de mayo*, la realizó en el estilo cubista, una concepción que había cambiado el panorama del mundo pictórico, y expresó desde lo más hondo la denuncia de sus compatriotas españoles ante el mundo. Su inspiración artística fue usada para denunciar un hecho violento. En ella Picasso expresó su posición política como "él mismo lo confiesa, que maneja los pinceles como los milicianos el fusil"<sup>3</sup>.

La lucha española es la batalla librada por la reacción contra el pueblo y la libertad. Mi vida entera ha sido una lucha continuada contra la reacción y la muerte del arte. [...] En

el mural en que estoy trabajando y que llamaré Guernica, y en todas mis obras recientes, expreso mi execración de la casta que ha hundido a España en un océano de dolor y muerte<sup>4</sup>.

Aunque el tema haya surgido de un acontecimiento concreto, el bombardeo a la población de Guernica, hecho insignificante comparado con las monstruosidades que vendrían después, aún impacta y sigue siendo tema de diversos análisis e interpretaciones puesto que se trata de una obra que habla de valores esenciales y universales.

*Guernica*, una de las obras de arte más famosas, por lo eficaz, que denuncia los hechos en una escena de luz artificial que podría ser nocturna, pintada únicamente con negros, grises y blancos, de composiciones triangulares, en un espacio en el que las figuras están dentro y fuera a la vez, figuras despavoridas de las que emana el terror, se lee como una especie de jeroglífico entre el lenguaje y la escritura, y por tanto se le han hecho incontables estudios, entre otros, aquellos que buscan interpretar el simbolismo que contienen las figuras.

Miremos como ejemplo el análisis de dos figuras, la del caballo y el toro.

Larrea, amigo y contemporáneo de Picasso y de su misma posición política, opina sobre la interpretación de Jerome Seckler, para quien el toro representa la brutalidad y el caballo al pueblo:

"Pues bien, en la reunión de críticos y artistas que podría celebrarse tal vez en el Museum of Modern Art [...] me recomienda también que me dirija a Picasso pidiéndole que me conteste seriamente acerca de los puntos en litigio. Estos conciernen al caballo y al toro.

Porque naturalmente, la crítica anglosajona que, como ignora lo que son los caballos de pica, tiene un nobilísimo concepto de la especie caballar mientras que, por su brutalidad, mira al toro con ojos peyorativos, ha supuesto siempre que ese jamelgo que se destartala en el centro de Guernica representa nada menos que al pueblo español, mientras que el cornúpeto simboliza a Franco y a sus huestes agresoras. No cabe mayor disparate. [...] pero esto no es suficiente. Yo quisiera obtener de Picasso siquiera una mínima confesión [...]"<sup>5</sup>

Podríamos situarnos al lado de Larrea que como buen español conocía la fiesta brava. Sabía que el

caballo de pica sufre, así como se admira el toro por su altivez y valentía hasta en la muerte. Picasso había pintado antes estas figuras en otros contextos; por ejemplo, a los toros los había relacionado con los mitos griegos y al caballo lo había pintado moribundo debido a una embestida.

Así podríamos continuar analizando indefinidamente cada una de las figuras y sus diferentes interpretaciones<sup>6</sup>. A todos estos interrogantes, el pintor no quiso responder con claridad y él mismo se contradecía. Para deducir la reacción de Picasso, creo que nos basta con la respuesta que dio a la pregunta por la significación de la paloma: contestó impasible que se trataba de un pollo...; pollo o paloma, el objeto de nuestro escrito no es el análisis de la obra, ni la confrontación de interpretaciones, sino el destacar que la riqueza de las imágenes da la posibilidad de diversas lecturas, como él mismo lo afirmó: "Estos son animales, animales masacrados. Eso es todo, en lo que a mí respecta; le corresponde al público ver lo que quiera ver".<sup>7</sup>

Así, Picasso convirtió el nombre de un pueblo vasco en santo y seña para recordar valores universales y usó el arte como instrumento de denuncia de la violencia al pueblo español. En *Guernica*, obra que marcó un hito en el arte, se concentra toda su pintura anterior, liberada de los estilos tradicionales. En esta obra cubista cambia el arte tradicional y formal, y el contenido adquiere mayor significado. Sin retratos, descripción de incidentes, sin alusión física ni geográfica a la población, hace una denuncia del caos, desolación, muerte y horror de un evento histórico que se debe recordar. La universalidad de la obra sobrepasa el acontecimiento del primer bombardeo aéreo de la historia<sup>8</sup>.

A principios del siglo XXI, se vio, en vivo y en directo, en los canales internacionales, el primer ataque aéreo de la historia a territorio norteamericano. El televidente observaba las escenas de terror de personas que corrían espantadas, morían o miraban per-

plejas lo que estaba ocurriendo. La imagen de la copia del *Guernica*, que hasta hacía poco se sentía como una premonición de horror, pareció haber cobrado vida en la ciudad de Nueva York. Este doloroso acto de violencia también será recordado con una obra de arte, como se hizo hace sesenta y seis años con el bombardeo de aquel pequeño pueblo vasco.

Al ataque de uno de los íconos norteamericanos se responderá también con un proyecto simbólico y cargado de sentido. Esta obra debe recordar un hecho preciso, generar optimismo y a la vez mostrar orgullo y, ¿por qué no?, el desafío de una nación al fantasma del terrorismo.

El comentario del presidente Bush, en el cual se refiere al nuevo proyecto, "[...] se debe construir algo de lo que nos sintamos orgullosos [...]"<sup>9</sup>, nos recuerda las palabras de un funcionario de la República de Weimar, cuando, con motivo de la Feria Internacional de Barcelona en 1927, se le encargó a Mies van der Rohe el diseño del pabellón que sirvió para representar a Alemania como lugar oficial para recibir al rey Alfonso XIII, para "mostrar con este edificio quiénes somos, qué somos capaces de hacer y cómo sentimos en Alemania hoy en día"<sup>10</sup>.

## El Pabellón Barcelona, de Mies van der Rohe

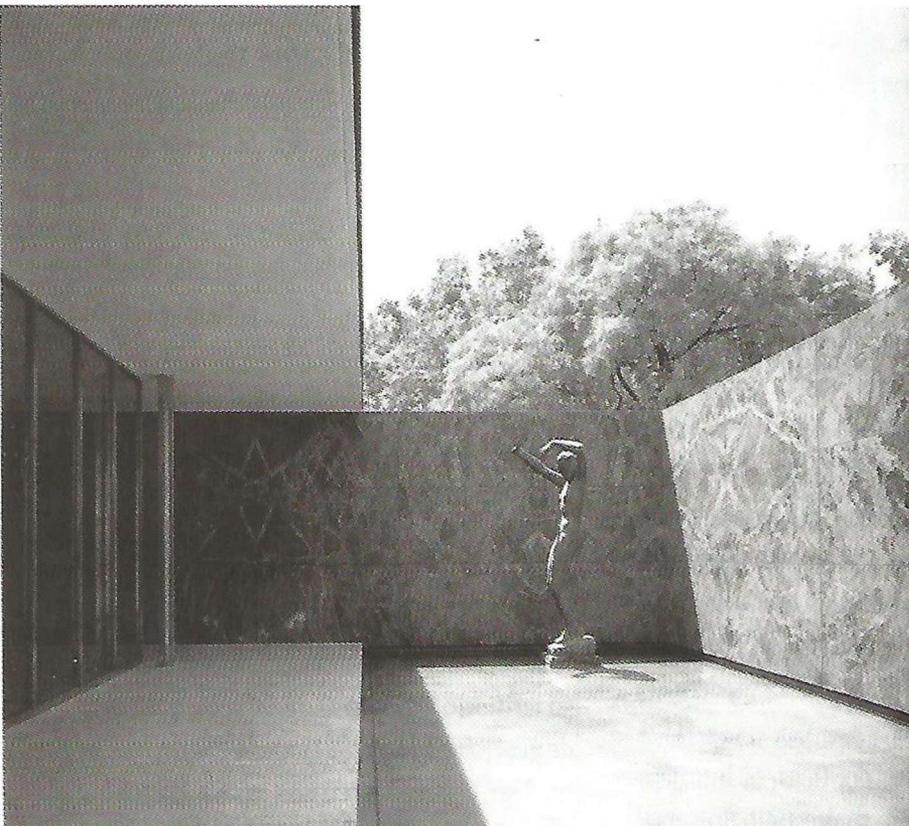
Después de la primera guerra había una energía y un vigor desbordantes entre los artistas alemanes, que contrastaba con el irracionalismo, el desorden y la incompetencia del gobierno. Por esto las artes del periodo de la República de Weimar fueron trascendentales para el modernismo y fueron por un corto período —hasta la persecución nazi— motivo de orgullo de una nación en busca de valores propios, de recuperarse y darse a conocer al mundo, que vio la necesidad de hacerlo con una nueva imagen, no de perdedores sino de progresistas apoyados, en parte, por un movimiento de vanguardia<sup>11</sup>.

El *Pabellón Barcelona* se hizo en un período turbulento entre las dos guerras y en el que se avecinaba una de las épocas más violentas de la historia europea. Sin embargo, aunque la inspiración para el diseño del edificio no viene directamente de la violencia, como la de la primera generación de pintores expresionistas, o el mismo *Guernica*; la teoría arquitectónica que propone sí es respuesta a ella, con-

secuencia de las investigaciones para reconstruir las ciudades alemanas y que busca dar soluciones espaciales a las nuevas circunstancias urbanas y del hombre.

La situación de Alemania era desoladora en todos los campos. Las ciudades se encontraban en ruinas y con nuevos problemas debidos, entre otras causas, al aumento de población, la pobreza y la emigración a las ciudades —consecuencia de la guerra—, la aceleración de la industria y el desarrollo de los transportes y servicios. El reto de los arquitectos era dar soluciones urbanísticas y arquitectónicas rápidas, económicas y que tuvieran en cuenta a la vez factores funcionales, sociales, higiénicos, tecnológicos y políticos. En la arquitectura modernista en Alemania se destacó la escuela de La Bauhaus. En ella se buscaba relacionar las artes con la industria, dar soluciones comunes a todos los ciudadanos, sin discriminaciones, motivar el trabajo en grupo y abandonar la jerarquización de las artes.

## El Pabellón Barcelona



"Lo que parece un programa rigurosamente frío es, en realidad, la lúcida defensa de la conciencia frente al desorden y la desesperación de la catástrofe histórica"<sup>12</sup>.

El pabellón se diseñó en pocas semanas, pero no fue resultado de una inspiración repentina, ni corresponde a un estilo improvisado; en él se condensa el resultado de los estudios que Mies van der Rohe venía adelantando de las nuevas condiciones —que ya hemos mencionado— de las ciudades alemanas después de la primera guerra<sup>13</sup>.

El proyecto del Pabellón contenía en esencia una nueva teoría arquitectónica. Se trataba de liberar los muros de su función de delimitadores de espacios y de su papel estructural; una especie de 'explosión o disolución de la cuadrícula', en la cual se prescindía de la simetría, aspectos fundamentales que habían acompañado a la arquitectura occidental desde la antigüedad. Es así como se logró un espacio fluido en todas direcciones, que permitía una relación directa con el exterior y el interior. Al mismo tiempo, Mies van der Rohe utilizó elementos simbólicos tradicionales como, entre otros, el podio en cual estaba situado el edificio —como en los templos griegos y romanos—, el acceso por una escalera principal situada en un costado —y no por un eje central, como se había acostumbrado—, los ocho pequeños pilares cruciformes que sostenían la cubierta, los elementos interiores, tales como las alfombras negras, las cortinas escarlatas, los muros de mármol y alabastro, e inclusive el mobiliario<sup>14</sup>, que evocaban las ceremonias tradicionales de la realeza.

Pero el proyecto de Mies van der Rohe trascendió de una manera diferente a lo que el gobierno alemán esperaba, y no llegó a ser un símbolo de Alemania. No resultó ser solamente un pabellón destacado, parte del espectáculo para el público de la feria, sino que se convirtió en un hito en la arquitectura modernista de la primera parte del siglo xx.

Dadas las circunstancias políticas, el hito tendría corta vida en su país pero su prestigio universal

no sufriría. Con el ascenso de Hitler al poder en 1933, se inició la persecución de los artistas del movimiento moderno. Por eso, los que lograron emigrar —como Mies, en 1937— continuaron con sus investigaciones en otros países, mientras en Alemania se imponía "por la fuerza el retroceso a un neoclasicismo escuálido, aceptado, de buena o mala fe, por la mayoría de los arquitectos alemanes"<sup>15</sup>. Es así como se 'salvó' el Pabellón de haber sido estigmatizado por la historia como un edificio de un movimiento colaborador del nazismo<sup>16</sup>.

A pesar del hecho de que el Pabellón Barcelona estaba destinado a ser efímero y a su aspecto sobrio, la fuerza del contenido teórico superó las circunstancias para las que fue creado, y rápidamente se convirtió en una de las obras simbólicas del modernismo, lo mismo que la expresión de Mies: "menos es más".

## El Ground Zero, de Libeskind

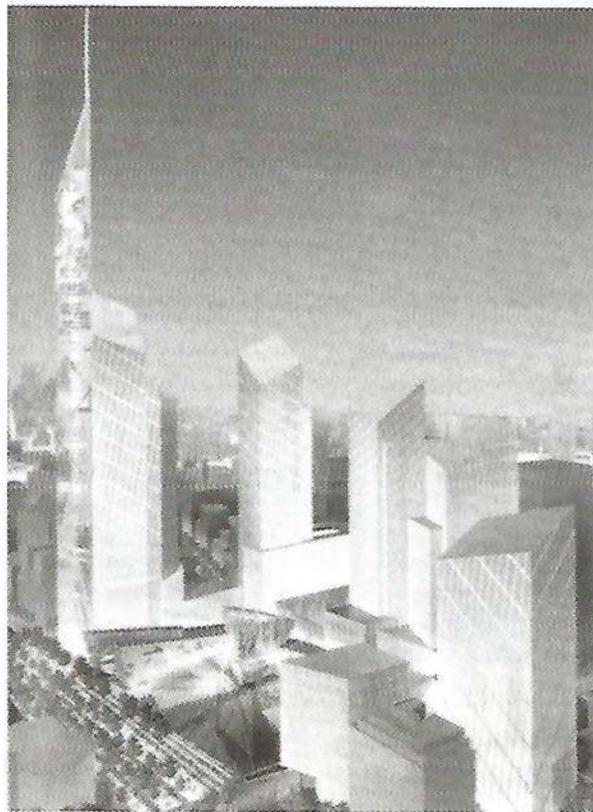
Otro caso del 'orgullo de una nación' concretado en un edificio será el nuevo proyecto para reemplazar las torres del World Trade Center. Para el arquitecto ganador del proyecto, Daniel Libeskind, en *Ground Zero*<sup>17</sup> se trata de lograr un equilibrio entre la historia, recordar un acontecimiento, revitalizar una zona y pensar en el futuro, "un lugar en el cual el relato de la importancia, el sacrificio, la tragedia y el destino del conflicto, puedan cobrar vida".<sup>18</sup>

En *Ground Zero* no se trata de una arquitectura muda<sup>19</sup>. Ésta comunica mensajes y está cargada de símbolos. El arquitecto —contrario a Picasso— explicó al público en general 'lo que debe ver', debido a que su comprensión era definitiva para la selección del proyecto ganador. Éste debía llegar al alma de una generación de norteamericanos que no vivió en su territorio las guerras mundiales, que respiró *aires* de guerra y *fantasmas* como la guerra fría, la guerra nuclear, la amenaza de una tercera guerra mundial y

otras no menos reales, como la guerra en Vietnam, Irak o Bosnia, donde si bien estaba involucrado su país, no se daban en él guerras ajenas, que conoció por medios virtuales. Apenas ahora, en el WTC siente la violencia y sus secuelas, y vive una guerra —la del terrorismo— cuyo epicentro en este siglo es su país.

Para el proyecto, Libeskind pensó en las víctimas, en la narración del hecho violento y en las actividades propias de la vida diaria de la ciudad, que hablan del futuro. Para narrar la historia se valió de tres elementos simbólicos: la luz, la huella del atentado y un espacio para recordar.

La luz: en un espacio público central, por medio de unos ángulos determinados en los edificios que lo rodean, todos los 11 de septiembre, durante el tiempo entre el primer y el segundo ataque, no habrá ningun-



El Ground  
Zero

na sombra en un espacio central. Así se va a recordar, con la luz, durante un tiempo determinado, el hecho violento.

La huella del atentado: se dejarán a la vista e intactos partes de los cimientos de las torres gemelas. Una especie de tumba abierta como testimonio, por considerarlo el arquitecto como "la huella más dramática del atentado".

Y el tercer elemento, un espacio para el memorial: Libeskind marca los límites de un parque dedicado a las víctimas del atentado. Deberá tener un ambiente espiritual pensando principalmente en los familiares de las víctimas, en el cual los «visitantes experimenten la dimensión de la tragedia». Un lugar de recogimiento, que incite a la meditación y que contendrá la huella, el monumento y un museo. Un monumento dentro de otro monumento.

Pero los elementos recordatorios no fueron los únicos que interesaron al arquitecto. Había uno especial: reparar la línea del horizonte de la ciudad. Mas esto realmente, ¿qué significa? Sabemos que el diseño del WTC no fue importante en el campo de la arquitectura ni del arte, ni vital para la ciudad<sup>20</sup>. Pero las torres se habían convertido en parte del paisaje urbano de Nueva York, un paisaje que enorgullece a los norteamericanos, el que ven por primera vez los inmigrantes, como le ocurrió al mismo Libeskind: "llegué por barco a Nueva York como adolescente, como inmigrante, y como millones de otros antes que yo, mi primera vista fue la Estatua de la Libertad y la asombrosa línea del horizonte de Manhattan... nunca he olvidado esa vista y lo que representa"<sup>21</sup>

Antes del atentado, las torres gemelas no eran un icono tan importante, pero al ser atacadas por segunda vez, se convirtieron en símbolo patrio, como lo puede ser la Constitución o la Estatua de la Libertad. Por eso, para llenar el vacío que dejaron en el perfil de la ciudad, Libeskind diseñó, entre los edificios del proyecto, una torre de 1776 pies de altura que contendrá jardines representativos de todos los continentes, como "constante afirmación de vida"<sup>22</sup>. Pero esta cifra no es caprichosa. 1776 es el año de la independencia de EEUU y esa altura coloca de nuevo a la ciudad —por décima vez— como la contenedora del edificio más alto del mundo<sup>23</sup>.

¿Por qué es tan importante en este proyecto un edificio de gran altura? Podemos sorprendernos de este hecho si tenemos en cuenta que contradice los conceptos de diversos teóricos y críticos de la arqui-

tectura, como Johnson, quien afirmó en 1995 que los rascacielos habían llegado a su fin, o el crítico de arte norteamericano Charles Jencks quien anunció la muerte de la arquitectura moderna el 15 de julio de 1972 en San Luis, Missouri a las 3.32 PM cuando se dinamitó el conjunto de Pruitt-Igoe<sup>24</sup>, obra de Minoru Yamasaki, el mismo arquitecto de las torres.

Hoy se siguen haciendo edificios cada vez más altos en todos los continentes. Así se critique la funcionalidad de los rascacielos y se les haya decretado la muerte, esta solución espacial le gusta al público en general. Entre otros aspectos, sigue siendo un símbolo importante para las ciudades, como lo fueron en su momento las catedrales góticas, cuya altura no correspondía solamente al contenido espiritual, sino que eran motivo de competencia y orgullo entre ellas.

Aquí habría sido inaceptable haber construido un edificio bajo, sería un golpe para el orgullo nacional, como aceptar la derrota. Según Jencks: «Las torres fueron atacadas por el símbolo de la arrogancia de América. Si de nuevo simbolizan eso, todo el mundo lo verá<sup>25</sup>». Arrogancia para algunos u orgullo para otros, pero tenía que ser alta: esto lo sabía Libeskind.

"Hay un elemento atractivo en lo colosal... ¿Qué visitante es insensible ante las Pirámides? Y ¿cuál es el origen de esta admiración si no la inmensidad del esfuerzo y grandeza del resultado? La Torre será la estructura más alta construida por el hombre. ¿No será grande por derecho propio?"<sup>26</sup>

Gustave Eiffel

El proyecto de Libeskind produce a primera vista una fuerte impresión. Además de la carga ideológica que contiene, encontramos también un nuevo lenguaje en arquitectura. Así como en el Pabellón Barcelona Mies van der Rohe logró una 'explosión' de la cuadrícula, Libeskind pareciera dar un paso más adelante, con una especie de explosión o deconstrucción de las fachadas, la planta, los ángulos rectos y los cortes tradicionales de la arquitectura del siglo xx. Edificios que no parecen edificios, espacios que se salen de sus límites y cuyas fachadas se confunden a

primera vista con la planta y las elevaciones, como si se tratara de una obra cubista en arquitectura.

La arquitectura de Libeskind se sale de lo tradicional. El diseño parece tomado de los dibujos que hizo durante los años en que se movió meramente en el campo académico y teórico. Pero esto no es absurdo, utópico ni extraño en la arquitectura; lo natural de la disciplina es crear proyectos en tercera dimensión salidos de dibujos de dos dimensiones. *Ground Zero* está compuesto de edificios quebrados, cortados, tajados o en pedazos. La idea de deconstrucción en

de ciertos valores de la estética. Al final no es la armonía ni la belleza quienes controlan este trabajo, lo cual no significa que el producto deba ser feo sino que, en última instancia, su meta no es estética<sup>27</sup>".

Derrida

¿Estamos presenciando el giro hacia una nueva arquitectura? Los cambios en el arte generalmente no tiene fechas precisas y las fronteras no son claras. Los teóricos buscan hechos o fechas simbólicas para demarcarlo de alguna manera. Por ejemplo, sabemos que el posmodernismo se inició en algún momento alrededor de los 60. Para algunos, como Robert



arquitectura, además de ser una nueva manera de leer los conceptos, da la apariencia de desarreglo y rompe con la escala del hombre, que deja de ser la referencia principal.

"La palabra «deconstrucción» tiene en sí misma connotaciones arquitectónicas. Pero no consiste en destruir para que aparezca un solar desnudo, sino más bien en cuestionar las relaciones entre filosofía y arquitectura, esa metáfora arquitectónica que siempre habla de fundamentos, de arquitectura, etcétera. Desde cierto punto de vista, uno puede quizá sorprenderse al saber que tal pensamiento, tal problemática, esté siendo utilizada por los arquitectos [...] La arquitectura debería en sí misma no estar tan sólo orientada ya hacia la utilidad del habitar; naturalmente [...] debe ser habitable y útil, pero esos valores de habitabilidad y de utilidad no son los que dominan en última instancia la obra o el proyecto. También se trata de liberar a la arquitectura

Hughes, empezó cuando en la película *Fantasia* de Walt Disney el ratón Mickey le da la mano al director de la orquesta Leopold Stokowsky; para otros, como Danto, cuando se exhibió una caja de esponjillas, la *Brillo Box*, en una galería de arte. Un cambio de gusto, una posición participativa del espectador, donde todas las propuestas artísticas son bienvenidas y se busca la relación entre las artes. Se respiraba entonces un optimismo individual, opuesto al pesimismo de la primera mitad del siglo, marcada por las dos guerras. Tienen la palabra las culturas menores, las pequeñas narraciones, cualquiera puede ser artista, cualquier cosa por banal que sea puede ser arte, y,

fundamentalmente, se establece una nueva relación de la filosofía con el arte.

El siglo XXI se inició con un ataque aéreo al corazón de Nueva York, al emblema del poder económico. ¿Podemos pensar también que este monumento señala un nuevo giro del arte? ¿Una arquitectura 'quebrada' que conmemora una fecha e interrumpe dos narraciones lineales?

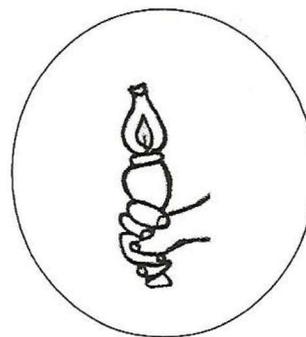
Pero si bien es una deconstrucción, el proyecto no encaja con algunas ideas del posmodernismo — o poshistoria, como lo prefiere llamar Danto—. En *Ground Zero* se retorna a la jerarquización de las artes como se hizo durante muchos siglos, por ejemplo en el Gótico, y se coloca la arquitectura en el puesto más alto, en un proyecto de carácter monumental, en donde la escala humana parece haber quedado en un segundo plano y en donde la figura del arquitecto sobresale, como que es un 'genio' reparador del orgullo de una nación<sup>28</sup>. Esta nueva arquitectura, además de la carga simbólica que contiene, y el regreso a las figuras de arquitectos superestrellas, presenta proyectos 'bullosos'; miremos, si no, el despliegue y lo que produjo en el medio artístico y en las noticias internacionales, el museo Guggenheim de Bilbao, o el museo Judío de Berlín, del mismo Libeskind.

Al respecto, Gabriela Silvestre dijo:

"Con la llegada de la filosofía al arte, dice Danto, lo visual desapareció: era tan poco relevante para la esencia del arte como había probado ser lo bello. Para que exista hoy arte, agrega, no es necesario siquiera que exista un objeto: arte es lo que hacen los auto considerados artistas y puede ser, literalmente, cualquier cosa; el arte se ha fundido, por fin, con «la vida». [...] Dudo mucho que tal sea la situación actual de las artes visuales: y por cierto no lo es en arquitectura. Lo «visual» no desapareció, sino que redobló su importancia [...] La carga filosófica se hizo más pesada que nunca, al revés de lo que Danto previó, y ese peso aparece en íntima vinculación con lo visual. La obra debe proponer significados que excedan su eficacia utilitaria, técnica y aún de sensibilidad, y ellos no deben aludir sólo a cuestiones como la memoria pública, la representación privada, o el interminable diálogo con su propia tradición histórica, sino a la presentación de verdades nunca alcanzables—el espíritu del lugar, la condición del presente, el vacío que antecede a la creación, la disposición de la materia universal, etc.[...] Esto convirtió virtualmente a los arquitectos-estrella en

filósofos aficionados, mirados con desconfianza por los filósofos «verdaderos», que sin embargo, en muchos casos se apresuraron a ocupar el lugar de máximas autoridades críticas<sup>29</sup>.

Al despliegue del suceso se le responderá en la misma proporción. Aquí ya no se trata de una Feria Internacional, sino de un escenario para el mundo. Todo en el proyecto ha sido vistoso, desde el hecho violento, hasta el presupuesto y el despliegue del concurso para la nueva solución arquitectónica, que debe satisfacer, entre otros, a los medios de comunicación



y a la masa. En él se funden el hecho de conmemorar y a la vez crear un nuevo espacio arquitectónico y urbanístico. Un monumento funerario con carácter de espectáculo, en el cual para señalar al proyecto ganador —no era claro qué era el cliente— fue determinante la opinión de la administración, del público y en especial la de los familiares de las víctimas del atentado. Diferentes grupos de la sociedad seguirán influyendo en las transformaciones que sufrirá el diseño original, hasta llegar a la solución definitiva<sup>30</sup>.

A lo anterior se suman una arquitectura parlante y novedosa, la figura del arquitecto como político y superestrella del arte. Pero estas características no garantizan ni disminuyen la calidad del proyecto. Podemos intuir que se trata de un giro en la arquitectura, pero solo con una distancia temporal lo podremos corroborar.

Sin embargo, la humanidad no ha olvidado El *Guernica*, obra que por su inspiración, por la expresión del artista, por la diversidad de lecturas y por la fuerza del contenido, aún impacta como lo hizo la primera vez que se expuso en 1937; o si no ¿por qué se generó tanta controversia cuando el 27 de enero del 2003 apareció cubierta por una cortina azul cuando Powell y John Negroponte hicieron una alocución televisiva sobre el ataque a Irak? *Guernica* es entonces una obra que aún nos hace estremecer, una obra pictórica que sobrepasó el evento que denunciaba.

Ni ha olvidado tampoco el *Pabellón Barcelona*, otra respuesta a un drama, ahora vacío de su función inicial, que se convirtió en un monumento del modernismo como muestra de un punto de partida para un nuevo capítulo de la historia de la arquitectura, un proyecto que estaba destinado a ser efímero aunque la historia no lo permitió; en los años ochenta, por iniciativa de Oriol Bohigas y otros arquitectos, se reconstruyó en su localización original. Al pensar en estas dos obras que, como en literatura, son 'clásicos', —un clásico "es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir"<sup>31</sup>— no dejamos de preguntarnos: ¿el arquitecto Daniel Libeskind, dejará una marca personal y estará haciendo un giro como lo hicieron Picasso y Mies van der Rohe? ¿Dentro de cincuenta años, hará el proyecto estremecer de alguna manera al observador? ¿Tendrá algo nuevo para decir? O, ¿será simplemente una nueva atracción para el norteamericano ávido por tener una historia qué recordar? ¿Logrará la obra superar el acto de violencia, en el que a la vez que se desmoronaban las simbólicas torres, lo hacía también el mito de los norteamericanos de ser una nación protectora e infalible?

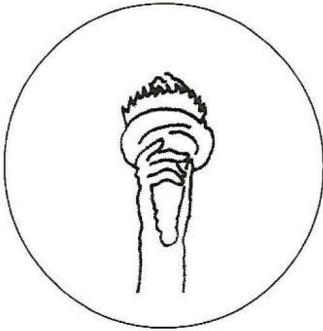
"Para mí no existe pasado ni futuro en el arte. Si una obra de arte no puede vivir siempre en el presente no ha de ser tenida en cuenta en absoluto. El arte de los griegos, de los egipcios, no es un arte del pasado, tal vez está ahora más vivo que nunca"

Picasso



#### Notas

- 1 «Commemoración» y «monumento» se remontan a Mnemosina, la diosa griega de la memoria, adoptada por los romanos como Moneta, en cuyo templo se acuñaban las *monetas*, y de ahí el término 'moneda'.
- 2 Copia autorizada por Picasso, hecha en tapiz, donada por Rockefeller en 1985 a la seda de la ONU en Nueva York.
- 3 Larrea, J., *Guernica*, Madrid, Cuadernos para el diálogo S.A., 1977. p. 16
- 4 *Ibid.*, p.18
- 5 *Ibid.*, p.171
- 6 Se han hecho sin número de asociaciones, inclusive con un pesebre. A la figura de la mujer descompuesta con la boca demasiado abierta y con la lengua afilada, se ha asociado a una piedad de Rafael; otros cuentan cómo Picasso ya la había pintado antes, en *Mujer que llora*, donde representaba la sacrificada Dora Maar a quien el artista hacía sufrir hasta hacerla llorar, para luego pintarla. Traigo estos ejemplos para evitar caer en excesivos romanticismos acerca de las intenciones del artista.
- 7 Manguel, A., «La imagen como memoria», *Leyendo Imágenes*, Bogotá, Norma, 2002, p.198.
- 8 Durante un período corto, que coincide con *Guernica*, Picasso trabajó el dolor y la violencia como en *Plañideras* o *Mujeres que gritan*, *Sueño y mentira de Franco*, con escenas de horror.
- 9 <http://www.worldpress.org/Americas/1064.cfmv>
- 10 Dijo Georg von Schnitzleer en: Schulze, Franz, *Mies van der Rohe*, Chicago, Herman Blume, 1986, p. 158.
- 11 Circunstancias que en 1933 cambiarían con el nazismo.
- 12 Argan, G. C. *El arte moderno. 1770-1970*, Valencia, Joaquín Torres editor, Tomo II, 1977.
- 13 Fueron importantes las investigaciones que Mies había hecho para una fábrica de vidrios, donde empezó a trabajar con muros de cristal. También influyó en él la idea de la planta abierta de Frank Lloyd Wright.
- 14 Al mobiliario se le dio una nueva significación según las necesidades del momento. *La silla Barcelona* se convirtió en un clásico.
- 15 Benévolo, L., *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili S.A., 1974.
- 16 Aún hoy se tiene al expresionismo alemán por colaborador del nazismo. Al arquitecto Albert Speer (hijo de Albert Speer, el arquitecto de Hitler), nadie en Berlín le hace un encargo.
- 17 El nombre *Ground Zero* viene del centro de una detonación nuclear en el desierto de Trinity.
- 18 "A place in which the story of the significance, sacrifice, tragedy and destiny of conflict can come alive" <http://www.daniel-libeskind.com/words/index.html>
- 19 Se piensa que salvo en los monumentos funerales, los mensajes y símbolos en la arquitectura son de difícil comprensión.
- 20 En las actividades de la ciudad no eran puntos focales importantes. Durante años fueron oficinas del gobierno, pues no tenían demanda.
- 21 [www.guardian.co.uk/september11/story/0,11209,904101,00.html](http://www.guardian.co.uk/september11/story/0,11209,904101,00.html)
- 22 *Ibid.*
- 23 En ella habrá jardines representativos de todos los continentes, retomando la idea de los jardines del anterior WTC. Algunos la



consideran como una copia de la torre *Mile-high* de Frank Lloyd Wright, proyecto para Illinois que nunca se hizo.

24 <http://architecture.mit.edu/thresholds/morshed23.htm>

25 <http://www.timesonline.co.uk/article/0,,4801-518789,00.html>

"the towers were attacked as a symbol of American arrogance. If the symbolize that again, everyone will see it".

26 <http://www.pbs.org/wgbh/nova/wtc/innovation.html> "There is an attractive element in the colossal... What visitor is insensitive before the Pyramids? And what is the source of this admiration if not the immensity of the effort and the grandeur of the result? The Tower will be the tallest structure ever built by man. Will it not be grand in its own right?".

27 Pasajes de una entrevista al filósofo Derrida con motivo de su colaboración en el proyecto de *La Villette* de Bernard Tchumi. <http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/villette.htm>

28 Daniel Libeskind es un gran orador y político: para la 'campana' de su proyecto, se declaró neoyorquino; la exposición del proyecto iniciaba y terminaba con una imagen de la estatua de la Libertad. Por internet atacó la propuesta de su rival, el equipo Think, etc.

29 Graciela Silvestre. [http://www.bazaramericano.com/arquitectura/foucault/silvestri\\_atardecer.asp](http://www.bazaramericano.com/arquitectura/foucault/silvestri_atardecer.asp)

30 El proyecto ganador ya había sufrido reformas desde la primera selección, y está contemplado que las seguirá teniendo: Libeskind es el arquitecto principal de un grupo de arquitectos que acabará de desarrollar el proyecto.

31 Calvino, Italo, *Por qué leer los clásicos*, Barcelona, Tusquets, 1992.

#### Bibliografía

Argan, G.C. *El arte moderno. 1770-1970*, Valencia, Joaquín Torres editor, Tomo II, 1977.

*Bauhaus*. España, Könemann, 2000.

Benévolo, L., *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili S.A., 1974.

Clair, J., *La responsabilidad del artista*, Madrid, Visor, 1998.

Elgar, F., *Picasso*, New York, Frederick A. Praeger, 1960.

Español, Joaquín, «Diálogo con Oriol Bohigas», *Invitación a la arquitectura*, Barcelona, RBA Libros S.A., 2002, pp. 11-22.

Fineman, Howard, «Bush and God», *Newsweek*, EE.UU., 10 de marzo, 2003, p.8.

Larrea, J. *Guernica*, Madrid, Cuadernos para el diálogo S.A., 1977.

Manguel, A. «La imagen como memoria», *Leyendo Imágenes*, Bogotá, Norma, 2002, pp. 269-282.

Mcquigan, Cathleen, «Daniel Libeskind takes home the prize», *Newsweek*, EE.UU., 10 de marzo, 2003, p. 47.

Morris, D., *La cultura del dolor*, Chile, Andrés Bello, 1993.

Schulze, Franz, *Mies van der Rohe*, Chicago, Herman Blume, 1986.

«A towering vision for New York», *BusinessWeek*, EE.UU., 24 de Febrero, 2003, p. 110.

<http://www.guardian.co.uk/arts/features/story/0,11710,896939,00.html>

<http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/villette.htm>

<http://www.guardian.co.uk/september11/story/0,11209,904101,00.html>

[http://www.gothamgazette.com/rebuilding\\_nyc/chat/libeskindtranscript.shtml](http://www.gothamgazette.com/rebuilding_nyc/chat/libeskindtranscript.shtml)

<http://www.guardian.co.uk/arts/features/story/0,11710,896939,00.html> d

<http://www.archicool.com/actu/breves/03032003b.shtml>

<http://www.timesonline.co.uk/article/0,,4801-518789,00.html> <http://observer.guardian.co.uk/review/story/0,6903,624024,00.html>

