

Contraespacios públicos. Procesos y miradas desde Oriente¹.

Marta López Marcos

Universidad de Sevilla, España.

Resumen. Desde mediados del siglo pasado ya era posible intuir que los procesos relativos a la democracia de masas tendrían sus repercusiones. La ciudad va transformándose poco a poco en el peligroso y anodino escenario de lo postpolítico, entendiendo éste como el marco global desarrollado en las últimas décadas por autores como Jacques Rancière o Slavoj Žižek. Precisamente desde esta lógica son las estructuras económicas las que controlan la actividad política y social, buscando eliminar toda diferencia o conflicto interno mediante consensos creados de forma artificial y contraria a lo que se entiende por auténtica política. Al contemplar las nuevas formas de urbanismo, vinculadas en muchas ocasiones a un control casi militar de la población e impregnadas de una obsesión exacerbada por incrementar el potencial económico de la ciudad como ente competitivo dentro de un mercado global, podemos afirmar que una espacialización -incluso de una territorialización- de lo postpolítico no es ya algo que se nos escape en el tiempo. De nuevo la arquitectura y el urbanismo como disciplinas del espacio parecen quedar abocadas a su viejo papel de instrumentos organizadores. Ante esta situación, surge la necesidad de posicionarse, detectar las formas de espacialización postpolíticas y, sobre todo, prestar atención a las posibilidades de espacios políticos emergentes. Dado que las posibilidades son infinitas, se hará especial énfasis en situaciones políticas determinadas y localizadas en Oriente, ya que el arco que trazan resulta aún bastante desconocido, o quizás poco asimilado, por determinadas áreas de pensamiento occidental, lo que no significa que sean menos reveladoras: más bien al contrario, completan la imagen que tenemos del mundo, e incluso de nosotros mismos. No es casualidad, por tanto, que el presente trabajo busque conclusiones y formas de actuar en tres ciudades en un principio lejanas a nuestro ámbito occidental más próximo -Pekín, Varsovia, Estambul- y desde temporalidades diferentes, ya que contemplando su reflejo (y el nuestro propio, que su superficie nos devuelve) estaremos reconociendo parte de ese “nosotros” que muchas veces resulta desconocido, o pasa desapercibido por encontrarse, precisamente, demasiado lejos. De este modo, se explorarán las condiciones del contraespacio desde su vertiente política, siendo el espacio, y no el tiempo, el elemento principal de concatenación.

Palabras Clave: contraespacio, espacio público, postpolítica, Oriente, política.

¹ La presente comunicación se centra en aspectos previamente estudiados en el Trabajo Fin de Máster de la autora, titulado *[De]codificando el espacio público. Soportes y disoluciones en la ciudad postpolítica*.

1 Introducción. El marco postpolítico.



Fig. 1. AT-AT in fog, Dubai. *Dark Lens* (Cédric Delsaux, 2009)

José Luis Pardo, en un pequeño capítulo titulado “Disculpen las molestias, estamos transitando hacia un nuevo paradigma” [1], reflexiona acerca de la proliferación de términos como “postmoderno”, “postindustrial”, “telemático”, “globalización”... que tratan de reflejar nuevas condiciones de nuestro tiempo. Acuñados y empleados por autores como Lyotard, Jameson, Bell, Echevarría etc., y con tiempos de vida más o menos prolongados, se puede observar cierta tendencia a la sucesión de unos tras otros, cuando parece que uno está lo suficientemente desgastado como para dar paso a otro que refleje mejor el momento actual [2]. Como Pardo, es lógico desconfiar hasta cierto punto de esos prefijos, pero en el fondo, el uso a veces indiscriminado de todos ellos refleja dificultad e incertidumbre a la hora de dejar pasar la modernidad, sospechando de todo lo que pueda venir después de ella. Pardo achaca esto al deseo del hombre moderno por asistir al final de su propio tiempo e inaugurar una nueva época, lo que en su opinión, hasta ahora, ha resultado un fracaso –al contrario de lo que profetizaba Fukuyama en 1992-, puesto que nuestra concepción del tiempo aún no ha cambiado. Por otra parte, Sloterdijk [3] vincula el uso apresurado y frecuente del “post-” a nuestro convencimiento de que los paradigmas se suceden, sin que ninguno de ellos parezca ser definitivo y estable. Pero más que la propia genealogía del término -que quizás haya surgido a falta de otro más adecuado, sucumbiendo al bombardeo de mencionados prefijos que afecta al vocabulario de la modernidad-, interesa esbozar la estructura del fenómeno postpolítico y las condiciones de espacialización que el mismo articula. Algunos autores y filósofos contemporáneos (como Slavoj Žižek, Jacques Rancière o Alain Badiou) califican el marco en el que hoy nos situamos como postpolítico, en el cual se rompe totalmente con la oposición y la diferencia de tal modo que las formas de poder ejercidas han dejado de ser propiamente políticas. En la lógica postpolítica, el capitalismo y la economía de mercado estructuran el orden social y económico, ante lo cual no hay alternativa posible. Las formas de gobierno se estructuran en torno a un falso consenso en el que se trata de ocultar cualquier forma de diferencia o discrepancia. De esta forma se consigue minar la base de cualquier sistema político, ya que la política genera y trata el conflicto, pero en ningún caso intenta acabar con él.

Desde mediados del siglo pasado ya era posible intuir que los procesos relativos a la democracia de masas tendrían sus repercusiones. Hannah Arendt, en *¿Qué es la política?* [4], limitaba la influencia de dichos fenómenos –generados por el auge del consumo y el olvido, pero también cabría añadir el desplazamiento de los procesos productivos- en el “mundo libre” a los ámbitos político y económico. Al contemplar las nuevas formas de urbanismo, vinculadas en muchas ocasiones a un control casi militar de la población e impregnadas de una obsesión exacerbada por incrementar el potencial económico de la ciudad como ente competitivo dentro de un mercado global, podemos afirmar que una espacialización -incluso de una

territorialización- de lo postpolítico no es ya algo que se nos escape en el tiempo. De nuevo la arquitectura y el urbanismo como disciplinas del espacio parecen quedar abocadas a su viejo papel de instrumentos organizadores, como parte de los mecanismos policiales de los que habla el filósofo francés Jacques Rancière [5]. Frente a la policía estaría el ámbito de la política, ordenando aquello que no tiene lugar, que no tiene voz. El geógrafo Erik Swyngedouw [6] detecta la aparición de “espacios políticos emergentes” (que podrían cubrir desde los sucesos violentos en los banlieues parisinos hasta las tomas de las plazas por parte de ciudadanos indignados a partir de 2011, pasando por la llamada primavera árabe) que, a pesar de todo, no nos pueden hacer pensar en un retorno a la polis griega; primero porque ya no es posible, puesto que las condiciones de escala, producción y poder han cambiado. Segundo, porque el carácter efímero de estos actos impide la instauración de una verdadera actividad política permanente en el espacio público, aunque ésta sea continuada por otros cauces que, por otra parte, cuentan con un apoyo efectivo mucho más reducido que el que inicialmente se podría pensar².

El problema no se reduce únicamente a la transformación del espacio público en objeto de consumo, sino a la fuerte neutralización –o despolitización- del mismo. En *El Espacio Público como Ideología*, Manuel Delgado [8] pone de manifiesto el empobrecimiento actual de lo público, recurriendo a Marx para explicar la dimensión política del mismo: lo sitúa como elemento de mediación (desde Hegel) para una conciliación entre sociedad civil y Estado, que tradicionalmente camufla cualquier tipo de explotación o exclusión. De esta forma, el espacio público acaba siendo un elemento dominante, orientador (moralmente) y hegemónico. El mismo Delgado [9] plantea que, si bien Henri Lefebvre no llega a desarrollar plenamente el concepto de “espacio público”, éste, tal y como se manifiesta hoy, sí se deja entrever en ese espacio concebido (representación del espacio) que, en manos de los técnicos y sirviendo a los intereses capitalistas, es simplemente suelo para comprar y vender, un simple “espacio inmobiliario”. Frente a esta situación, en el presente texto se tratará de forma más genérica la práctica espacial en una determinada dirección, no entendida como un simple ejercicio de oposición ideológica que a largo plazo sería fagocitado por la estructura económica, capaz de integrar a sus propios oponentes [10] o incluso de producirlos [11], sino como la generación misma del contraespacio del espacio de poder. Del mismo modo, las transformaciones espontáneas de las representaciones oficiales del espacio en ámbitos para la representación de cualquier otro signo pueden considerarse hoy como unos de los conceptos más dinámicos para el entendimiento en la transformación y generación de espacios para el diálogo y la diferencia, sin los cuales la ciudad contemporánea se ve condenada a transformarse en el mero escenario de la gran obra postpolítica, donde cabría pensar como Hollier -una vez más interpretando a Bataille-, que concluye que “la arquitectura en sí misma no es nada. Únicamente existe para controlar y dar forma a toda la escena social” [12].

2 Miradas a Oriente.

Dado que las posibilidades a la hora de abordar la cuestión son infinitas, aquí se hará especial énfasis en situaciones políticas determinadas y localizadas en Oriente, ya que el arco que trazan resulta aún bastante desconocido, o quizás poco asimilado, por determinadas áreas de pensamiento occidental, lo que no significa que sean menos reveladoras: más bien al contrario, completan la imagen que tenemos del mundo, e incluso de nosotros mismos. Parece claro que la exploración de los espacios postpolíticos y sus reversos pasa por el reconocimiento del nos-otros en el otro, como afirma Cacciari en su *Archipiélago* [13]. No es casualidad, por tanto, que desde aquí se busquen conclusiones y formas de actuar en tres ciudades en un

² López Petit lo explica a través del movimiento por una vivienda digna que se desató hace unos años en España: “El movimiento por una vivienda digna que se extendió por diferentes ciudades españolas tuvo su máxima fuerza cuando giró en torno a la extraña consigna «No tendrás casa en la puta vida». Más de 20.000 personas salieron en Barcelona a manifestarse bajo esa no-reivindicación. Cuando el movimiento quiso hacerse movimiento social, es decir, cuando entró en el marco del derecho y buscó un interlocutor, el movimiento se deshinchó inmediatamente” [7].

principio lejanas a nuestro ámbito occidental más próximo –Pekín, Varsovia, Estambul- y desde temporalidades diferentes, ya que contemplando su reflejo (y el nuestro propio, que su superficie nos devuelve) estaremos reconociendo parte de ese “nosotros” que muchas veces resulta desconocido, o pasa desapercibido por encontrarse, precisamente, demasiado lejos. Este “juego de espejos³” entre realidades diversas es para Otxotorena [15] lo que constituye el espacio histórico de la modernidad, y no la secuencia “innovación-estabilidad-crisis”. A través de los tres casos se encontrarán mecanismos de reversión entre la representación del espacio y el espacio de representación (sobre la plaza de Tiananmen en Pekín); arquitecturas especulares que buscan, mediante reversiones y oposiciones, renovar lenguajes y condiciones estéticas de su tiempo (a través de la obra de Oskar Hansen y otros arquitectos de la República Popular de Polonia); y por último, nuevas definiciones para un arte público a través de la contestación y la resonancia en diversas partes del mundo (con las recientes manifestaciones en la plaza Taksim de Estambul). De este modo, se explorarán las condiciones del contraespacio desde su vertiente política.

A través de la lectura que hace el filósofo italiano Massimo Cacciari de figuras antidialécticas como Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, Weber, Wittgenstein y Heidegger, se manifiesta la “legitimidad teórica del capitalismo como sistema basado en la crisis” [16]. Aunque criticado por las bases más militantes, cercado en su propia temporalidad, podría hoy ser llevado a la acción arquitectónica, para que este negatives Denken que se resiste a los intentos de predeterminación y síntesis de la ideología burguesa [17], nos dé la oportunidad de establecer puentes contrafactuales con más aperturas y potencialidades que las acciones arquitectónicas sobre el espacio público que se presentan direccionadas ideológicamente, usurpando y subsumiendo las condiciones contradictorias, que son las propias de la constitución de ese espacio, puesto que la esencia del pensamiento negativo radica precisamente en la imposibilidad de sintetizar dialécticamente las contradicciones del sistema. Ya no hay crisis irreductibles a síntesis últimas, sino que a partir de aquéllas surgen nuevos lenguajes y nuevas formas de pensamiento. A modo de resumen, conviene mencionar la cita que Tafuri [17] toma de Walter Benjamin en su ensayo *El carácter destructivo*, en el que el carácter derrotista y represivo de lo negativo se desmantela: “cuando el espíritu destructivo mira alrededor no ve nada positivo en torno de él. Pero justamente porque no ve nada positivo, en todos lados ve caminos”.

El elemento principal de concatenación no será el tiempo, sino el espacio mismo. Frente al tiempo como característica principal de la “modernidad cognitiva”, Sloterdijk [19] trata de poner en relieve el nexo existente entre la condición del pensar y la localización del pensar para el ejercicio de la ciencia. Si la ordenación del tiempo ha sido esencial para el ejercicio del poder [20], rescatar lo espacial –al igual que su reverso- podría ser un arma útil para retomar la construcción del espacio político. Esta nueva forma de recorrer los hechos se apoya en el argumento que Sanford Kwinter desarrolla al hablar sobre las arquitecturas del tiempo, cuando reconoce una modernidad “inversa” que se presenta virtualmente a través de la historia, como “contra-historia o contra-práctica”, y funcionando como una contra-memoria que la conecta a “aquellos elementos (...) que necesariamente van más allá de una relación dialéctica con el periodo histórico anterior o con una ideología presuntamente hegemónica” [21].

3 Espacio y representación. El caso de Pekín.

La plaza se entiende como una representación del espacio, en tanto que es un elemento abstracto, procedente de la lógica de la ordenación de la ciudad y por tanto íntimamente ligado a las relaciones de producción. Pero el carácter profundamente simbólico

³ Esta especularidad superaría por tanto la que se desarrolla en la lógica pre-cartesiana de la representación que José Luis Pardo recoge: “Somos el espejo en el cual el mundo se refleja, pero no tenemos espejo en el cual reflejarnos para ver, por nuestra parte, el mundo” [14].

de la plaza hace que ésta pueda considerarse a su vez un espacio de representación, el espacio que habla y que vibra, configurando un escenario idóneo para la observación de fenómenos alternos de dominación y apropiación, en cuanto a espacio dominante y dominado-apropiado, explicados por Lefebvre desde una óptica marxista que sin embargo el propio Marx no llegó a definir claramente. Si aquí se habla sobre todo del espacio dominado-apropiado, tanto en el sentido de sumisión a lo tecnológico y a las fuerzas de trabajo como en el de apropiación social, también es interesante contemplar en segunda instancia la plaza como espacio dominante, es decir, como “la realización de un proyecto maestro” [22]. La plaza puede ser el escenario de la democracia, pero también puede ser el de las demostraciones de poder autoritario, incluidos los desfiles militares y las ejecuciones públicas; o el de la protesta y la insurgencia, bien por extensión del espacio de poder, o bien por la reacción contra lo que éste supone en el segundo. Podría decirse que no existe en realidad tal dialéctica entre espacio dominante y dominado, sino que esta doble condición contradictoria está presente en el espacio público.



Fig. 2. Plaza y Puerta de Tiananmen, Pekín (Antonio Silva, 2011)

La plaza de Tiananmen es uno de los espacios políticos más significativos del siglo XX, por lo que merece especial atención a la hora de examinar los supuestos que nos ocupan, buscando reversos y condiciones contraespaciales en el espacio público. Su existencia está ligada en sus orígenes a la Ciudad Prohibida, ubicada en el centro de la estructura de círculos concéntricos que conforman la capital China. Esto equivale prácticamente a decir que se sitúa en el centro del mundo, ya que China significa literalmente “país del centro”, y en la espacialidad propia de su cultura representa el punto central del universo. Tiananmen, o Puerta de la Paz Celestial, es el acceso sur a la Ciudad Prohibida y a su vez extremo norte de la plaza, que toma su mismo nombre. A lo largo de la historia, podría decirse que el centro de este universo particular desarrollado por el sinocentrismo se ha desplazado desde el espacio construido, la morada de los emperadores, al gran vacío urbano, que representa el espacio político por excelencia. Únicamente en Tiananmen se producía el contacto entre el gobernante y su pueblo. Además de representar esta dualidad entre público y privado, el trazado de la Ciudad y el espacio en torno a ella responde a un orden cosmogónico concreto: el conjunto se orienta perfectamente según un eje norte-sur y de forma rectangular.

Esta axialidad norte-sur sería prolongada y modificada a través de diversas actuaciones urbanísticas y arquitectónicas, sobre todo desde el ascenso de Mao al poder. El espacio frente a Tiananmen no era un lugar particularmente representativo en los primeros años de la etapa republicana, pero fue adquiriendo popularidad debido a ciertas operaciones urbanísticas y a su idoneidad para manifestaciones clandestinas. La verdadera transformación de este enclave en plaza se produce bajo su mandato, puesto que sólo un espacio de dimensiones colosales podría albergar a una masa ingente que representara el poder supremo del presidente, encarnando de alguna manera ese “fonotopo agitado” del que habla Sloterdijk al afirmar que el totalitarismo moderno procede del consenso del estadio [23] como contenedor de masas. En un principio, Mao quiso proyectar una plaza que albergara un billón de personas,

pero tras las obras que concluyen en 1959 Tiananmen “sólo” puede acoger a 400.000, y tras su muerte, en otra expansión, a 600.000. Para generar el vacío de 44 hectáreas en el que hoy consiste la plaza, fue necesaria la demolición de espacios residenciales, comerciales, además de la tala de varias zonas arbóreas. Más que la construcción de un espacio, Tiananmen supone un gigantesco trabajo de destrucción [24]. A pesar de que la plaza de Tiananmen parece negar la imagen histórica de la antigua ciudad amurallada, que aparece como un marco sobre el que se generaron nuevos significados y representaciones [25], resulta sorprendente el respeto con el que se trató al conjunto monumental con la llegada del comunismo, a pesar de que no faltaron planes para destruirla por completo [26]. Al fin y al cabo, estos elementos representaban una continuidad y una centralidad estatal que la administración maoísta pretendía conservar; sobre todo, el trazado tradicional chino negaba la concepción democrática de la ciudad occidental moderna [27]. La imagen de la plaza se completaría con elementos arquitectónicos que responden a los cánones más estrictos del realismo estalinista: el Gran Salón del Pueblo, el edificio de los Museos de la Historia y la Revolución chinas y el Monumento a los Héroes del Pueblo. Con la construcción del mausoleo de Mao en 1977, la plaza queda finalmente configurada: ahora el centro de Pekín residía en el Monumento a los Héroes, tras un desplazamiento de una gran repercusión simbólica.



Fig. 3. Izquierda: Monumento al Partido Comunista Chino en su centenario, Plaza de Tiananmen. **Derecha:** Sede de la CCTV, OMA. Pekín. (Antonio Silva, 2011)

Hasta entonces, las manifestaciones populares en la plaza habían sido de carácter indudablemente revolucionario; éste era el objetivo fundamental del proyecto espacial de Tiananmen. El punto de inflexión en el que la representatividad del espacio comienza a fluctuar se produce en el año 1976 -tras la muerte de Zhou Enlai- y explota definitivamente con los sucesos de 1989. Linda Hershkovitz [28] hace un interesante análisis del fenómeno en términos lefebvrianos, partiendo de que “el poder de los movimientos de oposición reside en su capacidad para apropiarse del «espacio del otro» y transformarlo de forma que articule su propia visión política” [29]. Es la práctica espacial el momento a través del cual se realiza la apropiación del “espacio del otro”, sin importar lo efímero o transitorio de dicha apropiación. Para Hershkovitz, Tiananmen es “producto de una historia dialéctica espacial” [30] en el que las diferentes formas de poder han ido reconciliando los diferentes elementos que conforman su geografía simbólica. Sin embargo, aquí encontramos una primera contradicción que no parece poder resolverse. Hershkovitz recurre a la definición de espacio monumental que hace Lefebvre, la del espacio que “es determinado por lo que puede tener lugar allí, y en consecuencia, por lo que no puede tener lugar (prescrito/proscrito, escena/obsceno)” [31]. Pero la autora recalca de igual forma que los espacios públicos -quizás en el sentido más urbano del término- nunca pueden controlarse totalmente, “y por tanto sus usos y sus significados nunca pueden ser completamente prescritos” [32]. Por tanto, la plaza de Tiananmen nunca va a ser un símbolo para unos pocos (al igual que Tahrir, que ha sido empleada como lugar de manifestación por grupos opuestos) puesto que significa a la vez una cosa y su contraria, revolución y contrarrevolución⁴ -es oportuno recordar ahora las palabras de Marx en su discurso en el aniversario del People’s Paper en 1856: “Hoy día, todo parece estar impregnado por su contrario”-.

⁴ Hay quien va más allá, como el filósofo italiano Giorgio Agamben [33], quien sitúa en Tiananmen el inicio de la lucha política que está por venir, entre el Estado y el no-Estado (las “singularidades sin identidad”, la Humanidad, que no debe confundirse con lo social).

Si se analiza la situación actual de Pekín como ciudad, es evidente que las cosas han cambiado mucho. El espacio público recupera poco a poco su función social en la capital: la escena nocturna posee una vitalidad desconocida en años, al menos en las zonas más céntricas. Tiananmen sigue siendo el centro geográfico y simbólico de la trama urbana; cada día miles de turistas la visitan, impresionados por las dimensiones sobrehumanas de los espacios que la conforman. Pero ya no puede decirse que Tiananmen es el centro de Pekín. Al menos, no es el único. Sudjic [34] pone de manifiesto una disolución total del núcleo urbano: los nuevos puntos neurálgicos de la ciudad se dispersan en forma de gigantescos rascacielos al este de la ciudad, en los que se concentra la actividad económica que ahora aparece intensamente representada en el imaginario urbano. Todo lo demás, sobre todo el antiguo tejido residencial, es susceptible de ser destruido. De algún modo, la esperanza puesta por Lefebvre [35] en el modelo de planificación chino –frente a los modelos soviético y capitalista, basados en las ciudades y grandes empresas–, que parecía proponer una forma sostenible de planeamiento, se desvanece. Al tomar el tren de alta velocidad que une Pekín con Shanghai, se atraviesan más de mil kilómetros de tierra rural, que permanece olvidada, mientras las enormes áreas urbanas se inflan a base de grandes inversiones y construcción exacerbada. Parece que el centro de China ya no está en Tiananmen, sino en la sede de la CCTV proyectada por Rem Koolhaas. Mientras que Tiananmen resiste débilmente como centro político del país, la verdadera representación del espacio se hace presente en estos nuevos edificios que muestran la apertura del régimen al capitalismo internacional; de nuevo es la estructura económica la que subyuga las políticas del estado. También lo postpolítico se revela en China, que ya no puede ser el centro de ningún universo.

4 Arquitecturas especulares. El caso de Varsovia.

El caso de Polonia es significativo por varias razones. En primer lugar, su histórica indefinición territorial nos habla de una nación cambiante y en constante transformación, que apenas ha mantenido una localización ni unas fronteras fijas a lo largo de la historia, ni siquiera una identidad nacional estable. Asimismo, Polonia forma parte del proyecto europeo, a pesar de ser casi una “extraña” para las naciones más occidentales, pero precisamente por este motivo es necesaria su comprensión para una visión plural de una misma, aunque fragmentaria, entidad geopolítica. En un espacio tan concreto como éste es posible encontrar entre las últimas décadas del siglo XX artistas y arquitectos como Stanisław Zamecznik, Lech Tomaszewski u Oskar Hansen, que se posicionaron en el reverso de la espacialidad propia de su sistema político. Estos aportes revisitados se tornan particularmente fructíferos en nuestro contexto actual europeo y nacional de *Krisis*, en el sentido de la negatividad explicitada por Cacciari [36] desde los años 70.

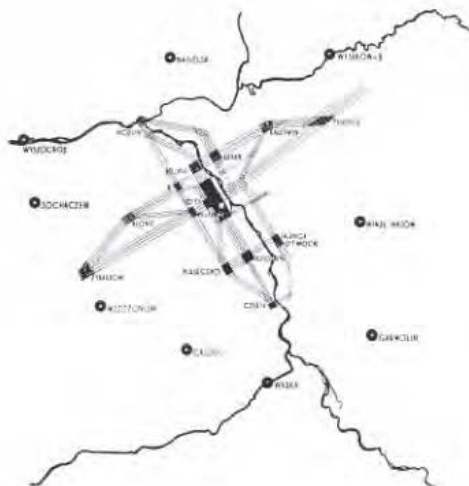


Fig. 4. Esquema del plan *Warszawa Funkcjonalna*, desarrollado por J. Chmielewski y S. Syrkus en 1933. (Edmund Goldzamt, 1977)

Esta situación intersticial tiene su reflejo directo en Varsovia, la capital que fue arrasada por los nazis durante la guerra. David Crowley [37] relata la espacialización de la ciudad a través del nuevo imaginario urbano que los arquitectos y urbanistas polacos generaron al pensar la nueva Varsovia, ya fuera desde la lógica occidental o la oriental. Probablemente los primeros en hacer explícita esta articulación entre dos realidades fueron Szymon Syrkus and Jan Chmielewski, que en 1934 presentaron el plan *Warszawa Funkcjonalna* (Varsovia Funcional) ante el CIRPAC. El concepto fundamental del plan radica en la posición intermedia de Varsovia entre las dos ciudades más representativas de cada bloque: París y Moscú. El plan, tremendamente conceptual, iba mucho más allá de la realidad física: la ciudad trasciende el plano material y es concebida como un nodo que se disuelve en la complejidad de conexiones continentales por tierra, mar o aire. Tras los bombardeos nazis, que destruirían un 80% de la ciudad, el plan se vuelve aún más sugerente: la ciudad física realmente ha desaparecido y, ahora, todos los espacios son posibles.

Evidentemente, durante los primeros años de la República Popular de Polonia, la Unión Soviética sería su referente indiscutible en todos los aspectos. Pero tras la muerte de Stalin, el bloque oriental va perdiendo progresivamente peso en Europa, y la República Popular inicia un proceso de distanciamiento del culto hacia Stalin, al igual que sucedería en el resto de estados vinculados de una forma u otra a la Unión Soviética, aunque con intensidades diferentes. El acercamiento a Occidente se haría a todos los niveles, pero de forma muy llamativa en el plano cultural y artístico: la arquitectura y el arte institucionales se despegan del realismo soviético para volver de nuevo a las formas de expresión abstracta, que por una parte tendrían puentes a Occidente y que por otra volvían la mirada a los orígenes de la modernidad oriental. Pero a pesar de que esta respuesta pueda resultar lógica, una vez más se vacía de contenido la producción artística en favor de la proyección icónica del propio estado. Ante esta situación, el trabajo para arquitectos y artistas se convirtió en una tarea difícil. El grupo ante el que nos encontramos no es manifiestamente subversivo, como otros que aparecerían más adelante, sino que más allá del posicionamiento político seguían trabajando por una nueva espacialidad y nuevas formas de expresión, buscando refugios en el arte, el diseño o la arquitectura efímera. Más que una verdadera oposición al espacio controlado por el poder, lo que generan estos artistas es una especie de refugio en el que seguir trabajando por recuperar aquello que el poder político ha vaciado.



Fig. 5. *Exposición individual de Oskar Hansen en el Museo Judío de Varsovia* (Archivo de Oskar Hansen, vía Graham Foundation, 1977)

Dos de las obras más significativas del grupo pivotan en torno a la galería Zachęta, que actualmente es la Galería Nacional de Arte y que fue concluido a principios del siglo XX, siendo uno de los pocos edificios que sobrevivió al bombardeo nazi. Se trata de una pieza urbana de corte neoclásico que tensiona de forma rotunda el espacio que se encuentra a su alrededor. En *Studiumprzestrzenizintegrowanej* (Estudio del espacio integrado, 1957), donde participan Zamecznik, Fangor y Hansen, se establece una vinculación entre la obra y el interior y el exterior de la galería Zachęta, con elementos que gravitan en el espacio. Con el *Studium* se redibujan, se re-proyectan las condiciones de un espacio concebido en torno a un elemento central; un espacio que, por otra parte, había sido borrado y degradado tras la guerra. La introducción de elementos flotantes no sólo se da por una voluntad de introducir leguajes artísticos nuevos y sacar el arte de las salas de museo, sino que con ello se busca enfatizar las dimensiones ocultas de ese espacio, relacionadas con el movimiento y su condición efímera, que se enfrentan al pesado cuerpo de la galería. Éste no fue el único proyecto que se generó en torno al edificio, pero sí de los pocos que se construyeron. Hansen, Zamecznik y Tomaszewski elaboraron un proyecto para la ampliación de la galería en el que una vez más se buscaba una arquitectura incompleta y transparente, en la línea de la teoría de la forma abierta desarrollada por Hansen. Junto al antiguo edificio, se colocaría una estructura metálica en forma de cubo, a la que se adosarían diferentes paneles ajustables para generar las particiones y los forjados, y de igual forma funcionarían las fachadas y cubiertas de vidrio. La nueva galería no tendría una forma definida, sino que cambiaría según las necesidades de cada momento, frente a la estructura determinada e inamovible del viejo edificio. La acción, las respuestas y la interacción entre el ser humano y su espacio serían cruciales para Hansen, que desarrollaría estos aspectos en torno al concepto del “activo negativo” (*aktywny negatyw*), mediante el cual el espacio no se representa a través de su duplicado físico, sino a través de la experiencia receptiva del individuo [38]. En cierto sentido, mediante la introducción del componente creativo y subjetivo es posible leer una cierta crítica al pensamiento totalitario que había primado en Polonia desde hacía bastante tiempo.



Fig. 6. Oskar Hansen exponiendo la Teoría de la Forma Abierta (Museo de Arte Moderno de Varsovia, 2013)



Fig. 7. Maqueta del proyecto del equipo de Oskar Hansen para el memorial de Auschwitz, en la exposición "Moore & Auschwitz", Tate Britain, Inglaterra. (Magdalena Hueckel, 2010)

Otro de los proyectos destacables en esta línea es el presentado por Hansen y su equipo para el memorial de Auschwitz- Birkenau a finales de los años 50. La propuesta difería mucho del resto: consistía en una pasarela de setenta metros de ancho y un kilómetro de longitud, de asfalto negro, que cruzaba en diagonal el recinto de los crematorios. No se recurrió a ningún tipo de figuración, de referencia visual que llamara a la memoria del sitio; únicamente la vía, que recorría el lugar casi sin tocarlo, sin deformarse al entrar en contacto con él. La línea ni siquiera atravesaba la puerta principal por la que entraban los trenes que transportaban a las víctimas, puesto que nadie, para los arquitectos, debía pasar por esa puerta de nuevo. Tampoco se reprodujo ninguna otra trayectoria reconocible, como la que los presos recorrían desde su llegada hasta su muerte (algo que hubiera sido bastante previsible en una intervención de este tipo). Sin embargo, y a pesar de una valoración muy positiva del proyecto por parte de los miembros del jurado, el proyecto no era lo que víctimas y sus familiares esperaban. El escultor Henry Moore, como presidente del jurado, tuvo que rechazar finalmente el proyecto por "falta de contenido emocional". Murwaska-Muthesius establece una interesante comparación entre los dos artistas y su forma de abordar el problema de la representación y el espacio público. Mientras que Henry Moore con su *Figura reclinada* (1958), que se sitúa desde entonces frente a la sede de la UNESCO en París, apuesta por la monumentalización de la forma, Hansen hace justo lo contrario, optando por otorgar el protagonismo al espectador, no a la obra. En otras palabras, no sólo espacializa, sino que monumentaliza la experiencia, cuando la obra en sí no es más que un vacío, una pérdida. Si bien Groys hablaría más adelante de la instalación artística como reverso de la reproducción (de esa "pérdida del aura" de Benjamin), extrayendo una copia de un espacio de circulación anónima y situándolo en un contexto topológicamente definido, lo cierto es que la obra de Hansen ya apunta a esas "dislocaciones y relocalizaciones", por las que el arte de nuestro tiempo se significa, no establecido por una forma determinada sino precisamente por su "inscripción topológica" [39]. Y en este caso, la escala del proyecto permite elevar este carácter a la máxima potencia, puesto que se trata casi de una instalación a escala arquitectónica, en la que el espacio ya no supone únicamente un contexto sino el propio material de trabajo. Por otra parte, la radicalidad de la opción de desplazar el foco de interés desde el objeto monumental-representante de poder al ciudadano, genera un espacio público en el sentido más auténtico del término, en el que todos los interlocutores pueden expresarse: las relaciones de poder se espacializan de una forma diferente.

A través del documental elaborado por Artur Żmijewski en torno a Sen Warszawy, se nos muestra a Oskar Hansen con un grupo de colaboradores tratando de visualizar una propuesta del arquitecto consistente en una torre que transformaría el perfil de la capital polaca, dominado por el Palacio de la Cultura y la Ciencia, casi el último reducto de la influencia estalinista tras 1989. Esta acción vuelve a remitirnos a lo especular, que se manifiesta en este caso desde la analogía, pero también desde la ironía, entendidas como condiciones de nuestro tiempo y no como meras figuras retóricas. Ante la problemática del dominio del Palacio sobre

la forma de la ciudad, Oskar Hansen propone otro rascacielos que no responda a una ideología política determinada (“forma cerrada”), sino que por el contrario sea capaz de impregnarse de la acción e interpretación de los usuarios (lo que no deja de estar vinculado ideológicamente a su interpretación particular de lo moderno). La forma del edificio contrasta, pero a la vez se asemeja en escala y connotaciones a la torre regalada por Stalin a la ciudad. Análogamente, se reflejan una en la otra, en la búsqueda de un referente urbano, cuya necesidad la propia torre de Hansen paradójicamente cuestiona, a pesar de la vocación inicialmente dialéctica del proyecto. Más allá de la lógica interna del proyecto, al colocar la maqueta del edificio en el exterior para generar una falsa perspectiva, se está localizando lo ilocalizable en un tiempo que no le corresponde. Mediante ese juego de espejos se distorsiona a través de lo irónico el paisaje de la ciudad, que por un momento se ve inserta en un tiempo y espacio inexistentes, en el que el Palacio es tratado de forma casi irrisoria al dejar de ser, aunque sea de manera efímera, el reflejo de la imposición de un poder determinado que ha condicionado la ciudad hasta nuestros días.

5 Espacios en resonancia. El caso de Estambul.

La ciudad, como forma de exterioridad, ve continuamente redibujados sus límites público y privado, todo lo que de afuera -de exterior, fuera de la casa- posee. La experiencia del espacio público es imprescindible a la hora de reclamar esa exterioridad, para no convertirnos en cuerpos sin espacio, sino cuerpos en el espacio, o más bien cuerpos que habitan el espacio [40]: no absorbiendo lo Otro, sino vinculándonos a ello. Centrar en este momento la atención en un emplazamiento específico como Estambul posee una doble motivación: por una parte, estudiar un caso muy concreto de reclamación de un espacio público desde el propio espacio público –ambos comprensibles desde su dimensión tanto urbana como política- en un marco cuyas características postpolíticas se acrecientan con el tiempo; y por otra, detectar formas de contraespacialidad en los procesos que han tenido lugar en la ciudad durante los últimos años. Concretamente, es en este entorno geopolítico donde Cacciari parece situar la aparición del conflicto y la división entre Este y Oeste, el reconocimiento del otro, a través de la inescindibilidad, y a su vez, la alteridad entre los dos territorios, Asia y Europa [41] en el sueño de la reina Atosa.



Fig. 8. *Scherentänzerinnen*, Valie EXPORT. (Lukas Beck, 2008)

Desde la llegada de Atatürk y el derrocamiento del último Sultán en 1922, la nación turca emprende una carrera de modernización para acercarse progresivamente a sus vecinos laicos y europeos, y así, Estambul se convertiría en una metrópoli moderna en relativamente poco tiempo. El documental *Ekümenopolis: Ucu olmayan sehir* (“una ciudad sin límites”, 2011) muestra la trayectoria urbanística y de desarrollo que la ciudad ha sufrido en las últimas décadas, a través fundamentalmente de las conexiones por tierra de ambos lados del Bósforo y la edificación exacerbada para acoger a aquéllos nuevos habitantes procedentes del campo y ciudades más pequeñas que vienen en busca de trabajo. En cualquier caso, los cambios en el país han traído consigo una sociedad occidentalizada que se concentra fundamentalmente en

las grandes ciudades (Ankara, Estambul, Esmirna, etc.), que poco tiene que ver con la de los países islámicos de su entorno. Por esta razón, una buena parte de la población manifiesta abiertamente su descontento hacia las políticas de Recep Tayyip Erdogan, primer ministro de Turquía desde 2003, quien ha tratado de acometer durante su mandato en primer lugar un cierto giro hacia el Islam moderado, consciente del peso que Turquía tiene en el entorno de Oriente Próximo, y en segundo lugar un crecimiento de la ciudad desde una perspectiva neoliberal. Ante esta situación, las tensiones surgidas entre los ciudadanos turcos se han ido acrecentando cada vez más. Así, la ciudad sin límites surge de un modelo de crecimiento totalmente insostenible, que a su vez se ve impulsado por la lógica establecida en la propia ciudad desde formas de gobierno igualmente insostenibles. Taksim, por diversas razones, es un espacio de gran carga política, y por tanto, es una pieza interesante a la hora de componer una representación del espacio. Así, el gobierno de Erdogan, sin consultar previamente con las autoridades locales, diseñó un proyecto de reforma para la plaza y el parque, en el que además de una importante reducción de la ya de por sí escasa zona verde, se planteaba la reconstrucción del antiguo cuartel otomano para la creación de un nuevo centro comercial y la edificación de una nueva mezquita. La operación evoca por un lado a la modernización y el progreso supuestamente impulsados por el gobierno actual (el centro comercial) y por otro al pasado glorioso de Turquía y su vinculación al Islam (cuartel y mezquita). De esta forma se omite, o se trata de ocultar, el significado de la plaza como espacio libre urbano y de representación de un estado laico y republicano, desde el cual muchos consideran una provocación la visión islamizante y la privatización del espacio que el gobierno trata de imponer [42]. Si bien los que iniciaron la protesta el 28 de mayo de 2013 fueron los integrantes del movimiento urbano y ecologista que buscaban evitar la destrucción de Gezi, pronto se unieron manifestantes de todo tipo, dispuestos a reivindicar su propio espacio, ya fueran pertenecientes o no a minorías denostadas o ignoradas por el gobierno.

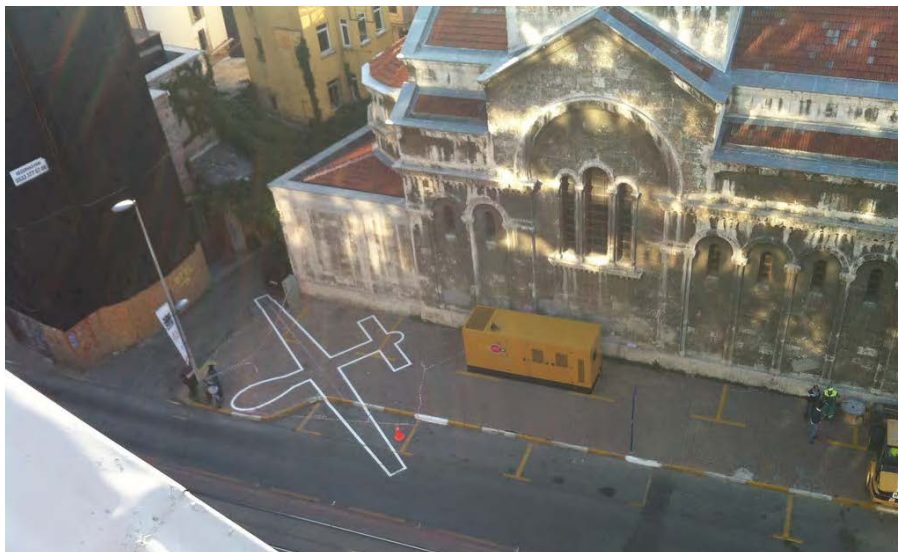


Fig. 9. *Drone Shadow 002* (James Bridle, 2012)

Detectar la intensidad de la resonancia de las protestas en otras partes del mundo y la reacción ante las mismas permitiría cartografiar un estado del espacio público en todo el mundo, desde un gesto tan concreto como las manifestaciones de Taksim. Es obvio, como se ha manifestado desde gran parte de la prensa internacional, que Taksim no tiene punto de comparación con la Primavera Árabe, como algunos han querido interpretar. Lo que caracteriza a la lucha en Taksim es que no se puede reducir a un conflicto de carácter puramente ecologista o protector de los espacios libres: es una lucha por un modelo de estado y por el significado del espacio público. Es precisamente por esta razón por la que las protestas masivas en Turquía

merecen aquí un capítulo aparte: frente a otras manifestaciones, como las de Egipto, España o EEUU, en las que los desencadenantes son de corte exclusivamente político, social o económico, en Estambul el objeto de lucha es el propio espacio público y su redefinición como bien común. Lo cierto es que los sucesos de Taksim se trasladaron a lugares como Alemania, donde la población turca es muy numerosa: el 9 de junio de 2013 ciudadanos de origen turco y simpatizantes se manifestaron por las calles del barrio berlinés de Kreuzberg para apoyar las protestas. Del mismo modo, el pianista Davide Martello, que había estado tocando su piano en Taksim durante los días de la protesta y el campamento, volvía a tocar el quince de agosto en la plaza principal de Ulm, trasladando parte del sonido de la revuelta turca a un espacio diferente. El espacio concreto se traslada a otro lugar, no ya físicamente sino como un elemento inmaterial y de algún modo reproducible y resonante en otros espacios urbanos.

Existe toda una constelación de precedentes relacionados con el gran estallido que tiene lugar en Taksim en mayo de 2013, como el proyecto *Mapping the Commons*, impulsado desde hackitectura.net y que cartografía y refleja la problemática del procomún urbano. También en 2012 tuvo lugar la primera Bienal de Diseño de Estambul, en la que desde la exposición *Adhocracy* se muestra una serie de trabajos que indagan en la escena contemporánea desde el marco de las revoluciones sociales y tecnológicas y su repercusión sobre el ámbito del diseño, y todo ello a través de proyectos de todo el mundo fácilmente transmisibles y adaptables a otras circunstancias locales. En la muestra hubo lugar para diseños y obras de corte más crítico, como la gigantesca silueta de un dron que James Bridle dibujó en el suelo de la calle junto a la escuela en la que se situaba la exposición. La sombra del dron aparece como uno de los iconos más potentes del imaginario postpolítico, al representar un poder invisible, una violencia sin rostro pero letal e implacable. Se hacen visibles los elementos en principio imperceptibles para el ciudadano que, sin embargo, forman parte de la representación del espacio en el que éste está inserto. Con esta contraposición de espacios cotidianos y de control, se está reabriendo el debate acerca de la construcción de esos sistemas de inmunidad hipertróficos propios de nuestro tiempo. Asimismo, Bridle rescata a los que están fuera, a los que están sujetos a un sistema que para proteger la vida presente en su interior ejerce el poder de administrar la muerte. Turquía se encuentra, en todos los sentidos, entre los dos mundos irreconciliables.

En realidad, puede que Estambul no haya dejado de ser ese punto de encuentro y confrontación al mismo tiempo que siempre fue. Si culturalmente la relación Oriente-Occidente ha sido narrada a través de la historia de la ciudad, puede afirmarse que hoy Estambul se ha transformado en un altavoz, y a la vez en un indicador sobre el que tomar el pulso a las realidades locales que tratan de resistir a la globalización total. Sin duda, el espacio de Taksim ha pasado de ser un área urbana específica a transformarse en una realidad mucho más amplia, que no puede ceñirse al espacio físico de la plaza sino que se extiende, a modo de negativo, a todas las partes del mundo que sufren una amenaza similar. Para Pamuk [43], el ejemplo de un barrio puede resonar en la ciudad ¿Podría lo que sucede en una ciudad resonar en el resto del mundo?

A pesar de que Agamben [44] pone de nuevo de manifiesto la imposibilidad de resolver los problemas globales desde lo local, sí que es posible bajar a una escala urbana y común para generar estructuras resilientes, es decir, que reconozcan e incorporen las fuerzas que generan vida e innovación, y resistentes -en el sentido deleuziano del término: “crear es resistir” [45]. Con el verso de Rilke “Has de cambiar tu vida”, Sloterdijk [45] propone precisamente la redacción inminente de un plan inmunológico global en el que los intereses vitales de la humanidad sólo se verán realizados por medio de esfuerzos universales, lo cual nos invitaría a pensar en una fuerte revitalización de lo público, a su vez inserto en el espacio urbano.

7 Referencias

- [1] Pardo, JL 2011, “Disculpen las molestias, estamos transitando hacia un nuevo paradigma”, en Arenas, L & Fogué, U (ed.), *Planos de [inter]sección: materiales para un diálogo entre filosofía y arquitectura*. Madrid: Lampreave, pp. 352-367
- [2] Pardo, JL 2011, p. 354
- [3] Sloterdijk, P 2013, *Muerte aparente en el pensar*, Siruela, Madrid, p. 38
- [4] Arendt, H 1997, *¿Qué es la política?*, Paidós, Barcelona
- [5] Swyngedouw, E 2011, “«Every Revolution Has Its Square»: politicizing the post-political city”, en Gandy, M (ed.), *Urban Constellations*. Jovis, Berlin, pp.22-25
- [6] Swyngedouw, E 2011
- [7] López Petit, S 2010, “Espacio público o espacios del anonimato. La ciudad y el anonimato”, *Barcelona Metròpolis. Revista de informació y pensament urbanos*. [http://w2.bcn.cat/bcnmetropolis/arxiu/es/page6ad2.html?id=23&ui=416#]
- [8] Delgado Ruiz, M 2011, *El Espacio Público como Ideología*, Los Libros de la Catarata, Madrid
- [9] Delgado Ruiz, M 2013. “El "espacio público" como representación y falacia en Henri Lefebvre. Consideraciones para Amélie Vialette, de la Ohio State University”, *El Cor de les Aparences-Bloc de Manuel Delgado* [blog]. 22 de abril [http://manueldelgadoruiz.blogspot.com.es/2013/04/el-espacio-publico-como-representacion.html]
- [10] Otxotorena, JM 1992, *La lógica del post: arquitectura y cultura de la crisis*, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid. Valladolid, p. 99
- [11] Sloterdijk, P 2006, *Esferas III. Espumas: Esferología Plural*, Siruela, Madrid, p. 621
- [12] Hollier, D 1993 [1989], *Against Architecture: the writings of Georges Bataille*, MIT Press, Cambridge (Mass.), p. 51
- [13] Cacciari, M 1999 [1997], *El Archipiélago. Figuras del Otro en Occidente*, Eudeba, Buenos Aires:
- [14] Pardo, JL 1992, *Las formas de la exterioridad*, Pre-Textos, Valencia, p. 344
- [15] Otxotorena, JM 1992, p. 79
- [16] Carrera, A 2009, “Introduction”, en Cacciari, M 2009, *The unpolitical: on the radical critique of political reason*. New York: Fordham University Press, p. 1-44, p. 8
- [17] Mandarini, M 2009, “Beyond nihilism. Notes towards the critique of Left-Heideggerianism in Italian philosophy of the 1970s”, en Chiesa, L & Toscano, A (ed.) 2009, *The Italian difference: between nihilism and biopolitics*. Re.press, Melbourne, pp. 55-79, p. 58
- [18] Tafuri, M 1983, Entrevistado por el grupo del Programa de Estudios Históricos de la Construcción del Habitar en Materiales. [http://es.scribd.com/doc/57810227/Entrevista-a-Manfredo-Tafuri]
- [19] Sloterdijk, P 2013, p. 38
- [20] Canetti, E 2005, *Masa y poder*. Alianza Editorial, Madrid, p.468
- [21] Kwinter, S 2001, *Architectures of time: toward a theory of event in modernist culture*. MIT Press, Cambridge (Mass.), p. 35
- [22] Lefebvre, H 1991 [1974], *The Production of Space*, Oxford, UK: Blackwell, p. 165
- [23] Sloterdijk, P 2006, p. 475
- [24] Wu, H 1991, “Tiananmen Square: A Political History of Monuments”, *Representations*, (35, Special Issue: Monumental Histories), pp. 84-117, p. 90
- [25] Watson, R 1995, “Palaces, museums and squares: Chinese national spaces”, *Museum Anthropology*, 19(2), pp. 7-19, p. 9
- [26] Sudjic, D 2010, *La Arquitectura del Poder*. Ariel, Barcelona, p. 98
- [27] Sudjic, D 2010, p. 98
- [28] Hershkovitz, L 1993, “Tiananmen square and the politics of place”, *Political Geography*, 12(5), pp. 395-420
- [29] Hershkovitz, L 1993, p. 395
- [30] Hershkovitz, L 1993, p. 416
- [31] Hershkovitz, L 1993, p. 416
- [32] Hershkovitz, L 1993, p. 416
- [33] Agamben, G 1996, *La Comunidad que viene*, Pre-Textos, Valencia, p. 54-55
- [34] Sudjic, D 2010, *La Arquitectura del Poder*. Ariel, Barcelona, p. 99-111
- [35] Lefebvre, H 1974, “La producción del espacio”, *Papers: revista de sociología*, (3) pp. 219-229
- [36] Cacciari, M 1982, *Krisis. Ensayo sobre la crisis del pensamiento negativo de Nietzsche a Wittgenstein*, Madrid, Siglo XXI Editores
- [37] Crowley, D 2008, “Paris or Moscow? Warsaw Architects and the Image of the Modern City in the 1950s”, *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, 9(4), pp. 769-798.

- [38] Zmyslony, I 2013, “Modernizm totemiczny. Rzeźbiarskie performanse Krzysztofa, M. Bednarskiego”, *Kultura Liberalna*, (216). [<http://kulturaliberalna.pl/2013/02/26/zmyslony-modernizm-totemiczny-rzezbiarskie-peregrynacje-krzysztofa-m-bednarskiego/>]
- [39] Groys, B 2008, “The Topology of Contemporary Art”, en Smith, T, Enwezor, O & Condee, N (ed.), *Antinomies of art and culture: modernity, postmodernity, contemporaneity*. Duke University Press, Durham, pp. 71-80
- [40] Merleau-Ponty M1975 [1945], *Fenomenología de la percepción*. Península, Barcelona, p. 156
- [41] Cacciari, M 2009, *The unpolitical: on the radical critique of political reason*. Fordham University Press, New York, p. 200-201
- [42] Cullinane, S 2013. “La plaza Taksim de Turquía, símbolo del encuentro de las ideologías” CNN Español. 7 de junio [<http://cnnespanol.cnn.com/2013/06/07/la-plaza-taksim-de-turquia-simbolo-del-encuentro-de-las-ideologias/>]
- [43] Pamuk, O 2013, “Giro hacia el autoritarismo”. *El País*, 8 de junio [http://internacional.elpais.com/internacional/2013/06/08/actualidad/1370704243_783846.html]
- [44] Agamben, G 2008, “Comentarios de Giorgio Agamben y debate final”, en Bauman, Z, *Archipiélago de excepciones*. Buenos Aires; Barcelona, Katz; Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, pp. 107-134
- [45] Roche, F (ed.) 2012, *Reclaim Resi(lience)stance, Log Journal for Architecture*, (25), New York, anyone corporation
- [46] Sloterdijk, P 2012. *Has de cambiar tu vida: sobre antropotécnica*. Valencia, Pre-Textos.

7 Bibliografía complementaria

1. Fudala, T. & Zamecznik, M., 2010. *Space between us*, publicación sobre la exposición organizada por el Museo de Arte Moderno de Varsovia y 0047, Oslo
2. Murwaska-Muthesius, K., 20 de mayo de 2002. “Oskar Hansen and the Auschwitz «Countermemorial», 1958-59”, en ArtMargins [blog]. Accedido el 20 de marzo de 2011 [<http://www.artmargins.com/index.php/archive/311-oskar-hansen-and-the-auschwitz-qcountermemorialq-1958-59>]
3. Murwaska-Muthesius, K., Pietrasik, A. & Toniak, E., 2010. Henry Moore and Auschwitz, publicación sobre la exposición organizada por Tate Britain, London y Museum of the History of Polish Jews en cooperación con el Instituto Adam Mickiewicz de Varsovia. Accedido el 20 de marzo de 2011 [http://www.polska-year.pl/files/File/komunikaty/Moore_Final.pdf]