Auswitchpark

Epi Neuraska
Licenciado en Bellas Artes
Universitat de Valencia

Resumen

Examinamos la transformación de los espacios históricos en espacios de ocio, para formular una visión crítica sobre la mutación mercantilista y política que suponen.

Nos centramos en el campo de concentración Birkenau II, más conocido como Auschwitz, como icono del terror y la barbarie en la posmodernidad. Mostrando un interés especial a la parte más obscura de las acciones humanas, desde un punto de vista analítico en sus comportamientos y acciones.

Acercarnos con todo esto al debate sobre la sacralización del Holocausto y sus efectos en nuestra cultura visual. Acercar la reflexión sobre el nuevo espacio creado en Auschwitz al usuario, para formular un discurso sobre la tematización de los espacios en los que vivimos.

Introducción

La novela gótica del XIX se ocupaba de lo terrorífico, de lo monstruoso, de lo macabro en el puro ámbito fantástico. A día de hoy, en el siglo XXI y más de medio siglo después del Holocausto nos encontramos con que la realidad que fue terrorífica, monstruosa y macabra se ha convertido en banal. Así, podríamos considerar que nuestra reflexión acerca de unos hechos reales que superan con creces la fantasía gótica han de hacernos reflexionar acerca de lo que verdaderamente ocurrió en la tragedia de la Segunda Guerra Mundial, y su tratamiento actual para presentarnos nuestro nuevo contexto terrorífico político y social.

En el presente artículo hemos seleccionado algunos fragmentos de la tesis de máster llamada: "Auschwitzpark: Proyecto aplicado y análisis de los espacios temáticos", adscrito a la línea de investigación Lenguajes Audiovisuales, Creación Artística y Cultura Social que propone el Máster en Artes Visuales y Multimedia de la Facultad de Bellas Artes

Auschwitz-Birkenau (Polonia)
Spreepark (Alemania)
Fotografía realizada por Epi Neuraska (2009)

de Valencia. Realizaremos una pequeña inmersión en el espacio de Auschwitz-Birkenau, espacio de relevancia histórica donde supuran discursos moralistas, políticos y por supuesto de consumo. Hablamos de espacios recreados, reconstruidos, donde la finalidad primordial es cautivar al visitante utilizando diversas formas de sugestión para crear una experiencia impactante. Este turismo de la muerte busca reencontrar esa conexión con la muerte en vida, aunque en algunos de los casos encuentra una banalización de ella misma, así como la sacralización y el aura en el caso de Auschwitz.

Veremos diferentes enfoques del término Holocausto, con las discrepancias y transformaciones para hacer de él un uso político-económico, que muchos supervivientes no comparten. La magnificencia del término es atribuida a una parte de las víctimas, excluyendo a otras no menos importantes. Para poder situarnos en este contexto y comprender lo referido ha sido necesario manejar una suma importante de textos, de los que esperamos poder ofrecer una idea más clara del término y su "aura". En relación con ello, analizaremos los diferentes iconos creados en relación a Auschwitz y el Holocausto así como su consecuencia en el público y el arte.

Comprobaremos de qué forma el espacio de Auschwitz es utilizado como reclamo turístico, depositando sobre la mesa el dilema abierto de si con ello se entienden los acontecimientos pasados, la historia de los hechos, las consecuencias o por el contrario, al igual que con el cine, libros, museos…, banalizamos y deformamos la historia que tuvo que padecer la Europa del siglo XX.

Sacralización del Holocausto

En griego clásico, Holocausto es un adjetivo que significa: "todo quemado", Finkelstein utiliza dos denominaciones de Holocausto, en primer lugar el "Holocausto nazi se emplea para designar el hecho histórico real" y "Holocausto, para referirse a su representación ideológica" esta última aprovechada por Israel, una de las potencias militares más preparadas que utiliza el "(…) Holocausto como arma ideológica"[1].

Kertész, superviviente de Auschwitz, respecto al uso del término Holocausto comenta "(…) utilizo la palabra porque la han vuelto inevitable, pero la considero tal como es; un eufemismo, una ligereza cobarde y carente de fantasía"[2]. Muy crítico con la utilización de las víctimas como medio político, pese a ser judío observa con cierto cinismo a los que defienden la "memoria" del Holocausto, generalmente judíos norteamericanos.

1. FINKELSTEIN, Norman G, *La Industria del Holocausto*, Madrid: Siglo XXI, 2002, pp. 7-13.
2. KERTÉSZ, Imre, *Dossier K*, Barcelona: Acantilado, 2007, p. 69.

Elie Wiesel, escritor de origen húngaro que sobrevivió a los campos de concentración, crea un aura de misterio y sacralización en torno al Holocausto, situándolo fuera de la historia, al considerar que es algo imposible de describir o comprender. Apunta a la "destrucción de la historia"[3] dado que no da la posibilidad de reflexionar y aprender sobre los acontecimientos, sino por el contrario limita el estudio del mismo. Wiesel es uno de los "ideólogos" del Holocausto, y piensa que comparar el Holocausto "con los sufrimientos de otros grupos" es, en su opinión, una "traición absoluta a la historia judía"[4].

El hecho de subrayar la singularidad del Holocausto implica en cierta manera una superioridad sobre los demás, crea unos derechos que según Finkelstein justifican "en efecto, la mejor coartada de Israel"[5].

El escritor israelí Boas Ebron en su libro *Holocaust. The uses of disaster*, señala que se trata de "un adoctrinamiento propagandístico oficial, una producción masiva de consignas y falsas visiones del mundo, cuyo verdadero objetivo no es la comprensión del pasado sino la manipulación del presente". Y añade que "la memoria del exterminio llegó a convertirse en poderosa herramienta en manos de los dirigentes israelíes y los judíos del extranjero"[6].

Finkelstein recuerda el juicio de Eichmann: los servicios de espionaje israelí capturaron a Eichmann en 1960, al margen de las leyes argentinas, y lo llevaron a Israel para ser juzgado. Utilizaron el recuerdo del Holocausto y de las víctimas para poder tener un resultado óptimo: Eichmann fue ahorcado en Jerusalén.

Después de comprobar su utilidad, la comunidad judía estadounidense empezó a utilizar el recuerdo del Holocausto como escudo defensivo ante las críticas internacionales a los actos de Israel y sus intereses políticos[7], incorporándose el concepto político de "Holocausto" -desde el final de la guerra árabe-israelí en 1967- en la vida judía estadounidense.

Referente a todo este clima de victimismo y manipulación *Kertész* declara: "me repugnaba la autocompasión judía, no me interesaba la religión y me molestaba la suspicacia, el hecho de considerar antisemita

3. FINKELSTEIN, Norman G, *op.cit.*, pp. 51-53.
4. WIESEL, Elie, *Against Silence*, vol. lll, New York: Irving, 1985, p. 146.
5. FINKELSTEIN, Norman G, *op.cit.*, p. 54, 55.
6. EVRON, Boas, "Holocaust: The uses of disaster" en *Radical America* vol.17, nº4, julio-agosto, 1983, p. 15.
7. FINKELSTEIN, Norman G, *op.cit.*, p. 36.

a todo el mundo"[8] de ahí que surgiera el "odio gentil" desde el lado de los que defienden el Holocausto como exclusividad de los judíos.

> *Gentil*: 1. adj. Entre los judíos, se dice de la persona o comunidad que profesa otra religión[9].

Finkelstein expone este "odio gentil" mediante palabras del ya citado Wiesel, donde explica que los judíos murieron porque los gentiles así lo deseaban, "el mundo libre y civilizado" puso a los judíos en manos del verdugo "(…) hubo quien actuó como asesino y quien guardó silencio"[10].

En cierta manera fue de este modo, pero no podemos olvidar que no solo fueron los "gentiles" quienes colaboraron con los nazis; es sabido que incluso los judíos ayudaron a los nazis a realizar las listas para la organización de guetos, creación de policía judía…, y tal como indica *Kertesz*, las decisiones del Consejo Judío de Hungría aun conociendo lo que sucedía en Auschwitz[11].

Podemos pues establecer dos dogmas básicos del Holocausto, por un lado la singularidad histórica que se defiende desde las líneas judías, y el ya citado "odio gentil". Antes de la citada guerra de 1967 no existían estos dogmas, basados en el judaísmo y el sionismo. Establecemos su inicio desde el juicio de Eichmann en 1962 y con el alto poder militar y de coacción del estado de Israel gracias a la ayuda de Estados Unidos.

Mediante la propagación de la "paranoia", del supuesto "odio gentil" y la utilización de la singularidad del Holocausto, se excusa y se perdonan las acciones infringidas a los no judíos por parte de Israel, o desde las principales organizaciones judías de Estados Unidos.

> La mitología dominante sostiene que todo el mundo colaboró con los nazis para destruir a la comunidad judía, y en consecuencia, los judíos lo tienen todo permitido en su relación con otros pueblos[12].

8. KERTÉSZ, Imre, *op.cit.*, p. 89.
9. Real Academia Española
10. FINKELSTEIN, Norman G, *op.cit.*, pp. 56-57.
11. KERTÉSZ, Imre, *op.cit.*, p. 19. En marzo de 1944 los alemanes ocupan Hungría y en Birkenau se preparan las infraestructuras para la recepción de los judíos húngaros: "empezaron a ampliar los crematorios y a colocar nuevos raíles de tren." Describe una situación lamentable, en la que un alto oficial de las SS llega a Budapest y es recibido por el Consejo Judío con una gran suma de dinero. Al mismo tiempo este mismo Consejo Judío recibió el protocolo llamado: "Vrba. Rudolf Vrba.", un prisionero eslovaco que se fugó de Auschwitz y que redactó con detalle lo que ocurría en el campo de concentración. También, redactó los detalles de las nuevas infraestructuras en construcción para la deportación de los judíos de Hungría. "El Consejo Judío de Hungría discutió el protocolo y decidió no comunicar su contenido a los cientos de miles de miembros de la población judía que, por cierto, ya estaba siendo reunida por la gendarmería en guetos establecidos a toda prisa".

Esta sacralización del Holocausto vendrá acompañada por el auge de las publicaciones de libros, documentales, películas… que incitan la "peregrinación" a los diferentes campos de concentración, como a los museos de la Memoria Judía. Todo un complejo sistema efectivo acuñado por Finkelstein como "La industria del Holocausto".

Es importante incidir en el papel que han jugado las fotos tomadas por los aliados en los campos de concentración alemanes a finales de 1945.

Para Cornelia Brink, la difusión de esas fotografías de los campos de concentración pretendía mostrar una "realidad franca e inequívoca" aceptada por la gran mayoría de personas, "no como una interpretación específicamente fotográfica de aquella realidad abierta al análisis"[13] sino que otorgan a la fotografía el valor de realidad, de documento histórico; donde el análisis no tiene cabida, puesto que la fuerza de su contenido colapsa todo camino analítico.

Las imágenes de los campos se han convertido en iconos, utilizados en otros contextos. Para Brink "(…) el término icono es la llave que ilustra las complejidades implicadas en relación con los campos de concentración"[14]. Las fotografías de los campos de concentración nazis están cada vez más asociadas con los iconos. Estos iconos son aplicados a fotografías y películas sobre campos como Bergen-Belsen y Auschwitz, que poseen "gran poder de simbolización". Elementos como: la entrada de Auschwitz, la rampa de la muerte, crematorios, vitrinas exponiendo pelos de las víctimas, maletas, cazos…, también están considerados como "iconos del exterminio".

La primera impresión al ver estas imágenes es la "paralización" y raras veces incita a preguntas sobre los orígenes y el empleo de estas fotografías. Esta "paralización", el acto de callarse, de no poder decir nada frente a las imágenes es lo que reproduce el "mito".

Mostraremos la obra de Rafał Jakubowicz para entender mejor este punto, donde la presentación icónica de los diferentes elementos que simbolizan el campo de concentración de Auschwitz nos hace reflexionar sobre acontecimientos actuales, política y socialmente.

La obra *Arbeitsdisziplin* de Rafał Jakubowicz fue presentada en la Medium Gallery de Bratislava, en el 2002. La instalación consta de una

12. OZICK, Sitia, "All the World Wants the Jews Dead", *Esquire*, noviembre 1974.
13. BRINK, Cornelia, *op.cit.*, pp. 135-136.
14. Ibíd., pp. 137-138.

Imágenes de la instalación Arbeitsdisziplin de Rafał Jakubowicz (2002)

caja de luz, que presenta una postal de la fábrica de la Volkswagen de Poznan, y un vídeo de la misma fábrica.

En la tarjeta postal iluminada vemos la fábrica de la Volkswagen situada detrás de una alambrada de espinos, un elemento muy peculiar del campo de concentración de Auschwitz. La estructura de la factoría nos recuerda la entrada de Auschwitz-Birkenau, de este modo Jakubowicz, asimila uno de los iconos más importantes y extendidos de Bikernau. Esa torre panóptica de control con sus iniciales: V W, es presentada de manera similar a la mayoría de las imágenes que recogen la torre del campo de concentración de Birkenau. El encuadre, los rojos colores y las amenazantes nubes, refuerzan la sensación de inestabilidad y acerca la imagen a los iconos absorbidos por los medios de comunicación.

Por otra parte, presenta un vídeo registrado en la misma fábrica. En sus imágenes podemos observar el sistema de vigilancia, que de nuevo establece asociaciones con los campos de concentración. La valla delimitadora con alambre de espinos, el hombre que guarda la seguridad y que además, nos lanza miradas frías hacia el exterior, todo son elementos relacionables con sistemas de control de los campos

Litografía de Miroslaw Balka (2007)

de concentración. Al mismo tiempo se alude a la historia, la empresa alemana y al problema de la disciplina corporativa contemporánea.

Debemos señalar también los trabajos vinculados con uno de los iconos más destacados, el letrero de la entrada de Auschwitz I: "Arbeit Macht Frei". Siendo un tema de actualidad reciente, este icono ha sido empleado en muchas expresiones artísticas, así como objeto deseado por coleccionistas.

La litografía de Miroslaw Balka: *B*, fue exhibida en su exposición retrospectiva del IMMA (Irish Museum of Modern Art) titulada *Tristes Tropiques*, en 2007. Pertenece a una serie de más de veinte piezas, y en ella se muestra el aislamiento de la letra "B" de la icónica frase "Arbeit Macht Frei" sobre distintas imágenes de vídeo (fotogramas) que hacen de fondo y se visualizan a modo de textura.

Sobre la "B" recae toda una serie de metáforas interpretativas, ya que en el campo Auschwitz I, el letrero "Arbeit Macht Frei" tiene la letra "B" invertida, y como icono del Holocausto, Miroslaw Balka realiza esta extracción de la "B" del contexto original, otorgándole una nueva visión más gráfica, más de diseño gráfico que de protesta de los presos.

> (…) Balka propone una reflexión sobre el genocidio judío por parte de los nazis, pero también sobre la representabilidad del mismo. Lo críptico de su obra, la necesidad de disponer de una amplia información contextual, no accesible de entrada, plantea al mismo tiempo la dificultad de hacer transmisible la magnitud del Holocausto y la función de la obra de arte (…) La sensación de opresión es perceptible por el visitante, pero los referentes de esa sensación, su anclaje en un episodio concreto de la historia reciente de la humanidad, o la posibilidad de trascender el significado simbólico de ese episodio a otros que se han producido desde entonces, son elementos a los que difícilmente puede uno llegar, y que convierten la recepción de la obra en un acto de fe más que en un proceso de interpretación. Alrededor de esta cuestión está el debate sobre la imposibilidad la representación de la Shoah y su posible banalización en el acto mismo de su representación (recuerden los debates surgidos ante películas como *La lista de Schindler*, de Spielberg, o *Shoah*, de Claude Lanzmann). De ahí que Balka opte por la alegoría, la referencia indirecta y el significado abierto, proponiendo al visitante experiencias físicas e intelectuales que le hagan comprender la tragedia y la imposibilidad de transmitirla[15].

El uso de la iconografía, que está directamente relacionada con el fascismo, nos obliga a reflexionar sobre el problema después de Auchwitz, también en el problema de la memoria. Nos muestran el Holocausto, conocemos el Holocausto, ¿de qué nos sirve?, ¿ha servido en nuestro presente?

Muchos artistas trabajan con esta iconografía para indicar distintos tipos de opresión, la violencia de los sistemas simbólicos, la hipocresía que tantas veces encontramos en los discursos oficiales.

El Aura de Auschwitz

Auschwitz fue liberado por el Ejercito Rojo el 27 de enero de 1945, este hecho fue "relativamente" ignorado en Europa Occidental, hasta la década de los años sesenta. En cada lado del telón de acero tenían sus lugares simbólicos del pasado nazi:

En Occidente: Bergen-Belsen (Alemania), campo no relacionado con la solución final. Allí falleció Ana Frank.

En el Este: Auschwitz (Polonia), icono que posteriormente simboliza el Holocausto y el colapso de la civilización.

15. El Cultural.es, "Balka o la representación imposible. Reflejos Condicionados", [texto on-line] [fecha de consulta 16/10/2010] http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=22019

El filósofo Adorno aludió al campo de Auschwitz en una de sus frases más conocidas y controvertidas: "Escribir poesía después de Auschwitz es bárbaro".

Imre Kertész, superviviente de Auschwitz, criticó esta manifestación de Adorno: "Bueno, si se me permite formularlo sin ambages, considero la frase una bomba fétida moral que infesta de forma superflua el aire, que de todos modos huele mal"[16]. Le cuesta entender que una mente como la de Adorno diga que el arte debe renunciar a representar o desarrollar creaciones del "trauma más grande del siglo XX".

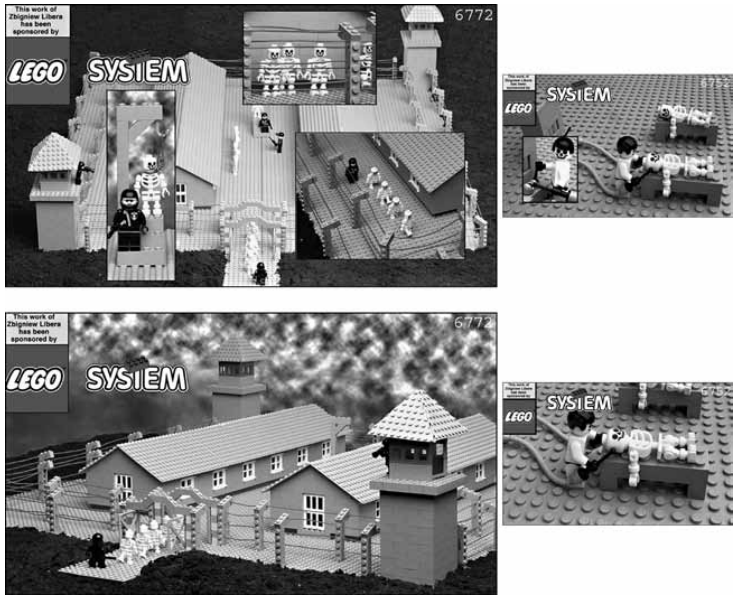
Álvaro Lozano analiza las distintas posiciones que mantienen los historiadores sobre el Holocausto, en una de ellas están aquellos que "(…) consideran que el horror de ese asesinato masivo no puede y no debe ser nunca asumido", porque el esfuerzo para entender el Holocausto tiende a "(…) convertirlo en algo abstracto, académico y distante"[17].

Con esta postura se crea, a nuestro entender, una singularidad "mágica" del Holocausto. Es decir, poner en duda cualquier estudio que no sea de un superviviente y, paralelamente, un superviviente está tan condicionado por sus vivencias dentro de ese espacio del recuerdo que tampoco puede hacerlo. En definitiva, es como dotar de un aura especial y misteriosa a un hecho histórico, que pese a no ser el único acto de barbarie en la historia, sí es uno de los más significativos en la primera mitad del s. XX.

Otra de las posiciones analizadas por Álvaro Lozano recoge a los autores que piensan que el "(…) Holocausto fue perpetrado por seres humanos y puede, por tanto, ser comprendido por otros seres humanos (…) no hay nada único en el Holocausto (…) que impida ser comprendido"[18].

Lozano se detiene en la experiencia del superviviente y novelista Yehiel De- Nur, "(…) Auschwitz era otro planeta, cuyos habitantes respiraban bajo diferentes leyes de la naturaleza". Pero tras mencionar esto, De-Nur relata una serie de pesadillas que tuvo durante treinta años, en relación al campo de Auschwitz. En estas pesadillas otorga a sus verdugos un alma humana, unos sentimientos y la posibilidad del intercambio de papeles dentro del campo. De esta forma De-Nur cambia su concepción del campo, pasando de no poder expresarlo a poder explicarlo lo que le lleva a rechazar la imagen de "otro planeta" concluyendo que "allí donde esté la humanidad, allí se encuentra Auschwitz (…)"[19].

16. KERTÉSZ, Imre, *Dossier K*, Barcelona: Acantilado, 2007, pp. 102-104.
17. LOZANO, Álvaro, *op.cit.*, p. 13.
18. LOZANO, Álvaro, *op.cit.*, p. 14.
19. Ibid, pp. 15-16.

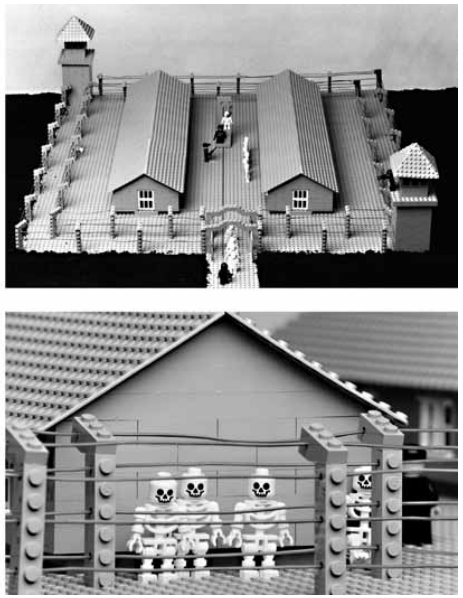


Lego Concentration Camp (1996)
de Zbigniew Libera

A raíz del debate de la representabilidad del Holocausto, debemos mencionar otra obra de Zbigniew Libera *Lego Concentration Camp*, 1996. Está compuesta por siete cajas diseñadas donde se pueden montar tres juegos, mediante los conocidos ladrillos de Lego. La construcción resultante son módulos y personajes dentro de un campo de concentración.

Esta pieza alude a los mecanismos de educación y los condicionantes culturales. La empresa Lego financió el material para el proyecto de Libera, pero sin conocimientos previos de su finalidad. Esto fue aprovechado por Libera para incluir el "patrocinio" de Lego en su proyecto, dando a entender que la obra "producto" no está bajo su responsabilidad ya que se puede construir cualquier cosa con los materiales ofrecidos por Lego.

Libera realiza fotografías, vídeo-creaciones, instalaciones, objetos, dibujos... jugando intelectualmente con los estereotipos de la cultura contemporánea. En la década de los 90, se centra en la creación de "Dispositivos de Corrección", modificando objetos existentes y producidos para el consumo de masas. Centra su atención en la comercialización y su impacto en la cultura popular, así como una crítica sobre las instituciones con las que tuvo que crecer en Polonia a finales de la década de



Detalles de Lego Concentration Camp (1996)
de Zbigniew Libera

los ochenta. El resultado ha sido una forma de arte pop bien definido, que tal vez establece un límite en la representación del pop-art y al mismo tiempo provoca muchas preguntas del discurso sobre el Holocausto.

Esta obra puede tener más respuestas sobre la "construcción" del Holocausto y el genocidio que otras formas artísticas tradicionales. Libera nos presenta un "Kit" donde tenemos la opción de construir un campo de concentración, nuestro propio campo de concentración formulando una pregunta sumamente importante: ¿Dónde y cómo surge un campo de concentración? Los orígenes de la construcción de un sistema para selección de "esclavos" para diferentes fines, entre los que algunos eran desestimados. El instinto de esos orígenes todavía sigue siendo discutido por los diferentes historiadores, ya que el nazismo no tuvo la opción de inspiración del "kit" de *Lego Concentration Camp*, sin embargo, Libera construyó esta controvertida obra con los mismos materiales que Lego utiliza en sus diferentes productos —cabe destacar algunas excepciones que tuvo que adaptar para el resultado final— no obstante es una construcción que al igual que Lego, el régimen nazi utilizó y adaptó los "materiales sociales" para crear su propio juego.

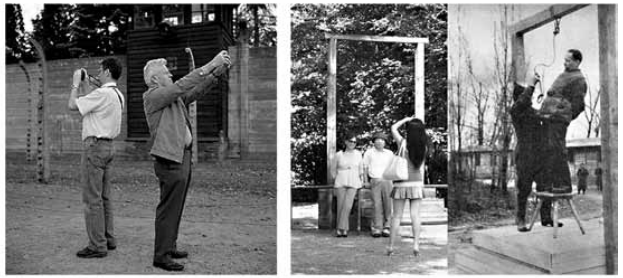
Fotografía tomada en Auschwitz

De nuevo nos enfrentamos al límite artístico respecto a lo que se supone un tema "santificado", pues, entre otras lecturas, Libera propone la posibilidad de que el Holocausto está esperando en cajas para ser de nuevo montado, en cualquier lugar. Ese posible "Holocausto" o genocidio, nos rodea, y de alguna forma espera ser "construido" y "utilizado" en un contexto idóneo para su fin. *Lego Concentration Camp* no realiza una introspección en el pasado, sino la participación con el debate de nuestro futuro[20].

Auschwitz turístico

"A principios del siglo XXI, Auschwitz se ha convertido tanto en un lugar de peregrinaje como un lugar de turismo de masas. La experiencia turística comienza en la puerta con el célebre rótulo: *Arbeit mach Frei*, y finaliza en el crematorio. Se trata, sin duda, de un tour manipula-

20. Algunos dato extraídos de:
http://www.othervoices.org/2.1/feinstein/auschwitz.html
http://albertis-window.blogspot.com/2010/03/liberas-lego-concentration-camp.html



Fotografías tomadas en Auschwitz

do que afirma ser auténtico y que, sin embargo, debe mucho al símbolo construido de Auschwitz"[21].

Debido a la destrucción de las cámaras de gas y crematorios por parte de los nazis, para borrar pruebas al final de la guerra, se reconstruyó una cámara de gas y crematorio en Auschwitz para poder ser visitada. Estas reconstrucciones juegan un papel importante en el discurso negacionista, que cada vez toma más importancia en Europa debido, en parte, a la "Industria del Holocausto", como explica Finkelstein en su libro con el mismo nombre[22], señalando el problema de su transformación en un "parque temático" del Holocausto, trivializando el pasado y domesticándolo para finalmente abandonarlo[23]. La construcción de un "Auschwitz mítico", un "Auschwitz para turistas", puede distorsionar la realidad del Auschwitz histórico, y convertirse en un objetivo prioritario para los negacionistas.

21. LOZANO, Álvaro, *El Holocausto y la cultura de masas*, Barcelona: Melusina, 2010, p. 79.
22. FINKELSTEIN, Norman G, La Industria del Holocausto, Madrid: Siglo XXI, 2002.
23. LOZANO, Álvaro, op.cit, p. 76.

Trípticos turísticos

Susan Sontag, en su libro *Ante el dolor de los demás,* puntualiza que la visión de las imágenes y películas de los campos de concentración resultan engañosas porque, en el mejor de los casos, proceden de la documentación distribuida por los aliados al final de la Segunda Guerra Mundial. Lo que vuelve insoportables tales imágenes —las montañas de cadáveres, los sobrevivientes esqueléticos— no era de ningún modo lo habitual en los campos, pues en ellos, cuando estaban en funcionamiento, exterminaban a los presos sistemáticamente (con gas, no con la hambruna y la enfermedad), y después los incineraban de inmediato. Y las fotografías hacen eco de otras[24].

Todas las reconstrucciones, los diferentes museos en el interior de Auschwitz I y las cifras de víctimas, son fruto de unos intereses ajenos al análisis de los acontecimientos, y en muchos casos exponen una visión banal de la historia, buscando más el efecto de *shock* en los visitantes. La visita en ningún momento refleja autocrítica, ni análisis, tan solo se muestra el horror de los acontecimientos como reclamo turístico: "El Holocausto es ya, para bien o para mal, un producto de consumo"[25].

24. SONTAG, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Madrid: Alfaguara, 2003, p. 30.

Al pasear por Auschwitz no se experimenta en ningún momento la historia real del campo de concentración, sino un pasado re-configurado para nuestra visión actual. Hay un peligro evidente, y es el referido a los diferentes fetiches creados en relación con Auschwitz: ruinas, objetos, fotografías, espacios… pudiendo confundir la parte por el todo. No se puede sustentar la existencia de lo sucedido con los objetos-reliquias: maletas, restos de cabello, botes Zyklon B, cucharas, gafas, zapatos…, acumulados en diferentes grandes vitrinas para ser exhibidos al público en Auschwitz I.

Para el historiador Tim Cole, "aunque parezca banal, cuando no un sacrilegio sugerir que parte de la popularidad de la 'tierra de Auschwitz' proviene de ser un lugar de muerte en masa, no existe ninguna duda de que un cierto grado de voyeurismo constituye el núcleo duro del 'turismo del Holocausto' (…) Se trata de fisgonear, de poder pasar y presenciar la tragedia de otros individuos. Visitando los lugares de la muerte sentimos un cierto grado de excitación, aunque sea una excitación camuflada bajo motivos más [válidos]"[26].

Desde el contexto del arte crítico se ha abordado esta cuestión, vamos a analizar brevemente algunas piezas que consideramos significativas.

La obra de Miroslaw Balka, *How It Is*, se mostró en la Turbine Hall de la Tate Modern de Londres, del 13.10.2009 al 5.04.2010. Balka presenta un gran contenedor metálico de treinta metros de largo, trece metros de altura. La base del contenedor se asienta en una serie de pilotes metálicos de dos metros de altura.

El espectador, puede penetrar dentro del contenedor mediante una amplia rampa, o también está la posibilidad de caminar por la parte inferior de la gran pieza, escuchando los pasos de los visitantes que penetran en el interior del contenedor. Dentro del contenedor está la oscuridad, tan solo los visitantes se guían mediante todos los sentidos menos con la visión. La oscuridad pesa en la mente y la sensación es de auténtica claustrofobia y desorientación.

Tanto la rampa de ingreso a la pieza, como el interior de ella, esta pensada para transmitir la aproximada sensación que sentían los presos y víctimas en Auschwitz o Treblinka. En estos campos, las rampas eran el medio para ingresar a las cámaras de gas, al Ghetto de Varsovia o a los camiones donde transportaban y gaseaban a los

25. LOZANO, Álvaro, *op.cit.*, pp. 78-80.
26. LOZANO, Álvaro, *op.cit.*, p. 77.

How It Is (2009)
de Miroslaw Balka

judíos. De hecho muchos supervivientes recuerdan este tipo de estructura como el inicio del final[27].

Balka ofrece una experiencia personal y colectiva a los visitantes, creando una serie de experiencias sensoriales y emocionales a través del sonido, contrastando luces y sombras, la experiencia individual y la conciencia de los demás, tal vez provocando sentimientos de temor, emoción o la intriga.

Agata Siwek presentó en el año 2001 la instalación *Original Souvenirs* Auschwitz-Birkenau. Esta artista polaca multidisciplinar crea una serie de souvenirs de Auschwitz y Birkenau, recreando en su instalación una auténtica tienda de estos productos de consumo turístico.

Se pueden observar desde velas con forma de la típica entrada de Auschwitz; camisetas con la imagen de la calavera con dos tibias, rediseñada, actualizada; bolsos con rayas típicas de los "pijamas" de los presos; llaveros con el letrero "Arbeit mach frei"; gorras (con horrenda

27. Ver Shoah, documental de Claude Lanzmann, de 1985.

Original Souvenirs Auschwitz-Birkenau (2001)
de Agata Siwek

tipografía); platos decorativos; pósters; pañuelos serigrafiados para las lágrimas…, un sinfín de utensilios absurdos para el consumo turístico. Todos estos productos los situó en un mercadillo de arte en Den Bosch, Holanda.

Agata Siwek fuerza la banalidad hasta la creación de una serie de productos relacionados únicamente con el consumo, eso sí, con más diseño y más posibilidades, si cabe[28].

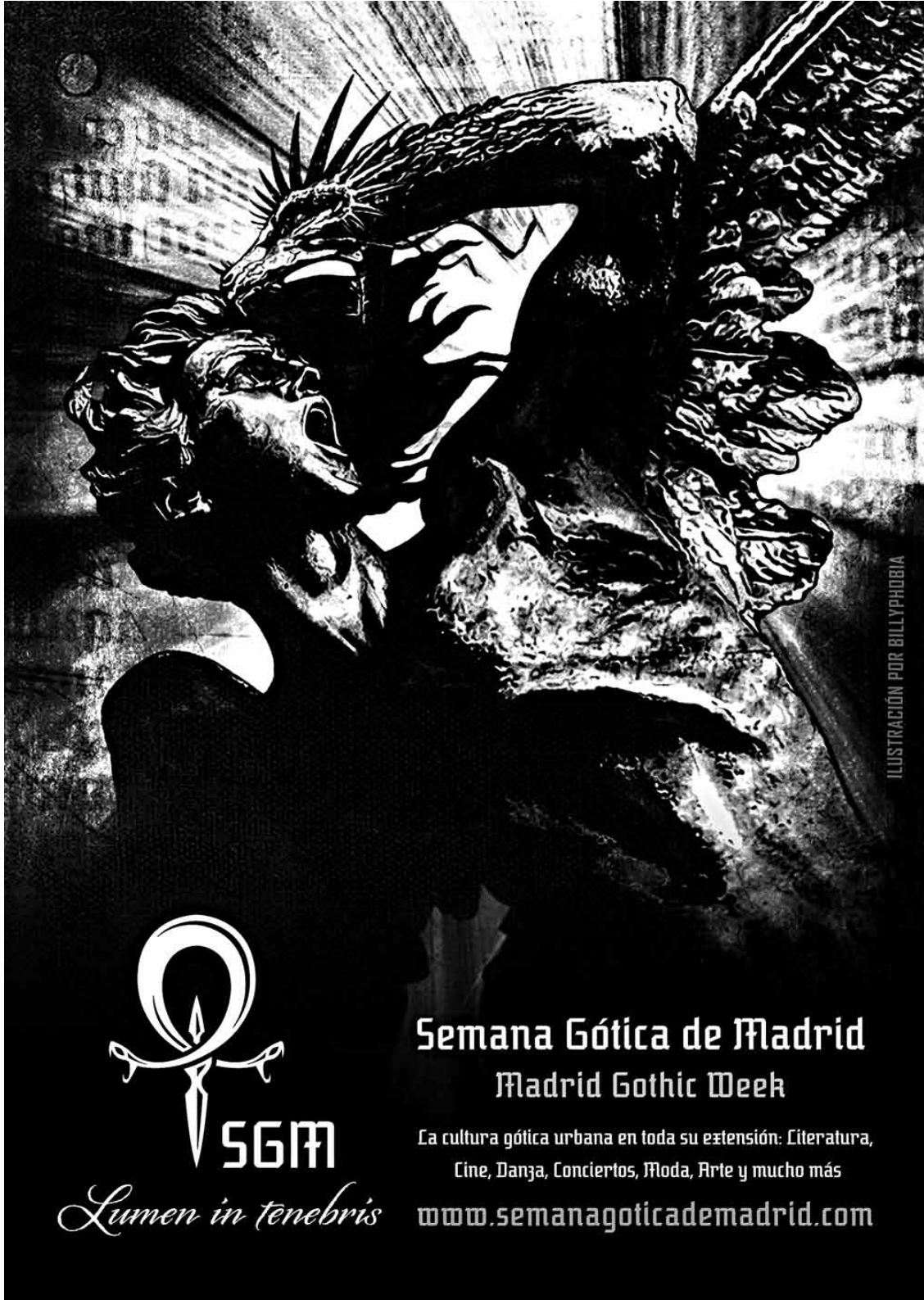
Conclusiones

A modo de conclusiones destacamos la importancia de las imágenes para suscitar conmoción y generar clichés referidos a los acontecimien-

28. Información extraída de las siguientes webs:
http://www.siwek.nl/
http://ww2freak.blogspot.com/2007_02_01_archive.html
http://www.nytimes.com/2004/09/15/arts/design/15buch.html
[fecha de consulta 30/09/20101]

tos y espacios que tratamos. Hablamos del poder de las imágenes que son transformadas en iconos, Susan Sontag enfocó, nuestra visión crítica a los medios de información, llegando a entender en la práctica el poder de la imagen en nuestro trabajo.

Otra conclusión importante del trabajo de investigación teórica, está referida a la sacralización del Holocausto. Totalmente relacionada con las conclusiones anteriores, esta sacralización a llevado a una falsa aura y banalización del espacio de Auschwitz. Esto establece una fusión entre el tipo de turismo propio de los campos de concentración con los visitantes de parques temáticos. Vemos importante mostrar este tratamiento de los diferentes medios de comunicación, así como de los poderes, organizaciones que utilizan la historia de las víctimas para objetivos ideológicos y económicos. Estamos frente a la espectacularización de sucesos históricos, que con los diferentes tratamientos literarios, cinematográficos, etc., son víctimas de la transformación en mero espectáculo para un turismo que en muchos de los casos no tienen un conocimiento previo y personal para poder contrastar lo "representado".

Las diferentes emociones y experiencias que creemos vivir fuera de nuestra cotidianidad se producen en espacios artificiales, en los que mediante el uso de las nuevas tecnologías de la imagen, maquinaria técnica y demás infraestructuras de entretenimiento, esa otra realidad da la vuelta para no ser más que otra cara de la misma cotidianeidad. Vivimos en ciudades temáticas, donde se preparan circuitos turísticos para "conocer" la cultura del país, así como el tiempo de ocio es desarrollado en centros comerciales y parques temáticos. En cierta forma estamos bajo sistemas de control, ya que formamos parte de espacios controlados mediante códigos y máquinas. La relación de las "máquinas" con el mundo "virtual" nos educa o adiestra para un acercamiento al sistema de control, y un alejamiento a nuestros orígenes expresivos y naturales.

El hecho de incluir varias obras artísticas nos ha dado un enriquecimiento conceptual y la base esencial para entender la visión planteada. Es cierto que, muchas son las cosas que deberíamos revisar para realizar un proyecto más consistente, pero la consistencia se alcanza gracias a pequeñas aportaciones que como esta, suman su pequeño grano de arena en la visión obscura y crítica que es la que hemos abordado.