

# DEL MONUMENTO FUNERARIO AL MEMORIAL POSTMODERNO

Doctorando: Juan Jesús Agirre Elorriaga



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea



# DEL MONUMENTO FUNERARIO AL MEMORIAL POSTMODERNO

OBSERVATORIOS DE LA VIDA: Conjunto  
Monumental de Târgu Jiu, Memorial de los Veteranos de  
Vietnam en Washington, Cementerio de Finisterre,  
Memorial a los Judíos Asesinados de Europa en Berlín

*LÍMITES, FUNCIONALIDAD Y LUGARES  
INTERMEDIOS*

Doctorando: Juan Jesús Agirre Elorriaga

Directores: Isusko Vivas Ziarrusta  
Amaia Lekerikabeaskoa Gaztañaga

Programa de Doctorado: *Investigación y Creación en Arte Contemporáneo*  
Departamento de Escultura y de Arte y Tecnología.

Facultad de Bellas Artes.

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibersitatea.  
UPV/EHU

2023



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibersitatea

## ÍNDICE

0. Resumen/Laburpena/Abstract	07
1. Introducción	13
2. Objetivos	22
3. Hipótesis	27
4. Metodología	33
4.1. Observación relevante que corresponde a las imágenes obtenidas	37
4.2. Estructura de la tesis	39
5. Marco teórico y conceptual	41
5.1. Forma y estructura	43
5.1.1. La función representativa	46
5.2. Espacio-tiempo en el contexto que manejamos	51
5.3. Entropía	53
6. Notas acerca del estado de la cuestión del monumento entre los siglos XX y XXI	55

## PARTE I

### EL MONUMENTO EN LA MODERNIDAD Y LA CONTEMPORANEIDAD

1. Características del monumento	67
1.1. La eterna permanencia.	67
1.2. Apuntes sobre la construcción del espacio y la ciudad	73
1.3. Acerca de la integración artística	79
2. El espacio urbano como lugar de ubicación del monumento y la escultura	83
3. El monumento en la postmodernidad. Aproximación	87

## PARTE II

### EL MONUMENTO EN LA POSTMODERNIDAD Y SU TRADUCCION EN LA ACTUALIDAD

1. Brancusi y Târgu Jiu: las bisagras que abren la puerta de la transcendencia postmoderna desde la modernidad	97
1.1. Introducción	99
1.2. La Mesa del Silencio	106
1.3. La Puerta del Beso	109
1.4. La Columna Sin Fin	113
1.5. Consideraciones	117
2. Memorial de los Veteranos de Vietnam	121
2.1. Comienzo del fin de una época y modelo de monumento para la postrimería del siglo XX	123
2.2. El monumento memorial diseñador del espacio	131
2.3. El lugar. Un sitio en el parnaso republicano para la reconciliación nacional	133
2.4. Consideraciones	137
3. Cementerio de Finisterre	141
3.1. La sacralidad del cementerio laico	143
3.2. Finisterre, una geografía mágica para la humanidad	
3.2.1. El lugar	147
3.3. La obra postmoderna de Finisterre entre lo arquitectónico y lo escultórico	151
3.3.1. La forma, vehículo relacional de culturas	156
3.4. Precedentes históricos	158
3.5. Consideraciones	162

4. Memorial a los Judíos Asesinados de Europa	164
4.1. Monumento público para la supervivencia después del Holocausto y observatorio del autoconocimiento	166
4.2. Transformación del lugar. <i>Del núcleo nazi al Memorial del Holocausto</i>	170
4.3. Sentir el Holocausto y reconocerse, dos acciones en una experiencia	175
4.4. Consideraciones	183

### PARTE III

#### ANTIMONUMENTO, CONTRA-MONUMENTO, NO-MONUMENTO, NON-U-MENTO, VARIANTE Y ALTERNATIVAS EN BUSCA DEL MONUMENTO CONTEMPORÁNEO

1. Deconstruyendo el monumento	191
2. Antimonumentos: intervenciones, arte, memoria	214
2.1. Antimonumento +43	216
2.2. Antimonumento 49ABC	217
2.3. Las Madres de la Plaza de Mayo	218
2.4. Monumento a las Mujeres Víctimas de la Represión Política	221
3. Apartheid, racismo bajo el imperio de la ley	226
4. Nuevos monumentos para la ciudad nueva	231
5. Lugares intermedios	234
6. Consideraciones	239
Anexo 1	244

## PARTE IV

### ENCUENTROS Y DESENCUENTROS EN EL CONJUNTO MONUMENTAL DE TÂRGU JIU, EL MEMORIAL DE LOS VETERANOS DE VIETNAM, EL CEMENTERIO DE FINISTERRE, Y EL MEMORIAL A LOS JUDÍOS ASESINADOS DE EUROPA

1. De la naturaleza al paisaje, la ciudad y los monumentos	247
2. Notas sobre el espacio urbano y paisaje urbano	259
3. Paisajes de los monumentos señalados	265
4. Consideraciones	276

## PARTE V

Consideraciones finales	281
-------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	299
--------------	-----

ÍNDICE DE FIGURAS	321
-------------------	-----



## 0. RESUMEN/LABURPENA/ABSTRACT



## RESUMEN

Las transformaciones conceptuales acontecidas sobre el monumento, desde el siglo XIX y más específicamente en el siglo XX, han contribuido junto con cambios artísticos, sociales y culturales, en estrecha interrelación entre todas estas transformaciones, a que el *arte público urbano* que apela al concepto escultórico-monumental se tenga que examinar con mayor frecuencia debido a la rapidez con que se suceden las innovaciones.

Nuevas categorías como *Site/nonsite*, surgirán para entender estos procesos, otras provenientes de diferentes campos del conocimiento como *entropía* se tomarán para explicar los *nuevos monumentos*, sin olvidar que conceptos tradicionalmente utilizados se replantearán y redefinirán dándoles un sentido más acorde con las realidades propuestas. De esta manera, la percepción de *tiempo, espacio, forma, estructura, escala*, entre otros elementos, variarán y modificarán, a su vez, la interpretación de los objetos artísticos.

Dirigimos nuestra investigación a partir de la traída a colación y estudio de cuatro obras las cuales, cada una con sus características, han aportado significativamente a esta evolución de los monumentos: *Conjunto Monumental de Târgu Jiu*, de Constantin Brancusi, *Memorial de los Veteranos de Vietnam en Washington*, de Maya Lin, *Cementerio de Finisterre*, de César Portela y el *Memorial a los Judíos Asesinados de Europa en Berlín*, de Peter Eisenmann. Consideraremos otras formas de monumentos que han aportado al debate ideas, conceptos y valores, que han ayudado al desarrollo de la escultura y el monumento en el espacio público urbano: los *antimonumentos*, los *contra-monumentos*, el *non-U-mento, no-monumento*, así como otras propuestas vinculadas a reivindicaciones feministas en Sudamérica o del Apartheid surafricano.

Todos ellos fruto del deseo de buscar la esencia del monumento que permita contener el *dolor* de vivir y restañar las *fracturas* sociales creando un bloque de sensaciones que no deja de significar y producir afectos.

**Palabras clave:** Antimonumento, Ciudad, Contra-monumento, Entropía, Escala, Escultura, Espacio, Espacio Público Urbano, Lugar, Memorial, Micropaisaje, Monumento, Non-U-mento, Paisaje, Reverso, *Site/nonsite*.

## LABURPENA

XIX. mendetik monumentuaren kontzeptuetan izandako aldaketek, eta bereziki XX. mendean, arte, gizarte eta kultura-aldaketekin batera lagundu dute, transformazio haien arteko harreman estuan, *hiriko arte publikoa*, eskultura-monumentu kontzeptuari atxikitzen zaiona, maizago berrikusi behar izatera, berrikuntzak azkar gertatzen direlako.

*Site/nonsite* bezalako kategoria berriak sortuko dira prozesu horiek ulertzeko, ezagutzaren hainbat arlotatik datozen beste batzuk, *entropia* bezala, *monumentu berriak* azaltzeko hartuko dira, ahaztu gabe tradizioz erabilitako kontzeptuak birplanteatu eta birdefinituko direla, proposatutako errealitateekin bat datorren zentzua emanez. Horrela *denborak*, *espazioak*, *formak*, *egiturak*, *eskalak*, bestelako elementuekin batera, arte-objektuen interpretazioa eraldatu eta aldatuko dute.

Gure ikerketa lau lanen balioespen eta azterketatik abiatuko da, bakoitzak bere ezaugarriekin, monumentuen bilakaera horri ekarpen esanguratsua egin diotenak: *Târgu Jiu-ko Monumentu Multzoa*, Constantin Brancusirena, *Washingtongo Vietnameko Beteranoen Memoriala*, Maya Lin-ena, *Finisterreko Hilerria*, Cesar Portelarena eta Peter Eisenmannen *Berlingo Europan Eraildako Juduen Memoriala*. Eztabaidari ideiak, kontzeptuak eta balioak ekarri dizkioten beste monumentu-mota batzuk ere kontuan hartuko ditugu, hiri-espazio publikoan eskultura eta monumentua garatzen lagundu dutenak: *antimonumentuak*, *kontra-monumentuak*, *non-U-mento*, *ez-monumentua*, edota Hegoamerikako aldarrikapen feministekin eta Hegoafrikako Apartheid erregimenarekin lotutako beste batzuk.

Hauk guztiak monumentuaren esentzia bilatzeko nahiaren emaitza dira, bizitzeko *minari* eusteko eta *gizarte-hausturak* berrezartzeko, esanahi-bloke bat sortuz, adierak eta afektuak etengabe sortzeari uzten ez diona.

**Gako-hitzak:** Antimonumentua, Hiria, Kontra-monumentua, entropia, Eskala, Eskultura, Espazioa, Hiri Espazio Publikoa, Lekua, Memoriala, Mikropaisaia, Monumentua, Non-U-mento, Paisaia, Atzealdea, *Site/nonsite*.

## ABSTRACT

The conceptual transformations that have taken place from the 19th century and more specifically in the 20th century regarding the monument have contributed, along with artistic, social, and cultural changes, in a close interrelation between all of them, to the fact that *urban public art* that appeals to the sculptural-monumental concept needs a more frequent examination due to the speed of the innovations occurring.

New categories such as *Site/nonsite* will emerge to understand these processes. Concepts from different fields of knowledge, such as *entropy*, will be employed to explain the *new monuments*, while traditional concepts will be reconsidered and redefined to give them a more appropriate meaning in light of the proposed realities. In this way, the perception of *time, space, shape, structure, scale*, and other elements will vary and modify, in turn, the interpretation of artistic objects.

Our research study starts from the analysis of four works. Each of them has its own characteristics, but all of them have significantly contributed to this evolution of monuments: the *Târgu Jiu Monumental Ensemble* by Constantin Brancusi, the *Vietnam Veterans Memorial in Washington* by Maya Lin, the *Finisterre Cemetery* by César Portela, and the *Memorial to the Murdered Jews of Europe in Berlin* by Peter Eisenmann. We will consider other forms of monuments that have contributed to the debate, presenting ideas, concepts, and values that have aided the development of sculpture and monument in urban public space: *antimonuments, counter-monuments, the non-U-mento, no-monument*, as well as other proposals linked to feminist claims in South America or the South African apartheid.

All of them are the result of the desire to seek the essence of the monument that allows for containing the pain of living and healing social fractures by creating a block of sensations that never ceases to signify and produce affection.

**Keywords:** Antimonument, City, Counter-monument, Entropy, Scale, Sculpture, Space, Urban Public Space, Place, Memorial, Microlandscape, Monument, Non-U-mento, Landscape, Reverse, *Site/nonsite*.



# 1. INTRODUCCIÓN



Fig. 1

Coloso sur de Memnón. Luxor. Egipto.  
Imagen del faraón Amenhotep III (1386-1349 a. C.),  
su esposa Mutemula y su hija Tiye. Fotografiado en el año 2009.

Bajo el título *Del Monumento Funerario al Memorial Postmoderno. Observatorios de la Vida: Conjunto Monumental de Târgu Jiu, Memorial de los Veteranos de Vietnam en Washington, Cementerio de Finisterre, Memorial a los Judíos Asesinados de Europa en Berlín. Límites, funcionalidad y lugares intermedios*, se presenta una tesis en el que los elementos que se mencionan (monumento y memorial) se han relacionado a lo largo de las civilizaciones y culturas respondiendo a las cuestiones y necesidades sociales en el ámbito emocional, artístico y simbólico. De la interrelación de todos ellos resultan espacios singulares que conforman el paisaje, creando lugares y ordenando los espacios. Ya desde la antigüedad se aprecia un valor simbólico que correspondía a parámetros de las civilizaciones a las que se pertenecía en cada época. Sería hace aproximadamente más de doscientos años cuando se plantea y se comienza a teorizar, a partir de cuestionarse: ¿qué hacer con el legado monumental recibido? Además de los intereses simbólicos de las civilizaciones aparecerán otros como el valor artístico, la patrimonialización de la arquitectura y la ordenación espacial.

Podemos argumentar que el monumento es la manifestación más importante y la que ha perdurado durante mayor tiempo entre las que conocemos dentro del arte conmemorativo y a la que dedicaremos esta tesis, buscando delimitar el concepto e introducirnos en las interpretaciones más relevantes, así como, dilucidar, ¿qué es el monumento en el arte contemporáneo?, ¿a qué nuevas realidades responden dichas manifestaciones? y ¿en qué ámbitos nos introduce?, es decir, ¿en qué nos influye con su presencia?

De hecho, hablamos de monumentos como concepto a partir del siglo XVIII y adjudicamos esta característica a toda obra excepcional, fuera de lo común y que se aparta de lo ordinario, los cuales nos han llegado, sea cual sea el estado en el que los hayamos encontrado. El que las obras hayan superado el paso del tiempo se debe, sobre todo, al tipo de materiales utilizados y a la dificultad de su reutilización en otras construcciones. El haber hecho uso de materiales duraderos como piedra, mármol, bronce... ha permitido que la durabilidad de las obras haya sido mayor y, por lo tanto, había una cierta intencionalidad de permanencia, aunque no fuera su objetivo principal en la totalidad de los casos.



Fig. 2.  
*Monumento a Víctor Manuel II.* 1887. Ettore Ferrari. Venecia  
Fotografiado en 2022.

Cualesquiera que fueran las funciones de los monumentos destacan y, aunque sean o no los objetivos principales para erigirlos, dos aspectos que se repiten en todos ellos: la conmemoración (algún hecho, personaje o valor) y el paso del tiempo que afecta tanto a su durabilidad física como simbólica. En todo monumento hay un concepto recordatorio y de valorar dicho recuerdo, para destacar ideas, sentimientos y valores, mediante la traída al presente, de hechos relevantes cuyo olvido no sería de recibo, y personajes con la intencionalidad de permanecer en la memoria de las generaciones venideras.

El monumento está a menudo relacionado con la noción de *coloso* no solamente porque comparten la característica de sus grandes dimensiones y que nos impresiona, aterra o estremece, sino también y principalmente por su capacidad de *mímesis*<sup>1</sup>. Una de las características del monumento y al mismo tiempo la más difícil de conseguir. El rasgo más importante de la *mímesis* es la reencarnación en elementos materiales y formales a través de un rito que espera obtener resultados: la presencia de lo no presente. “No es una encarnación cualquiera: en ella, dos mundos distintos y distantes se ponen en contacto y lo inaccesible se hace presente”<sup>2</sup>.

Esta cualidad de relación entre dos mundos diferentes, es la particularidad más acusada del monumento, en la que las personas dejan de ser espectadores y se transforman en participantes, en *dioses* que actúan, que viven la evidencia de la presencia del monumento. Tal y como nos manifiesta Valeriano Bozal, lo conmemorativo es el mundo de los dioses o héroes que se une con el mundo de las personas, que están presentes y esa presencia es lo que se conoce y produce una emoción tan intensa que es difícil borrarla, pues es una situación nueva, extraordinaria. Lo saca de su individualidad y lo hace patente en la universalidad de todos los que han participado en la *mímesis*.

---

<sup>1</sup> BOZAL, V. (1987). «El creador de fantasmas: éste es aquél» en: *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Visor Distribuciones-Ediciones Antonio Machado. Colección La Balsa de Medusa.

<sup>2</sup> Idem. pp. 69-71.



Fig. 3  
Columna de la plaza Paternoster. Londres.  
El monumento se integra en el entorno creando un lugar específico.  
Fotografiado en 2011.

El monumento impresiona y afecta, es simple y directo, tiene capacidad de evidencia y se articula en el entorno contribuyendo a su organización al crear un ambiente determinado. El artista tiene que lograr este objetivo y para ello tiene que equilibrar diferentes elementos escultóricos como: forma, volumen, masa, estructura, tamaño, escala, percepción, ubicación, soporte, peana, emplazamiento específico, contexto urbano, paisaje de la ciudad, arquitectura, proporciones, límites y hueco, que funcionan de forma tensionada tanto en las interpretaciones arquitectónicas del objeto escultórico, como en las interpretaciones escultóricas de la arquitectura y el paisaje urbano cuando acontecen simultáneamente. Hechos que a menudo han interactuado y se han interrelacionado, constituyendo uno de los cauces por los cuales se han dirigido tanto en la creación artística como en la investigación desde la

modernidad y que ha acompañado, en buena medida, el devenir del arte contemporáneo.

Será, sobre todo a partir del siglo XIX cuando se desarrolle el concepto moderno de monumento, en una doble vertiente: la propiamente monumental y patrimonial del legado histórico y la realización de nuevos monumentos. El arte monumental de antaño, se centraba en los grandes espacios públicos, estaba enquistado en nuestras ciudades como un resto del pasado, pero que continuaba muy presente.

Los monumentos cumplían, en efecto, dos funciones:

1) Permitían que el público se reuniera en su derredor, un espacio abierto por ellos, dado que su emplazamiento configuraba por lo común, una plaza o estaban ubicados en jardines y parques. Tenían tres características:

a) un *vacío* abierto para todos como lugar de *esparcimiento*.

b) delimitados por los volúmenes, los edificios y locales de uso colectivo.

c) *líneas* de conexión: la red viaria.

2) Los monumentos y sus espacios estaban proyectados también de acuerdo a un idealizado orden *temporal*, histórico: enlazaban el pasado y el presente, creando una memoria colectiva, recordando que los actuales gobernantes se sentían herederos legítimos de las efigies y símbolos allí representados, dando así a la nación sus señas míticas de identidad y casi *eternizándola*, como si el tiempo no pasara para ella, y sí para las generaciones que se veían ya de antemano *inscritas*, protegidas dentro de esa historia congelada<sup>3</sup>.

Funcionaban con la lógica de la representación y el señalamiento, las esculturas eran figurativas y verticales, y sus pedestales son parte importante de la estructura. Cumplían la función de intermediarios entre la ubicación real y el signo representacional. Esta misma función<sup>4</sup> de intermediación es la que hay entre la escultura y la arquitectura y nos crea un lugar significativo de interconexiones, a partir de la modernidad.

---

<sup>3</sup> DUQUE, F. (2001). *Arte público y espacio político*. Ediciones Akal. Arte y Estética 61. pp. 111-112.

<sup>4</sup> KRAUSS, R. (1996). La escultura en el campo expandido. en: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma.

El público emerge del interior de la vida privada: no se trata de una masa amorfa, sino de individuos que necesitan desesperadamente encontrarse en la acción directa, política y técnica, en la mediación simbólica del arte, y en otros individuos con los que compartir frustraciones y deseos. Félix Duque nos lo recuerda:

“El *arte público* es la exposición simbólica de esa herida, de ese límite dual, a la vez individual y colectivo. No es un arte *para* el público, ni *del* público, sino un arte que toma como *objeto de estudio* al público mismo, a la vez que pretende elevar a ese público a *sujeto* consciente y responsable, no sólo de sus actos, sino de los actos cometidos por otros contra otros: porque él mismo, el público, ha de saber que *yo es otro*. No mis circunstancias, sino el corazón rajado de un *sí mismo* irremediablemente social. El *arte público* no configura un nuevo y más justo *espacio político*, sino que pone en entredicho todo espacio político”<sup>5</sup>.

La colocación de una obra escultórica en el espacio público urbano de las ciudades contemporáneas, se ve cada vez más sujeta a la toma en cuenta de aspectos paisajísticos y urbanísticos en relación directa con los elementos de la arquitectura y del entorno en los lugares o emplazamientos específicos en los cuales se instala/ubica. Dicha integración puede hacerse más o menos patente y evidente, donde intervienen diversas disciplinas con un gran peso específico de la arquitectura, pero donde asoma también la relevancia de las cuestiones artísticas y sobre todo escultóricas.

Según Rosalind Krauss, la lógica de la escultura es inseparable, en principio, de la lógica del monumento. En virtud de esta lógica, “una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar específico y habla en una lengua simbólica sobre el significado o el uso de dicho lugar”<sup>6</sup>. Frase que ya se ha hecho un lugar común muy recurrido en la contemporaneidad, cuando no es posible eludir, aunque sea una cierta influencia postmoderna glosada en el estudio y análisis de todas estas cuestiones.

---

<sup>5</sup> DUQUE, F. (2001). Op. Cit. p. 108.

<sup>6</sup> KRAUSS, R. (1996). Op. Cit. pp. 292-293.

## 2. OBJETIVOS



Vista someramente en la introducción la visión tradicional del monumento hasta los primeros cambios del pasado siglo XX, el objetivo principal consistirá en escudriñar las semejanzas, diferencias, límites e interacciones entre la escultura, el monumento, la arquitectura y el espacio público urbano. Para ello tomaremos objetos artísticos que desarrollen estos aspectos, y nos circunscribiremos en el tiempo a aquellos que sean más significativos para este estudio y al mismo tiempo hayan sido realizados a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y en el siglo XXI.



Fig. 4.  
*El Pez*. 1926. Constantin Brancusi.  
Fotografiado en 2022 en el Museo Guggenheim Bilbao.

Como anteriormente hemos citado, Rosalind Krauss nos recuerda que la lógica de la escultura es inseparable a la del monumento. Con las últimas transformaciones vemos que en el espacio público urbano han aparecido gran cantidad de esculturas que no adquieren las características de la monumentalidad, referida ésta no al tamaño sino a su función. De aquí nos surgen otros dos objetivos derivados del objetivo general: diferenciar la función escultórica de la función monumental y principalmente, determinar cuáles son las características del monumento en la actualidad, a qué llamamos monumento en nuestro siglo XXI y qué entendemos con este concepto.

Por consiguiente, será una tarea de esta investigación el conseguir entender, ordenar y explicar las aportaciones que desde la postmodernidad y en la actualidad existen en el campo de nuestro estudio. Lograr que a partir de estas aportaciones podamos construir y teorizar acerca del monumento actual, producto de la visión y percepción que los artistas contemporáneos nos ofrecen. Este trabajo no puede estar separado de la arquitectura ni del espacio donde se ubique el objeto artístico, por lo que estos elementos también serán objeto de estudio en su relación con los demás y formarán parte de las conclusiones y explicaciones a que nos lleven los objetivos de este trabajo.

No podemos olvidar que para poder llegar a alguna conclusión deberemos explorar de cada elemento de estudio su función en el conjunto, su expansión respecto al resto, su aportación y modificaciones en la obra artística. Es decir, exploramos los espacios comunes, los límites de cada uno y en esos espacios comunes aquellos aspectos que se entrecruzan produciendo nuevas realidades que conforman la interrelación de los cuatro elementos de la investigación: escultura, monumento, arquitectura y espacio público urbano.

La elección de los objetos artísticos de estudio corresponderá a la apreciación de que ellos aportan modificaciones significativas respecto a las concepciones de otros autores anteriores o contemporáneos o elementos novedosos que redundan en la evolución conceptual. No se trata de una investigación histórica, es decir, no corresponderá a una narración de la Historia del Arte comprendida como un proceso de rupturas progresivas.

''''''''''Buscaremos las aportaciones novedosas de aquellos artistas que han contribuido a ampliar y concebir la escultura y el monumento en el espacio urbano, con las consecuentes implicaciones artísticas, arquitectónicas y urbanísticas. Teniendo en cuenta, asimismo, que las modificaciones teóricas influyen en las realizaciones prácticas y éstas permiten a su vez, replantear las concepciones teóricas.

Para llevar a cabo el presente trabajo y como intervenciones paradigmáticas, tomaremos como ejemplos de análisis: el Conjunto Monumental de Brancusi en Târgu Jiu, el Memorial de los Veteranos de Vietnam de Maya Lin en Washington, el Cementerio de Finisterre de César Portela, y el Memorial a los Judíos Asesinados de Europa de Peter Eisenman en Berlín. Estos casos nos servirán para poder disertar sobre las cuestiones enunciadas en los objetivos acerca de las funciones y características de los monumentos en la actualidad.



### 3. HIPÓTESIS



“Por monumento, en el sentido más antiguo y primitivo, se entiende una obra realizada por la mano humana y creada con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales (o un conjunto de éstos) siempre vivos y presentes en la conciencia de las generaciones venideras. Puede tratarse de monumento artístico o escrito, en la medida en que el acontecimiento que se pretende immortalizar se ponga en conocimiento del que lo contempla sólo con los medios expresivos de las artes plásticas o recurriendo a la ayuda de una inscripción. Lo más frecuente es la unión de ambos géneros de un modo parejo”<sup>7</sup>.

Alois Riegl. Definición de monumento.

Partimos de la definición de Alois Riegl porque nos indica unos rasgos mínimos que nos sitúan en el ámbito del monumento. Desde nuestra perspectiva, entendemos que se trata de una obra artística “...con el fin de mantener hazañas o destinos individuales...”, (función conmemorativa), para que estén, “...siempre vivos y presentes en la conciencia de las generaciones venideras” (búsqueda de la eternidad). La función conmemorativa une dos realidades que están más o menos alejadas en el tiempo o en el espacio. Nos trae al presente algo que ha sucedido en el pasado y/o en otro lugar. Pensamos que las diferentes transformaciones que se han producido en la concepción artística del monumento, deben contener los rasgos mencionados por Alois Riegl, independientemente de que puedan aparecer otros materiales<sup>8</sup>.

Entendemos que las élites financiadoras buscan unificar simbólicamente la ciudadanía y su adhesión a los hechos conmemorados. Por lo que exige una cierta adecuación entre los criterios y gustos artísticos que

---

<sup>7</sup> RIEGL, A. (2008). *El Culto Moderno a los Monumentos*. A. Machado Libros. Traducción de: *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung*. (1903). p. 23.

<sup>8</sup> Materiales que son los elementos que conforman la estructura del objeto artístico.

permitan que la materialidad, no necesariamente física, de la obra atraiga al mayor número de personas.



Fig. 5.  
Depósito de agua de Dolaretxe, Bilbao. Elemento de arqueología industrial observado desde sus valores plásticos y estéticos. Desaparecido en julio de 2021. Fotografiado en 2020.

Es muy frecuente que el objeto artístico conocido como conmemorativo/rememorativo se sitúe en el espacio público urbano. La ubicación del mismo articula la ciudad y crea un lugar, por la identidad que adquiere ese lugar. Los elementos arquitectónicos que aparecen tanto en el entorno, y/o como material de la propia obra contribuyen también a este efecto de creación de lugar y articulación de la ciudad. Parece claro que, si estos tres elementos se interrelacionan mutuamente, el conjunto de los tres (arquitectura-escultura, lugar y articulación de la ciudad), constituyen en última instancia el monumento. El objeto artístico no puede estar aislado de las influencias del lugar y del entorno. Dialogan y se necesitan.

A pesar de ceñirnos al espacio público urbano, entendemos que hay espacios externos al ámbito urbano que son consecuencia de la necesidad urbana de abastecimiento, por lo que expandiremos la ciudad hasta esas zonas, principalmente industriales, que han creado objetos que sin haberse erigido como artísticos monumentales, el paso del tiempo y su abandono les han dado una funcionalidad diferente, convirtiéndose en hipotéticos monumentos y los enclaves que los albergan, en zonas hipotéticamente monumentales.

Estas zonas industriales que fueron creadas con fines productivos y las construcciones que fueron diseñadas con un fin funcional,<sup>9</sup> independientemente de los elementos con los que se relacionaran en la producción industrial, cuando esta industria por motivos diversos cierra sus instalaciones, los edificios adquieren personalidad propia en sí mismo y en relación con los otros. Por ejemplo, se pueden citar, los edificios fabriles abandonados en el río Passaic, los que Robert Smithson<sup>10</sup> siente como monumentos, los que le hacen viajar a otros tiempos (más bien futuros que pasados) y le sugieren otras realidades.

---

<sup>9</sup> En esta ocasión debemos entender lo funcional como algo creado para realizar uno o varios trabajos con la eficacia debida, no se trata de ver cuál es el lugar que ocupa en el conjunto.

<sup>10</sup> SMITHSON, R. (2006). *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Gustavo Gili.

Los descubrimientos realizados por Smithson nos abren a otros mundos posibles donde los monumentos pueden adquirir nuevas formas, nuevas interpretaciones. La necesidad inmanente de la condición humana de rememoración y de reinterpretación de su existencia, junto al menester estético nos hace entrever que la existencia del monumento existirá mientras exista la especie humana. Las formas e interpretaciones pueden variar, es posible que el espacio público predominante no sea el espacio urbano tal y como lo conocemos en la actualidad, que la ciudad busque otras maneras de articularse y que el entorno jerarquice con otras estructuras, pero la necesidad de dar respuestas simbólicas y estéticas al drama de la vida personal y a las heridas ocasionadas en la sociedad no cesarán hasta buscar una respuesta adecuada. En nuestra investigación tomaremos en cuenta estas posibilidades y ahondaremos en ellas, buscando cuáles de esas posibilidades son viables como hipótesis, a desarrollar en qué se basaría su condición de monumento y cuáles serían las características de los mismos.

## 4. METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA DE LA TESIS



En un primer momento, la actividad investigadora ha consistido en la recogida de información, que se centra principalmente en libros, tesis, documentos e imágenes relacionado con este trabajo. Lo cual, nos permitirá situar la investigación en sus primeros pasos y paulatinamente y en la medida que es necesario, se van incorporando nuevos elementos. Las imágenes (ya sean prestadas o realizadas directamente) tienen un valor no sólo ilustrativo sino documental, siendo imprescindible para el análisis, pues los utilizamos para poder percibir las sensaciones que nos inducen con el fin de llegar a las conclusiones que dan sentido al trabajo de la tesis.

Continuamos con las labores de organización, clasificación y relación de todo el material recogido, lo cual nos permitirá percibir la medida y el alcance del mismo. La reorganización de los materiales nos ayuda a realizar un primer índice más completo, que a su vez nos facilita organizar la investigación. Consiste en dos cuerpos, uno el que se presenta sucintamente en este documento, en donde se apuntan los planteamientos teóricos de la investigación y el segundo está formado por el núcleo de la investigación, con sus fuentes bibliográficas.

Como ya hemos comentado en los objetivos, el criterio de elección de los objetos artísticos a analizar no está basado en el hecho de una progresión temporal de los monumentos. Elegimos aquellos que de alguna manera han aportado notorias novedades o han influido en su desarrollo conceptual.

Primeramente, nos hemos planteado acotar y matizar el tema, el título, y la creación del índice que nos permitirá avanzar en los trabajos, puesto que hemos utilizado como la columna vertebral del estudio. Otro de los cometidos ha consistido en elaborar una bibliografía básica que, con las tareas de ordenación y selección, nos ha permitido comenzar la exploración y estructuración tanto del plan de la tesis como los primeros textos. La bibliografía es un apartado que quedado abierto a nuevas inclusiones interpretaciones y que exigirá revisiones de lo avanzado. Se han creado las bases sobre las cuales realizamos la investigación: la introducción, los objetivos, las hipótesis, la metodología, gracias a la elaboración de este

índice provisional se ha perfilado la estructura de la tesis, el marco teórico y conceptual y el estado de la cuestión.

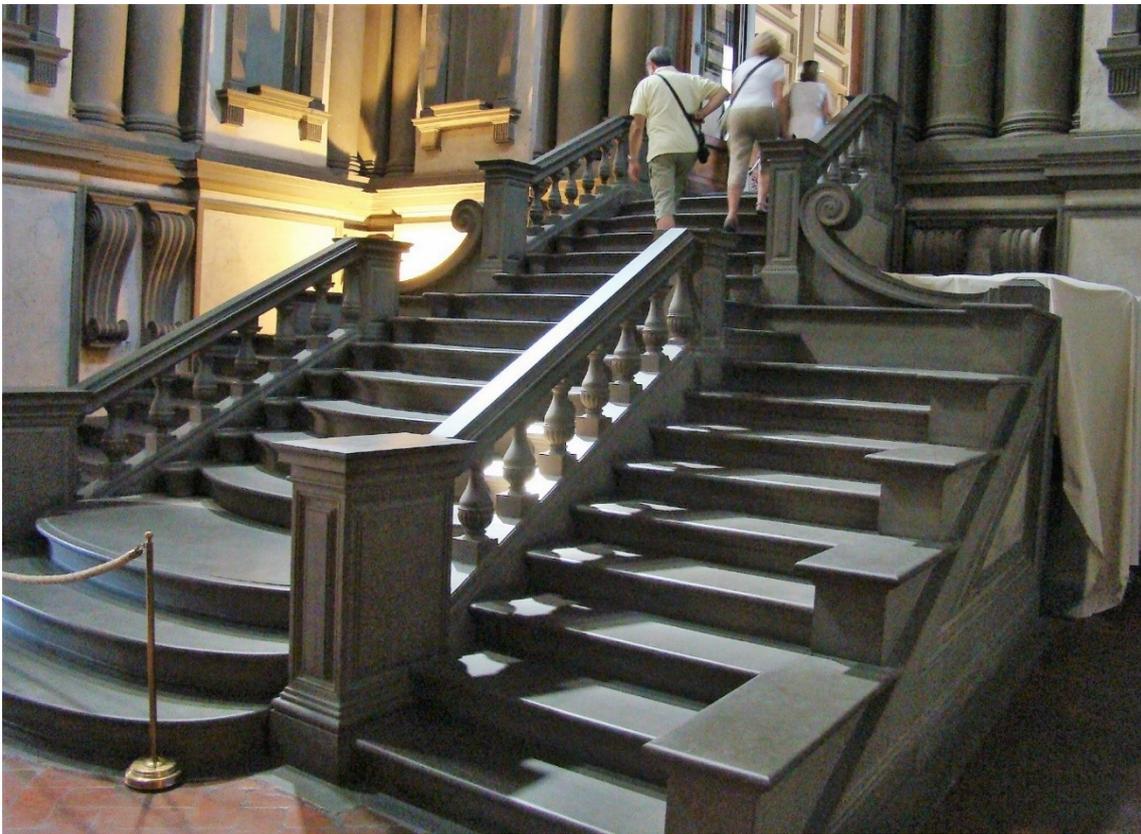


Fig. 6.  
Escalera de Miguel Ángel 1571. Biblioteca Medicea Laurenziana.  
Florencia. Fotografiado en 2009.

Posteriormente y una vez que ya están creadas las bases de la investigación, la primera acción ha consistido en la elección de las obras sobre las que realizaremos los análisis. A partir de aquí hemos avanzado en el estudio siguiendo el esquema inicial. Las tareas han consistido en: la recopilación de información y como consecuencia de lo obtenido, la clasificación y ordenación de la misma hasta llegar a perfilar unas consideraciones previas aproximativas en cada capítulo, análisis crítico de los datos y contraste de los resultados; avances en el modelo que hemos establecido con constantes revisiones en busca de conclusiones e implicaciones.

A raíz de lo expuesto, ha sido la intención crear un texto en el que se van fijando de forma provisional y para posteriores revisiones, el desarrollo de la investigación en el que se materializan los progresos realizados y las conclusiones temporales, a la vez que, estructuramos la exploración que nos ayuda a orientar el mismo y, nos permite tomar las decisiones necesarias para componer el trabajo tanto en su extensión como en su profundización. Una vez realizado el primer texto *final*, las labores han consistido en realizar las revisiones y correcciones de todo tipo: formales y de contenido; ortográficas, estructurales, de estilo, teorías, conclusiones, etcétera. Asimismo, la elaboración de la defensa de la tesis compartirá tareas con las anteriores labores que se han subrayado.

#### 4.1. Observación relevante que corresponde a las imágenes obtenidas

No menos importante ha sido el trabajo de campo sobre el terreno. Los viajes a Fisterra en Galicia en 2021, Berlín y Târgu Jiu en Rumania 2022, y finalmente a Washington en 2023 han permitido contrastar las informaciones previas logradas en los textos, y ‘leer’ o escrutar fuera de éstos con la mirada del observador, percibiendo y descubriendo emocionalmente las sensaciones que nos produce el lugar, su relación con el entorno, la escala de las obras, la materialidad, la estructura de las mismas, la relación con la ciudad, etcétera, de las cuatro obras estudiadas.

El material fotográfico<sup>11</sup> obtenido aporta una información complementaria que va más allá de la mera ilustración y la representación. Utilizamos una técnica artística, que nos permite expresar algunas de las sensaciones percibidas en las visitas, cuál es el estado y cuidado actual de las obras, además de expandir, transmitir y exponer gráficamente las impresiones vividas en el campo artístico. Por lo tanto, entendemos que

---

<sup>11</sup> De todo el material realizado solamente se incorpora parte de él, debido a que la cantidad del mismo desbordaría el cometido de la tesis.

como valor plástico y documental han de tenerse en cuenta las tomas fotográficas e imágenes obtenidas *in situ*, en los propios lugares que han sido escenarios del escrutinio. Por consiguiente, constituyen imágenes cuya trazabilidad deviene de la labor llevada a cabo por el autor de la tesis en las fechas en las cuales se han visitado los entornos documentados. Dichas fotografías no se encuentran sujetas a limitaciones legales de reproducción o de autoría que impidan su inclusión en esta tesis doctoral.



Fig. 7

*Mosaico romano*. Kunsthistorisches Museum. Viena. Las legislaciones nacionales las consideran monumentos a conservar y amparar.

Foto tomada en 2010.

## 4.2. Estructura de la tesis

En la primera parte titulada: *El monumento en la modernidad y la contemporaneidad* investigamos sobre lo que se ha entendido tradicionalmente<sup>12</sup> con el término monumento, sus características, siendo una de ellas el deseo de la permanencia, elementos constitutivos en relación a la ciudad y sus relaciones con el lugar, el anclaje y el entorno, y los valores artísticos, para llegar a la idea de monumento en la postmodernidad, así como en la época que nos ocupa, el inicio del siglo XXI.

En la segunda parte, bajo el título *El monumento en la postmodernidad y su traducción en la actualidad* nos adentraremos en cuatro obras: Conjunto Monumental de Brancusi en Târgu Jiu, Memorial de los Veteranos de Vietnam de Maya Lin en Washington, Cementerio de Finisterre de César Portela, Memorial a los Judíos Asesinados de Europa de Peter Eisenman en Berlín. Obras creadas por escultores y arquitectos que compartiendo espacios artísticos comunes muestran algunos de los criterios plásticos, estéticos y constructivos utilizados en la segunda mitad del siglo XX. Investigar sobre los ámbitos de cada uno y sobre los espacios cruzados entre ambos es la tarea que proponemos en esta parte.

*Antimonumento, Contra-monumento, No-monumento, NON-U-MENTO, variante y alternativas en busca del monumento contemporáneo* es el título con el que entraremos en el ámbito de las respuestas más relevantes que se han producido ante la decadencia y oposición a los monumentos conocidos. Las peculiaridades de las concepciones en los proyectos que responden como contestaciones alternativas nos indicarán los aspectos caducos del pasado y los caminos por donde transitan al futuro las dinámicas artísticas.

En la cuarta parte que titulamos *Encuentros y desencuentros* (de las obras elegidas en la parte II), pasamos a buscar el espacio y el paisaje urbano como lugar de ubicación del monumento y percepción la escultura,

---

<sup>12</sup> Ver fig. 2 en la que se aprecian los elementos formales que debían componer un monumento conmemorativo.

nos proponemos profundizar en las relaciones entre escultura y urbanismo. Buscamos dar respuesta al concepto de monumento en el instante actual, su posibilidad de existencia y sus características en caso de que sea posible en comparación a otras épocas.

Finalizamos, con la última parte que la denominamos *Consideraciones Conclusivas*. Como el título nos lo indica expresaremos, recapitulando constantemente la investigación en esta parte, los logros y resultados obtenidos, las consecuencias de esos resultados y las posibles reformulaciones que podamos realizar en el futuro, abriendo y, si cabe, allanando el camino a otras investigaciones que tuviesen a bien, a ubicar sus objetos de estudio en una similar perspectiva teórica aplicada o vertiente disciplinar.

Teniendo en cuenta que la bibliografía es la fuente principal de esta tesis, junto con la experiencia personal y las observaciones de los monumentos estudiados y fotografiados, la selección de los libros es una labor clave para el fin propuesto. La recopilación, consistente en seleccionar aquellos textos que aportan información y reflexión y contribuyen al desarrollo de la tesis, se ha realizado analizando los ámbitos del conocimiento que inciden alrededor de las artes plásticas.

Lo cual se complementa con diccionarios para determinar definiciones, textos legales que nos sitúan la realidad jurídica de las obras artísticas, teorías filosóficas, ideas desde el urbanismo y la sociología. El arte y la escultura, además de críticas y opiniones sobre los monumentos estudiados son los que conforman principalmente esta bibliografía.

## 5. MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL



Entender los conceptos utilizados de la misma manera por todos nosotros facilita la comprensión de los textos y la rápida introducción en un posible debate utilizando instrumentos previamente acordados. Incluso, el debate podría desarrollarse alrededor de la definición de conceptos, que siempre es más práctico utilizar materiales con aproximaciones consensuadas. Hemos elegido los conceptos *forma* y *estructura* porque la visión que nos proporciona Jean Pirson, nos parece más operativa en la investigación. Como veremos más adelante *forma* no consistirá en la epidermis exterior de una obra, ni *estructura* será un armazón sobre el cual colocaremos diferentes elementos más o menos equilibrados.

Algo parecido nos ocurre con los conceptos de: *función representativa*, *espacio-tiempo* y *entropía*. Los elegimos, sin que se termine la lista de conceptos con esta breve aproximación, porque forman parte de aspectos diversos de las obras artísticas contemporáneas.

## 5.1. FORMA y ESTRUCTURA

La estructura es un concepto que se percibe en la obra artística por los elementos que aparecen en ella. La relación que tienen entre sí, la distribución de los mismos y su jerarquización hacen que podamos ver la organización del objeto artístico. La estructura nos trae la idea de organización y articulación, que lo utilizamos tanto para el análisis, como para la creación de objetos; es la manera en que un conjunto es tenido en cuenta en sus partes, observado y analizado por sus elementos. Como nos señala Jean François Pirson:

“El término estructura designa a la vez un todo -el objeto- las partes de ese todo y el modo de distribución de esas partes”<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> PIRSON, J.F. (1988). *La estructura y el objeto*. PPU. p. 18.

No es una simple combinación de elementos, es un todo solidario, interdependiente y que al mismo tiempo se sostienen en función de sus relaciones en el conjunto. Es en la lengua y los idiomas donde se ha desarrollado más exhaustivamente el concepto de estructura como sistema que interpreta las relaciones entre las unidades y el todo. Si tomamos como modelo la sintaxis lingüística y lo aplicamos en la creación artística, podemos analizar los valores de la obra de arte: Morfológicos; la articulación espacial, Sintácticos; su construcción y Semánticos; el significado con el tema. Por supuesto, relacionar estos elementos que conforman la obra nos proporcionará su estructura.



Fig. 8

*Goethenaum*. 1923-1924. Rudolf Steiner. Dornach. Suiza.

Foto tomada en 2018.

Entre otros modelos, uno de los que ha producido aportaciones al estudio de la idea de estructura ha sido la arquitectura, proporcionándonos otros conceptos. Al basarse en un sistema de sujeciones constructivas y funcionales superpuesto a un sistema de signos, nos induce al análisis. La sintaxis arquitectónica remarca la jerarquización de las unidades

constituyentes y por lo tanto, la subordinación de unas a otras, evidentemente, sujeta siempre a la revisión. La modificación de un elemento repercute sobre la estructura general, que incide a su vez en la lógica del sistema produciendo una ruptura jerárquica y del equilibrio, constituyendo una nueva jerarquización, un nuevo equilibrio, en suma, un nuevo sistema.

Algunas interpretaciones arquitectónicas distinguen entre estructura y forma, llegando a materializar físicamente<sup>14</sup> ambos conceptos, pero es una distinción más formal que funcional, pues ambos son parte de un mismo principio. El ejemplo más significativo de la indisolubilidad entre la estructura y la forma es el Goethenaum II de Rudolf Steiner<sup>15</sup>. La masa orgánica de hormigón contiene una a la otra y visualiza una idea de fusión, según nos lo formula Jean Pirson, todos los elementos del edificio existen al servicio del espíritu del proyecto, crea una obra de arte total y es la aplicación de los principios antropológicos y filosóficos en los que se cimienta. Esta voluntad de unidad nos lleva a no centrarnos tanto en la forma como en un pensamiento hacia lo interno (la relación entre las unidades y el todo), y a interpretar la estructura como la capacidad de engendrar objetos.

Los conceptos de estructura<sup>16</sup> y objeto nos conducen hacia lo interno, relativizando el valor de la forma, y nos llevan a una cuestión que impregna toda la obra: el sentido. Tendrá mayor importancia cuando se tenga en cuenta el destino del objeto: su función. La forma sigue a la función y ésta no puede escapar a la cuestión del sentido, que en nuestra civilización se relaciona estrechamente con toda una suerte de funcionalidades prácticas, más allá de la función simbólica. Está claro, que el concepto de sentido nos introduce en las leyes y costumbres establecidas. El objeto fabricado, se adapta al orden, mientras que el arte actúa en contra de esas fuerzas, alternativas que procuran otras formas de reflexión, de contemplación y de

---

<sup>14</sup> El significado de estructura en arquitectura y en el arte no tienen acepciones coincidentes. En arquitectura, además de su concepto artístico que no siempre se da, se utiliza como *esqueleto* que arma un edificio y alrededor del cual se edifica.

<sup>15</sup> Ver. PIRSON, J.F. Op. Cit. pp. 21-22.

<sup>16</sup> La estructura determina la distribución y disposición de las partes, el objeto organizado y los elementos que forman parte del objeto.

pensamiento estético. Algunas personas se reconocen a través de estos objetos. Cualquier objeto exige tomar multitud de decisiones con el fin de determinar los elementos que tomarán parte. Las elecciones se extienden a la organización de los mismos, con el fin de que se articulen en una estructura que sea una entidad autónoma de dependencias internas.

Podemos distinguir, por lo tanto, dos aspectos de la estructura en relación con el objeto: 1. La capacidad que tiene para suscitar el objeto permitiendo desarrollar la idea de que dicho objeto sea una fuerza única y que sea el resultado de una voluntad de unidad, es decir, determina el resultado final, y 2. Ser una entidad autónoma de dependencias internas, que hace relación a la manera de organizar los elementos y adquiere la cualidad de ser un todo, en donde todas las decisiones tomadas quedan articuladas en el objeto. Es capaz de crear objetos en los que su totalidad está constituida por elementos que los organiza y le dan forma.

### 5.1.1. La función representativa

Los objetos artísticos se crean en relación a otros objetos, hechos, experiencias y sentimientos. En algunos casos tratan de imitarlos y con un mayor o menor proceso de abstracción toman ciertas formas externas de la realidad que se imita, para provocar estímulos en el espectador intentado que éste se conmueva con las realidades evocadas. En cambio, representar se utiliza en sentido de “suplir a, reemplazar, ocupar el lugar de, sustituir a, suplantar, relevar a, actuar en nombre de”<sup>17</sup>. La función representativa no existe en los objetos que son retrato, sino en aquellos que sustituyen al modelo. No tienen por qué ser necesariamente semejantes. De hecho, no tienen que ser ni semejantes, ni de la misma índole, su importancia consiste en la capacidad de sustituirlo, de apropiarse del puesto de los seres vivos. El ídolo que asume el puesto de dios, no necesita que se le parezca ni que adquiriera una forma determinada del dios, esto es secundario, lo importante es que sirva de sustituto en la veneración y el ritual, es un dios hecho por el

---

<sup>17</sup> GOMBRICH, E.H. (1968). *Meditaciones sobre un caballo de juguete o Las raíces de la forma artística*, Seix Barral.

hombre. En el arte primitivo, a pesar de que se ha interpretado que el artista da forma a su tema con la pretensión de testimoniar una experiencia específica, no son pocos los ejemplos que representan, los que son sustitutivos. Cuando no encontramos relaciones de la imagen con el mundo exterior, decidimos o convenimos por extensión que representan algún motivo interior del artista<sup>18</sup>.

La función representativa no se corresponde con la imitación de las formas externas, sino con la imitación de ciertos factores que son esenciales y vitales, al mismo tiempo que, sirven de nexo o conexión entre ambas realidades. Podemos distinguir dos factores que deben darse: la importancia de los dioses para quien los representa y que el ídolo permita realizar las acciones de relación con los dioses, es decir, que la realidad que representa sea importante y que el sustituto permita realizar la función. El ídolo no es dios e incluso en otro contexto pudiera representar otra cosa. El creador primitivo no realiza siempre un objeto que haya visto, sino lo que cree saber, es una interpretación de lo que cree que es un dios<sup>19</sup>.

El ídolo no representa todas las características que atribuimos a dios, pues hay que tener en cuenta que dicha representación viene condicionada de materiales próximos, pero cuanto mayor es la necesidad de dios, se necesitan menos rasgos para representarlo, aunque siempre deberá tener una imagen mínima que permita identificarse con nuestro concepto de dios. La imagen debe ser completa, conteniendo los elementos identificativos que hagan que el ídolo represente a dios y no a otra cosa. Si fuera un dios humanizado, es posible que contenga rasgos humanos y antropomorfos (piernas, cabeza, brazos...) pero con el detalle mínimo y suficiente para diferenciar a un dios de una persona

En la obra referida de Gombrich este nos advierte que:

“Es fácil exagerar el contraste entre el arte primitivo y el arte *naturalista* o *ilusionista*. Todo arte es *producción* de

---

<sup>18</sup> Idem. pp. 3-4.

<sup>19</sup> Idem. pp. 7-8.

imágenes y toda producción de imágenes está enraizada en la creación de sustitutos. Incluso el artista de tendencia *ilusionista*, tiene que tomar como punto de partida la imagen artificial y *conceptual* de que es convencional hablar”<sup>20</sup>.



Fig. 9

*Los burgueses de Calais*. 1889, Auguste Rodin. Basel Kunstmuseum.  
Foto tomada en 2018.

La brecha que abren los historiadores del arte entre los estilos *ilusionistas* y *conceptuales* (dibujan más de lo que saben que de lo que ven), es en ocasiones, una divisoria artificial. Cuando se entiende que una imagen no necesita existir por sí misma, sino que puede ser el testimonio de una experiencia visual más que la creación de un sustituto basado en la *mimesis*, no es necesario que estén completos los rasgos esenciales. Con

---

<sup>20</sup> Idem. p. 9.

una sombra, un apunte del artista, suplimos con nuestra experiencia el motivo real. Cuando aceptamos la idea de que la imagen sugiere a partir de lo que hay allí, jugamos con nuestra imaginación. La mancha en el cuadro no imita la forma externa del objeto representado, pero evoca ese objeto en nosotros y lo sustituimos. La imagen *evocadora* y la *veladura sugerente* son los elementos que, organizados adecuadamente por el artista, nos permiten llenar el vacío entre ambos estilos.

El arte moderno, vanguardista y contemporáneo, que tantas veces ha investigado y utilizado el arte primitivo, independientemente de las intenciones del artista, nunca ha podido darles el mismo sentido, ni el significado de las obras primitivas. Cada imagen nos lleva a infinidad de recuerdos y nos reaviva la memoria creando marcos de referencia. Si nos dedicáramos a crear objetos basados en las reglas del arte arcaico, los objetos creados no significarían para nosotros lo mismo que significó para sus primeros creadores.



Fig. 10

Las columnas configuran y ordenan los espacios en el Claustro de San Estevo de Ribas de Sil. Orense. Foto tomada en 2011.

## 5.2. ESPACIO-TIEMPO en el contexto que manejamos

El espacio es el lugar donde interactúan los elementos situados en él. Se percibe el espacio gracias a los soportes materiales que lo estructuran. Éstos lo modifican, modelan y limitan, pero al mismo tiempo, sirven para que los individuos se orienten y se posicionen en el mundo que habitan. Estas relaciones topológicas entre el espacio y la persona, entre los objetos que definen el espacio y el observador, se perciben de diferente manera en relación a la posición que ocupe, es decir, configuramos el espacio de dos maneras: material y no-material. El espacio estético y artístico entraría en la segunda manera y nos permite expresar la estructura que nos rodea. Al mismo tiempo es el que más nos interesa, pues podemos crear y concretar el espacio.



Fig. 11

El tiempo con su paso deja sus huellas en la Piramide de Kefren. 2500 a.C.  
Meseta de Guiza. El Cairo. Foto tomada en 2009.

De esta manera el espacio se convierte en materia plástica que va variando, no solamente por la ubicación de una obra artística en sí, sino porque es capaz de modelar y delimitarlo creando vacíos. La obra actúa como un soporte más que define el espacio, pero éste a su vez influye en la obra y en la percepción humana.

Una de las características del monumento es su capacidad de permanecer en el tiempo, es decir, que su existencia no se vea deteriorada por el paso de aquel, para ello se han utilizado materiales que resisten los rigores atmosféricos y ambientales, además se toman medidas para recuperar el tiempo pasado en la materialidad de la obra mediante la restauración del mismo. Incluso hoy día con algunas obras efímeras se intenta prolongar su vida, manteniendo el recuerdo de lo que existió, mediante la documentación y creación de archivos que dan fe de su existencia pasada. El paso del tiempo incide físicamente en la obra escultórica pero esta misma nos puede llevar o traer traspasando los umbrales del pasado, presente y futuro. Al ser un concepto mental que se materializa con el deterioro de los materiales, el artista y el espectador pueden ser transportados o desplazados a otras épocas pasadas o venideras sin moverse del actual. El artista puede ser reflejo de su época o puede basarse en el pasado e incluso, idear un futuro enfrentándose al presente y/o al pasado o utilizando ambos y/o alguno de los dos.

### 5.3. ENTROPÍA

La Entropía es un concepto que nos llega del ámbito de las ciencias físicas y se refiere a una magnitud termodinámica que indica el grado de desorden molecular de un sistema. La Real Academia de la Lengua Española (RAE) lo define como: “Magnitud termodinámica que mide la parte de energía no utilizable para realizar trabajo y se expresa como el cociente entre el calor cedido por un cuerpo y su temperatura”<sup>21</sup>. El artista Robert Smithson citando a P.W. Bridgman, tomado de *The Nature of Thermodynamics* nos recordará que: “Al igual que la energía, la entropía es en primera instancia una medida de algo que ocurre cuando un estado se transforma en otro”<sup>22</sup>.

Detrás de este concepto en cualquiera de las interpretaciones subyace la idea de la existencia de *algo* que ordena, unifica y tiende a lograr los objetivos propuestos y al lado *algo* que desordena, dispersa y funciona en contra de esos objetivos, llegando a producir crisis<sup>23</sup> en el sistema.

Estos dos tipos de inercia nos crean una concepción positiva-negativa, lo que debe ser/lo que no es, lo puro y lo impuro, donde la idea de reversa<sup>24</sup> nos llevará al equilibrio que lo abarcará todo. Es en este futuro donde se fijarán los artistas para crear una nueva monumentalidad que en vez de reutilizar mármol, granito u otro tipo de roca utilizará plástico, cromo y luz eléctrica. Que, en vez de representar los largos espacios temporales de los siglos, reducen el tiempo a fracciones de segundo. Presente y futuro son reducidos a un presente objetivo.

---

<sup>21</sup> A partir de ahora utilizaremos el acrónimo RAE para referirnos a la Real Academia Lengua Española.

<sup>22</sup> SMITHSON, R. (2009). “Entropía y los nuevos monumentos” en: *Selección de escritos*, Alias. p. 28.

<sup>23</sup> La crisis es un estado intermedio entre dos ordenamientos en el que no existe una clara idea de jerarquía.

<sup>24</sup> Se conoce como *empuje inverso* o *empuje de reversa* a la desviación temporal de la salida de un reactor de modo que los gases de escape sean expulsados en otra dirección distinta de la del avión. La desaceleración resultante actúa contra el avance de la aeronave, frenándola. Un sistema en el que se contrarrestan fuerzas que actúan al mismo tiempo y producen efectos distintos en momentos diferentes.



Fig. 12

*Jano*. 2014. Jean-Luc Moulène. Villa Medici de la Academia Francesa en Roma. Foto tomada en 2015.

6. NOTAS ACERCA DEL ESTADO DE LA CUESTIÓN DEL  
MONUMENTO ENTRE LOS SIGLOS XX Y XXI



Con la modernidad artística, un tanto avanzado el siglo XIX, asistimos al desvanecimiento de la lógica del monumento. Podemos tomar como referencia primera a las *Puertas del infierno* de Rodin, así como, a su estatua de *Balzac* que fueron concebidas como monumentos. Con estos dos proyectos escultóricos se traspasa el umbral de la lógica del monumento y se entra en lo que podríamos interpretar como una concepción negativa del monumento en relación a la pérdida de lugar, ausencia de hábitat y por lo tanto de su descolocación. La pérdida del lugar hará que se conciba el monumento como abstracción, como referencia, es decir, como una mera señal, funcionalmente desubicado de sus ámbitos originarios asociados a los emplazamientos altamente simbólicos y fundamentalmente autorreferenciales.

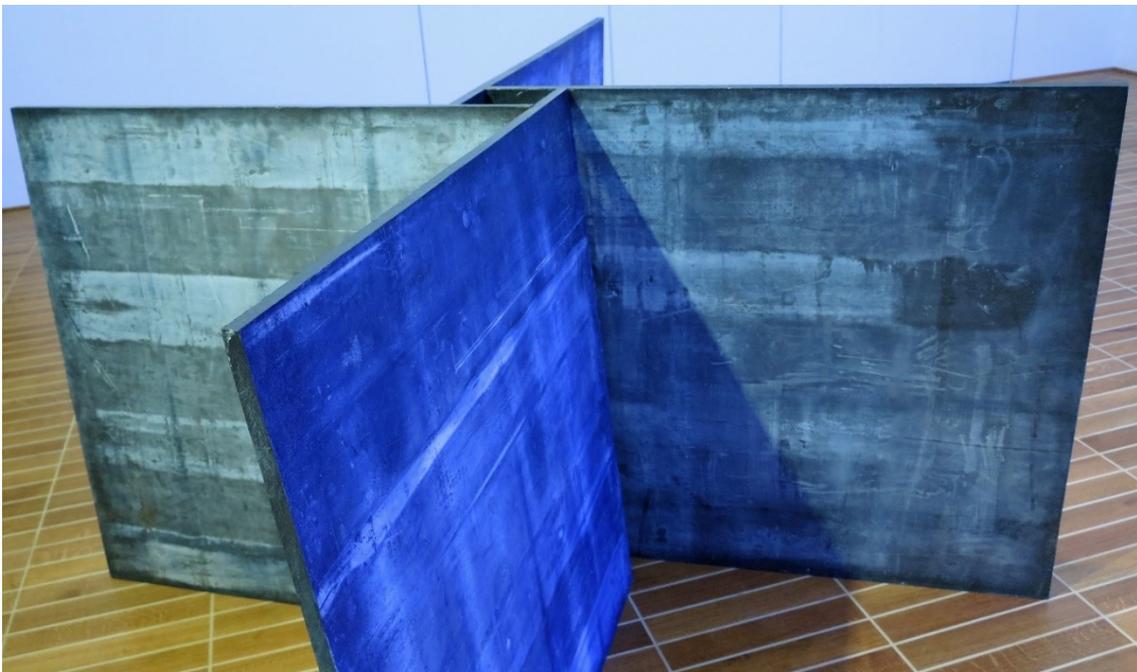


Fig.13

*Castillo de naipes invertido*. 1968/1968/1979/1981. Richard Serra.  
Kunstsammlung Basel. A pesar de ser láminas de plomo, el color azul es consecuencia de una obra lumínica de Dan Flavin situada en la misma sala.  
Foto tomada en 2018.

La escultura, se convierte así, en nómada, y cambia su significado y su función. Se extenderá hacia abajo hasta absorber el pedestal y en otros casos la escultura misma es el basamento, cualquiera de las maneras

redunda en perder una ubicación única, pierde el lugar, puede ubicarse en diferentes espacios. Esto contribuye a su definición negativa, será aquello que no es paisaje y al mismo tiempo, lo que no es arquitectura, quedándose en un campo intermedio y definiéndose como resultado de una oposición<sup>25</sup>.



Fig. 14

*La Puerta del Infierno*. 1917. Auguste Rodin. Museo Rodin. Paris.  
Foto tomada en 2011.

---

<sup>25</sup> Ver KRAUSS, R. (1996). La escultura en el campo expandido. En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma.

Aunque no se queda totalmente encerrada en esta oposición, pues dichos términos, paisaje y arquitectura, expresan otro tipo de dualidades como lo construido y lo no construido, lo cultural y lo natural, una dicotomía entre la cual parecía estar suspendida la producción artística escultórica. La investigación de los límites de estas contradicciones supuso la expansión del campo escultórico. La escultura no estaría en el centro de una oposición, sino en la periferia de un campo en el que existen otros conceptos como los lugares señalados, la construcción localizada o las estructuras axiomáticas oposicionales. Lo que hace que se abran nuevos caminos para la escultura que se basan en nuevas estructuras en las que, lo que antes era núcleo, se convierte en otro elemento más, con lo que el campo se expande multiplicándose<sup>26</sup>.

Rosalind Krauss nos describe y define la postmodernidad:

“En la situación de la posmodernidad, la práctica no se define en relación a un determinado medio –la escultura--, sino en relación a las operaciones lógicas sobre un conjunto de términos culturales, para los que puede utilizarse cualquier medio –fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos o la propia escultura.

De este modo el campo proporciona al artista un conjunto finito pero ampliado de posiciones relacionadas que emplear y explorar, así como una organización de la obra que no está dictada por las condiciones de un medio en particular. Sobre la base de la estructura trazada más arriba, es obvio que la lógica del espacio de la práctica posmoderna ya no se organiza en torno a la definición de un término basado en un material o en la percepción de un material. Se organiza por el contrario a través del universo de términos que se consideran en oposición en el seno de una situación cultural”<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Idem. p. 297.

<sup>27</sup> Idem. pp. 301-302.

Tal y como apuntábamos en el marco teórico y conceptual, Smithson nos proponía oposiciones como energía/entropía, ser/lo que no es, puro/impuro, y la idea de reversa que nos llevará a la monotonía que abarcará todo. Es en este futuro donde los artistas crearán una nueva monumentalidad y utilizarán plástico, cromo y luz eléctrica, en vez de mármol, granito u otro tipo de roca. En vez de representar los largos espacios de los siglos, reducirán el tiempo a fracciones de segundo. Presente y futuro son reducidos a un presente objetivo.

Estos monumentos difieren de los que se configuraban anteriormente en que aquellos nos trasladaban al futuro y en éstos, al reducir el futuro y el pasado en presente, son efímeros y parten de la concepción de que no existe el futuro o se ha perdido por algún resquicio. Es decir, en lugar de hacer que recordemos el pasado para proyectar el futuro como lo hacen los monumentos antiguos, los nuevos monumentos parecen hacer que olvidemos el futuro.

Siguiendo a Smithson vemos la importancia de las nociones de tiempo, espacio y escala, y no la linealidad de algunas tendencias artísticas. La noción de escultura era el lugar y su tiempo. El tiempo en el *earth art* o *land art* es una condición básica: la erosión, la lluvia, las tempestades, el cambio de estaciones están presentes en sus obras. El concepto *site/nonsites* (*Lugar/no-lugar*) es una categoría que consiste en un doble recorrido compuesto por indicaciones, fotografías, mapas, dibujos que pertenecen a ambos lugares a la vez<sup>28</sup>. En el *nonsite*, la tierra o el suelo del *site* se ha trasladado al contexto artístico. Esto nos relaciona con el monumento en que su función conmemorativa la presencia del objeto nos lleva a otras experiencias y vivencias.

A pesar de las diferentes formas y características expuestas anteriormente, todas ellas se pueden sintetizar en que el monumento, tal y como lo entendemos, desde nuestro bagaje y nuestra perspectiva es un

---

<sup>28</sup> Lo bidimensional y lo tridimensional se invierten en la representación: mientras que el *Nonsite*, el contenedor, es en sí mismo un fragmento tridimensional, el *Site*, los lugares de donde ha extraído esos materiales, se convierten en bidimensional al ser fotografiados; en otras palabras, la escala grande pasa a pequeña y la escala pequeña se agranda en su representación.

objeto artístico, ubicado en un lugar, que crea espacio y se ensambla en la ciudad y/o el espacio urbano (habitualmente) construyendo, al menos, parte de ella. Este hacer ciudad tiene que ver con la arquitectura, cumpliendo a veces la función de antesala de la misma sin ser arquitectura. Una de las características es su capacidad de permanecer *eternamente*, hecho que se consigue al ser capaz de mimetizar con diferentes generaciones.

Con la modernidad y al ir paulatinamente perdiendo o desapareciendo el pedestal, el lugar clásico del monumento pierde importancia y se crea otro concepto: el “no-lugar”, una concepción negativa del monumento en la que escultura será aquello que no es ni paisaje, ni arquitectura. En la postmodernidad, el concepto de *Nonsite* nos llevará de un lugar a otro, de metáfora a metáfora en un viaje en el que el futuro se convierte en presente, no hay futuro.

La tarea que nos proponemos es investigar en el período actual, época finisecular entre los siglos XX y XXI, cómo se conforman los monumentos. Cómo se relacionan la *eternidad* o el deseo de permanencia con la fugacidad de los objetos artísticos con que se caracterizan estos tiempos, cuáles son y serán los materiales utilizados, intentar esclarecer los límites entre objeto artístico-escultórico, arquitectura y espacio público urbano, cómo se articulan, lo cual nos obligará a profundizar en cada uno de los conceptos.

Para avanzar en nuestro planteamiento utilizamos primeramente libros y monografías relacionados con el mundo del arte, arquitectura y espacio urbano. Resulta imprescindible Alois Riegl (1903) *El Culto Moderno a los Monumentos*, que a pesar de estar escrito con unas finalidades paralelas a las artísticas nos sitúa en la órbita del monumento y nos delimita el concepto tradicional de monumento. Lo utilizaremos como punto de partida y primer paso en la investigación. Félix Duque (2001) en *Arte público y espacio político* relaciona el arte público con la realidad social y política al mismo tiempo que nos manifestará los cambios habidos y los nuevos elementos que aparecerán a lo largo del siglo XX. Por su parte, Valeriano Bozal (1987) en “El creador de fantasmas: éste es aquél” en *Mímesis: las imágenes y las cosas*, nos indicará cuáles son las fuerzas

que unen a las personas con el monumento y algunos de los mecanismos de dicha unión.



Fig. 15

*Nonsite Oberhausen 1968*. Robert Smithson. Hamburger Bahnhof. Berlin.  
Foto tomada en 2019.

Jean Pirson (1988) con *La estructura y el objeto*, y E.H. Gombrich (1963) con *Meditaciones sobre un caballo de juguete* y W. Tatarkiewicz (2006) con *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, nos permite acercarnos a los conceptos y elementos estéticos que figuran en los respectivos títulos (estructura, objeto, mimesis, ...) en relación con la escultura y el monumento. No podemos olvidar las aportaciones de Robert Smithson (1966) que en *Entropía y los nuevos monumentos* nos aproxima a unos nuevos conceptos del monumento, así como, sus apreciaciones de los lugares y los no-lugares, comentados anteriormente, nos permite adentrarnos en la contemporaneidad.

Rosalind Krauss y Margit Rowel (1996) en *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* nos ayudan a comprender los cambios habidos durante el siglo XX, sobre todo acerca de las tendencias a expandirse de las artes en

la postmodernidad y por lo tanto de la aparición de zonas híbridas. María Luisa Sobrino Manzanares (1999) en *Escultura contemporánea en el espacio urbano* y C. Norberg-Schulz (1971) en *Existencia, espacio y arquitectura*, nos aportan sendas aproximaciones, tanto al espacio urbano como al arquitectónico, respectivamente.

Las investigaciones de Christopher Williams (1981) en *Los orígenes de la forma* nos pueden ayudar a valorar el ámbito físico de los objetos artísticos y así, distinguir las presunciones de lo real.



## PARTE I

# EL MONUMENTO EN LA MODERNIDAD Y LA CONTEMPORANEIDAD



# 1. CARACTERÍSTICAS DEL MONUMENTO

En este primer capítulo buscamos la definición o los límites del concepto de monumento con el fin de hallar un consenso que nos permita entender de la misma manera o lo más aproximadamente posible el objeto de estudio.

## 1.1. La eterna permanencia

Con el florecer del Renacimiento y colocar la mirada en el mundo clásico, las obras realizadas en esta época clásica serán muy apreciadas, los artistas intentarán imitar utilizando las técnicas y conocimientos artísticos <sup>1</sup> y desarrollar el sentimiento de identificación con aquellas épocas. Pretenden emular, materializar obras con criterios y gustos clásicos, al mismo tiempo que proyectar y desarrollar antiguas realizaciones utilizando las técnicas conocidas y dando un nuevo impulso al arte. Se da el primer paso en la apreciación de lo antiguo como parte de la identidad colectiva y del artista y como conocimiento de sus orígenes. Es una acción de mimetismo que más adelante veremos en qué consiste y sus características.

A partir de esta transformación, el conocimiento de épocas lejanas se va profundizando y aumenta el número de obras reconocidas y apreciadas por su valor histórico y artístico. Dos siglos después, una de las consecuencias de los avances realizados en todas las áreas científicas por los ilustrados a lo largo del siglo XVIII, será la aceptación como fuentes de conocimiento histórico de todos los restos arqueológicos, documentos y patrimonio, que en mejor o peor estado de conservación les habían llegado, como herramientas que pudieran explicar la evolución de las sociedades. Las explicaciones que surgen de estos procesos se basaron en la concepción del monumento como algo patrimonial, y por ello se encargará de esta labor a la Historia y serán sus instituciones académicas las responsables de interpretar y conservarlo.

---

<sup>1</sup> En el Renacimiento los conocimientos artísticos iban de la mano de los conocimientos científicos, tecnológicos, filosóficos...



Fig. 16

*Tesoro visigodo de Guarrazar. Siglo VII. Museo de los Concilios y la Cultura Visigoda. Toledo. Reproducción fiel del original que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.*

Las legislaciones sobre monumentos se crean dependiendo del patrimonio nacional artístico conservado influyendo este patrimonio en las características de la regulación. Foto tomada en 2009.

A lo largo del siglo XIX y en diferentes países y por diferentes motivos, sensibilización de las élites, acumulación del capital por la industrialización, la Revolución Francesa, desamortizaciones, el patrimonio a cargo del estado aumenta de una manera considerable y surge la necesidad de regular y proteger los monumentos. Se tratará de conservar, restaurar y tomar medidas para no deteriorar el patrimonio recibido de anteriores generaciones. Y es así, como aparecen detallados los monumentos o el patrimonio histórico.

En el caso español se entendieron como monumentos el siguiente listado de objetos:

“Por monumentos antiguos se deben entender las estatuas, bustos y baxos<sup>2</sup> relieves, de qualesquiera materias que sean; templos, sepulcros, teatros, anfiteatros, circos, naumaquias, palestras, baños, calzadas, caminos, aqüeductos; lápidas ó inscripciones, mosaycos, monedas de qualquiera clase, camafeos, trozos de arquitectura, colunas miliarias; instrumentos músicos, como sistros, liras, crotalos; sagrados, como prefericulos, simpulos , lítuos, cuchillos sacrificatorios, segures, aspensorios, vasos, trípodes; armas de todas especies, como arcas, flechas , glandes, carcaxes, escudos; civiles, como balanzas y sus pesas , romanas, relojes, solares ó maquinales, armilas, collares, coronas, anillos, sellos: toda suerte de utensilios, instrumentos de artes liberales y mecánicas; y finalmente qualesquiera cosas aun desconocidas, reputadas, por antiguas, ya sean Púnicas, Romanas, Cristianas, ya Godas, Arabes y de la baxa edad”<sup>3</sup>.

La exclusividad de la Academia de Historia se prolongará hasta la regulación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1864, ya

---

<sup>2</sup> Este párrafo entrecomillado se ha transcrito de la manera más fiel a como aparece en el texto legislativo.

<sup>3</sup> Novísima recopilación de las leyes España. Tomo IV. libro VIII. Capítulo 20 de las reales academias establecidas en las cortes. Instrucción sobre el modo de recoger y conservar los monumentos antiguos, que se descubran en el reyno, baxo la inspeccion de la Real Academia de la Historia.

que en las anteriores regulaciones no se mencionaban las labores de restauración y conservación de monumentos. Así, la finalidad de la Academia de San Fernando será:

“promover el estudio y cultivo de las tres Nobles Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura, estimulando su ejercicio y difundiendo el buen gusto artístico con el ejemplo y doctrina”<sup>4</sup>.

Esto se materializaría en una actividad fundamentalmente teórica y crítica, que se llevaría a cabo, a través de un plan de publicaciones, exposiciones, colecciones artísticas, inspección de museos y restauración de monumentos.

A partir de estos estatutos los valores artísticos tendrán una relevancia mayor en la conservación y creación de monumentos. No será hasta comienzos del siglo XX, cuando Alois Riegl en *El culto moderno a los monumentos*, logre cierto consenso ante los diversos criterios que se utilizaban en los diferentes lugares de occidente y cree unas bases y principios que pudieran unificar las actuaciones de manera más coherente.

En la actualidad, la Legislación Española concibe y jerarquiza los monumentos, los bienes de interés cultural y el patrimonio Histórico con estos tres trazos:

“Integran el Patrimonio Histórico Español los inmuebles y objetos muebles de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico. También forman parte del mismo el patrimonio documental y bibliográfico, los yacimientos y zonas arqueológicas, así como los sitios naturales, jardines y parques que tengan valor artístico, histórico o antropológico”<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> *Estatutos de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, aprobados por s. m. en 20 de abril de 1864*, Madrid, imp. de M. Tello, 1864.

<sup>5</sup> BOE. LEY 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español (BOE de 29 de junio de 1985) TITULO PRELIMINAR. Disposiciones generales. Artículo 1.2.

“Gozarán de singular protección y tutela los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español declarados de interés cultural por ministerio de esta Ley o mediante Real Decreto de forma individualizada”<sup>6</sup>.

“Son Monumentos aquellos bienes inmuebles que constituyen realizaciones arquitectónicas o de ingeniería, u obras de escultura colosal siempre que tengan interés histórico, artístico, científico o social”<sup>7</sup>.

Los textos legislativos no sirven de gran ayuda para conformar el concepto de *Monumento* tal y como lo hemos de defender nosotros, sobre todo en sus aspectos artísticos. Estos textos legales tienen el valor de proteger, restaurar y difundir el patrimonio nacional dentro del cual se ubican los monumentos, pero no logran definir las características que debe tener un bien inmueble para ser considerado como tal. Queda en manos de las élites artísticas y políticas la decisión de considerar dicha distinción. Lo cual tampoco nos permite avanzar en la clarificación del objeto de estudio.

La Real Academia de la Lengua Española (RAE) nos dice que la palabra *monumento* proviene de la latina *monumentum*, formada por *monere* (advertir, recordar) y *mentum* (mente, memoria). Recoge los siguientes significados:

1. m. Obra pública y patente, en memoria de alguien o de algo.
2. m. Construcción que posee valor artístico, arqueológico, histórico, etc.
3. m. Objeto o documento de gran valor para la historia, o para la averiguación de cualquier hecho.
4. m. Obra científica, artística o literaria, memorable por su mérito excepcional.
5. m. Sepulcro (obra para dar sepultura a un cadáver).
6. m. Religión. En una iglesia católica, altar muy adornado en el que se coloca el arca eucarística el día de Jueves Santo.
7. m. coloq. Persona bien proporcionada físicamente y de belleza llamativa.

---

<sup>6</sup> Idem. TITULO PRIMERO. De la declaración de Bienes de Interés Cultural. Art. 9.1.

<sup>7</sup> Idem. TITULO II. De los bienes inmuebles. Artículo 15.1.

### *Monumento nacional*

1. m. Obra o edificio que por su importancia histórica o artística toma bajo su protección el Estado.

### *Monumento natural*

1.m. Espacio natural constituido por formaciones geológicas, yacimientos paleontológicos y otros elementos de la gea, que, por su singularidad, importancia o belleza, es objeto de protección legal para garantizar su conservación.

El término genérico de monumento se aplica a numerosos significados por lo cual conviene en un primer momento definir, si esto es posible, los límites del ámbito en el cual se genera el monumento escultórico antes de interesarnos específicamente por el concepto, por su desarrollo y evolución. Por las cuestiones que se han planteado los escultores y soluciones propuestas.

La RAE según las definiciones arriba mencionadas, no parece presentar una acepción rotunda y sin ambigüedades en cuanto a las realidades que abarca. En este apartado buscamos clarificar la comprensión del concepto, definiendo meridianamente los límites de su campo de validez. De todas las posibles significaciones, la primera, *Obra pública y patente, en memoria de alguien o de algo* y la segunda, *Construcción que posee valor artístico, arqueológico, histórico, etc.*, serían las que más se aproximan a la concepción que vamos a desarrollar, sin que agote la descripción de las características comunes a todo monumento.

De la definición de Alois Riegl destacamos que se refiere a “*una obra realizada por la mano humana y creada con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales (o un conjunto de éstos) siempre vivos y presentes en la conciencia de las generaciones venideras*” y añade: “*Puede tratarse de monumento artístico o escrito, en la medida en que el acontecimiento que se pretende immortalizar se ponga en conocimiento del que lo contempla sólo con los medios expresivos de las artes plásticas o*

*recurriendo a la ayuda de una inscripción*”<sup>8</sup>. De lo cual, podemos redactar una primera aproximación a la definición de monumento artístico: *Obra pública y patente, en memoria de alguien o de algo que posee valor artístico, (utiliza medios expresivos de las artes plásticas) y creada con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales (o un conjunto de éstos) siempre vivos y presentes en la conciencia de las generaciones venideras.*

De esta primera y provisional definición podemos destacar tres elementos: 1.- Es una obra pública y patente, 2.- posee valor artístico y 3.- su fin es permanecer en el tiempo, es decir, mantener el pasado en el futuro a través del presente en el que se erige. De las tres características, el tercer aspecto es el que parece más objetivable y el que mayor consenso puede generar, por lo que al profundizar en este aspecto nos adentraríamos en otros campos del conocimiento como la Historia, la Política, la Psicología, la Religión, etcétera, que nos podrían aportar datos para explicar el contexto y la época en la que se ha erigido la escultura-monumento y así sentir y comprender la obra con/en los criterios y mentalidades de la época.

## 1.2. Apuntes sobre la construcción del espacio y la ciudad

El espacio, el sitio donde se ubica el monumento articula el paisaje habitualmente urbano. El concepto de espacio puede ser interpretado desde diferentes ámbitos, filosófico, arquitectónico o desde el artístico.

Del primero de los tres elementos que la definición de Riegl nos aporta, se destaca que es una obra pública y, por lo tanto, ocupa un espacio, que tiene la característica de ser público. El espacio para Heidegger<sup>9</sup> no solamente es el lugar que ocupa el hombre, sino que éste se encuentra relacionado con otros lugares y espacios que tiene a su alrededor. Forma parte del espacio, porque ocupa un sitio, porque se relaciona con los

---

<sup>8</sup> RIEGL, A. (2008). *El Culto Moderno a los Monumentos*. A. Machado Libros, S.A. Traducción de *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung* (1903). p. 23.

<sup>9</sup> HEIDEGGER, M. (2009). *El Arte y el Espacio*. Herder.

elementos que le acompañan en ese espacio y porque es el creador del espacio. Sin personas no existe el espacio, es una idea que Félix Duque nos aporta y ampliando este concepto de espacio, nos pormenoriza las relaciones entre el hombre y la naturaleza:

“El hombre pro-duce (*bringt hervor*: pone ahí delante algo desde algo) mundo en el viejo sentido del término griego *kósmos*: ordenación, estructuración, armonía de caminos entrecruzados, apertura de vanos y vacíos (una de las acepciones de *roza* es justamente la creación de vías de agua para el drenaje de ciénagas y para la irrigación de los campos). Y a la vez, e indisolublemente, la tierra pro-pone, hostile o propicia, lo denso y lo sutil (para abrirse paso), lo oscuro y lo claro (para los ojos), lo dúctil y lo duro (para la mano y la boca); en suma: los “materiales”, que, una vez abiertos, separados y hábilmente entreverados y entrecruzados, serán identificados como *cosas*, según su forma, colocando las cosas en su sitio dentro de un *tramado* de medidas”<sup>10</sup>.

En este sentido el espacio es la interrelación entre la naturaleza y el ser humano, que lo interpreta, produce imágenes de ese entorno, que le permitirá actuar en la modelación del mismo. A pesar de este fenómeno, no percibimos un mundo común a todos nosotros, sino mundos diferentes que son producto de nuestras motivaciones y experiencias anteriores, por lo que percibimos espacios diferentes. El ser humano ha actuado, ha percibido, ha existido en el espacio y ha pensado en relación al espacio. No se ha quedado ahí, ha creado espacio expresando la estructura de su mundo. A esta creación Christian Norberg-Schulz lo denominará *espacio expresivo o artístico*.

El autor mencionado, Christian Norberg-Schulz, sitúa este espacio en el nivel más alto de la clasificación y jerarquización que realiza con las posibles percepciones del espacio, a la vez, “necesita forjar una construcción más abstracta para su descripción, un concepto de espacio que

---

<sup>10</sup> DUQUE, Félix. (2001). *Arte Público y Espacio Público*. Ediciones Akal, S. A. p. 15.

sistematiza las propiedades posibles de espacios expresivos”<sup>11</sup>. Podríamos llamarlo *espacio expresivo o estético*.

“En cierto sentido, todo hombre que elige un lugar de su ambiente para establecerse y vivir es un creador de espacio expresivo, da significado a su ambiente asimilándolo a sus propósitos al mismo tiempo que se acomoda a las condiciones que ofrece”<sup>12</sup>.

Otros investigadores comparten esta concepción del espacio, para Paula Santiago:

“el paisaje implica el espacio o el territorio que es observado desde una determinada posición o desde un determinado punto de vista.”<sup>13</sup>

Javier Maderuelo en el libro *La idea de espacio*<sup>14</sup> viene a coincidir con todas estas ideas que hemos mencionado. Interpreta a Félix Duque y ciertas cuestiones de las teorías de Martin Heidegger sobre el ser humano y el espacio.

Podemos concluir entendiéndolo como espacio, la interacción entre ser humano y naturaleza que cada observador percibe de diferente manera y en base a ello lo modelará, lo estructurará creando un espacio expresivo o artístico.

Como resultado de estas acciones, además de muchas otras, que no podemos traer a colación en este contexto, está la ciudad con la cual se ha vinculado el concepto de *espacio público*. Tanto el concepto de *espacio público* como el concepto de *monumento* son difíciles de definir en el sentido que habitualmente le damos a la palabra definición:

---

<sup>11</sup> NORBERG-SCHULZ, C. (1975). *Nuevos caminos de la arquitectura. Existencia, Espacio y Arquitectura*. Edit. Blume. p. 12.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> SANTIAGO, Paula. (2011). *In Situ: Espacios Urbanos Contemporáneos*. Editorial Universitat Politècnica de València. p. 12.

<sup>14</sup> Ver, MADERUELO, J. (2008). “El espacio y el Arte”. En *La idea de espacio*. Editorial Akal. pp.11-29.

“Proposición que expone con claridad y exactitud los caracteres genéricos y diferenciales de algo material o inmaterial”<sup>15</sup>.

No vamos a poder crear una proposición *clara y exacta*, pero nos aproximaremos lo suficiente como para entender el ámbito en el que realizamos esta investigación y comprender las ideas que expresamos.

Volviendo a la Real Academia de la Lengua Española (RAE) tomamos de las diferentes definiciones de *público* aquellas que mejor se ajustan a nuestro campo de estudio, por lo que hablaremos de aquello que pertenece o se relaciona con el Estado u otra administración, el conjunto de personas que forman una colectividad y tratándose de un objeto material, aquello que es accesible a todos, y/o está destinado al conjunto de personas que forman una colectividad.



Fig. 17

*Hundertwasserhouse*. 1985. Friedensreich Hundertwasser. Distrito 3  
Kegelgasse 34-38. Viena. Junto a Hundertwasser Village, y Museo  
Hundertwasser intenta crear un lugar dentro de la ciudad.

Foto tomada en 2019.

---

<sup>15</sup> La RAE define de esta manera el concepto *definición*.

La interacción de estos cuatro elementos configura lo público y se desarrollan en el ámbito de un espacio público urbano, que al mismo tiempo lo utilizan y lo generan. Está estrechamente relacionado con el urbanismo y la construcción de ciudad porque ambas son el resultado de las acciones realizadas en ese espacio público y urbano.

La idea de espacio público se puede entender como el espacio físico accesible para todos, como propiedad pública, espacio de uso compartido o el espacio de representación de la vida pública. El espacio que relaciona el soporte con lo que acontece en él. También tienen un carácter público aquellas obras que siendo de propiedad privada se exhiben sin restringir los derechos de los ciudadanos.

El monumento colocado en el sitio elegido, debe crear un *lugar*, es decir, un entorno que es claramente significativo que se relaciona con los elementos que le circundan. El conjunto de todos ellos articula la ciudad y le dan identidad a medida que van creando la propia ciudad. Ana Arnaiz al citar la escultura-estela de Oteiza al Padre Donostia, en Agiña (Navarra):



Fig. 18  
*Estela al Padre Donostia*. 1959. Jorge Oteiza. Agiña en Lesaka.  
Foto tomada en 2020.

“La Estela inaugurada en Agiña en 1959 es una escultura de Oteiza disciplinar y formalmente moderna que, sin embargo, se acredita como monumento al recordar al Padre Donostia en un lugar significativo, marcado como estación megalítica y, previamente, monumentalizado por sus cromlechs. Hitos que dan cuenta de los usos ancestrales que *espacializaron y significaron este lugar confiriéndole una identidad propia e intemporal*”<sup>16</sup>.

Curiosamente, este ejemplo que resulta paradigmático en el contexto del País Vasco, se encuentra en las antípodas de lo que estamos subrayando en estas líneas y párrafos, ya que se ubica en un enclave de montaña, que ni es urbano, ni configura ciudad alguna, ni se asocia a las peculiaridades de espacio público que estamos recogiendo. Aun así, resulta esclarecedor ya que nos describe las características y las necesidades de crear un espacio y un lugar, que signifique y le dé una identidad propia e intemporal, para que una escultura sea considerada monumento. La escultura tiene su propia lógica interna, que cuando se materializa, y además de adquirir también crea lugar, no admite excesivas variaciones.

Desarrollando esta idea, Rosalind Krauss también nos explica:

“La lógica de la escultura es inseparable, en principio, de la lógica del monumento. En virtud de esta lógica, una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar específico y habla en una lengua simbólica sobre el significado o el uso de dicho lugar”<sup>17</sup>.

Lugar que será antesala de la ciudad en que nos adentramos y nos invita a vivirla. Que está en relación con el entorno, los edificios, la urbanización de la ciudad y nos anuncia lo que vamos a encontrar.

---

<sup>16</sup> ARNAIZ, A. (2006). “Entre escultura y monumento. La estela del padre Donostia para Agiña del escultor Jorge Oteiza”. *ONDARE 25. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*. Eusko Ikaskuntza. San Sebastián.

<sup>17</sup> KRAUSS, R. (1996). La escultura en el campo expandido, en: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma. Original: *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, Cambridge, Mit press, cop. 1985.

### 1.3. Acerca de la integración artística

Los valores artísticos del monumento se engloban en el resultado que pueda producir en el observador o el espectador: la mimesis.

El monumento pretende ser simple en su mensaje e ideario (recoge los elementos precisos soslayando aquellos que nos puedan distraer de su percepción) aunque puede ser muy complejo en su composición, es directo en su planteamiento (contribuye a ello la claridad y sencillez de la constitución de su función), pero impresiona (gracias a su obviedad lo hace evidente), articula el entorno, lo organiza y crea un ambiente determinado. Puede impresionarnos o aterrarnos, estremecernos o no, como pertenece a un orden de acontecimientos distinto al ordinario, es la presencia de otra cosa y de otro tiempo que, nos permiten mimetizarnos y trascender a un nivel que se supone está por encima de nosotros<sup>18</sup>. Exige ser percibido en su unidad de un golpe de vista, sin que nuestra atención se distraiga en pormenores.

En esta percepción holística basa Jaques Maquet la cualidad artística de la obra. El observador no analiza el objeto en sus partes visuales, las percibe como un todo:

“la cualidad estética de las formas debería ser un atributo de la configuración total de las formas, y no de cualquier forma en particular”<sup>19</sup>.

y más adelante:

“La palabra *composición* se refiere a la congruencia de las formas visuales de una con otra. La palabra *expresividad* se

---

<sup>18</sup> BOZAL, V. (1987). “El creador de fantasmas: éste es aquél” en *Mimesis: Las imágenes y las cosas*. Ediciones Antonio Machado. p. 67.

<sup>19</sup> MAQUET, J. (1999). *La experiencia estética*. Celeste. p. 156.

refiere a la congruencia entre la configuración de las formas y la significación simbólica del objeto”<sup>20</sup>.

La percepción global, la composición y la expresividad son elementos artísticos que contribuyen al mimetismo. La mimesis la realizamos con un *doble* que, si tiene algún rasgo representativo, es una indicación, no un retrato. Es una realidad exterior que se opone a los objetos familiares y al decorado ordinario de la vida. Se mueve en dos mundos, en el presente y al mismo tiempo perteneciente a otro lugar inaccesible. Trasciende a otra realidad. Dos mundos distintos y distantes se ponen en contacto y lo inaccesible se hace presente. Bozal nos dice:

“La mimesis afirma la identidad de la diferencia, sin que esta diferencia empírica sea sustancialmente transformada de modo necesario, sin que obligadamente se busque el parecido”<sup>21</sup>.

“La mimesis no identifica dos motivos -figuras, volúmenes, facciones, movimientos...- que necesariamente se parecen, sino, precisamente, dos motivos que pertenecen a ámbitos radicalmente diferentes, el mundo de los dioses y el de los hombres”.

En el caso de los monumentos, los dioses, citados por Bozal V., son aquellos a los que se conmemora, y se aúnan de todas formas, dos realidades. Siendo dos mundos los que aúna la imagen del monumento no tiene por qué ser imagen parecida a la conmemorada. Sobre esto E. H. Gombrich en *Meditaciones sobre un caballo de juguete. Y otros ensayos sobre la teoría del arte* diferencia claramente entre imagen y representación:

“Los redactores del *Pocket Oxford Dictionary* difícilmente habrían estado de acuerdo. Ellos definen *imagen* como *imitación de la forma externa de un objeto*, y la *forma externa* de un caballo no está aquí imitada. Tanto peor, podríamos decir, para la *forma externa* ese elusivo residuo de la tradición

---

<sup>20</sup> Idem. p. 158.

<sup>21</sup> BOZAL, V. (1987). “El creador de fantasmas: éste es aquél” en *Mimesis: Las imágenes y las cosas*. Ediciones Antonio Machado. p. 71.

filosófica griega que ha dominado tanto tiempo nuestro lenguaje estético. Por suerte, hay otra palabra en ese diccionario que podría resultar más acomodaticia: representación. Representar; según leemos, puede usarse en sentido de *evocar, por descripción, retrato o imaginación; figurar; colocar semejanzas de algo ante la mente o los sentidos; servir o ser tomado como semejanza de... representar; ser una muestra de; ocupar lugar de; sustituir a.* ¿Retrato de un caballo? Ciertamente no. ¿Sustitutivo de un caballo? Sí. Eso es. Quizá en esa fórmula hay más de lo que parece a simple vista”<sup>22</sup>

La imagen de la representación no se ajusta a un modelo determinado, será el modelo cultural o religioso, el que marque los elementos fundamentales de la sugestión y haga convincente la mimesis. Siguiendo a Gombrich y su caballo de madera reflexionará que: “Está satisfecho con su cuerpo de palo de escoba y su cabeza, toscamente tallada, que no hace más que marcar el extremo de arriba, sirviendo para enganchar las riendas”<sup>23</sup>. Posee los elementos mínimos de un caballo y su función mínima, cabalgar, para que nos transporte a otra realidad, para que nos produzca su capacidad de sugestión. Hay que tener en cuenta que la mimesis es más un hecho que las cualidades de la imagen.

El monumento no narra el pasado solamente lo recuerda mediante la mimesis, lo revaloriza, ante todos los observadores, tomando lo extraordinario como norma, alterando la vida cotidiana rutinaria y convencional, queriendo dar sentido de las cosas de la civilización y la naturaleza. Es tan evidente que el “dios”, el héroe, está delante del espectador que es lo que conoce, es un conocimiento mimético. La emoción que produce esta evidencia es tan intensa que nada puede borrarla, una emoción en la que el conocedor se transforma también él, pues la suya es una situación nueva, no cotidiana, extraordinaria. Trasciende a un mundo aparentemente *superior*.

---

<sup>22</sup> GOMBRICH, E. H. (1988). *Meditaciones sobre un caballo de juguete. Y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Debate. Para explicar sus teorías sobre el arte parte de un caballo de juguete y sobre él va entretejiendo sus ideas.

<sup>23</sup> Idem. p. 1.

La mimesis, según en qué público, puede provocar reacciones negativas dependiendo de los valores que represente el monumento. De todos es conocido el derribo de esculturas con los cambios de régimen político, sobre todo si se ha derrocado a un sistema autoritario, o es uno autoritario el que ha vencido. Asimismo, cuando hay injusticias que afloran en el transcurso de la historia de la humanidad, como recientemente ha ocurrido a raíz del homicidio de Georges Floyd (el 25 de mayo de 2020 en Mineápolis, Estados Unidos de Norteamérica), en el que con mayor o menor fortuna se han derribado los que se perciben como racistas o esclavistas. En estos casos hay también una mimesis, pero contraria a los modelos propuestos para ser monumentalizados.

Como comentábamos anteriormente, vemos las dificultades de obtener una definición clara y precisa del monumento, que las fuentes a los que acostumbramos a consultar nos ofrecen cuando se trata del tipo de definiciones denominadas como propias<sup>24</sup> y no podemos ofrecer unos resultados plenamente clarificadores, aclaratorios en este sentido. Esto no es una objeción para poder aproximarnos y desarrollar la idea de monumento que nos permita delimitar su existencia y características, relaciones con el entorno, función urbanística, valores artísticos, valores emocionales, influencia en los ciudadanos, etcétera.

---

<sup>24</sup> Entendemos como definición propia, aquella en la que puede ser sustituido lo definido por su definición. Muchas veces depende de la posibilidad de deslindar su contenido (enunciado semánticamente definidor) de su contorno (elementos que informan del contexto). Cuando esto no es posible se utiliza la definición impropia en la que más que definir contiene una explicación de la acepción, en la que se puede indicar aspectos como: qué es, cómo es, para qué sirve, como se utiliza. Ver en [www.rae.es](http://www.rae.es) /6.2 definiciones.

## 2. EL ESPACIO URBANO COMO LUGAR DE UBICACIÓN DEL MONUMENTO Y LA ESCULTURA

El monumento se instala en un espacio público, es decir, que es gestionado por la Administración del Estado y creado para ser usufructuado por el público. Puede ser propiedad privada, pero en este caso, la accesibilidad tiene que estar asegurada sin restricciones de derechos y dirigido al posible usufructo de toda la colectividad.

Entendemos el usufructo como el mismo que tiene toda obra de arte, la contemplación y el deleite estético. Su emplazamiento tiene que crear un *lugar* que dé significado al entorno con el cual se relaciona. En algunos casos esta significación llega a ser la imagen de la ciudad. El conjunto de estos lugares crea ciudad y con esta idea de ciudad se identifican o no los ciudadanos, pero la articula y le da personalidad. En su relación con la arquitectura de la ciudad y el urbanismo se hace presente como una antesala y nos prepara para adentrarnos en la urbe.

Como antes decíamos, el monumento es simple en su legibilidad, directo en su planteamiento, pero impresiona en su simplicidad, nos ofrece los elementos simbólicos necesarios (e incluso mínimos) para transportarnos a otras realidades. Exige percibirse en su totalidad, de un golpe de vista, nos tiene que penetrar en nuestro *ser* sin que otros pormenores distraigan la emoción producida. Esto permite que produzca una mimesis en el espectador que se convierte en protagonista, pues trasciende hacia otro mundo. El “dios” es traído a presencia simbólica. Le saca de su cotidianidad y le permite volver a su mundo rutinario con otras fuerzas. No tiene que reflejar exactamente la imagen del objeto que se conmemora, esto no es significativo, lo debe representar tomando los elementos que permitan surgir la mimesis. Nos vamos acercando así a la idea y la función del *totem*.

Se percibe fácilmente que los monumentos tienen en sí mismos la cualidad de la perdurabilidad que viene dada por los materiales utilizados, el tiempo que se tarda en erigirlos, el consenso que debe tener, el tema elegido y el deseo de los que se atribuyen la construcción de artefactos de



Fig. 19  
*Condottiero Gattamelata*. 1453. Donatello. Padua. Italia.  
Aparecen esbozados los elementos a partir de los cuales  
se sedimentarán las ideas del monumento influidos por los gustos  
de cada época. Foto tomada en 2008.

transcender a la propia muerte<sup>25</sup>. En contra de este deseo de permanencia se posiciona el paso del tiempo a través del cual las ideas cambian, los modelos que se colocaban quedan obsoletos, y por fin muchos de ellos desaparecen porque no representan la realidad del momento.

Son un modelo tomado del pasado, que se erige en el presente y que permanece en el presente que va variando, pero que intenta influir en el futuro. Están latentes, parecen inertes, pero están vivos. Recientemente Javier Moreno Luzón ha escrito:

“Las estatuas importan. Nos hablan del pasado, pero también de lo que ocurre en el presente y de cómo imaginamos el futuro. Cuando se erigen, se utilizan, se mueven y se eliminan. En las revoluciones y protestas contemporáneas, la violencia se ceba en ellas: son pintarrajeadas, destruidas, mutiladas”<sup>26</sup>.

El monumento es utilizado como elemento de las batallas simbólicas desde que se erigen como modelo de una parte de la sociedad que quiere imponerse a toda ella y sufre las vicisitudes de los cambios políticos, culturales, tecnológicos y sociales.

El monumento escultórico en medida que fue hegemónico hasta finales del siglo XIX se basa en, los modelos ecuestres diseñados en el renacimiento italiano que a su vez toman como precedente los realizados en la época clásica. En el monumento ecuestre al *Condottiero Gattamelata* en Padua realizado por Donatello, podemos observar las características de los elementos constitutivos de este modelo clásico.

Lo más cercano al espectador es el pedestal sobre el cual está colocada la escena del caballo y el *Condottiero*. Resta cercanía y lo eleva por encima de las personas glorificando al personaje y perdiendo nitidez la imagen modelada con lo que los rasgos propios de lo que se quiere ensalzar

---

<sup>25</sup> Los casos de Mitterrand (Pirámide del Louvre) y Pompidou, museo con su nombre, son paradigmáticos de este deseo de perdurar en este mundo.

<sup>26</sup> MORENO LUZÓN, J. “¿Qué hacemos con las estatuas?” Artículo de *El País*. 23 de junio de 2020. p. 11.

se disipan y son percibidos con mayor imprecisión, eliminando detalles secundarios y ensalzando los elementos simbólicos necesarios.

El caminar lento del caballo, el bastón de mando en la mano de Gattamelata nos traslada la autoridad del militar. La expresión concentrada y el rostro de un adulto mirando al frente resalta una persona que se enfrenta a los problemas con determinación después de haberlo meditado. Es la representación del hombre racional, el nuevo héroe que se enfrenta a los avatares que le ha tocado vivir, simplemente es un hombre que por haberlo sido se le eleva en un pedestal como modelo de la nueva sociedad que se intenta instaurar.

El pedestal es un elemento recurrente que conecta la realidad cotidiana con el héroe que está por encima de nosotros y curiosamente, por su tamaño, proximidad, presencia, estar en medio y sus formas simples, será el elemento que mejor se divisa de todo el monumento. Suelen ser diseñados por un arquitecto que asume la responsabilidad del conjunto y muchas veces la escultura era un elemento decorativo, aunque la composición entre ambos debería producir una unidad estética.

Si en el Renacimiento la escultura consigue separarse de la arquitectura de las catedrales y ganar autonomía, ésta se presenta todavía con una conexión arquitectónica<sup>27</sup>. Simbólicamente todo el edificio catedralicio gótico funcionaba como un gran pedestal en el que se emplazan las estatuas formando un conjunto que actúa, asimismo, como una sola escultura. Si la catedral gótica nos eleva y trasciende a otro mundo, a los cielos, representado por todas las esculturas y la luminosidad del espacio, el pedestal nos lleva a otro mundo representado por la estatua.

---

<sup>27</sup> Resulta curioso que se considere como la primera obra renacentista el Púlpito de la catedral de Pisa de Juan Pisano. Obra que no deja de ser un pedestal.

### 3. EL MONUMENTO EN LA POSTMODERNIDAD. APROXIMACIÓN

Este esquema se utilizará, con mayores o menores variantes de estilo según las épocas, hasta que a finales del siglo XIX comienzan a surgir transformaciones, que partiendo de la desaparición o intento de desaparición del pedestal arquitectónico, desembocarán en el estado actual. A mediados del siglo XX con la experiencia de la II Guerra Mundial y los cambios surgidos como consecuencia de la misma, se producirán efectos que cambiarán el panorama artístico mundial, las mentalidades y por lo tanto la función del arte, del artista y su papel en la sociedad.

Cuando cinco siglos más tarde del Renacimiento las creencias, conocimientos, y necesidades políticas y económicas varían, lo primero que cambia será el pedestal que nos elevaba los monumentos. Desaparecerá o se intentará que desaparezca en relación al grado de desacralización de la vida, entramos en lo que se denomina la modernidad. Otra vez Rosalind Krauss nos lo clarifica:

“...se entra en el espacio de lo que podríamos llamar *su condición negativa*, en una especie de deslocalización, de ausencia de hábitat, una absoluta pérdida de lugar. O lo que es lo mismo, entramos en el arte moderno, en el periodo de la producción escultórica que opera en relación con esta pérdida del lugar, produciendo el monumento como abstracción, el monumento como una mera señal o base, funcionalmente desubicado y fundamentalmente autorreferencial”<sup>28</sup>.

Sin el pedestal, el cielo se vuelve terrenal, el héroe es humano. Mientras que el ser humano sea un ser trascendental necesita ser y tener héroes por lo que la peana y el pódium no desaparecerán totalmente. Aún se mantiene la idea de lo universal y por lo tanto de la verdad con lo que buscarán la manera de encontrar un modelo. Unos lo harán desaparecer totalmente, otros lo absorberán creando una continuidad entre base y

---

<sup>28</sup> KRAUSS, R. (1996). "La escultura en el campo expandido", en: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma. Original: *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, Cambridge, Mit press, cop. 1985. p. 293.



Fig. 20  
*Púlpito de la catedral de Pisa. 1301-1311. Giovanni Pisano.*  
Foto tomada en 2009.

escultura, e incluso como algunos minimalistas en los que toda la obra consiste en un pedestal.

La concepción de lo escultórico ha variado y será de nuevo Rosalind Krauss quien con su claridad de ideas nos proporcionará las claves necesarias para entenderlo:

“...la escultura asumió plenamente la condición de su lógica inversa y se convirtió en pura negatividad: una combinación de exclusiones. Podría decirse que la escultura dejaba de ser algo positivo y que se transformaba en la categoría resultante de la adición del no-paisaje y la no-arquitectura”<sup>29</sup>.

En un contexto en el cual han desaparecido las verdades universales, en el que el arte no es una interpretación personal sobre una realidad, sino que a menudo se convierten en la exteriorización de la subjetividad del artista, y la relatividad de lo que llamamos real hacen que la idea del monumento sea difícil, por no decir imposible, de materializarse. Aquel altar laico/religioso<sup>30</sup> que se alzaba como modelo conmemorativo de lo que se esperaba de los ciudadanos y que deseaba perdurar se ha transformado de tal manera que es poco reconocible.

Siendo el pedestal clásico un elemento arquitectónico, se sitúa el monumento en el campo compartido con la escultura. Con los cambios experimentados, el escultor toma conciencia de su hacer y se apropia de toda la obra asumiendo la responsabilidad de interpretarlo. Unas veces negará su existencia, también lo colocará en un lugar no al uso e incluso la escultura será un pedestal.

---

<sup>29</sup> Idem. p. 295.

<sup>30</sup> Denomino laico porque los monumentos, por su realización y propósitos no solamente estaban circunscritos a la Iglesia, sino que, era muy importante el número de obras que se realizaban fuera ella, por los nuevos poderes. Al mismo tiempo religioso, porque a pesar de no ser la temática institucional-religiosa, estéticamente respondía a un sentimiento religioso que se da en el ser humano: necesidad de creer, necesidad de dar sentido a las cosas, necesidad de buscar la verdad. La disposición de un pedestal a modo de altar y el héroe/santo colocado sobre el mismo recordaba a la disposición adoptada por la Iglesia para sus ritos y ceremonias.

Si en el monumento clásico, la escultura se anclaba en el pedestal convirtiéndolo en un elemento de unión entre un mundo que nos era permitido conocer por la mimesis que producía, y la realidad terrenal, cotidiana y rutinaria, al desaparecer este zócalo, el anclaje se realiza directamente en el suelo, es decir en la Tierra, y por lo tanto conectará diferentes escenarios, pero todos ellos adheridos al espacio terrenal. Unirá ámbitos de tiempos diferentes, de tiempos pasados que nos han legado un patrimonio que, a pesar de que algunos hayan sido construidos con unos fines utilitarios, al abandonar dicho desempeño se convierten en monumentos, por su forma, tamaño, diseño y por su capacidad de trascender. No debemos olvidar tampoco que están ubicados en un sitio escogido y a través del tiempo pueden convertirse en lugar.

Esta nueva idea concebida, por ejemplo, a partir de los edificios industriales abandonados porque no cumplen sus funciones para las cuales fueron construidos permiten a Robert Smithson<sup>31</sup> reflexionar sobre la nueva monumentalidad y visibilizar conceptos como entropía y *Site/Nonsite*.

La entropía es un concepto tomado del ámbito de la Física que se refiere a una magnitud termodinámica que indica el grado de desorden molecular de un sistema. Tal y como antes introducíamos. Según cita Smithson, P.W. Bridgman. en *The Nature of Thermodynamics*, dice que:

“Al igual que la energía, la entropía es en primera instancia una medida de algo que ocurre cuando un estado se transforma en otro”<sup>32</sup>.

Esta cita nos trae la idea de que existen fuerzas que ordenan, unifican y tienden a lograr los objetivos y otras que desordenan, dispersan y funcionan en contra de los objetivos creando estas contradicciones y crisis en el sistema.

Recordamos y retomamos de nuevo la idea de que es en este futuro donde se fija una nueva monumentalidad que en vez reutilizar mármol,

---

<sup>31</sup> SMITHSON, R. (2014). *Selección de escritos*. Alias. (2006). *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Gustavo Gili.

<sup>32</sup> Idem. p. 28.

granito u otro tipo de roca, materiales todos ellos duraderos, utilizará plástico, cromo y luz eléctrica, mucho más perecederos. En vez de representar los largos espacios de los siglos, reducen el tiempo a fracciones de segundo. Pasado y futuro son reducidos a un presente objetivo. A Smithson le interesaban esencialmente las nociones de tiempo, espacio y escala, y no la linealidad de algunas tendencias artísticas. Para él la noción de escultura era el lugar y su tiempo.

Mediante la oposición *Site/Nonsite*, Smithson enfrenta la idea de emplazamiento (*Site*) con la de ausencia del mismo (*Nonsite*). “Sitio” (no galería) y “no lugar” (galería). La similitud entre ambos sitios consiste en un doble recorrido que mediante indicaciones, fotografías, mapas y dibujos nos permite viajar entre ambos lugares. La reciprocidad entre ambos se materializa en que los elementos del *Site* se han trasladado al *Nonsite*, es decir, al contexto artístico. La obra, *Nonsite: Oberhausen*<sup>33</sup> está elaborada con cajas de diferentes tamaños que contienen minerales y escorias tomados del lugar que indican las fotografías que acompañan a las cajas y al mismo tiempo forman parte de la obra. Lo bidimensional y lo tridimensional se invierten en la representación: mientras que el *Nonsite*, el contenedor, es en sí mismo un fragmento tridimensional, el *Site*, los lugares de donde ha extraído esos materiales, se convierten en bidimensionales al ser fotografiados<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> En el año 1968, invitado por el galerista Konrad Fisher, visita la cuenca del Ruhr junto a Bernd y Hilla Becher exponiendo en su galería unos contenedores de acero llenos de escoria, junto con fotografías tipo instantáneas y mapas firmados del área. Ver figura 15.

<sup>34</sup> Un fenómeno que mantiene cierto paralelismo con el *Site/Nonsite* y abarcando un espacio mucho más amplio que el artístico, se ha producido durante el confinamiento debido al *Covid19* (2020) en la que desde el domicilio particular (teletrabajo, relaciones sociales, creaciones...) se ha creado y vivido una experiencia que estando en relación con el mundo externo a la vivienda y que era el resultado del devenir histórico, nos empujó a un viaje de ida y vuelta entre la realidad exterior que conocíamos, recordábamos y la nueva situación en la que estábamos inmersos.



Fig. 21

*Nonsite/Oberhausen*. 1968. Robert Smithson Hamburger Bahnhof. Berlín.  
Donde lo tridimensional en el *Site* se trueca en bidimensional  
en el *Nonsite*. Foto tomada en 2018.

El monumento clásico se situaba en el espacio público y al desaparecer el pedestal que lo sustentaba perdió su estructura formal. Las vanguardias que exploraron sustituir, es decir, superar la etapa anterior, ensayando nuevas estructuras fueron el eslabón necesario para llegar a su cuasi desaparición en la postmodernidad. Aunque formalmente adquiriera diferente organización y jerarquía, los atributos (el sitio, la capacidad para que sea eje vertebrador y organizador de la ciudad o del espacio, urbano el lugar y la transcendencia que contribuyen a articular la mimesis) que poseía no van a ser totalmente modificados y serán estos los que nos permitirán clasificar una escultura como monumento.

Si en el monumento clásico era el arquitecto protagonista de la colaboración entre arquitectura y escultura, con los cambios realizados el escultor tomará el protagonismo y los elementos escultóricos adquirirán relevancia. Esta evolución se corresponde a las diferentes etapas que han sucedido en la evolución de las mentalidades: 1.- Etapa en la que existía una verdad y era única, impuesta a los que no *lo veían* o no estaban de acuerdo. El monumento clásico era el modelo perfecto. 2.- Existe la verdad, pero no es única, tiene matices y es plural. Las vanguardias intentarán subvertir este modelo, pero buscaban que fuera aceptado como el válido, aún creían en la posibilidad de la verdad. 3.- La verdad no existe, cada persona tiene *su* verdad. Una vez fracasados los intentos por implantar la supuesta verdad (unidad de destino en lo universal), cada artista cree en lo que él hace sin presuponer que su obra es universal.

Con el descubrimiento para el arte del concepto de *entropía* y del *site/non site* uno de cuyos adalides sería Robert Smithson, la aparición de los *nuevos monumentos/viejas construcciones* aportarán una nueva dimensión, más actualizada y conectada con los grandes monumentos arquitectónicos que nos han llegado del mundo clásico, que fueron creados para cumplir una función material en su tiempo, y en la actualidad en su estado más o menos ruinoso, los apreciamos por su valor estético y porque nos trasladan al mundo que los creó, a pesar de la superación de este contexto para entrar de lleno en el terreno de la contemplación estética.

La función simbólica que cumplía el monumento como aglutinador del pueblo bajo la ideología del poder, que pretendía mantenerse en los

tiempos futuros tomando hechos del pasado, para continuar ostentando dicho poder, no es posible rescatarlo o reproducirlo en el arte contemporáneo por la desarticulación de las sociedades. Únicamente son propicios para esta época temas que visibilicen los grandes problemas de la humanidad.

Si el monumento que se sitúa en el espacio público es casi inviable que se produzca en su concepción clásica y tradicional, al escultor le queda simplemente el espacio público urbano. Se retoma a menudo este concepto para el arte que es emplazado en el exterior, cuando lo que debería hacer el arte es cuestionar lo “público”<sup>35</sup>.

Cuando los poderes instaurados pretenden construir consenso y consolidar comunidades, el arte debe introducir las ideas de conflicto y diferencia en el espacio público. Debe sacar las sombras que quedan sin resolver u obviadas en la construcción y mantenimiento de esos poderes.

Existe el arte que pretende crear una ciudad ideal, tal que comunidad de personas, imaginaria y al mismo tiempo un arte que intenta romper con esa idealización, exponiendo sus contradicciones, adoptando una posición irónica y esclarecedora de la realidad<sup>36</sup>. Consecuencia de esta dialéctica, las sociedades evolucionan y los poderes, sean estos político-administrativos, económicos, legislativos o de otra índole se van transformando.

---

<sup>35</sup> CANDELA, I. (2007). *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. Alianza Editorial.

<sup>36</sup> Idem. pp. 183-184.

## PARTE II

# EL MONUMENTO EN LA POSTMODERNIDAD Y SU TRADUCCIÓN EN LA ACTUALIDAD



# 1. BRANCUSI Y TÂRGU JIU: LAS BISAGRAS QUE ABREN LA PUERTA DE LA TRANSCENDENCIA POSTMODERNA

## RESUMEN

Constantin Brancusi es el artista que con sus investigaciones artísticas propuso en el siglo XX, caminos, ideas y conceptos que posteriormente otros escultores como Moore, Gargallo, Serra, etcétera, y los escultores abstractos, los conceptuales, los geométricos, entre otros, han utilizado como base de sus proyectos y trabajos. La influencia del arte egipcio y asirio, la fascinación por el arte primitivo, el estudio de la mitología y folclore rumano contribuyen a la sencillez y expresividad de su obra y al mismo tiempo les confiere una energía interna, conocida como naturalismo orgánico. Desaparece la anécdota, coge fuerza lo escultórico (volumen, masa, textura y sencillez compositiva).

El Conjunto Monumental de Târgu Jiu es su única obra monumental, e interviene en la configuración urbana siendo ejemplo de arte público. En ella se plasma todo lo referido anteriormente (obra geométrica, abstracta, influencia de culturas anteriores y de la época). Mediante la justificación de la Gran Guerra, nos presenta una metáfora del desarrollo de la vida humana.

**Palabras Clave:** Escultura abstracta, Escultura conceptual, Escultura geométrica, Arte primitivo, Tradición rumana, Arte público urbano, Naturalismo orgánico.

## LABURPENA

Constantin Brancusi da bere ikerketa artistikoekin XX. mendean beste eskultore batzuk, hala nola Moorek, Gargallok, Serrak eta abarrek, eskultore abstraktuek, kontzeptualek eta geometrikoek, besteek beste, bere proiektu eta lanetan oinarri gisa erabili zituzten bideak, ideiak eta kontzeptuak proposatu zituen. Egiptoar eta asiriar artearen eraginek, arte primitiboarekiko lilurek, errumaniar mitologiak eta Errumaniaren

folklorearen azterketek, bere obraren sinpletasun eta adierazkortasunean laguntzen dute eta, aldi berean, barne-energia ematen die, naturalismo organikoa bezala ezagutzen duguna. Eskultorikoa dena indartzen da (bolumena, masa, testura eta konposatzeko erraztasuna).

Târgu Jiuko Monumentu Multzoa hark egindako monumentu-obra bakarra da, eta hiriaren konfigurazioan parte hartzen du, arte publikoaren eredia izanik. Bertan, aurretik aipatutako guztia jasotzen da (lan geometrikoa, abstraktua, aurreko eta garaiko kulturen eragina). Gerra Handiaren justifikazioaren bidez, giza bizitzaren garapenaren metafora aurkezten digu.

**Gako-hitzak:** Eskultura abstraktua, Eskultura kontzeptuala, Eskultura geometrikoa, Arte primitiboa, Errumaniako tradizioa, Hiriko arte publikoa, naturalismo organikoa.

## ABSTRACT

Constantin Brancusi, through his artistic investigations in the 20th century, proposed paths, ideas, and concepts that later influenced other sculptors such as Moore, Gargallo, Serra, and others, including abstract, conceptual, and geometric sculptors, who used them as the basis for their projects and works. The influence of Egyptian and Assyrian art, fascination with primitive art, and the study of Romanian mythology and folklore contribute to the simplicity and expressiveness of his work, while also giving them an internal energy known as organic naturalism. Anecdotes disappear, and sculptural elements such as volume, mass, texture, and compositional simplicity gain strength.

The Târgu Jiu Monumental Ensemble is Brancusi's only monumental work, and it intervenes in the urban configuration as an example of public art. It encompasses all the aforementioned characteristics (geometric and abstract work, influence from previous cultures and the contemporary era). Through the justification of the Great War, it presents a metaphor for the development of human life.

**Keywords:** Abstract sculpture, Conceptual sculpture, Geometric sculpture, Primitive art, Romanian tradition, Urban public art, Organic naturalism.

## 1.1. INTRODUCCIÓN

La obra de Constantin Brancusi conocida con el nombre de Conjunto Monumental de Târgu Jiu<sup>1</sup> se puede considerar como el culmen de su trayectoria escultórica, lo cual no quiere decir que el resto de su obra no sea importante, de hecho, las contribuciones que ha realizado a la escultura han sido significativas, y sin estas resoluciones hubiera sido imposible la creación y la realización de esta monumental obra. Es la monumentalidad, el significado, el sentido del mismo, la emotividad que transmite, la síntesis de investigaciones realizadas a lo largo de su vida y el hecho que se materialice al final de su vida artística lo que contribuye a respaldar esta apreciación, y al mismo tiempo supone esa síntesis que decimos de trabajos anteriores que se materializan de nuevo en esta intervención.

Entre los años 1937-1938 fueron instalados los elementos que componen el conjunto. Su historia es, en muchos sentidos, extraña y notable:

“Ningún crítico de arte extranjero lo visitó antes de 1964 y casi nada se ha escrito sobre esta obra maestra en ese intervalo. Brancusi habló en varias ocasiones de la Columna Sin Fin y la Puerta del Beso, pero como obras separadas, sin relación alguna entre ellas, y nunca dijo nada sobre el conjunto monumental de Târgu-Jiu que sería el monumento a los soldados caídos de su región natal, que cayó durante la Primera Guerra Mundial”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Tîrgu Jiu o Târgu Jiu (encontrándose las dos grafías en uso, nosotros utilizaremos la segunda, pues corresponde a la última actualización) está en Rumania (UE) ubicado geográficamente en el departamento de Gorj, en el curso del río Jiu, al sur de los montes Cárpatos. Entre las ciudades de Petronasi (norte) y Filiasi (sur). Próximo a la ciudad de Hobita donde nació Brancusi.

<sup>2</sup> JIANOU, I. 1982. *Brancusi*. Arted Editions d'Art. p. 73. “Aucun critique d'art étranger ne l'a visité avant 1964 et presque rien n'a été écrit sur ce chef-d'oeuvre dans cet intervalle. Brancusi a parlé à plusieurs reprises de la Colonne sans fin et de la Porte du

Según las mismas fuentes será Paleolog, V.G. en 1947 quien hablando de los elementos arquitectónico-escultórico plantea el espacio que ocupan en su totalidad. A partir de 1964 se unifican los criterios, y se acepta el conjunto tal y como Brancusi lo había ideado y que fue aprobado por decreto de 12 de noviembre de 1937, por el Consejo Comunal de Târgu Jiu<sup>3</sup>. A partir de esta fecha de los años sesenta del siglo XX será cuando comiencen a visitarla los críticos, y sea más conocida y apreciada.

El proceso de instalación de sus obras en el espacio público no estuvo al margen de controversias por parte de aquellos que no entendían, ni comprendían el sentido de la obra y denunciaban el derroche económico a pesar de que el coste de los trabajos lo financiaba la Liga Nacional de las Mujeres del Departamento de Gorj y parece que Brancusi no recibió remuneración por sus esculturas, porque quería hacer un gesto de gratitud hacia su región, y hacia su país. Afectado por estas polémicas que se han mencionado, abandona los últimos trabajos y el país, se marcha sin saber que nunca volverá.



Fig. 22

Rio Jiu a su paso en perpendicular a la altura del comienzo de la Avenida de los Héroes y del recorrido del conjunto monumental.

Foto tomada en 2022.

---

Baiser, mais comme des oeuvres séparées, sans aucun rapport entre elles, et il n'a jamais rien dit sur l'ensemble monumental de Targu-Jiu qui devait être le monument aux morts des soldats de sa région natale, tombés durant la première guerre mondiale”.

<sup>3</sup> En este decreto no figura la Mesa del Silencio, que lo incorporará más tarde.

En el proceso de creación realiza, a lo largo del tiempo, diferentes versiones de una misma obra. Varía los materiales, añade, quita y transforma elementos consiguiendo esculturas que bajo el mismo título van madurando las concepciones del artista<sup>4</sup>. Las obras de una misma temática van formando series que le permiten crear un lenguaje propio, que al mismo tiempo reafirma las obras dotándolas de una personalidad propia. Partiendo de estas experiencias y realizando las aportaciones requeridas para el lugar, coloca en el espacio urbano las versiones adecuadas para que se relacionen, creando un conjunto que se convierte en una obra articulada. Cada elemento tiene su razón de ser y significado al mismo tiempo que se relacionan entre sí traspasando su singularidad individual y generando el sentido global de la obra<sup>5</sup>.

Para la creación del Conjunto Monumental de Târgu Jiu se vale de tres elementos que los sitúa a lo largo de un sendero denominado la Avenida de los Héroes, que partiendo en perpendicular desde el río Jiu nos lleva hasta la ciudad, y atravesándola nos acercamos a la Columna Sin Fin, en el centro de un parque ovalado en los límites de la localidad. Anteriormente, hemos pasado, en este recorrido, por la Mesa del Silencio, y la Puerta del Beso, mucho más cercanas entre sí. Brancusi coloca tres elementos, pero se puede considerar el recorrido como una cuarta unidad que configuran el Monumento a los Muertos de la Región de Gorj en la Primera Guerra Mundial. El recorrido es un elemento escultórico que unifica el conjunto y que se ha utilizado en los rituales desde la Edad Antigua. Esto, sin tener en cuenta el papel que juega el río como referencia de toda la intervención, y la ciudad como agente que *interfiere/aporta*<sup>6</sup> y organiza el cuidado del mismo.

---

<sup>4</sup> Series como *El Beso*, ovoides, figuras humanas, animales, pájaros, gallos, La señorita Pogany, arte negro, etcétera.

<sup>5</sup> Tal y como se ha argumentado en la anterior cita de JIANOU, I. en francés Brancusi habló varias veces de la Columna Sin Fin y la Puerta del Beso, pero como obras separadas, no relacionadas entre sí, y nunca dijo nada respecto a que el conjunto monumental de Târgu Jiu fuera el Monumento a los Soldados de Gorj muertos en la Primera Guerra Mundial.

<sup>6</sup> Las interferencias y/o aportaciones se refieren al hecho que este recorrido cruza carreteras, un bulevar peatonal, calles con sus edificios públicos y viviendas, bordea la iglesia de san Pedro y san Pablo, para más tarde atravesar una vía férrea.

El conjunto se construye sobre cuatro elementos que se relacionan entre sí y se enmarcan en un paisaje urbano determinado por el río Jiu y la ciudad. Cada una de las partes se encuentran en un espacio híbrido entre la escultura y otros ámbitos artísticos.

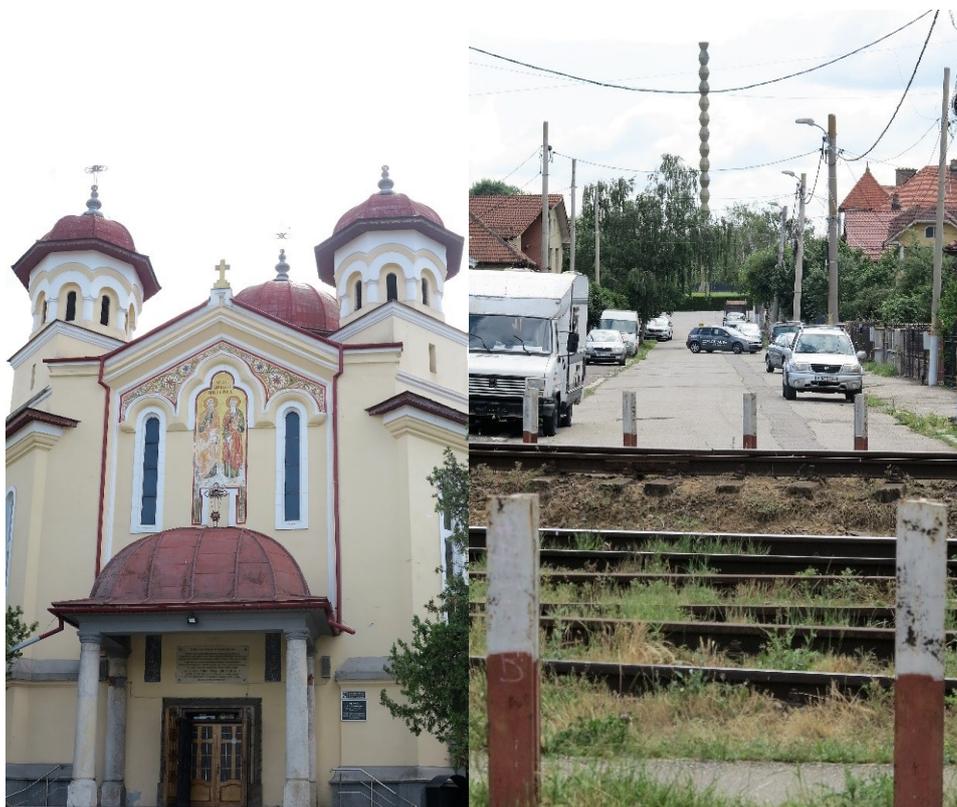


Fig. 23

Iglesia de S. Pedro y S. Pablo, y Vía férrea en la avenida de los Héroes.

Desde estos lugares ya se percibe la imagen de la Columna Sin Fin.

Foto tomada en 2022.

La Mesa del Silencio aporta elementos propios de la escultura<sup>7</sup> y del diseño, mientras que La Puerta del Beso es una adaptación de la escultura homónima aplicada a un elemento arquitectónico como una puerta conmemorativa. La Columna Sin Fin es la pieza eminentemente escultórica. La Avenida de los Héroes, paseo que vincula y articula el conjunto, incide en el espacio público contribuyendo a la ordenación del parque y de la parte de la ciudad en la que se ubica. El río sin haber sido intervenido permite abrir el itinerario del conjunto.

<sup>7</sup> La mesa recuerda a la peana de *Léda* 1920, *La Foca*.1924-1936, *Poisson*. 1930.

En el trayecto nos encontramos con dos anomalías. La iglesia de los Apóstoles Pedro y Pablo, que deberemos rodearla para proseguir y la línea del ferrocarril. Antes de inaugurarse en 1938, Brancusi recibió la promesa de que iban a ser retiradas, pero la decepción que sintió no ha sido reparada. Hoy día continúan los mismos obstáculos, interfiriendo la unidad del conjunto<sup>8</sup>.

Siendo un monumento a los muertos en la I Guerra Mundial, parece lógico que sea la muerte la que debiera estar presente, pero es la vida la que se presenta en todo el Conjunto porque es parte de la propia vida. Todo el itinerario es una metáfora de la vida y por consiguiente de la muerte. Ambas van unidas en el desarrollo vital de las personas.

El río Jiu desciende en la zona del parque de Târgu de norte a sur como un *cardus maximus* de vida. El discurrir del agua, la permanente renovación de los elementos nos trae una idea abstracta de la vida, un caldo del cual surge y se materializan las vidas concretas de las personas. Cuando se materializa esa fuerza natural y surge un ser viviente comienza el recorrido que Brancusi lo orienta como un *decumanus maximus* y nos adentra en el mundo. La vida, surge de norte a sur, pero se desarrolla de este a oeste. Relación que vincula la ordenación escultórica con la naturaleza y organiza el espacio público.

En este devenir simbólico que nos sugiere con el recorrido, plantea tres paradas o estadios de la vida: la primera la Mesa del Silencio, época de la infancia y la juventud en la que de una manera reservada vamos creando y formando nuestra personalidad. La segunda parada: La Puerta del Beso, el paso a la vida adulta, simbolizado por el compromiso del beso, que en este recorrido se puede traspasar la puerta con una responsabilidad clara y definida, o rodearla evitando de momento la definición o el sentido de la vida.

---

<sup>8</sup> Tampoco fueron plantados, ni siquiera ahora, los árboles que habían prometido a lo largo del recorrido ni en el entorno a la Columna Sin Fin.

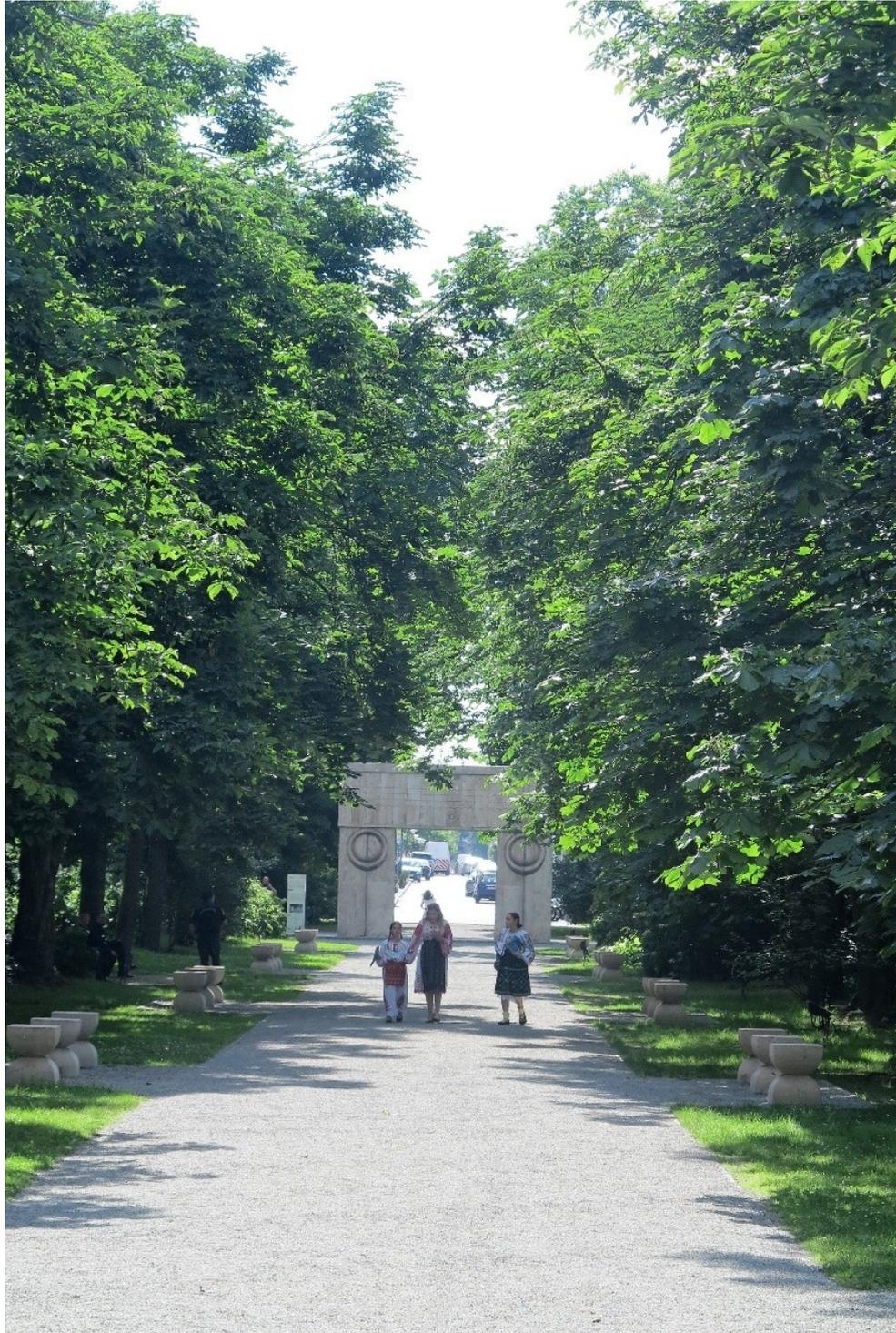


Fig. 24

*La Puerta del Beso* desde la Mesa del Silencio, en parque Brancusi de Târgu Jiu. Foto tomada en 2022

A partir de aquí, el recorrido vital es personal y circunstancial, los *compromisos* fijados en la puerta nos condicionarán el camino hasta llegar

a la Columna Sin Fin, hito vertical que sostiene el cielo y nos comunica con él. Paso en el que se define por parte del resto de mortales la trascendencia de nuestra vida, es decir, la permanencia de nuestro recorrido vital en la memoria de los que aún realizan su recorrido personal.

La obra de Brancusi está dominada por el deseo de que fuera universal y para ello profundiza en las formas y en los espacios. Usa grandes volúmenes geométricos para remarcar lo majestuoso y lo poderoso. Utiliza formas geométricas para acercar la obra al espectador y generar la elevación del espíritu, es decir, la presencia de lo sagrado. Esta sacralidad la vemos en los temas que trabajó durante su vida y se convirtieron en eje de sus preocupaciones, los cuales fueron: el hombre y la mujer, la vida y la muerte, el amor, la eternidad.



Fig. 25

*Mesa del Silencio.*

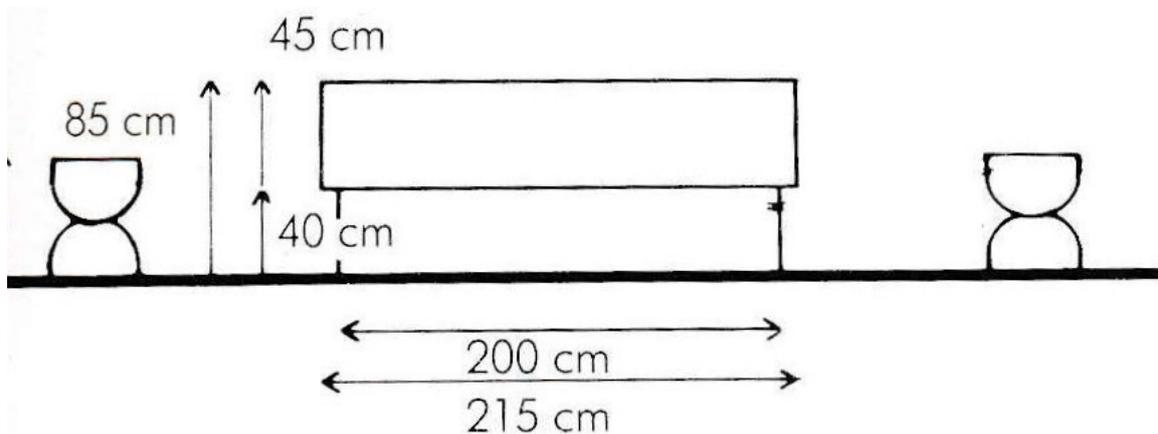
A la izquierda, orilla del río Jiu rematada con barandilla.

Foto tomada en 2022.

## 1.2. LA MESA DEL SILENCIO

La Mesa del Silencio es una escultura formada por dos piedras calizas circulares colocadas una encima de la otra y rodeadas de doce taburetes también de piedra caliza, y cada uno de ellos son dos semiesferas colocadas asimismo en vertical. Son unas formas que se basan en volúmenes geométricos sencillos (cilindros y esferas), compuestos de curvas, sin ninguna línea recta<sup>9</sup>.

Esquema de la Mesa<sup>10</sup>:



En el transcurso de reelaboración de los elementos trabajados a lo largo de su vida, realiza un proceso de simplificación en busca de aquellos elementos que lo define esencialmente, eliminando lo superfluo. Podemos relacionar la Mesa del Silencio con la peana del Poisson de Mármol 1930, a pesar de que haya interpretaciones que nos

<sup>9</sup> JIANOU, I. (1982). *Brancusi*. Arted Editions d'Art. p. 75. Aporta algunos nombres que fueron utilizados para denominar la Mesa antes de fijar la actual. Se ha afirmado que la Mesa del Silencio en realidad se llama la Mesa de los Hambrientos, Mesa de los Dacios, Mesa de la Última Cena, Mesa de los Apóstoles, la Mesa Redonda, la Mesa de la Familia, la Mesa de la Caridad humana, la Mesa de la Tranquilidad, la Mesa de la Buena Gracia y así sucesivamente. Todos querían hacer lo suyo refiriéndose a los viejos recuerdos que, en la mayoría de los casos, eran solo fabulaciones

<sup>10</sup> VARIA, R. (1986). *Brancusi*. Éditions Gallimard. p. 258.

describen como dos muelas de molino.

Desde una vista cenital, nos puede parecer un reloj con sus taburete-horas e incluso los asientos recuerdan a las formas que adquieren los relojes de arena. Todo parece que está relacionado con el tiempo. Tiempo de reflexión, tiempo de aprendizaje, tiempo de adaptación, tiempo de construcción mental, afectivo y personal.

Jianou nos aporta que:

“Según una antigua tradición popular rumana, los familiares y amigos del difunto deben reunirse después del funeral alrededor de una mesa para una comida ritual, dedicada al descanso de su alma”<sup>11</sup>.

De esta manera vincula la incorporación de este elemento a la tradición rumana. En todo caso, Brancusi, cambia la posición en el proceso y lo sitúa al comienzo y no al final como se acostumbraba en el ritual de los enterramientos en Rumania. La intención no es la misma, no sería el silencio para el descanso del alma, sino más bien, el que precede al combate, sea de guerra o al consuetudinario de la vida.

Es una obra que se sitúa entre la escultura y el diseño, es una mesa que puede ser utilizada como tal, aunque con incomodidades, no está diseñada para ser utilizada. La función simbólica sustituye a la utilización práctica y reclama la atención sobre necesidades humanas, como el estudio, la investigación y la reflexión. Siah Armajani posteriormente nos ofreció diferentes esculturas como La Mesa de Picnic para Huesca y una serie de tumbas-homenaje y habitaciones con la intencionalidad de dotarles de una función simbólica.

---

<sup>11</sup> JIANOU, I. (1982). Op. Cit. p. 78.



Fig. 26  
*La Mesa de Picnic.* 2000. Siah Armajani. La Pineta Huesca.  
Foto tomada en 2018.

### 1.3. LA PUERTA DEL BESO

En la Puerta del Beso, obra de mármol travertino, coloca en sus pilares lo que sería el resultado de lo que podríamos llamar el final del proceso evolutivo de la escultura. El Beso de 1907 y de todas las versiones realizadas posteriormente. Estas esculturas en todas sus variaciones se caracterizan por ser un bloque de piedra tallado superficialmente, es decir, no pierden la forma octaédrica del bloque en donde aparecen elementos esenciales en la realización de dicho acto. Se distinguen perfectamente al hombre y a la mujer, el abrazo entre ambos, la proximidad de los cuerpos y la unión de labios y de ojos.

En esta última versión de El Beso, se disipan todos estos rasgos figurativos en unos procesos de síntesis en los que unos elementos se volatilizan y otros se transforman, convirtiéndose en líneas y superficies geométricas que se acercan a ser elementos decorativos. Prácticamente desaparecen todos y se transforman los ojos y la separación de las personas que quedan unidos de forma geométrica mediante una hendidura que recorre el pilar y divide un círculo que corresponderían a los ojos que ahora son uno (círculo) y dos (semicírculos).

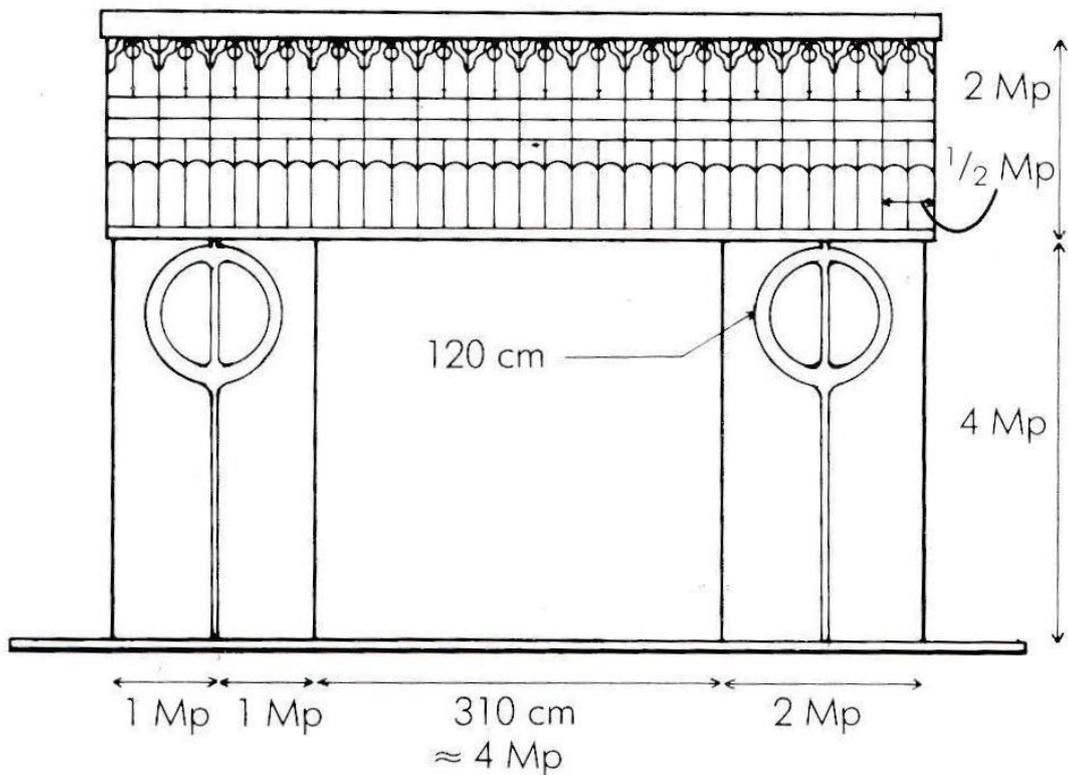
La simplicidad de líneas, la proporción de los volúmenes y los relieves geométricos producen una obra inmensa, monumental y en relación con la arquitectura. Es una escultura arquitectónica que se deja influir por las formas del arte egipcio y de la cultura megalítica que responden a la misma problemática existencial.

Todas estas formas y espacios creados por Brancusi nos permiten poder entender El Beso no solamente como el gesto entre dos amantes. Si en las ediciones precedentes figuran las imágenes de dos personas en la versión de la Puerta se convierten en uno, metáfora que nos adelanta el resultado que produce la unión entre dos personas, con los compromisos vitales, el pacto personal o social, como acto de amor a la vida que se

quiere vivir de una manera trascendente y que condicionarán su destino. Solo sobre la experiencia del amor, darse a una idea, ofrecerse a una persona, personas o colectividad se puede proyectar una existencia en su plenitud. Una vida que tiene que acostumbrarse a vivir con la muerte, de ahí, que esta obra de amor tenga sentido en un monumento funerario.



Fig. 27  
*Puerta del Beso.* Al fondo La Mesa del Silencio.  
Foto tomada en 2022.



Las imágenes que percibimos nos producen una sensación entrañable, acogedora, y que ayuda al acercamiento. En este sentido provoca una atracción en el espectador e invita a comprometerse, a besar, a dejarse abrazar, es decir a vivir, que es el camino que nos conducirá a la muerte, a una vida plena y a la posible trascendencia. Idea que a la postre en el arte solamente puede intuirse en la materialización estéticamente sensible.

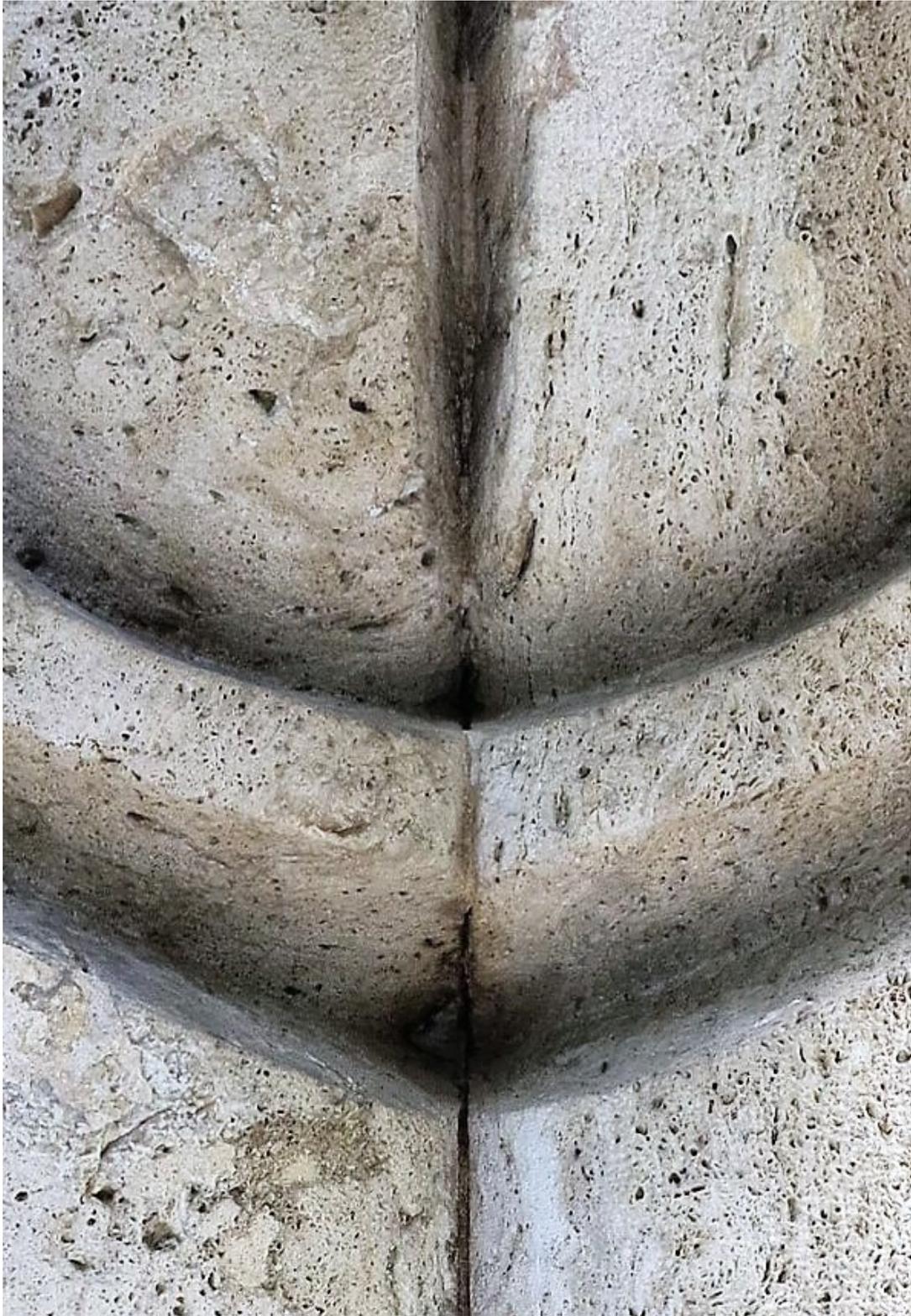


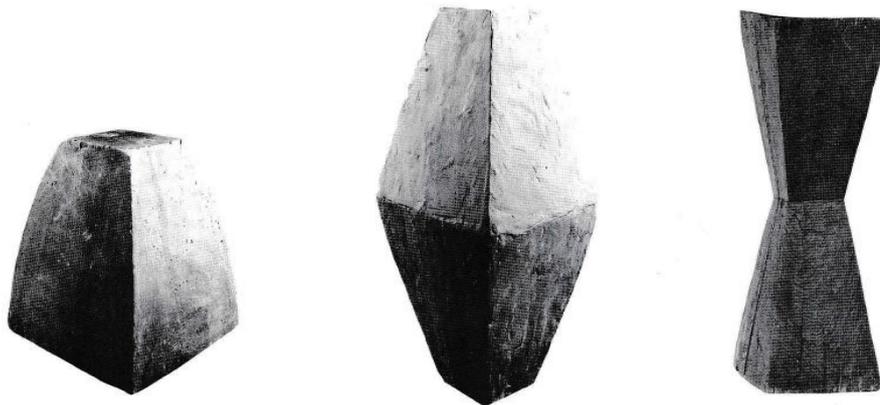
Fig.28

Detalle de la *Puerta del Beso* en el que a pesar del proceso de simplificación y geometrización se percibe la relación con la escultura *El Beso* de 1907. Foto tomada en 2022.

## 1.4. LA COLUMNA SIN FIN

El recorrido de todo el complejo se extiende atravesando y llegando hasta los límites de la ciudad<sup>12</sup>. Esta parte hasta llegar a la Columna Sin Fin es la más larga y nos encontramos en el camino con la Iglesia de los Santos Apóstoles San Pedro y San Pablo, además de unas vías de ferrocarril que se interponen y rompen la unidad del conjunto. Esto fue la gran frustración de Brancusi, pues a pesar de recibir la promesa de las autoridades en el sentido de desplazarlas, continúan en el lugar que los conoció.

A diferencia de las pirámides egipcias que finalizan en sí mismas, la Columna ideada por Brancusi puede prolongarse conceptualmente hasta el infinito. Lo crean elementos con forma de tronco de pirámide cuadrangulares unidos por su base mayor, estos elementos se unen a su vez por la base menor, pudiéndose repetir esta acción todas las veces que se sea capaz. En los extremos un tronco de pirámide remata la Columna, de tal manera que nos hace figurar que prosigue por ambos lados.



---

<sup>12</sup> VARIA, R. (1986). Op. Cit. p. 258. El recorrido total entre el río y la Columna, lo estima en mil seiscientos cincuenta y tres metros, mientras que el espacio hasta la Mesa del Beso calcula que son ciento sesenta metros. La primera parte del recorrido supone aproximadamente la décima parte de todo el recorrido.



Fig. 29  
*Columna Sin Fin*. 1938. “...puede prolongarse hasta el infinito”.  
Foto tomada en 2022.

Al igual que ocurre en la Puerta del Beso, en la Columna Sin Fin también se da un proceso de transformación desde la primera versión que esculpió, de madera y dos metros de altura, hasta ésta de metal fundido y veintinueve metros y treinta y tres centímetros. De esta manera introduce también el número áureo, que se ha utilizado como medio para crear belleza y equilibrio. Otra característica que se repite, es la influencia de la civilización egipcia en la forma de pensar de Brancusi y que se percibe en su obra, a la hora de concebir las formas.

En todas las interpretaciones realizadas sobre la Columna han relacionado los elementos como el sostén y el nexo de unión entre el cielo y la tierra. La concepción del eje *mundi* se encuentra en diferentes culturas<sup>13</sup> desde la prehistoria, y es un motivo popular rumano conocido como la Columna del Cielo (*Columna cerului*). Columna que sostiene la vida, es decir, une y relaciona lo material y lo no material de la existencia.

Esta escultura que presenta unas formas simples, produce en los espectadores sensaciones diferentes en relación a la proximidad o lejanía, la luz que incide en ella, o el ángulo en que nos situemos. Todas estas variantes influyen en la apreciación y los cambios de color y forma que se producen, lo cual, ha facilitado las múltiples interpretaciones, y como consecuencia diferentes nombres<sup>14</sup> y definiciones. Hecho que ya ocurría con la Puerta del Beso.

Si se ha deducido<sup>15</sup> que la Columna Sin Fin asegura la comunicación con el cielo y facilita la ascensión de los soldados de Gorj que se sacrificaron en defensa de su patria, el simbolismo que descubrimos es el mismo que se percibe con el eje mundi, que al igual que en algunas viviendas de la arquitectura campesina rumana el pilar central sirve de sostén del edificio y nos permite habitarlas; La Columna Sin Fin une el cielo y la tierra creando dos mundos

---

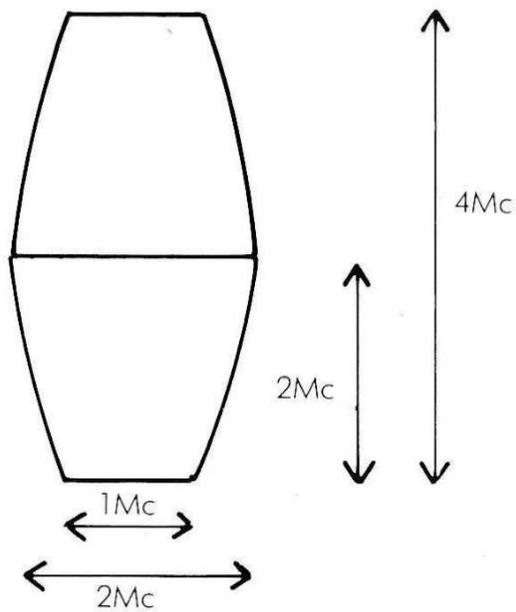
<sup>13</sup> Ejemplos de la creencia del eje mundo son el Irminsul (gran pilar en sajón antiguo), los pilares cósmicos del norte de Asia, el Árbol Cósmico, etc.

<sup>14</sup> Entre las interpretaciones realizadas destacamos las que se parecía a un rosario, un árbol celeste, un pilar funerario, el vuelo de una bandada de pájaros, la escalada en zigzag de senderos de montaña, la transposición de ciertas vivencias colectivas, etc.

<sup>15</sup> JIANOU, I. (1982). Op. Cit. p. 81.

simbólicos (en un único espacio físico) según estemos vivos o vivamos trascendentalmente en la memoria que merecida o inmerecidamente pudiéramos haber logrado.

La forma *Sin Fin* nos revela que se repite interminablemente el surgimiento de vida (punto de partida hacia la muerte) y que acompañados de la muerte concluimos en ella dejando un testimonio del pasar en el entorno de la Columna y símbolo de la trascendencia.



## 1.5. CONSIDERACIONES

En la vida artística de Brancusi el Conjunto Monumental de Târgu Jiu es la expresión máxima de su obra, aunque no la única. Sus aportaciones como las series de ovoides, pájaros, figuras humanas, gallos, peanas, y la creación de un lenguaje propio, no solamente han contribuido al desarrollo de la escultura de su época, sino que su trabajo anterior ha posibilitado la realización de esta obra. La intervención que realiza en la mayor ciudad de la región que le vio nacer supone el final de un proceso continuo de elaboración de dos obras significativas: La Puerta del Beso y la Columna Sin Fin. Cuando realiza las primeras versiones, no se tiene referencias de que estuviera pensando en una obra de estas características, más bien, parece que eran obras que descubrían un lenguaje propio.

Los elementos que distribuye por la ciudad tienen sentido propio, tienen autonomía en sí mismos, pero colocados bajo la visión del artista, crean una obra de mayores dimensiones, tanto físicas como simbólicas. Cada una de ellas es el resultado de un proceso de elaboración que se van ampliando en todas las versiones realizadas. Estructuradas entre ellas permiten pensar que han sido concebidas en un momento concreto en su totalidad y para este lugar, cuando parten de obras realizadas independientemente en tamaño, forma e intencionalidad en otra época de una manera individual y sin relación aparente. Planteado el proyecto se transforman y engarzan hasta adquirir este sentido de unidad.

Tomando como base la Columna Sin Fin y la Puerta del Beso, agrega posteriormente la Mesa del Silencio, que partiendo del río Jiu los estructura mediante la Avenida de los Héroes. Si fueron dos los elementos de partida finalmente podemos considerar que son cinco los que forman parte de esta metáfora, que se sitúa en un nuevo campo artístico en el cual tomarían parte elementos escultóricos, arquitectónicos, de diseño y urbanísticos. Diseña la Mesa del Silencio, erige la Puerta del Beso, funde la Columna Sin Fin y respetando el entorno incrusta la Avenida de los Héroes en el río y crea un recorrido que queda presente en la ciudad.



Fig. 30  
*La Columna Sin Fin.* Sujeta la bóveda celeste bajo la cual nos permite  
vivir. Foto tomada en 2022.

Las relaciones o influencias artísticas de tiempos anteriores y otras culturas están presentes, siendo las más evidentes las que nos evocan el arte megalítico, el egipcio, y las culturas contemporáneas basadas en leyendas tradicionales. Aportan al lenguaje simbólico simplicidad y contundencia, lo que permite participar más fácilmente en la fenomenología de la obra.

Si en las culturas que influyen en Brancusi la muerte era un estadio posterior a la vida, contradictorias ambas y en polos opuestos, en Târgu Jiu, esta idea se transforma, ambos son compañeros, conviven juntos y se manifiestan ocasionalmente a lo largo de la vida. La Columna que une cielo y tierra, no une dos mundos físicamente diferenciados sino dos mundos que conviven en nosotros y nos son recordados por el eje mundo que se convierte en un monumento a la memoria que es una metáfora surgida con la transcendencia lograda en vida y se remata con la muerte física.

Con el Complejo de Târgu Jiu en homenaje a los caídos de la Primera Guerra Mundial, construye un monumento que en otras épocas se utilizaría como mensaje de los poderes para fomentar el amor patrio, y la adhesión a los valores de los mismos. Convierte dicho homenaje en una metáfora de la vida. Nos indica de dónde venimos, cuáles son las fases vitales de nuestro desarrollo, y mediante el recorrido (de la vida) el destino que nos espera dando sentido a nuestras experiencias.

Crea un conjunto monumental utilizando diferentes materiales (piedra caliza, mármol travertino y metal fundido), que surge directamente de la tierra, ordena el espacio urbano, materializando una obra con tres paradas (Mesa de Silencio, Puerta del Beso y Columna Sin Fin) y estructuradas con el recorrido (Avenida de los Héroes). En cada una de estas paradas y en el recorrido entran en relación diferentes disciplinas artísticas en referencia con la escultura (Columna Sin Fin), el diseño en la Mesa del Silencio, arquitectura en la Puerta del Beso, y el urbanismo en su conjunto.

Las contribuciones de los monumentos megalíticos, de la cultura y el arte egipcio, de las tradiciones centroeuropeas, y las experiencias

adquiridas en su trabajo artístico por Brancusi, están patentes en Târgu Jiu. Con todas estas aportaciones construye un entramado en que basándose en culturas y trabajos del pasado aporta concepciones que superan la modernidad en cuanto a concepción meramente monumental u objetual de la escultura cuando se pone en relación con las características del espacio circundante y trabaja creando intersecciones con ese entorno. Con el objetivo de favorecer una articulación de elementos constructivos dispuestos a formular unas prácticas ambientales para la comprensión del paisaje y la ciudad, de una manera no neutra sino recargada y “activada” de sentido estético.

## 2. MEMORIAL DE LOS VETERANOS DE VIETNAM

### *Vietnam Veterans Memorial*

#### RESUMEN

El Memorial de los Veteranos de Vietnam es considerado como el primer monumento importante a nivel nacional, realmente abstracto de los Estados Unidos de Norteamérica. La controversia de la guerra, sumado con el proyecto elegido, más las circunstancias de la autora (mujer, joven, estudiante, y de origen asiático) produjeron una de las mayores polémicas surgidas alrededor de una obra de carácter público urbano.

El lugar de su ubicación, en el Mall de Washington, junto a los monumentos y edificios estamentales fundacionales del Estado invistió al entorno de un nuevo ordenamiento e introdujo al conjunto de muertos en la guerra en el espacio destinado a los protagonistas de la historia.

La obra en su labor de jerarquizar espacios produce materiales que delimitan un vacío en el que se introduce el espectador a observar y recordar a los caídos y desaparecidos en la contienda bélica, invitando a experimentar una catarsis pública.

**Palabras Clave:** Monumento, Memorial, Lugar, Vacío, Espacio público urbano, Ordenación espacial, Catarsis.



Fig. 31

*Memorial de los Veteranos de Vietnam.* 1982. Maya Lin.

Foto tomada en 2023

## LABURPENA

Vietnamgo Beteranoen Memoriala Ipar Amerikako Estatu Batuetako benetako lehen monumentu abstraktutzat hartzen da, nazio mailan garrantzitsua. Gerraren eztabaidak, aukeratutako proiektuarekin batera, eta egilearen inguruabarrek (emakumea, gaztea, ikaslea, eta jatorri asiarrakoa) hiri-izaera publikoko obra baten inguruan sortu zen polemikarik handienetakoa eragin zuten.

Washingtongo Mall-ean, Estatuaren monumentu eta eraikin estamental fundatzaileen ondoan, bere kokalekuak ordenamendu berri baten ingurua ikuskatu zuen, eta gerran hildako guztiak sartu zituen historiako protagonisten espazioan. Obrak bere espazio hierarkizazio lanean, espazio hutsa mugatzen duten materialak sortzen ditu, eta ikuslea gerran erori eta desagertutakoak behatzen eta gogora ekartzen hasten da, katarsi publikoa esperimentatzera gonbidatuz.

**Gako-hitzak:** Monumentua, Memoriala, Lekua, Hutsunea, Hiri espazio publikoa, Antolaketa espaziala, Katarsia.

## ABSTRACT

The Vietnam Veterans Memorial is considered the first significant nationally acclaimed, truly abstract monument in the United States of America. The controversy surrounding the war, combined with the chosen design and the circumstances of the artist (a young, female, Asian student), sparked one of the greatest controversies surrounding a work of public urban art.

Its location on the Washington Mall, alongside the foundational monuments and government buildings of the nation, invested the surroundings with a new arrangement and introduced the memorial for the war dead into the space designated for historical protagonists.

The work, aiming at hierarchizing spaces, produces materials that delimit a void in which the viewer is invited to observe and remember the people fallen and missing in the war, inviting a public catharsis.

**Keywords:** Monument, Memorial, Place, Void, Urban public space, Spatial arrangement, Catharsis.

## 2.1. COMIENZO DEL FIN DE UNA ÉPOCA Y MODELO DE MONUMENTO PARA LA POSTRIMERÍA DEL SIGLO XX

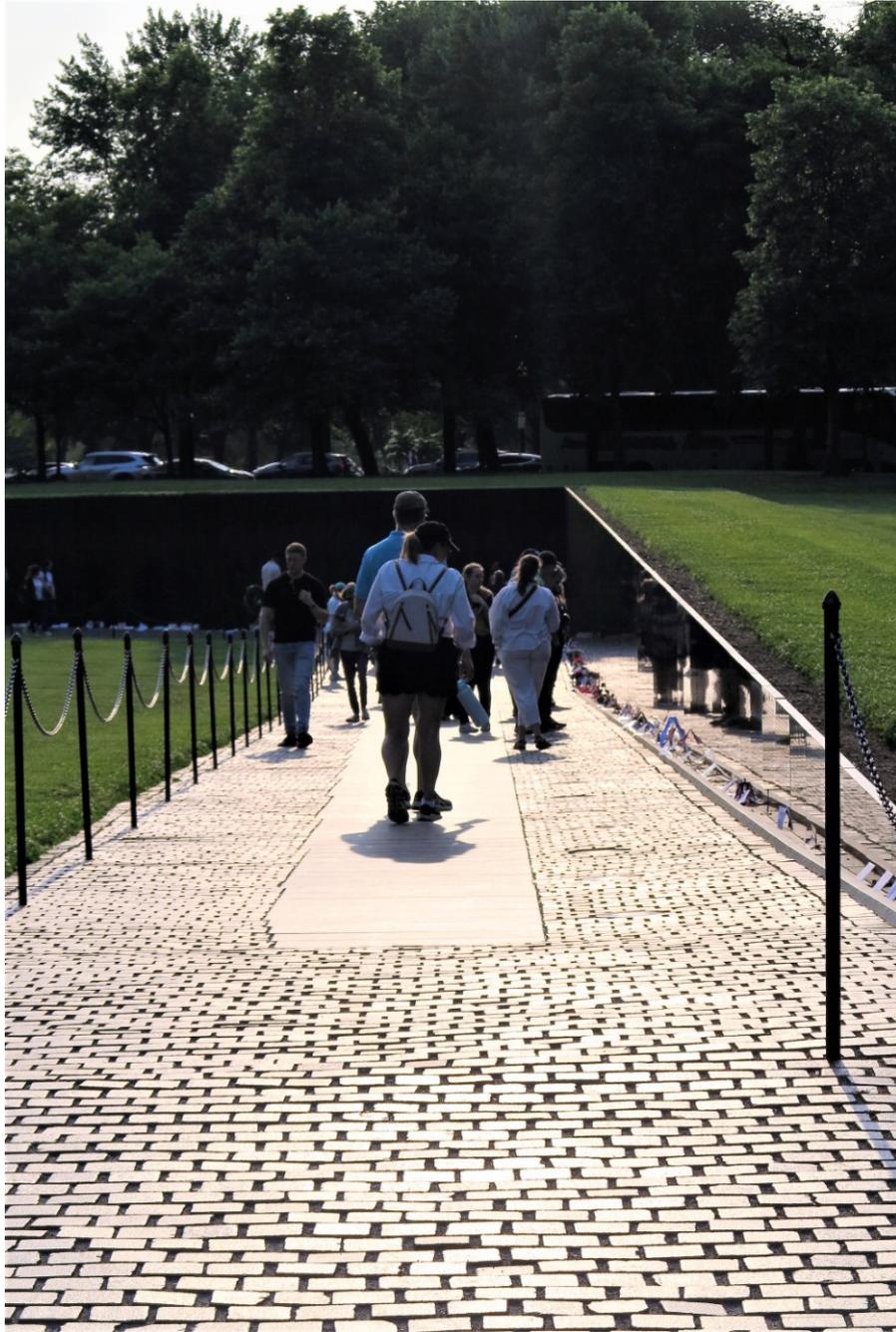
Cuando en el año 1982 fue inaugurado el Memorial de los Veteranos de Vietnam, en el “Mall” de Washington, obra de Maya Lin, después de largas controversias, de creación de protocolos para la toma de decisiones, campañas vejatorias, presiones artísticas<sup>16</sup> y todo tipo de interferencias desde fuera de la crítica artística, pocos vieron que iba a ser el precedente de una corriente de creación de monumentos que a partir de esta fecha iban a tomar como inaugural esta obra, tanto en sus referencias formales como emotivas.

De hecho, varias ciudades<sup>17</sup> de los Estados Unidos de Norteamérica (EE.UU.) realizaron variantes del Memorial en sus municipios, y se crearon reproducciones de menor tamaño y portátiles para transportarlos a lugares desde donde era difícil que sus habitantes se desplazaran a Washington. Estos casos constituyen desde un punto de vista estético copias, más o menos afortunadas, del modelo. Sin embargo, el Memorial de las Víctimas Judías de Europa (nos ocuparemos más adelante en estas páginas), no es una versión más y nos ofrece un lugar singular para la interpretación personal, el recuerdo y el sentimiento emocional de unos hechos colectivos que se deben superar colectivamente, mediante la reflexión de las experiencias individuales y colectivas vividas.

---

<sup>16</sup> El proyecto inicial era instalar el ideado por Maya Lin, pero la insistencia de otros artistas hizo que se colocara en la proximidad (quería Hart que se colocara encima de la arista de los dos paneles) la obra escultórica *Tres Soldados* de Frederick Hart (1984) y posteriormente *Memorial de las Mujeres de Vietnam*. Glenna Goodacre (1993).

<sup>17</sup> Entre las réplicas fijas podemos enumerar las siguientes: Pensacola en Florida, Wildwoods en Nueva Jersey, Winfield en Kansas, South Sioux City en Nebraska, Layton en Utah, Elizabethtown en Kentucky, Perryville en Missouri y Augusta en Georgia. Hay varias réplicas transportables del Monumento a los Veteranos de Vietnam creadas para que aquellos que no puedan viajar a Washington, DC, puedan simularla experiencia de visitar el Muro.



Fig, 32

La polémica se focalizó en temas como el hecho de que la *pared* estuviera por debajo del nivel del suelo, que fuera una *línea* de piedra negra... Foto tomada en 2023

Si la Guerra del Vietnam supuso la pérdida de la inocencia<sup>18</sup> política alimentada desde la II Guerra Mundial por el liderazgo de EE.UU., ésta se truncó al conocerse otros objetivos que se perseguían y no se manifestaban abiertamente. Todas estas contradicciones saltaron cuando el diseño elegido era una obra abstracta y no correspondía a lo que, como dejó escrito Rosalind Krauss era considerado monumento:

“Dado que funcionan en relación con la lógica de la representación y el señalamiento, las esculturas suelen ser figurativas y verticales, y sus pedestales son parte importante de la estructura dado que sirven de intermediarios entre la ubicación real y el signo representacional”<sup>19</sup>.

La polémica se focalizó en temas como el hecho de que la *pared*<sup>20</sup> estuviera por debajo del nivel del suelo, que fuera una *línea* de piedra negra, además de minusvalorar el género de la autora, su edad y la raza. Todos ellos reflejo de una concepción de la vida y la sociedad y que buscaban vencer e imponer los gustos estéticos y definir las imágenes de la nación. Nada más lejos de Maya Lin que entrar en este tipo de

---

<sup>18</sup> En la II Guerra Mundial la participación de los Estados Unidos de Norteamérica se justificó por la defensa de Europa ante las invasiones alemanas, la pérdida de libertades y los delitos contra la humanidad. Como efecto, logró la unidad interna y ser adalid del mundo occidental. En Vietnam, no hubo invasiones vietnamitas, era un país que se había colonizado y cuando Francia lo abandona toma su lugar. Es una guerra imperialista, geopolítica, y de lucha ideológica en los comienzos de la “guerra fría”. Éstas y otras circunstancias ayudaron a la división interna de los EE.UU.

<sup>19</sup> Ver, KRAUSS, R. (1996). La escultura en el campo expandido. En: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma. p. 292.

<sup>20</sup> Físicamente, la obra consiste en una pared de piedra negra, con los nombres de todos los estadounidenses caídos en Vietnam construida como remate de un montículo de tierra vaciada en parte. A este lado de la pared el suelo desciende quedando el montículo por encima de nuestras cabezas. Por otra parte, la autora reunía varias características que se salían del modelo de sociedad basada en conceptos decimonónicos y anteriores. Era mujer, joven, con referencias orientales y novel en el campo artístico, cuando el modelo que se quería imponer se basaba en valores supuestamente masculinos, de personas supuestamente maduras y culturalmente, supuestamente anglosajona.

disputas. En la presentación del proyecto del monumento, en 1981, expresaba:

“Caminando en el sitio cubierto de hierba contenido por las paredes de este monumento, apenas podemos ver los nombres tallados en las paredes del monumento. Estos nombres, aparentemente infinitos en número, transmiten la sensación de números abrumadores, mientras unifican a estos individuos en un todo”<sup>21</sup>



Fig. 33

*La estatua de los tres militares.* 1984. Frederick Hart. Las tensiones habidas en el transcurso de la construcción del monumento quedan simbolizadas en la actitud ambigua de los militares.

Foto tomada en 2023

---

<sup>21</sup> Ver, LIN, M. (2000). *Boundaries* Simon & Schuster. p. 41.

La forma que planteaba superar las heridas emocionales de la guerra era crear “lugares en los que pensar, sin tratar de dictar qué pensar”<sup>22</sup>.

Finalmente, lograron instalar la estatua de los soldados de infantería y más tarde la estatua que homenajeara a las mujeres, para de esta manera igualar y compensar la *aberración* del monumento abstracto. La autora lo interioriza y expresa:

“...son para mí tristes indicadores de que algunos políticos creen que se puede complacer a toda la gente todo el tiempo por el compromiso y las obras de conglomerado. Estas estatuas dejan solo la falsa lectura de que la pared es para los muertos y son para los vivos, cuando el diseño que hice fue para los veteranos que regresan y nombra igualmente a todos los que sirvieron sin importar su raza, credo o sexo”<sup>23</sup>.

Hoy día, sin que sea una competición de rivalidades, es el *muro* el que atrae y proporciona un espacio privado contemplativo que permite reconciliarse con uno mismo y con la historia, mientras que las otras intervenciones se van convirtiendo en ejemplos de lo calificado como “kitsch”, o meras alegorías de carácter representativo no precisamente de lo que ha de configurar un memorial sino las consideraciones políticas hacia la escultura o el monumento público.

La memoria nunca es un calco de todos los acontecimientos ocurridos en el pasado, ese no poder recordar todo y modificar los recuerdos según en la época que vivimos es lo que nos hace ser humanos. Nos permite construir el ‘yo’ (*ego*) y relacionarnos con otras personas. Las explicaciones que se dan sobre el comienzo del proceso del memorial parten de la iniciativa de un individuo: Jan Scruggs. Los grandes procesos cuando quieren ser aceptados por multitud de personas, suelen echar mano de la simplicidad narrativa. Lo más sencillo es encontrar una persona que ante un hecho, reacciona y pone

---

<sup>22</sup> Idem. p. 45.

<sup>23</sup> Idem. p. 69.

en actividad un proceso que desemboque en la explicación del fenómeno.

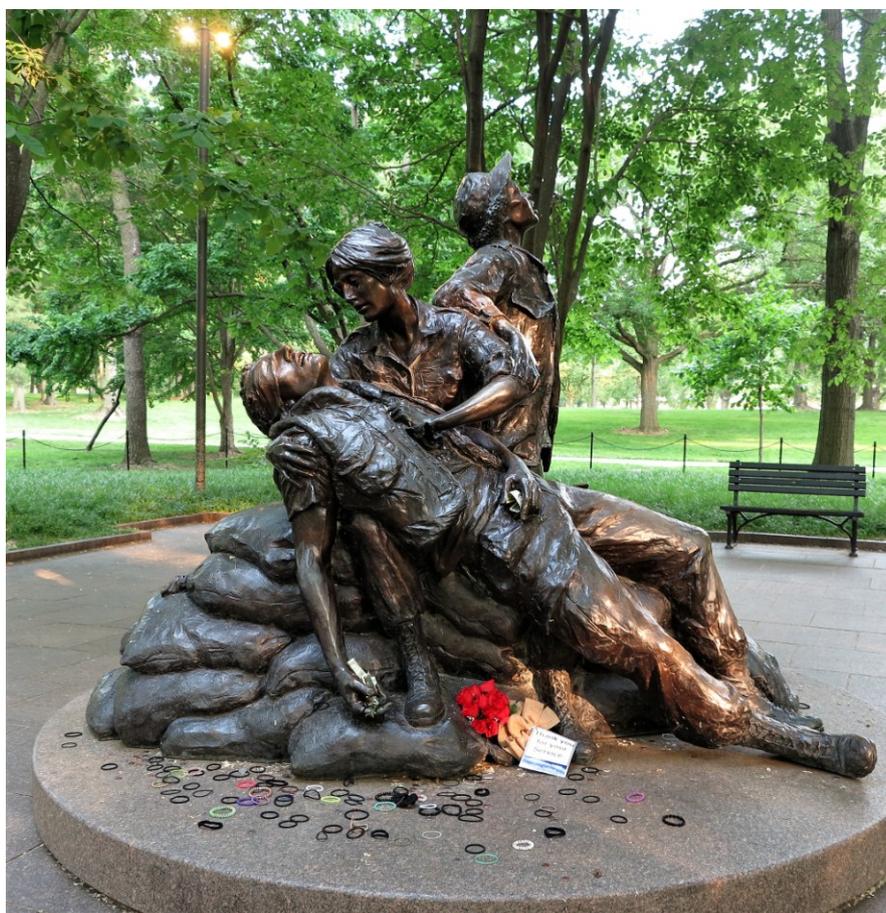


Fig. 34

*Monumento a las mujeres de la guerra del Vietnam.* 1993.  
Glenna Goodacre. En este caso la escultura no interactúa con el resto de elementos del memorial. Foto tomada en 2023.

En el caso de Jan Scruggs se repite. Lo que nos interesa de su aportación no es la narrativa que se divulga, sino el problema que prevé, las salidas que se proyectan y las novedades que surgen y se incorporan al proceso. Scruggs participó en la Guerra del Vietnam con 19 años, vuelve a casa después de curar sus heridas y en ese tiempo la sociedad que ha conocido no es la misma. Lo que se esperaba fuera una guerra “relámpago” se fue alargando y el creciente número de bajas contribuía al aumento de tensiones. Los veteranos que vuelven a casa después de servir al país, no son héroes y además

no reciben ningún reconocimiento nacional de gratitud. Con toda la información que había recabado testifica en la audiencia del Senado<sup>24</sup> sobre la Ley de Enmiendas de Atención Médica para Veteranos de 1977, con la idea poder ayudar a los veteranos y obtener acceso a los servicios y el apoyo que necesitaban. También quería encontrar una manera de ayudarlos a sanar y superar las inadaptaciones que presentaban al regreso de su país, para ello sugirió que el país construyera un monumento nacional como símbolo de que el país se preocupaba por ellos. El proceso estaba en marcha.

En este punto de partida de la historia del memorial sucede una cuestión que posiblemente sólo en EE.UU. podía ocurrir, es que la iniciativa individual genera un proceso que las autoridades políticas lo aceptan y asumen quedando bajo el amparo de las mismas el mantenimiento y conservación. Un proceso parecido, con las salvedades europeas, veremos que ocurrió en el Memorial de los Judíos Asesinados de Europa.

No es menos interesante el debate que se abrió respecto al concepto del recuerdo. El trauma de la guerra supuso una ruptura de todos los órdenes y una apertura a la producción de diferentes debates. El memorial vino a simbolizar todos aquellos avatares acontecidos y se proyectaron en él las variantes de las memorias que se plantearon sin artificio retórico y sin los elementos que habían identificado hasta el momento a los memoriales. Maya Lin consiguió transformar “el concepto de memorial de un aburrido emblema patriótico en sitio para la catarsis pública”<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Ver [HTTPS://WWW.VVMF.ORG](https://www.vvmf.org). Vietnam Veterans Memorial Fund.

<sup>25</sup> Ver VICENTE, H. (2007). El reverso de lo monumental: *Memorial de los Veteranos de Vietnam*. DOI:10.20868/cn.2007.843. pp. 1.

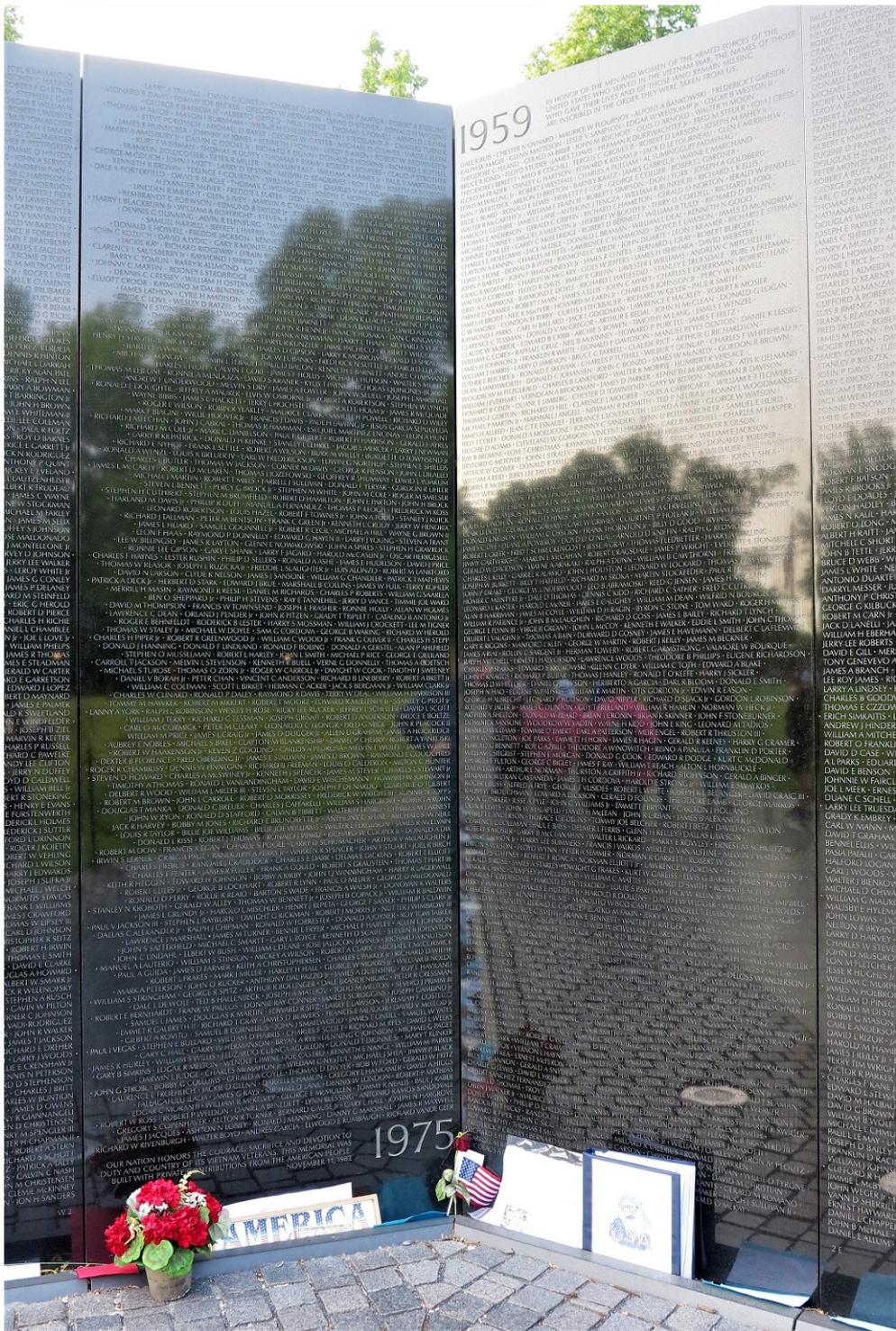


Fig. 35

Comienzo y fin de la contienda, el círculo se cierra en el vértice del ángulo.

Foto tomada en 2023.

## 2.2. EL MONUMENTO MEMORIAL DISEÑADOR DEL ESPACIO

Un montículo cerca del Monumento a Abraham Lincoln en el “National Mall” de Washington fue vaciado en parte y cicatrizado por medio de dos paredes de 75 metros de longitud y 3 metros de altura en su parte más elevada. Estas dos paredes que forman un ángulo de 125° y se dirigen al monumento de Abraham Lincoln y al Monumento de Washington, están construidas con paneles de granito negro pulido, traído de la India. Reflejan las imágenes del entorno y de las personas que se acercan, provocando la unión simbólica y afectiva de las personas vivas con los allí memorados, mediante el recuerdo.

En las paredes se ha grabado el nombre de todos los participantes en la Guerra de Vietnam y que murieron o desaparecieron en ese tiempo. El orden o criterio de colocación fue una decisión que produjo nuevas controversias. Finalmente se optó por ordenarlas por fecha de la muerte, de esta manera se resaltaba la singularidad de cada veterano. El primero de la lista está situado en el lado derecho de la arista y al finalizar la pared se continúa por el otro extremo, de tal manera que los últimos y los primeros se reúnen en el centro dando fin al tiempo de guerra.

Frente a las inscripciones el terreno se eleva suavemente y al pie del muro un camino permite descender hasta el fondo si fuera necesario, lo que facilita el tener cierto aislamiento que permite, tomarse el tiempo necesario para revivir con cierta intimidad los recuerdos. Nos sitúa entre el cielo y la tierra. A pesar de estar al aire libre descende hasta que el montículo primitivo que permanece testigo de la roza<sup>26</sup> y que se posiciona por encima de los visitantes.

---

<sup>26</sup> Para desarrollar el tema de las “rozas” como elemento esencial para la creación del arte a partir de la tierra leer DUQUE, F. (2001). *Arte público y arte político*. Ediciones Akal.

Maya Lin quiso crear un jardín dentro de otro jardín con la finalidad de gestionar la pérdida de los seres queridos:

“Nosotros los vivos somos llevados a una realización concreta de estas muertes. A una aguda conciencia de tal pérdida, depende de cada individuo para resolver o llegar a un acuerdo con esta pérdida. Para la muerte, es al final un asunto personal y privado, y el área contenida con este monumento es un lugar tranquilo, destinado a la reflexión personal y el ajuste de cuentas privado”<sup>27</sup>.

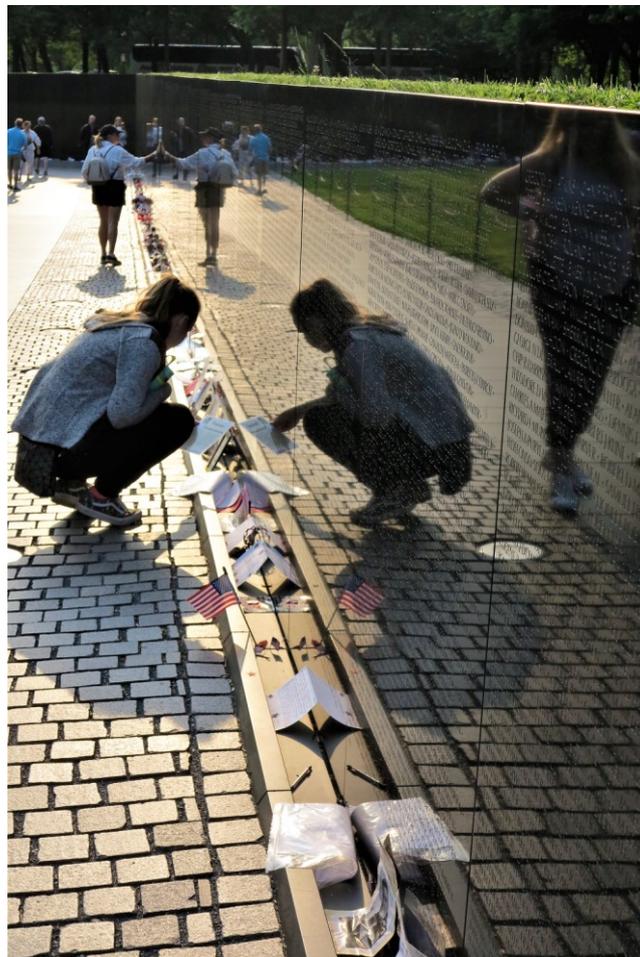


Fig. 36

El memorial permite y posibilita un recogimiento íntimo en un espacio público. Foto tomada en 2023.

---

<sup>27</sup> Ver WWW.Vietnam Veterans Memorial Fund.

## 2.3. EL LUGAR. UN SITIO EN EL PARNASO REPUBLICANO PARA LA RECONCILIACIÓN NACIONAL

El lugar que se escogió de antemano, esto es, se determinó antes de decidir que la obra se iba a erigir, fue el National Mall que simboliza y contiene representados los elementos clave de la República. Lugar diseñado para las grandes conmemoraciones, para las grandes manifestaciones del país, un lugar de encuentro y fortalecimiento del Estado. Estaba destinado el memorial a ser otro “dios del Olimpo” o un templo más de la *Acrópolis* norteamericana.

Cerca del Monumento a Abraham Lincoln en una pequeña elevación que se encontraba en el jardín de la Constitución como si fuera un *túmulo*, Maya Lin introduce dos cortes en ángulo y vaciando una de las partes deja salir verticalmente la tierra y como si fuera la postilla de la herida abierta, crea dos muros unidos en ángulo que impide salir a los hipotéticos cadáveres, pero que quedan plasmados con sus nombres en lo que se denomina el *Wall* de Washington.

Las connotaciones funerarias ya están definidas, podríamos verlo en el hecho de que es el espectador el que pone en marcha la obra e interactúa ésta con él. El encuentro con los seres queridos, el reflejo en la pared de nuestra imagen, además de otras posibles emociones, actúan premonitoriamente previendo el futuro. En este caso el tema del memorial será el activo principal de la interacción.

La intervención en la tierra, el vaciamiento de parte de ella, la construcción divisoria entre ambas nos acerca a las operaciones que realizaban los artistas que desarrollaron el *Land-Art* y al mismo tiempo nos marcan el espacio de los vivos y el de los muertos, que gracias a la piedra pulida y el efecto espejo que produce podemos ver nuestra figura superpuesta al nombre del ser ausente. Tenemos así el memorial diseñado.



Fig. 37

La referencia a George Washington es claramente física, con Abraham Lincoln queda obstaculizada por la espesura del arbolado.

Foto tomada en 2023.

Las paredes se extienden hacia los monumentos de los padres de la República (Lincoln y Washington) uniéndolos, al mismo tiempo que albergan en ese espacio los nombres de los veteranos muertos en Vietnam acogiéndolos e integrándolos en la memoria de los vivos y en el ámbito oficial del Estado, logrando ser resarcidos del vacío que supuso la falta de reconocimiento y del valor de sus actuaciones.

El memorial modela el lugar expresando públicamente el pesar de un fracaso colectivo y proporciona la posibilidad de recuperar la capacidad de aceptar la muerte como parte de la vida. No es solo un lugar para el dolor privado, sino también para el duelo público<sup>28</sup>. Aunque podríamos añadir que el duelo privado y el público se van erigiendo simultáneamente e interactuando.

El tiempo viene marcado por el comienzo y el final de la guerra, entre el nombre del primer muerto (1959) y el del último (1975). Recorren el muro, pareciendo alejarse hacia la tierra, más allá del muro, pero regresan, retrocediendo hasta el origen. De esta manera el comienzo y el final de la guerra se aúnan, la guerra esta simbólicamente diseñando un círculo total.

Es preciso realizar un recorrido para llegar al nombre de la persona o personas que se quieren encontrar. En este caso es un descenso por debajo de la tierra abierta al cielo, por donde descendemos a la tumba que está minimizado con un nombre. Este recorrido es un paseo exterior en el sentido que nos aproximamos al sitio y es patente la presencia el muro. Cuando el espectador entra en relación mediante sus recuerdos con el nombre de la persona buscada realiza un viaje interior en el que el tiempo se detiene subjetivamente, y durará el trecho temporal que estime oportuno.

El muro se desmaterializa como forma y permite que los nombres lleguen a ser el objeto del proyecto, una superficie pura y lisa que brinda a los visitantes la oportunidad de verse a sí mismos reflejados junto a esos nombres, de ver su imagen y de observar su propio rostro.

---

<sup>28</sup> VICENTE, H. (2007). Op. Cit. pp. 1-24.

Produciendo momentáneamente una simbiosis entre la vida y la muerte. Este uso temporal lleva a los espectadores a una experiencia en tiempo real de estas obras, permitiendo su participación y haciendo que los eventos pasados formen parte del tiempo real.

La intervención de Maya Lin se muestra entre los límites de contrarios que le permiten desarrollar una obra abstracta, geométrica y de gran emotividad. Nos mueve entre lo público y lo privado, entre arquitectura y escultura, modela el terreno creando espacios vacíos frente a moles de tierra, subterráneo, pero al aire libre, lo particular y el todo, lo emotivo y lo informativo, el mundo de los muertos y el de los vivos.

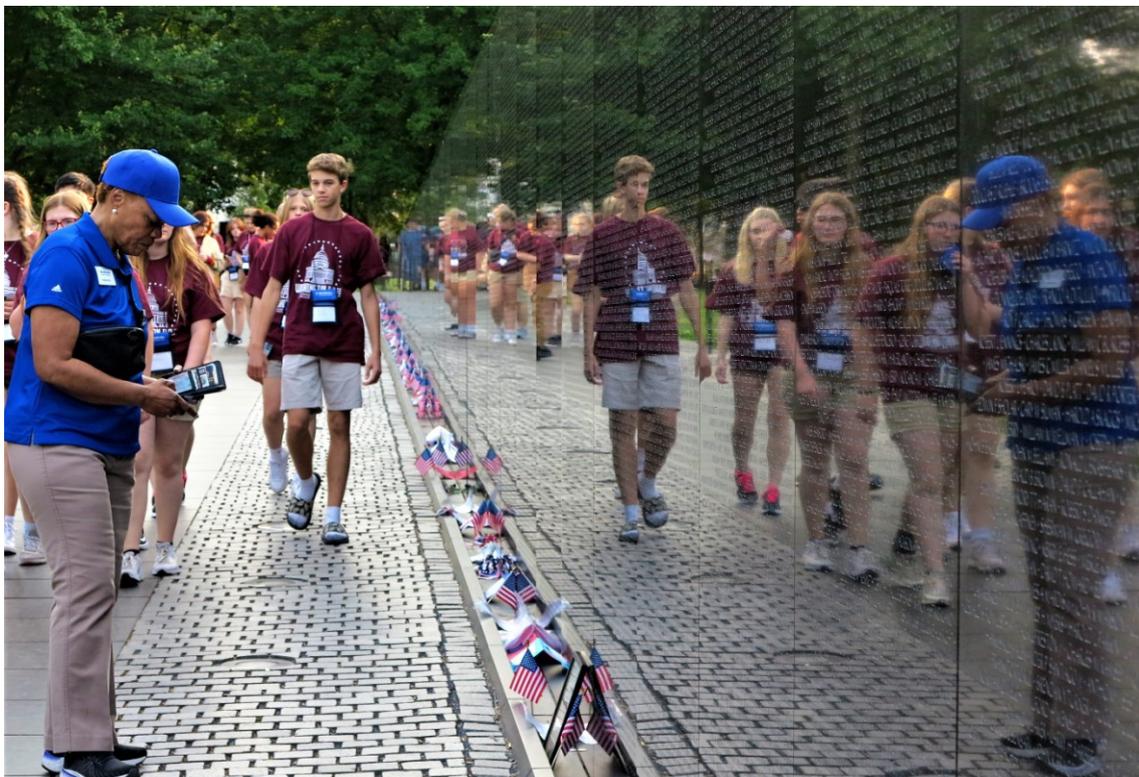


Fig. 38

...una superficie pura y lisa que brinda a los visitantes la oportunidad de verse a sí mismos reflejados junto a esos nombres...

Foto tomada en 2023.

## 2.4. CONSIDERACIONES

Si la Guerra del Vietnam supuso un cambio en las conciencias de las personas, el memorial recoge y polariza simbólicamente las mismas. El debate y resultado que se produjo alrededor de su construcción, no fueron menores que los habidos en los decenios anteriores respecto a la guerra. El resultado también es reflejo de la sociedad de los EE.UU., un muro que emociona y ayuda a seguir viviendo y unas figuras inertes (la estatua de *Los Tres Soldados*. y el *Monumento a las mujeres de la guerra del Vietnam*)<sup>29</sup> que recuerdan a un pasado basado en ideas ficticias y sueños de poder.

Con la excusa de visitar a los seres queridos y ausentes recorreremos el monumento descendiendo a unas *catacumbas aéreas*, descenso físico que se relaciona con el que realizamos en una introspección catártica. En ese hurgar, organizamos los sentimientos y nos encontramos a nosotros mismos como única posibilidad de superar los traumas de una guerra que dinamitó las bases solidarias del país.

Maya Lin crea un escenario en el que con elementos mínimos nos proporciona un lugar para la redención del dolor y la pena. Acción que debe realizarse personalmente hasta llegar a la colectividad. Para lograrlo, ordena el espacio, rotura la tierra, construye una tumba colectiva cuya lápida se presenta a modo de postilla de la herida que se ha abierto a la loma que permanece intacta.

Como si fuera un *muro de las lamentaciones* nos encontramos en un lugar donde es posible la intimidad pública, pues nos sitúa entre el cielo y la tierra, entre la vida que representamos y la muerte representada por el nombre inscrito en el muro. Todo este conjunto de elementos queda plasmado momentáneamente en la imagen que se refleja en el granito negro pulido que funciona como un espejo.

---

<sup>29</sup> *The Three Soldiers* y *Vietnam Women's Memorial*, son respectivamente los títulos originales en inglés y que fueron añadidos posteriormente a la obra tras las controversias surgidas.

La simbología del lugar viene dada por ser un jardín (el memorial) inmerso en otro mayor (el Mall), señalando lo que es el espacio individual y el colectivo, la sociedad civil y el Estado.

La dirección de las paredes hacia el monumento a Lincoln y el obelisco a George Washington puede tener una doble lectura según se interpreten las causas y las consecuencias de la guerra. Por un lado, puede ser que las víctimas sean acogidas y reconocidas por los padres de la patria, cuestión que no se había realizado ni durante la guerra ni posteriormente hasta la construcción del memorial o que han sido víctimas de una guerra iniciada por un país fundado en parte por ellos.



Fig. 39

*La utilización de elementos geométricos simples, la ausencia total de ornatos, .../... reflejan una austeridad que se da en la vida cotidiana, con pocos elementos nos valemos para alcanzar una vida satisfactoria frente a la muerte que nos espera. Foto tomada en 2023.*

El memorial va más allá de la modernidad, abandona el aspecto pedagógico y de modelo a imitar del monumento y basándose tanto en la modulación formal del paisaje como en la emotividad propone una reflexión personal, en la que los aspectos analíticos y conceptuales se conjuguen con la actividad intuitiva y emocional. No es un lugar para aprender sobre acontecimientos sino para aprender a vivir, a la reflexión personal y privada, que se desarrolla en un espacio público.

En el proceso de realización, aparecen nuevos agentes que promueven y empujan a la formalización del monumento, son ciudadanos de la sociedad civil sensibles a una cuestión que mediante la propaganda y la acción reivindicativa convencen a otros ciudadanos y al final son los poderes públicos los que lo aceptan y lo amparan.

La utilización de elementos geométricos simples, la ausencia total de ornatos, la utilización de los elementos mínimos necesarios (pared, nombres, granito pulido e intimidad) para la reflexión, reflejan una austeridad que se da en la vida cotidiana, con pocos elementos nos valemos para alcanzar una vida satisfactoria frente a la muerte que nos espera.

Formalmente recuerdan, sin coincidir en el tema ni en la intencionalidad conmemorativa, a las láminas de acero corten que Richard Serra incrustaba en la tierra y resaltaban el relieve, la pendiente y definían espacios.

Este tipo de memoriales (lugares para la reflexión basados en vivencias dentro del propio enclave, surgido por iniciativas ciudadanas y necesarios para la superación de traumas colectivos), se han realizado en otros lugares y bajo diferentes acontecimientos. En este sentido el Memorial de los Veteranos de Vietnam ha servido de ejemplo y es un modelo que traspasa los conceptos de la modernidad, al permitir la reconstrucción de las experiencias vividas en la guerra e integrarse en una sociedad que necesitaba superar la frustración de la derrota.

Los temas que tratan no son sobre aquellas cuestiones que el poder quiere orientar sino sobre problemas que la sociedad ha experimentado y que la han fraccionado, perdiendo la cohesión necesaria para vivir en comunidad. El Memorial de los Judíos Asesinados de Europa que veremos más adelante es un caso claro de memorial que se relaciona con el de Washington y que marcan una época artística diferente a la anterior, regida por el monumento más clásico o tradicional.

### 3. CEMENTERIO DE FINISTERRE

#### RESUMEN

El cementerio no-inaugurado de Finisterre es una obra arquitectónica que quiere ser monumento al pretender recordar a las posibles personas sepultadas en él. Está creado en un lugar significativo para la cultura celta y resignificado por el mundo latino y monumentalizado por el *Ara Solis* encontrado por los romanos. El uso posterior por el cristianismo como apéndice de las peregrinaciones a Santiago de Compostela ha contribuido también en la espacialización y significación del lugar atribuyéndole una identidad propia e intemporal.

**Palabras Clave:** César Portela, Cementerio, Arquitectura, Naturaleza, Lugar, Cultura Celta y Clásica.

#### LABURPENA

Finisterreko hilerri inauguratu gabea monumentua izan nahi duen obra arkitektonikoa da, bertan lurperatuta egon daitezkeen pertsonak gogoratu nahi baititu. Zelta kulturarako leku esanguratsu batean sortua da, mundu latindarrak etsia eta erromatarrek aurkitutako *Ara Solis* delakoak monumentu bihurtua. Gerora kristautasunak Santiagorako erromesaldien eranskin gisa erabiltzeak lekuaren espazializazioan eta esanahian ere lagundu du, nortasun propioa eta denboragabea emanez.

**Gako-hitzak:** César Portela, Hilerria, Arkitektura, Natura, Lekua, Zelta Kultura eta Klasikoa.

#### ABSTRACT

The not inaugurated Cemetery of Finisterre is an architectural work that aspires to be a monument to commemorate the possible people buried within it. It is located in a significant place for Celtic culture, which has been reinterpreted by the Latin world and monumentalized by the Ara Solis discovered by the Romans. The subsequent use of the site by Christianity

as an extension of the pilgrimages to Santiago de Compostela has also contributed to the spatialization and significance of the place and has provided it with its own timeless identity.

**Keywords:** César Portela, Cemetery, Architecture, Nature, Place, Celtic and Classical Culture.



Fig. 40

Viviendas antiguas en Guimaraens. Portugal. La estructura externa se asemeja a los panteones de los cementerios. Foto tomada en 2020.



Fig. 41

*Cemeterio de Lapa*. Oporto. La ciudad de los muertos es una prolongación de la ciudad de los vivos, tanto en el tratamiento estético, urbano y social. Foto tomada en 2020.

En el cementerio aprendí de golpe, porque no lo sabía, lo que significaba la fusión absoluta de arte con la naturaleza. Y me invadió la sensación de caminar por un ámbito civilmente sagrado. Y una señal de vida en la muerte se me quedó prendida en la retina.  
FARRUCO SESTO

### 3.1. LA SACRALIDAD DEL CEMENTERIO LAICO

Fue en el siglo XVIII con la Ilustración, el siglo de las luces y del racionalismo, cuando se empieza a plantear el problema higiénico del enterramiento y almacenamiento de cadáveres. Al mismo tiempo la ausencia de alcantarillado y recogida de basuras, unido a la costumbre de arrojar a la calle los desechos y aguas fecales hacía que las ciudades fueran lugares inmundos y foco de enfermedades y malos olores<sup>30</sup>.

La relación entre vivos y muertos era físicamente estrecha, permanecía la costumbre de enterrarlos en lugares habitados, con lo cual los olores que emanaban afectaban a la limpieza del aire. Todas estas circunstancias, que se agravan con el tiempo, hicieron que aquellos iniciales científicos (médicos, físicos, biólogos, ...) atribuyeran a esta falta de higiene como la causa principal de las enfermedades contagiosas.

Como resultado de estos problemas y para solucionarlos, durante el siglo XIX se irán promulgando, paulatinamente, en los países más avanzados de la época, leyes y medidas higiénicas que contribuirán en el mejoramiento de la salud pública. Entre todas ellas destaca la

---

<sup>30</sup> Ver REBELO-DELGADO, A. (2003). *Estética de la muerte en Portugal. Imágenes y representaciones en los Cementerios de Alto de S. Joao y Prazeres de Lisboa*. Tesis Doctoral. Universidad del País Vasco. UPV/EHU. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Escultura.

creación de cementerios fuera de la ciudad y con los conocimientos higiénicos y urbanísticos desarrollados hasta la realización del proyecto.

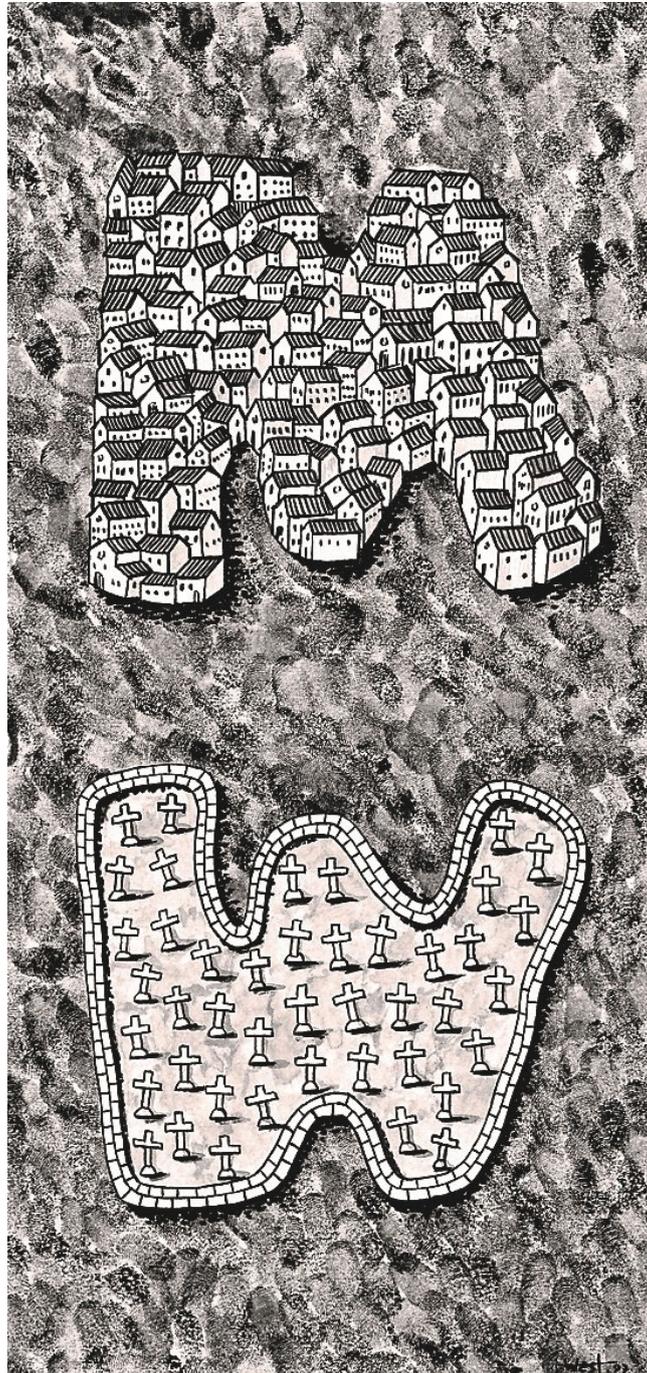


Fig. 42

*Vecinos*. 1996. Philip West. Museo Eugenio Granell.  
Santiago de Compostela. Foto tomada en 2020.

El mundo de los muertos descansa en una ciudad que es reflejo de la ciudad de los vivos y se perciben elementos comunes con la ciudad de los ensanches. Están estructurados por medio de avenidas arboladas, rotondas, zonas con calles paralelas y perpendiculares, etcétera, en las que a sus lados se van colocando los monumentos funerarios que adquieren diferentes formas. En el caso del *Cemitério dos Plazeres* de Lisboa y muy extendido en los cementerios de Portugal algunas de las calles están flanqueadas por mausoleos contiguos que se asemejan a viviendas<sup>31</sup> de la ciudad de los vivos.

La unión de cada una de las fachadas con sus colindantes genera bloques de edificaciones de forma semejante a como ocurre en el exterior. Estos bloques están formados por panteones, mausoleos, tumbas, enterramientos con todas las variantes en monumentalidad, valores estéticos, y posibilidades económicas. Se estructuran en zonas formando barrios en los que se advierten estas diferencias, reflejo de las que pudieran haber existido en vida y se quiere dejar constancia por parte de los herederos.

El cementerio, que también recibe el nombre de camposanto, y ciudad de los muertos se concibe como un lugar sagrado, y de observación/reflexión/interiorización. Fueron los egipcios, una de las primeras civilizaciones que articularon la teoría de que la vida no terminaba con la muerte, pues éste no era más que un tránsito para la eternidad. Para que esto se llevara a efecto debían conseguir la participación de los vivos y una morada en la tierra. Debían mantener la conexión con los vivos, y éstos conservarlos en la memoria, lo cual se favorece con la materialización en forma de enterramiento de los restos físicos del fallecido. Esta concepción religiosa de lo trascendental basada en la idea de que la muerte es un *paso a otra vida*, y en el cementerio se espera dicho tránsito es lo que le convierte y le da el carácter sagrado al lugar. La presencia de estas moradas en los enclaves creados específicamente para ello, son lugares que se convierten en observatorios de meditación y reflexión personal ante lo que la muerte

---

<sup>31</sup> Esta semejanza se aprecia tanto externa como internamente. El interior del mausoleo está dividido en estancias en las que yacen los restos de los muertos, división que también se produce en las viviendas con los diferentes pisos y departamentos.

de una persona cercana despierta en nosotros, reconocer que se está vivo, superar la angustia de saber que la muerte traspasará nuestras vidas<sup>32</sup>.



Fig. 43

*Avenida* en el Cemitério dos Plazeres de Lisboa. Avenida delante de las *viviendas* que la bordean. Foto tomada en 2020.

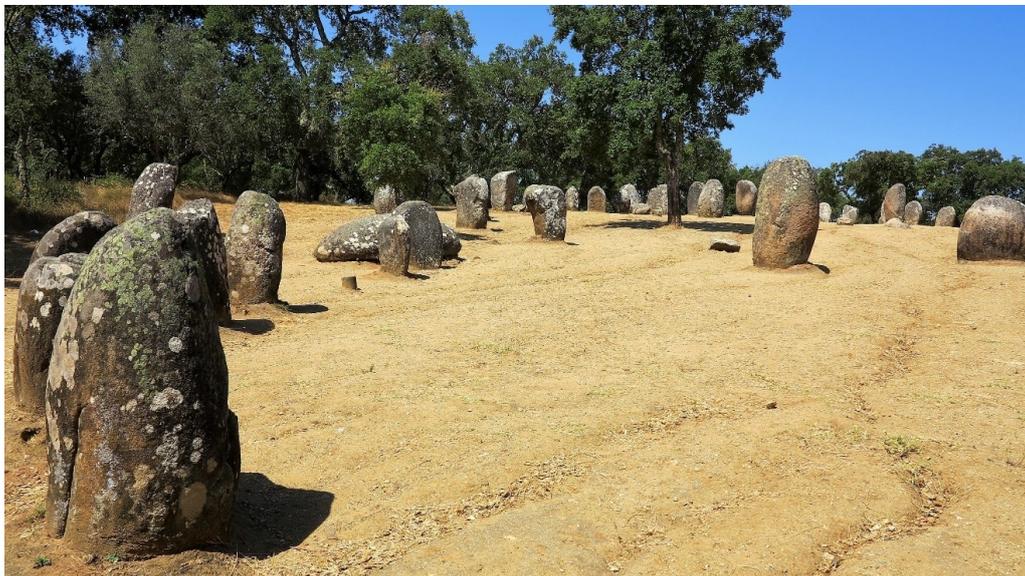


Fig. 44

*Cromlech de los almendros*. De 5000 a.C. a 3000 a.C. Nossa Senhora de Guadalupe en la región de Évora. Portugal. Foto tomada en 2020.

---

<sup>32</sup> REBELO-DELGADO, A. (2003). Op. Cit.

## 3.2. FINISTERRE, UNA GEOGRAFÍA MÁGICA PARA LA HUMANIDAD

### 3.2.1. El Lugar

Confiar a César Portela el proyecto del Cementerio de Finisterre fue apostar por una obra arraigada en la naturaleza y en sintonía con ella. En sus trabajos anteriores ya había manifestado sus ideas sobre el arraigo de las personas y la relación armónica del ser humano con la naturaleza. No es extraño que en su justificación del proyecto indique que deseaba realizar una arquitectura como prolongación del propio paisaje, disuelta en la naturaleza, silenciosa, casi inexistente, igual que lo han hecho en este mismo lugar, desde siempre, la tierra, el mar y el cielo.

La península de Finisterre es un lugar mágico y sagrado desde antes y después de la romanización ( los romanos encontraron un *ara solis* destruida con la cristianización y que se sacraliza sustituyéndolo con el final del Camino de Santiago<sup>33</sup>), ya sea por creer que no había más tierras más allá del océano, por su orientación norte-sur que permite que el sol incida de diferente manera a lo largo del día, produciendo sensaciones opuestas, creando una metáfora de la vida o por lo que el mismo César Portela expresa al analizar el lugar donde va a situar la obra:

“el Cabo Fisterra: un lugar mítico y mágico; un lugar solitario, de gran belleza, profundamente misterioso, testigo mudo del permanente enfrentamiento de fuerzas indómitas, en donde la sensación de soledad y de libertad pueden reconfortar al hombre consigo mismo, y hacerle sentir, con plenitud, la realidad primordial. En este lugar, la Naturaleza sobrecoge y minimiza la presencia del hombre”<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Es habitual que peregrinos llegados a Santiago de Compostela prolonguen su epifanía hasta Finisterre y quemen o abandonen sus ropajes simbolizando la purificación de sus almas, luego de haber sentido la magia del lugar.

<sup>34</sup> MARTÍ, C. (2010). Una conversación pausada entre Carlos Martí y César Portela. En Martí Arís, *Cementerio municipal en Fisterra. 1997-1999 César Portela*. Colegio de arquitectos de Almería. pp. 25-26.



Fig.45

*¿Debe la obra imponerse al lugar o es el lugar el que debe imponerse?*

Foto tomada en 2021.

Es un lugar señalado, definido en el transcurso del tiempo y por el uso que diferentes culturas han hecho de él, han conseguido crear un espacio singular y una significación propia que lo diferencia de otros lugares y le dota un carácter intemporal.

Sabiendo que el paisaje es alterado por los humanos creando otro paisaje, César Portela utilizará toda su sensibilidad y capacidad de interpretación para no desvirtuar la naturaleza encontrada. Antes de intervenir tomará conciencia del lugar dialogando y compenetrándose con él; tomando decisiones en las que arquitectura y naturaleza se imbrican alterando lo mínimo posible el paisaje y requiriendo del espectador para su comprensión una mayor intensidad que la empleada para una simple visión.

En cuanto se adapta al terreno del lugar utiliza la naturaleza como soporte y materia de su obra, que estarán estrechamente relacionados. Las rozas que realiza serán las mínimas necesarias (elevación de las construcciones para conseguir la horizontalidad de las mismas y poder salvar así el desnivel del terreno) para la colocación de la obra, quedando ensamblado como rocas que han surgido del mismo paisaje. La utilización de materiales producidos por la naturaleza del entorno ayuda a su asimilación.

También altera el paisaje con el fin de que éste produzca diferentes sensaciones en el observador y permita reflexionar sobre la relación de los seres humanos con la tierra, el medio ambiente, el cambio climático, junto con las transformaciones de la vida, y las consecuencias que pudieran sucederse de las acciones realizadas. La primera función del cementerio es, según César Portela:

“ofrecer a unos muertos el descanso que se merecen, haciéndolo con el mayor respeto posible y, a la par, favorecer el encuentro entre esos muertos y los vivos, y viceversa, en un lugar sublime en el que la Arquitectura ha de ser capaz de fundirse positivamente con la Naturaleza, al igual que lo han hecho en ese mismo lugar, y desde siempre, la Tierra, el Mar y el Cielo”<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> [www.cesarportela.com](http://www.cesarportela.com). Texto tomado de la justificación que manifiesta César Portela del proyecto en la página de su estudio de arquitectura. Consulta realizada el 11 de mayo de 2021.



Fig 46

*Monte Pindo*, frente al cementerio y la ría de Corcubión. Monte sagrado para los Celtas. Foto tomada en 2021.

La decisión de elegir el tipo de obra será como consecuencia de tres cuestiones previas: lo primero es plantearse si es necesaria, o podría evitarse, la presencia arquitectónica o escultórica en ese lugar. Lo segundo, ¿debe la obra imponerse al lugar o es el lugar el que debe imponerse al cementerio? Finalmente, ¿cómo ha de ser la arquitectura que enfrentemos a ese océano?<sup>36</sup>

La respuesta será una construcción abierta, sin muros. Una construcción concebida con los parámetros de un cementerio cerrado, por muy pequeño que fuera, se impondría al paisaje, quedando este modificado sustancialmente. Respetar el paisaje y realizar una arquitectura en el mismo, exigía plantear construcciones no de gran tamaño y que el conjunto no adquiriera un volumen colosal. El acto íntimo de enfrentarse a la muerte y por lo tanto a la vida no puede

---

<sup>36</sup> MARTÍ, C. (2010). Op. Cit. p. 25.

realizarse entre las *cuatro paredes* habituales referenciales de un camposanto. En el caso de Finisterre el marco de esta función se realiza dentro de un paisaje delimitado por el mar, el cielo y la montaña. Es una montaña que se dirige de norte a sur, quedando la ladera oeste mirando al océano y la ladera este hacia la ría de Corcubión y el monte Pindo sobre el cual las leyendas atribuían el lugar donde se encontraba el *Olimpo* sagrado de los celtas.

### 3.3. LA OBRA DE FINISTERRE ENTRE LO ARQUITECTÓNICO Y LO ESCULTÓRICO

Todas las decisiones tomadas antes o durante el proceso de creación se materializaron en un conjunto de ortoedros tumbados, los cuales podrían perfectamente denominarse como cajas, construidos con granito de Mondariz, y alojados a la orilla de caminos que descenden al mar. Aunque la primera impresión puede parecer que están ubicados, abandonados al criterio del azar, sin ningún tipo de organización, nada más lejos de la realidad, pues obedece a unos criterios de utilización de la luz y a la creación de metáforas que explicaremos más adelante.

La utilización de granito de Mondariz, como materia de la construcción de estos paralelepípedos nos informa del deseo del autor en llevar a cabo la idea de diálogo entre la arquitectura y la naturaleza. Este tipo de piedra es el más abundante en el paisaje en que se va a ubicar, con lo que la semejanza material con las rocas existentes es total, las diferencias vienen desde las formas que adoptan, orgánicas en la naturaleza y geométricas en la arquitectura, en una realización armónica.



Fig. 47

Este es el grupo más numeroso de *cajas* con un trozo de camino que vertebra el conjunto. Foto tomada en 2021.

Una relación que consiste en que parezca que la arquitectura emana de la misma naturaleza sin camuflarse ni esconderse en ella. No adquiere el protagonismo que hubiera tenido una obra cerrada por muros<sup>37</sup> y esto le permite crear un sistema de relaciones en las que pone en valor aspectos de la realidad que ya existían, pero las reinterpreta y les da un nuevo sentido.

Los prismas rectangulares rectos son iguales y están separados por unos espacios que definen las relaciones entre ellos. Estos espacios pueden ser de diferentes tamaños (siempre dentro de una proporción que permite percibir que están relacionados), ángulos (no están colocados paralelamente, por lo que sus ejes tampoco son paralelos, ni se dirigen al

---

<sup>37</sup> Al optar por un proyecto abierto a lo largo del camino e inserto en el paisaje nos relaciona con formas antiguas de enterramientos, tanto con el mundo celta, como con algunas de las tradiciones romanas, Vía Apia o Pompeya, por ejemplo.

mismo punto, a pesar de apuntar a la misma zona), y están posicionados a diferentes alturas. Todo ello, con dos objetivos paralelos y de igual importancia por su interdependencia:

- 1.- Mantener la idea de conjunto de estas unidades al ser todos iguales y,
- 2.- Adaptarse a los diferentes desniveles del terreno, lo que le permite elegir la posición, colocación y orientación.

El que haya ideado una serie de elementos iguales, separados e independientes que se justifican por sí mismo, pero encuentran significado en ser parte que forman un conjunto, es una concepción estética que se adecua perfectamente a la idea de crear una metáfora sobre la realidad de la sociedad, en que todos los individuos somos básicamente iguales y las diferencias son consecuencia de la situación de cada uno, tanto en el orden espacial como en el temporal.

La unión de caminos y arquitectura, la relación entre las veredas y las construcciones, además de haber modificado el paisaje, crean objetos materiales e inmateriales. Por una parte, las sendas estructuran las construcciones individuales creando una percepción de conjunto y de pertenencia a una totalidad al unirse y componer una única obra, por otra parte, los caminos que bajan a la mar son una metáfora de la vida que es un discurrir y que en este caso se vincula con el dicho local del marinero: *Los marineros tienen la cuna en tierra y la tumba en el mar.*

Vida y muerte se aúnan de una manera inseparable y permanente como dos elementos que nos acompañan toda la vida. En Finisterre la memoria a los difuntos no se materializa en diferentes y específicos momentos como ocurre en los cementerios más usuales en los que, o se está dentro y se refuerza el recuerdo, o se está fuera y se debilita. La vida y la muerte son dos condiciones de nuestra existencia y la muerte puede encontrarse en cualquier recodo del camino, nos acompañan durante toda la vida y caminamos con ambos a la vez.

El que sirviera como observatorio estaba en el proyecto arquitectónico. Que fuera un lugar de reflexión sobre uno mismo, la vida, la sociedad y los problemas actuales con la naturaleza. En la justificación del proyecto, nos lo expresa César Portela de esta manera:



Fig. 48

Elementos que se relacionan con el templo *in antis* y el *hórreo*.  
Foto tomada en 2021.

“Con esta obra también quería –igual que ocurre con una palmera solitaria que es capaz de dar respuesta a la grandiosidad del desierto, o la vela de un barco, por pequeña que sea, a la inmensidad del océano, o una ráfaga de perfume a la noche toda y convertirla en embrujo– dar respuesta a inquietudes culturales, antropológicas, espirituales y a toda la humanidad que, de manera insensata, camina hacia una sociedad globalizada, de pensamiento único que, so pretexto de superar el aislamiento y el atraso, arrasa la diversidad, la complejidad y la identidad que cada grupo o cada individuo poseemos, convirtiéndonos a todos los humanos, no en ciudadanos del mundo, sino en aldeanos globales, consumistas desahogados de un único mercado transnacional y condicionando, destruyendo los sentimientos, la filosofía, la ciencia y el arte, todo aquello que nos muestra lo rico, lo profundo y lo maravilloso que puede llegar a ser el hombre y la vida en

general. Quería por último demostrar que cabe la esperanza, que al sistema siempre es posible darle respuesta, con cualquier obra y en cualquier lugar, aunque se trate, como en este caso, de un lugar tan distante como Fisterra y de una obra tan insignificante como es este cementerio<sup>38</sup>.

Propone un paisaje que permita al visitante responder a las cuestiones existenciales de la vida en una edificación para la muerte. Como mínimo crea dos espacios para posibilitar la realización de esta acción: recorrer externamente el cementerio contemplando el lugar, percibiendo el entorno, imbuyéndose en el paisaje<sup>39</sup> y de una manera, física, estática desde lo que podríamos interpretar como un *pronaos*<sup>40</sup> de las sepulturas. Podrían equipararse como recorridos externos e internos del camposanto.

---

<sup>38</sup> [www.césarportela.com](http://www.césarportela.com). Texto tomado de la justificación que manifiesta César Portela del proyecto en la página de su estudio de arquitectura. Consulta realizada el 12 de mayo de 2021.

<sup>39</sup> El recorrido externo también se podría realizar por el mar que, aunque en el campo práctico exige superar más dificultades, proporciona otras sensaciones complementarias.

<sup>40</sup> Los ortoedros funerarios, antes de acceder a las sepulturas presentan un espacio que permite ser utilizado como balcón o atalaya para realizar las mismas acciones, pero de un punto de vista diferente. Denominar pro-nao a este habitáculo revela la comparación con templos griegos. Si observamos el plano de la base de cualquiera de las edificaciones y lo comparamos con las de un templo griego *in antis*, se puede apreciar que tienen una estructura semejante, las diferencias, parten de la necesidad de tener elementos que faciliten la función de cementerio o de templo, y los estilísticos que reflejan la época y los gustos propios del momento. En este caso el acceso al lugar de las sepulturas equivaldría a la nao del templo.

### 3.3.1. La forma, vehículo relacional de culturas

La necesidad del visitante de buscar imágenes relacionales con los objetos que observamos ha hecho que hayan recibido diferentes nombres de representación metafórica. La más sencilla y primera es llamarles *cajas*<sup>41</sup>, término que también utilizarán muchos otros y en diferentes momentos, pues es fácil de entender conceptualmente. Yago Bonet no solamente utiliza el concepto de cubo como metonimia, sino que nos aporta también otras acepciones denominándolos *capelas* y *arcas*, llegando más adelante a unir ambos conceptos y expresar que son unas *arcas sagradas*.

Relaciona metafóricamente las edificaciones con los templos griegos *in antis*, de lo cual estamos de acuerdo, pensando que las estructuras arquitectónicas son similares y que profundizaremos al hablar sobre César Portela:

“construye sobre él unas *capelas o arcas: un cubo construido con grandes piedras que alberga en el fondo doce nichos, y cuya cara al mar, es un pórtico *in antis*”<sup>42</sup>.*

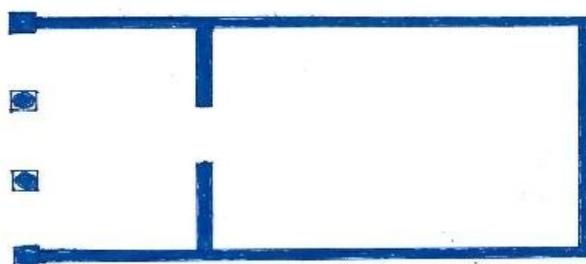


Fig. 49  
Plano de planta de templo griego *in antis*.

<sup>41</sup> MARTI, C. (2010). Op. Cit.

<sup>42</sup> BONET, Y. (2010). La transformación positiva del lugar. En Martí Arís, C. (2010). *Cementerio municipal en Fisterra. 1997-1999 César Portela*. Colegio de arquitectos de Almería. p. 81.

Carlos Martí toma así mismo el concepto de *arca* y basándose en la elevación de las cajas para adquirir la horizontalidad, además de la escalera maciza y exenta para acceder a lo que también denomina *urnas* unida a la personalidad del arquitecto le permiten relacionarlas con los hórreos, que los asemejan a los sarcófagos.

El cementerio de Finisterre permite, como anteriormente hemos comentado, evocar y relacionarse con diferentes objetos, estas posibles relaciones vienen a satisfacer el deseo descrito como uno de los objetivos del proyecto.

“ser palmera solitaria en el desierto, vela de un barco, en el océano, o una ráfaga de perfume a la noche toda y convertirla en embrujo y dar respuesta a inquietudes culturales”<sup>43</sup>.

Podemos deducir que, debido a la forma del objeto, simple y mínima reduciendo y quitando todos los elementos y aspectos innecesarios de los recipientes o sarcófagos permite comparaciones poéticas con cualquier objeto que sea un paralelepípedo.

---

<sup>43</sup> [www.césarportela.com](http://www.césarportela.com). Texto tomado de la justificación que manifiesta César Portela del proyecto en la página de su estudio de arquitectura. Consulta realizada el 13 de mayo de 2021.

### 3.4. PRECEDENTES ARTÍSTICOS

Cesar Portela es un arquitecto con el saber y la experiencia que se va acumulando y exteriorizándose en sus obras. Analizarlas exige conocer sus obras anteriores y entre ellas la intervención en las Carballeiras<sup>44</sup> de Lalín (Pontevedra). En la que se inicia un proceso de construcción de un lugar público en la naturaleza. Respetando el bosque introduce elementos arquitectónicos (para un posible uso cómodo de diferentes acciones además de sus funcionalidades simbólicas) y escultóricos (que permiten vivir momentos sublimes del pensamiento y del sentimiento), que complementan a la naturaleza, creando un bosque animado de gran tradición en Galicia en el que se visibiliza la permanente comunicación de los humanos con la tierra.

Destaca la *Mesa Parroquial*, que mide 33 metros de longitud y 3,5 metros de ancho, tiene forma elíptica y está rodeada de bancos también de piedra. Otra de las esculturas que encontramos en la Carballeira es la conocida como *A Fonte*, donde podemos ver una figura femenina de bronce apoyada en una tarima cúbica centrada en un pequeño estanque bordeado por un banco de piedra, y el *Pabellón del Agua*, compuesto por un cubo abierto de piedra rodeado por cuatro esculturas de formas fantásticas.

La intervención en las Carballeiras de Lalín se sitúa en la tradición megalítica del Neolítico y la Edad del Bronce donde utilizaban grandes piedras sin argamasa y que tiene en los cromlech su mejor referencia. El conjunto monumental de Târgu-Jiu (Rumanía), del escultor Constantin Brancusi, en la época moderna, también se incluye dentro de esta tradición. El memorial, como ya vimos anteriormente, dedicado a los muertos de la primera guerra mundial que Brancusi erigió entre 1937 y 1938 en su ciudad natal, se

---

<sup>44</sup> El Carballo es un árbol que responde al nombre de *Quercus Robur* siendo su nombre vulgar en español, Roble Común. En Galicia debido al clima y tipo de tierras, manteniendo esencialmente las características del roble, adquiere un aspecto algo diferente a los desarrollados en otras latitudes. Asimismo, se le ha dado este nombre en gallego que el diccionario de la Real Academia de Lengua Española la admite, y las interpreta como sinónimas.

compone básicamente de tres elementos dispuestos a lo largo de un paseo en parte arbóreo que une la ribera del río Jiu con la población: la Mesa del Silencio, la Puerta del Beso y la Columna sin Fin. Con estos elementos interviene modificando el paisaje con la finalidad de devolver a la acción humana de deambular por la naturaleza, una dimensión misteriosa y mítica que permite pensar y relacionarse con la naturaleza en intercambio positivo.

La propuesta de armonizar arquitectura y paisaje vincula la Carballeira con el Cementerio de Finisterre y también por los materiales y forma utilizados en el cubo abierto. Las escalas utilizadas se relacionan con Târgu Jiu. La primera diferencia que se observa es que el recorrido en Lalín es triangular por la estructura con que se relacionan y en la intervención de Brancusi es lineal.

Tanto en el cementerio de Finisterre, como en las intervenciones de la Carballeira y Târgu Jiu, el recorrido, percibir la naturaleza y organizar la vida es esencial. Intervienen el paisaje utilizando postulados y formas que obviando lo superfluo nos transmiten sensaciones que nos influyen posteriormente.

Las formas de paralelepípedos que nos llegan desde la primera impresión, relacionan esta obra de César Portela con Donald Judd, concretamente con la intervención que realizó en Marfa-Texas entre los años 1980 y 1984 colocando 15 grandes cajas de hormigón que se ordenan en el territorio, bajo un cielo infinito de una vasta llanura. Forma parte esta obra de la colección permanente de la Fundación Chinati de la misma ciudad, fundada por el mismo Donald Judd.

No es extraña esta coincidencia pues ambos trabajan la arquitectura con la actitud de buscar la limpieza, la sencillez y lo económico. Desde la escultura uno y desde la arquitectura el otro, se impregnan de los postulados minimalistas. Prefieren la ausencia a la presencia, la renuncia a la exuberancia, en la que tan importante era lo que se ponía como lo que se dejaba de poner.

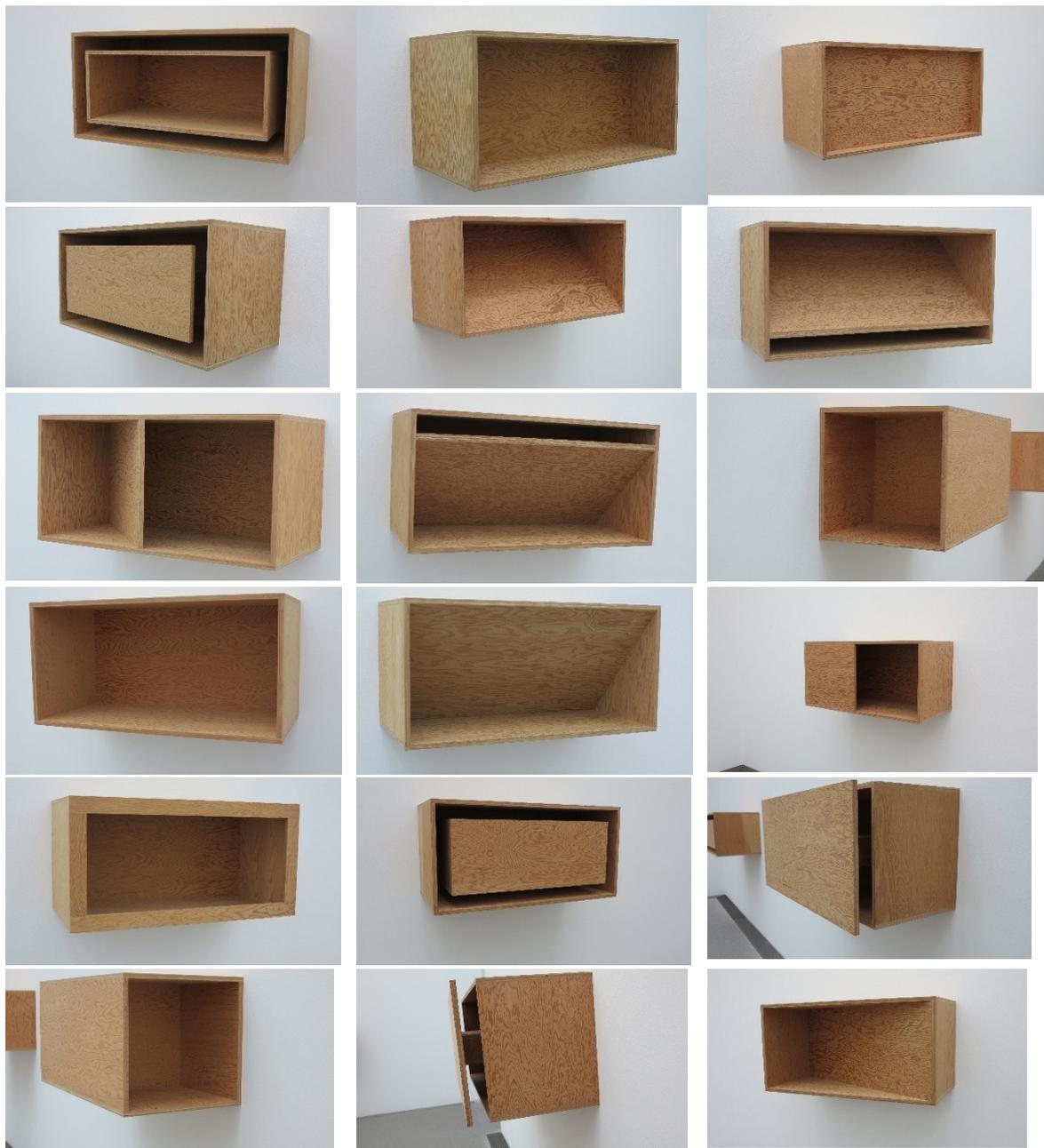


Fig. 50

*Sin título* (cajas de pared de 16 unidades). 1978. Donald Judd.  
Pinakothek der Moderne. Munich. Foto tomada en 2017.

Actúan en paisajes diferentes y con diferentes finalidades. En Marfa el paisaje es plano, inmenso, de clima seco. El artista juega con la luz creando estructuras internas dentro de cada caja produciendo

diferentes atmósferas a lo largo día. En Finisterre el hábitat es montañosos, limitado y lluvioso por lo que la respuesta es obligatoriamente diferente. Ya no será simplemente unas cajas organizadas en un lugar que no necesita instalación previa.

Habrá que crear los anclajes necesarios. La construcción responde a unas funciones que supedita la obra<sup>45</sup>. César Portela también juega con la luz, pero al tener que estar el interior ocupado juega con la posición de las cajas, tanto en orientación, ángulo entre ellos, altura relativa para crear diferentes atmósferas aprovechando la luz solar. Ambos intervienen en el territorio de una forma mínima indispensable para que pueda surgir la obra.

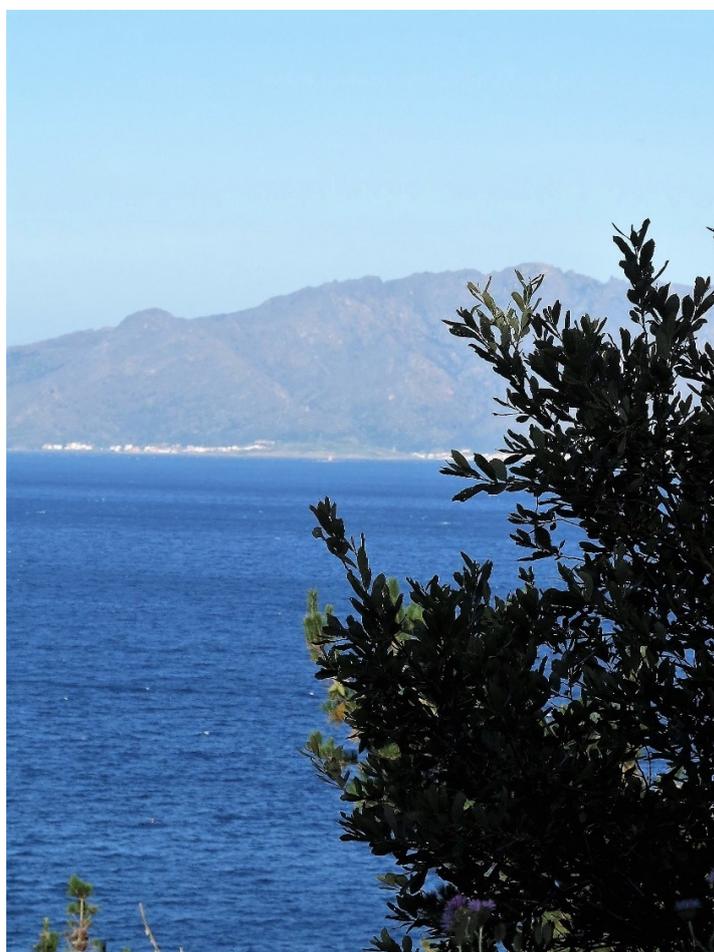


Fig. 51

*La Laguna Estigia* de Corcubión. Foto tomada en 2021.

---

<sup>45</sup> En la justificación del proyecto de Finisterre, César Portela desde el primer párrafo deja claro que quiere hacer un cementerio.

### 3.5. CONSIDERACIONES

El muro perimetral de los cementerios tradicionales simbólicamente marca la diferencia entre los estados de vida y muerte. La conexión entre ambos estados se realiza en momentos concretos (día de difuntos, homenajes, conmemoraciones) o según la necesidad de los vivos. Bajo un horario programado por las autoridades competentes. Son dos situaciones antagónicas que se excluyen en el tiempo. Con la desaparición de esta barrera física, al estar los enterramientos en los caminos transitados, abiertamente al supuesto exterior, nos encontramos con la muerte en cualquier recodo y se hace más patente en nuestras vidas al estar presentes con mayor frecuencia y habitualidad. Vida y muerte dejan de ser antagónicas para convivir en la mente y los sentimientos de los vivos.

Siendo la península de Finisterre un paraje en que todas las sociedades y culturas que se han relacionado con ella la han percibido como un entorno mágico que lo convirtieron en un lugar significativo, la intervención arquitectónica exigía, a cualquier persona sensible, un gran respeto al paisaje previo y una intervención armoniosa que no estuviera en contradicción con el mismo. La construcción del nuevo paisaje que se realiza, con influencias de las propuestas aportadas por el movimiento del Land Art, así como de las vanguardias, el minimalismo y el postminimalismo, consigue mediante las edificaciones señalar nuevamente el territorio, reutilizando las veredas y resignificando el lugar.

El Cementerio refleja la concepción relacional del conocimiento de César Portela. Decide no diferenciar lo *local* de lo *universal*, todo es local y todo es universal al mismo tiempo, no los parcela y separa, no se sabe dónde se encuentran los límites, pero los relaciona, los complementa

y produce una obra<sup>46</sup> donde junto a referencias culturales célticas aparecen formas relacionadas con otras corrientes artísticas.

Sus objetivos y criterios los resume de esta manera:

“Prefiero, y me es más fácil, diferenciar lo que es bueno de lo que no lo es si está bien o mal ubicada la actuación, si está dentro o fuera de escala, si se acertó o no con el volumen, con la forma, con los materiales, ... si el resultado es útil, bello y confortable o no lo es, si transmite emoción o te deja como si nada hubiera pasado<sup>47</sup> .

La escala de la obra se relaciona con los monumentos megalíticos y con la de Brancusi y su intervención en Târgu Jiu. Este acercamiento no se produce únicamente por la utilización de elementos de gran tamaño, o por la significación de la obra en el paisaje, sino porque el proceso de creación no es una ampliación matemática de la escala.

El minimalismo con que aborda la intervención en el territorio y el estudio de la luz lo relaciona con Donald Judd en su intervención *Sin Título* (1980-1984) en Marfa, Texas. No es menos importante la relación de ambos con el lugar y el paisaje. Fragmentada en unidades, que enlaza con elementos y estructuras postmodernistas, que en este caso se articulan mediante los caminos que los rodean, todo ello integrándose y formando parte del paisaje.

---

<sup>46</sup> La resolución de este dilema forma parte de las opciones tomadas para su vida cotidiana. Decide ubicarse en Pontevedra y desde allí desarrollar su trabajo tanto fuera como en su entorno.

<sup>47</sup> MARTÍ, C. (2010). Op. Cit. p. 11.

## 4. MEMORIAL A LOS JUDÍOS ASESINADOS DE EUROPA<sup>48</sup>

### RESUMEN

El Memorial a los judíos asesinados de Europa situado en un lugar significado por la antigua ubicación de instituciones del régimen Nazi, donde ocurrieron algunos de los hechos a recordar, es una experiencia espacial diferente a otros memoriales. Los que se adentran en el conjunto de bloques que lo conforman, pasean por un suelo ondulante y con relieve irregular, sintiendo la soledad y el aislamiento de las víctimas del Holocausto. Es el conocimiento sensorial y no el intelectual el que mimetiza al espectador con las víctimas judías de la II Guerra Mundial. Desaparecidos los testigos del genocidio y, para crear una memoria/olvido que permanentemente se construye, para la superación del vacío generacional y para crear una cultura de paz dinámica una experiencia de este tipo permite interiorizar el hecho de ser víctima.

El paisaje urbano que nos propone es la de un gueto y cementerio simbólicos que se acoplan paulatinamente sin percibirse, en un espacio corto, la transformación de uno en el otro. Construcción abierta, abierta a la ciudad e integrada en ella, sin entradas ni salidas determinadas, ni itinerarios prefijados. Nos aproxima a algo que es real, que no puede ser simbolizado por la palabra, porque es inaccesible, pero conmueve y desgarrá.

**Palabras Clave:** Conocimiento sensorial, Mimesis, Escultura abstracta, Escultura conceptual, Escultura minimal, Holocausto, Memorial.

---

<sup>48</sup> En alemán “Denkmal für die ermordeten Juden Europas”, expresión que puede parecer un eufemismo de los términos que se habían utilizado hasta la fecha como Holocausto, Shoá o “la solución final”. Incluir a todas las víctimas judías de todas las naciones de Europa es un intento de reflejar en el lenguaje la realidad que se quiere crear, reconstruir Berlín después de la unificación, en una Alemania que se erigía como pieza clave en la formación de la Unión Europea.

## LABURPENA

Europar eraildako juduen Memorialak, Nazien erregimeneko erakundeen antzinako tokiengatik esanguratsua den leku batean kokatua, non gogora ekarri beharreko gertaera batzuk bizitu ziren, beste memorial batzuen esperientzia espazial ezberdina du. Hura osatzen duten blokeen multzoan sartzen direnek zoru kulunkari eta erliebe irregularreko batetik paseatzen dute, Holokaustoaren biktimen bakardadea eta isolamendua sentituz. Ezagutza sentzoriala da, eta ez intelektuala, ikuslea II. Mundu Gerrako biktima juduekin bat egitera bultzatzen duena. Genozidioaren lekukoak desagertuta, eta etengabe eraikitzen den oroimena/ahantzura sortzeko, belaunaldien hutsunea gainditzeko eta bake dinamikoaren kultura sortzeko, horrelako esperientzia batek biktima-izaera barneratzea ahalbidetzen du.

Proposatzen digun hiri-paisaia ghetto eta hilerri sinbolikoa da, pixkanaka-pixkanaka bat egiten duena, espazio labur batean, bata bestearen eraldaketa hauteman gabe. Eraikuntza irekia, hirira zabaldua eta bertan integratua, sarrera eta irteera zehatzik gabe, eta aurrez finkatutako ibilbiderik gabe. Benetakoa den zerbaitea hurbiltzen gaitu, hitzak sinbolizatu ezin duena, eskuraezina delako, baina hunkitu eta urratu egiten gaituena.

**Gako-hitzak:** Zentzumen-ezagutza, Mimesia, Eskultura abstraktua, Eskultura kontzeptuala, Eskultura minimala, Holokaustoa, Memoriala.

## ABSTRACT

The Memorial to the Murdered Jews of Europe, located in a place signified by the former presence of Nazi institutions and where some of the events to be commemorated took place, offers a spatial experience different from other memorials. Those who enter the ensemble of blocks that compose it walk on undulating and irregular ground, experiencing the solitude and isolation of the Holocaust victims. It is sensory knowledge, rather than intellectual understanding, that allows the viewer to empathize with the Jewish victims of World War II. After the disappearance of witnesses to the genocide and with the need to construct a memory

/oblivion that is constantly evolving and to overcome generational voids and create a culture of dynamic peace, an experience of this kind allows for internalizing the fact of being a victim.

The urban landscape he proposes is that of a symbolic ghetto and cemetery, gradually merging without being perceived. In a short space, the transformation from one to the other occurs. It is an open construction, open to the city and integrated within it, without defined entrances or predetermined paths. It brings us closer to something that is real, something that cannot be symbolized by words because it is inaccessible, yet it deeply moves and tears at us.

**Keywords:** Sensory knowledge, Mimesis, Abstract sculpture, Conceptual sculpture, Minimal sculpture, Holocaust, Memorial.

#### 4.1. MONUMENTO PÚBLICO PARA LA SUPERVIVENCIA DESPUÉS DEL HOLOCAUSTO Y OBSERVATORIO DEL AUTOCONOCIMIENTO

El 25 de junio de 1999 el “Bundestag” (Parlamento Federal Alemán) después de cinco horas de discusión parlamentaria consiguió consensuar y aprobar el siguiente texto:

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

parlamento opinó que] "la República Federal Alemana [...] tiene la obligación de conmemorar a las otras víctimas del nacionalsocialismo de manera digna"<sup>49</sup>.

Sin embargo, el parlamento rechazó mayoritariamente su inclusión en el monumento de Berlín. Aunque los iniciadores y promotores del monumento conmemorativo berlinés insistían en que no se trataba de un monumento estatal sino ciudadano, la obra de arte, que consiste en 2711 estelas en concreto y de un *lugar de información* subterráneo, obtuvo su consagración nacional, tanto por la decisión del Parlamento como por la creación de una fundación responsable para su construcción y del mantenimiento y, no lo menos importante, por la presencia del presidente y canciller en la inauguración.

Con este acuerdo se cierra un período de incertidumbre desde que, en 1988, la periodista Lea Rosh y el historiador Eberhard Jäkel desde la sociedad civil promovieran la creación de un Monumento al Holocausto. Con el derribo del muro de Berlín, la unificación de Alemania, y la decisión de convertir de nuevo a Berlín en capital del Estado Alemán reavivaron el tema hasta llegar al Parlamento y al Gobierno<sup>50</sup>.

La intervención del poder político queda supeditada a la idea que se reflejó en el Parlamento, que sirvió como acicate de la construcción del Memorial siendo a la vez, modelo de la Alemania que se quería unificar y de la Unión Europea que se estaba construyendo. En este aspecto se mantiene la característica de los monumentos como elemento que el poder utiliza para sus fines propagandísticos como modelo de la sociedad que desea que se perpetúe.

---

<sup>49</sup> Ver JUREIT. U. (2007). Generación y memoria. El Monumento del Holocausto en Berlín como proyecto conmemorativo propiamente generacional. En *Istor: revista de historia internacional*. p. 51

<sup>50</sup> En la fecha que se tomó el acuerdo, Helmut Kohl no era canciller de la República Federal de Alemania (1 oct. 1982 – 27 oct. 1998). Sus intervenciones en el proceso fueron claves para el resultado del memorial, anulando concursos y decidiendo finalmente el proyecto mediante modificaciones en el anteproyecto inicial que él mismo designó.

Uno de los debates previos consistió en determinar si el memorial iba a ser en honor a los judíos o de carácter nacional. Se conmemorará un acontecimiento practicado a los judíos<sup>51</sup> pero de carácter estatal. Esto queda reflejado tanto por la decisión del parlamento, por la creación como decíamos, de una fundación encargada de la construcción del mismo y su mantenimiento y gestión<sup>52</sup>.



Fig. 52

Ortoedros tumbados a modo de sepulturas, según se desplaza hacia el norte se elevan percibiéndose como edificios del Ghetto.

Foto tomada en 2022.

---

<sup>51</sup> Dentro de estos debates se manifestaba que otros colectivos habían sido víctimas del holocausto y debían ser conmemoradas de la misma manera. Finalmente, se decidió que fuera solamente sobre los judíos y se realizaran otros memoriales para el resto.

<sup>52</sup> JUREIT, U. (2007). Op. Cit. p. 51.

Después de diferentes concursos y elecciones Helmut Kohl optó por el proyecto presentado por Peter Eisenman y Richard Serra. Se les hizo diversas correcciones, como anexionar un lugar informativo del Holocausto, y redimensionar el memorial, tanto en el número de ortoedros<sup>53</sup> como sus tamaños. Al final el mayor de ellos mide 4,7 metros. Estas rectificaciones no fueron aceptadas por parte de Richard Serra que sin poner en duda el valor del proyecto personal se retiró, quedando Peter Eisenman como único autor del memorial.

Los autores originarios del proyecto eran un arquitecto y un escultor que colaboraron estrechamente en la creación del proyecto reflejándose las particularidades de cada uno en el resultado final. El perfil de ambos posee una gran carga simbólica: ambos son norteamericanos, país que sale hegemónico de la II Guerra Mundial, además Peter Eisenman es arquitecto, profesión a la que pertenecen los artistas a los que habitualmente se adjudican los monumentos, y reúne otra característica personal, que en este caso adquiere una gran importancia, tiene ascendentes judíos. La elección del proyecto de ambos responde a una trayectoria contrastada y bien acogida en el arte, al mismo tiempo que plantea una colaboración multidisciplinar.

La identificación con las víctimas y la tesis de que fuera sobre los judíos no sólo influyeron en el debate social acerca del monumento, también lo hicieron en la decisión estética. El cómo se refleja la interpretación del pasado, específicamente generacional, en el esbozo escogido, y ahora ya realizado, del arquitecto Peter Eisenman, es instructivo. En la descripción del proyecto, realizada en 1997/98 por Eisenman y Serra, se puede leer: "Nuestro Monumento está en el contexto de lo inimaginable, de lo banal<sup>54</sup>. El esbozo sugiere que un

---

<sup>53</sup> Utilizamos el término ortoedro: "poliedro de seis caras rectangulares que forman ángulos rectos", frente a hexaedro: "poliedro de seis caras". Esta elección viene dada porque todos los ortoedros son hexaedros, pero no todos los hexaedros son ortoedros. Los ortoedros vulgarmente se les conoce como *caja de zapatos*, y a una pirámide pentagonal se le puede denominar hexaedro.

<sup>54</sup> La filósofa Hannah Arendt a partir del juicio a Adolf Eichmann elaboró y definió por primera vez la teoría de la "banalidad del mal" en la que explica como el totalitarismo, el nazismo y las circunstancias pueden llevar a un ser humano *normal* a realizar atrocidades en contra de sus valores.

sistema supuestamente racional y ordenado pierde la conexión con la razón humana cuando pierde sus medidas y su proporción respecto al objetivo intencionado". [...] Nuestro proyecto manifiesta la inestabilidad inherente a un sistema, en este caso a un rasero racional y su disolución a través del tiempo. [...] Con ello se crea un lugar de la pérdida y de la devoción, que es recuerdo"<sup>55</sup>.

#### 4.2. TRANSFORMACIÓN DEL LUGAR. *DE NÚCLEO NAZI A MEMORIAL A LOS JUDIOS ASESINADOS DE EUROPA*

El sitio reservado para construir el memorial lo ocupó el Ministerio de Propaganda de J. Goebbels, al otro lado de la cancillería de Hitler. Se mantuvo como solar por haber sido derribado el edificio del Ministerio por los soviéticos y no se construyó posteriormente al ser una zona denominada *muerta* por su proximidad al muro que separaba ambas zonas de Berlín. Era una extensión de 19.073 metros cuadrados en forma de rombo, a una manzana de la Puerta de Brandeburgo y del bulevar Unter den Linden, eje vertebrador de Berlín.

El *campo de estelas* (wogende Stelenfeld) que se había ideado en un principio constaba de unas 4000 columnas en concreto, cada una de 0.92 metros de ancho y 2.30 metros de longitud. La altura variaba hasta un máximo de 7.50 metros. Las columnas que, en la primera versión, tenían una inclinación vertical de hasta 3 grados, debían estar a 0.92 metros de distancia una de otra, de modo que *sólo permitieran el paseo individual*<sup>56</sup>.

Una vez que Richard Serra abandonó el proyecto y fue revisado por Peter Eisenman se convirtió en una retícula de 2711 bloques de

---

<sup>55</sup> JUREIT, U. (2007). Op. Cit. p. 64.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

hormigón de 2,38 metros de longitud y 0,95 metros de ancho y con una altura variable de 0,2 metros a 4,8 metros, entre 8 y 16 toneladas de peso. Entre las estelas existe un estrecho camino de 0,95 metros de ancho que sólo permite el paso de una persona, lo que dificulta el tránsito siendo uno de los factores que permiten percibir las sensaciones objeto del memorial.

El suelo no es regular y se ondula a lo largo del recorrido de donde surgen los monolitos, que con la retícula que forman las cúspides de los mismos crean un espacio en el que interactúan describiendo una zona de inestabilidad, de tensión, en la que el visitante se sumerge.

En el subsuelo se construyó lo que se denomina el Centro de Información, que por medio de paneles y otras formas de comunicación realiza una alusión a la política de exterminio que el nacionalsocialismo llevó a cabo entre 1933 y 1945. En la siguiente parte de la exposición, se pueden leer los testimonios de algunas personas además de la historia de diferentes familias antes, durante y después de la persecución. En otra sala se muestran los nombres y los años de nacimiento y muerte de las víctimas del Holocausto. En este centro se realizan también actividades divulgativas del Holocausto y exposiciones periódicas.

Es una obra concebida para ser recorrida tanto por su interior como por su exterior, no tiene entradas ni salidas determinadas, cada persona puede comenzar, terminar, deambular y recorrerla sin un itinerario prefijado<sup>57</sup>. Percibir las dificultades, la inestabilidad, el encuentro con otras

---

<sup>57</sup> Es curioso que en un lugar donde los recorridos son libres y sin directrices estén marcados por instrucciones de uso colocados en uno de los pilares: sólo puede ser recorrido a pie y a ritmo de marcha (descartadas bicicletas, los patines o el *jogging*), que el visitante lo recorra por su “cuenta y riesgo” (es preciso evitar los juicios al Estado), se le advierte que no siempre son visibles las intersecciones entre pasillos, se le informa también que está prohibido hacer ruido, llamar a alguien en voz alta, usar instrumentos musicales o aparatos de sonido -salvo aquellos cuyo volumen sólo alcance el oído de su portador-, pasear perros, apoyar bicis o motos contra las estelas, fumar, hacer asados, consumir bebidas alcohólicas, ensuciar las estelas, acostarse o trepar en ellas, saltar de una a otra, tomar sol en traje de baño. El cumplimiento de las instrucciones de uso es custodiado a toda hora por vigilancia permanente.

personas nos permite constatar, aflorar y superar los posibles interiorizados miedos, inseguridades y desequilibrios de una época tan ominosa.

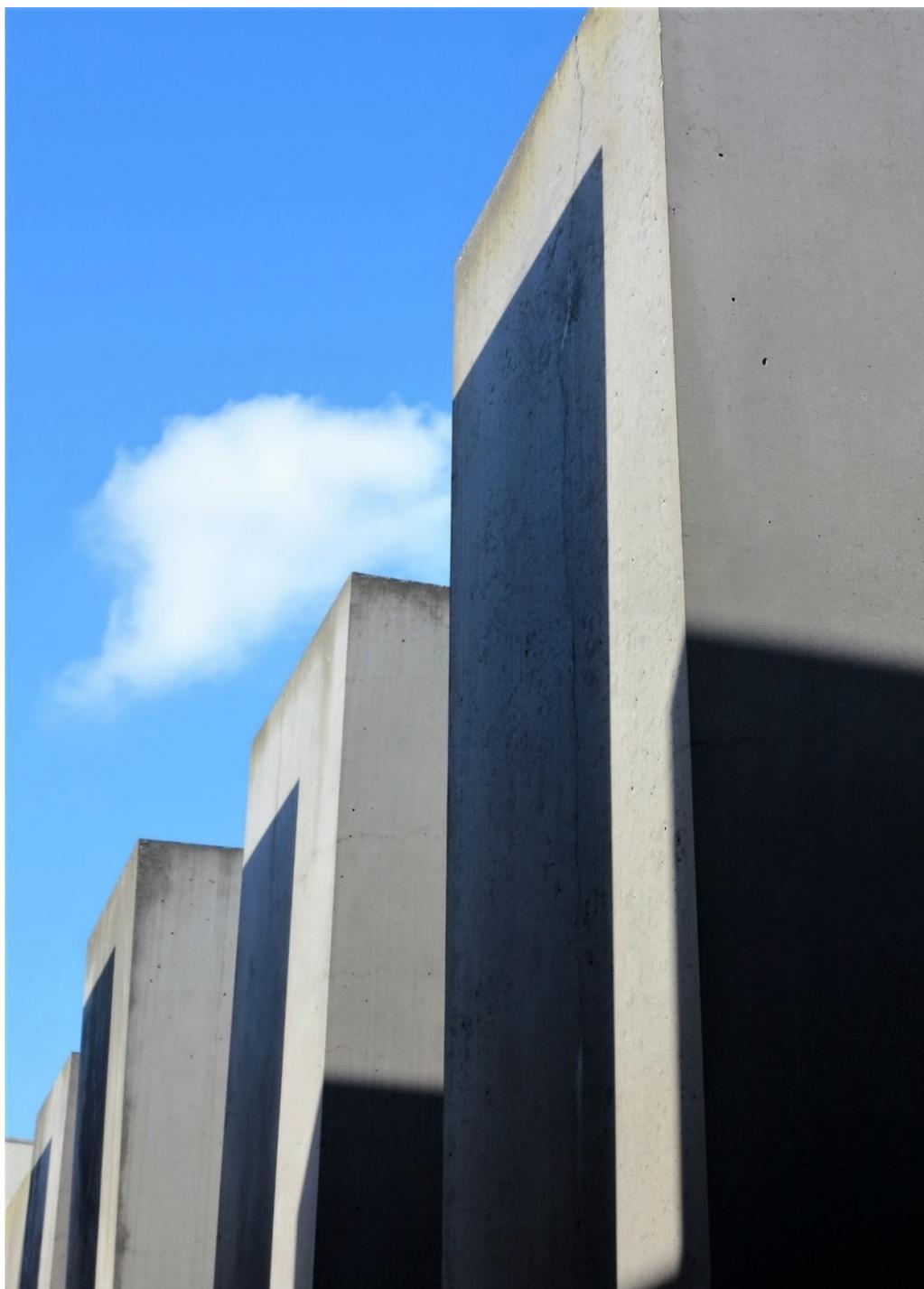


Fig. 53

Los ortoedros erectos a modo de edificios del *ghetto*. El suelo se ondula creando una zona de inestabilidad y tensión donde se sumerge el visitante.

Foto tomada en 2022.

La acera colindante de Ebertstrasse, en uno de los lados del monumento, está urbanizada con dos hileras paralelas de árboles que rompen la imagen del memorial y contrastan con el tono grisáceo y geométrico del conjunto, aportando elementos orgánicos que le proporcionan un contraste de vida propia.

Entre todas las obras que se presentaron en el concurso de 1994, dos destacaron y estuvieron en liza con la realizada. Si las comentamos es porque responden a otros planteamientos que han estado en el debate artístico. El primer premio se concedió a Christine Jacob-Marks. La obra consistía en una gran losa<sup>58</sup> de hormigón de cien metros de largo, ligeramente inclinada con los nombres de las víctimas asesinadas. Esta costumbre de inscribir los nombres de las víctimas la vemos reflejada en gran cantidad de monumentos, ya que se utilizaba en épocas pretéritas, pero desde que Maya Lin lo realiza en el Monumento a los Veteranos de Vietnam en Washington, D.C. recobró un nuevo impulso.

Bus Stop fue la otra propuesta que recibió una atención especial. Fue presentada por Renata Stih y Frieder Schnock. El proyecto no consistía en la construcción de un monumento fijo y estable, es decir, una edificación en el solar designado para el monumento, sino que planteaba activar la memoria mediante la acción. Creaba una calle en medio de la parcela con una parada de autobús. De esta parada saldrían los autobuses, rotulados con el destino y la inscripción *Memorial a los judíos asesinados de Europa* que llevarían a los visitantes a los escenarios del Holocausto repartidos por la ciudad y alrededores.

Mientras que Christine Jacob-Marks planteaba un objeto monumental cuya interacción consistía en la relación de los ciudadanos con las inscripciones<sup>59</sup> y que centralizaba en este monumento el recuerdo del Holocausto, Renata Stih y Frieder Schnock descentralizaba el memorial por toda la ciudad. La

---

<sup>58</sup> La gran losa de 7 metros de grosor que simbolizaría una gran lápida ocuparía todo el solar, elevándose once metros por uno de los extremos. Una dificultad técnica era inscribir en ella la cantidad de seis millones de nombres.

<sup>59</sup> Planteaba inaugurar el monumento con la inscripción de 100.000 nombres de víctimas del Holocausto y el resto mediante la colaboración y financiación ciudadana.

información sobre lo ocurrido, mediante todos los sistemas de comunicación disponibles y los posibles que se crearan estaría al servicio de aquellos que desearan involucrarse en la experiencia. Se transformarían siendo conscientes del pasado, asumiéndolo y construyendo desde lo individual una memoria colectiva.

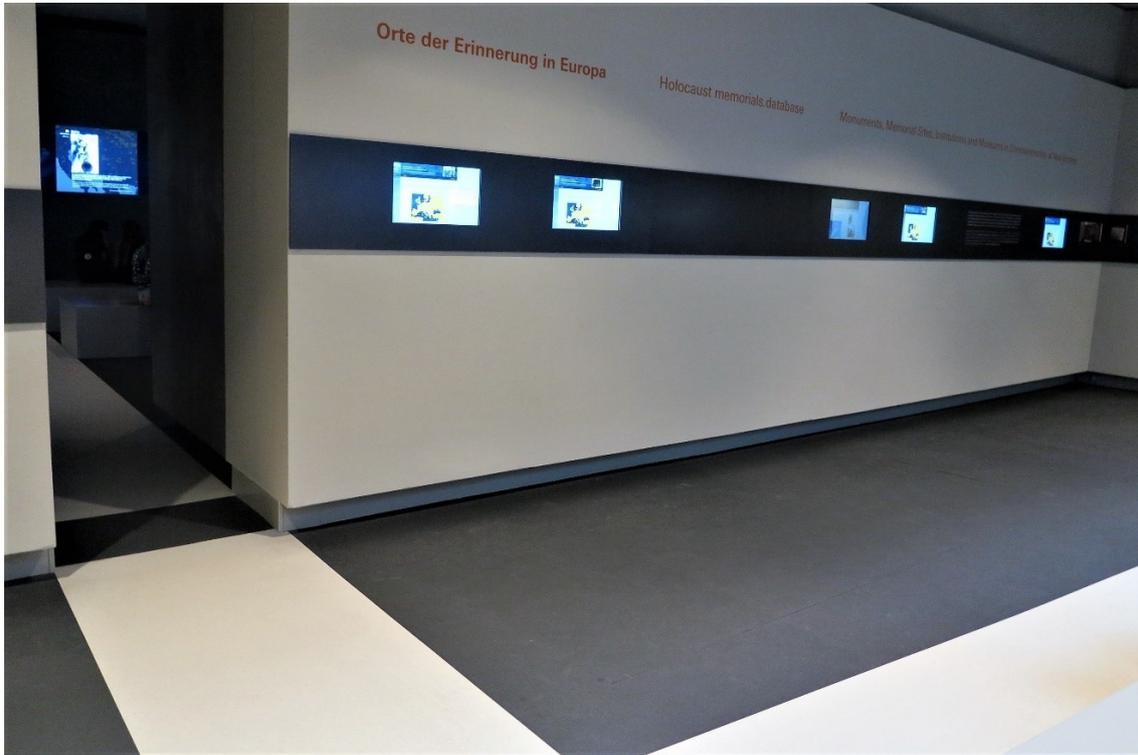


Fig. 54

Una de las salas en el subsuelo del monumento, donde con paneles, videos y otros medios visuales informan de todo el fenómeno del Holocausto una percepción intelectual. Foto tomada en 2022.

### 4.3. SENTIR EL HOLOCAUSTO Y RECONOCERSE, DOS ACCIONES EN UNA EXPERIENCIA

No me interesa la idealización de los monumentos perennes de la historia del arte, vacíos de su función y significado históricos y utilizados por los arquitectos y los artistas que necesitan legitimar su producción estética glorificando los logros del pasado.

Richard Serra<sup>60</sup>

El debate que se produce para la creación de un monumento al Holocausto judío acontece en una encrucijada histórica donde partiendo de una situación mantenida, desde la II Guerra Mundial, por los efectos de la *guerra fría* se prevé un gran cambio con la caída del *Muro de Berlín* y la consiguiente desaparición de los bloques. Alcanzó a diferentes ámbitos de la sociedad y si todos son importantes sobre todo en el campo en el que se realizan, son significativos los que tienen lugar en el mundo estético.

Los cambios que suceden vienen intuyéndose desde fechas anteriores, será la coyuntura que se vive la que procure y facilite la materialización de las ideas que se han ido experimentando por diferentes artistas en aspectos concretos. El monumento desarrollado en el siglo XIX no satisfacía y había quedado rechazado por no corresponder a las expectativas de las sociedades contemporáneas. Se interpreta la limitación, primer paso para resolver la cuestión, pero encontrar los caminos que nos lleven a satisfacer las necesidades estéticas es un largo recorrido de obstáculos.

---

<sup>60</sup> SERRA, R. 2010. Entrevista con Peter Einsenman Cap. 15. En *Richard Serra. Escritos y entrevistas. 1972-2008*. Universidad Pública de Navarra.



Fig. 55

*Dokumenta 15*. 2022. Kassel. Alemania. Camión informativo siguiendo los planteamientos de Renata Stih y Frieder Schnock que descentralizaba el memorial por toda la ciudad. Foto tomada en 2022.

En el proceso de definición y creación del memorial surgieron diferentes ideas y deseos que podemos resumirlos en tres principales controversias: debía ser un símbolo de la lucha entre alemanes, entre víctimas y verdugos o tenía que ser multifacético, simbolizar dos *culpas* alemanas: la derivada del crimen en sí mismo, y la de no haber asumido esos crímenes de forma adecuada. Por lo que, se optó que el proyecto debía de ser de todos los alemanes.

No menos importante fue la que llevó a la decisión de que el memorial debía de ser un asunto alemán y no judío, lo tenían que construir los descendientes (asunción generacional) de los perpetradores, sin la necesidad de aprobación judía. La conclusión de que fuera un memorial impulsado por el Estado únicamente para las víctimas judías podría haber generado una *jerarquización*. Otros grupos de víctimas y perseguidos como gitanos y homosexuales, iniciaron campañas para promover la creación de memoriales nacionales por los colectivos que representaban.

En los debates se desarrolló una idea, la de *contra-monumento*<sup>61</sup>, basada en que la mejor forma de demostrar que algo ha existido es resaltar su ausencia, marcar el hueco que ha dejado su volumen. La obra emblemática que se realizó bajo este concepto fue la propuesta de Horst Hoheisel en la Documenta 8 al intervenir en la fuente del Ayuntamiento de Kassel, que había sufrido un ataque racista. Trabajó la idea del vacío que había dejado en los vecinos la destrucción de la fuente. No construyó un memorial panfletario, decidió perforar el suelo con la figura invertida de la fuente destruida. Era una fuente que, en vez de ver caer el agua, se oía su rumor.

Años atrás, en 1982 Maya Lin inauguró, no sin gran polémica, y consiguió erigir el Monumento a los Veteranos de Vietnam<sup>62</sup>, este hecho ayudó a crear una corriente en la que se repetía de una manera más o menos lograda la imagen de lápida con nombres. Como hemos descrito en el apartado anterior, la obra de Christine Jacob-Marks la podríamos ubicar en esta corriente.

Otra aportación a la adecuación de los monumentos a una época coetánea y posterior a las vanguardias artísticas fue el descubrimiento de Constantin Brancusi con la Columna Sin Fin relacionado con la perspectiva del espectador y su posición respecto a la obra que, provocaba el movimiento de la misma y su cambio de formas.

Richard Serra lo expresa de la siguiente manera:

“Cambiar el contenido de la percepción haciendo que

---

<sup>61</sup> Un contra-monumento es lo *opuesto* a un monumento. Los monumentos son objetos, heroicos y para realizar celebraciones, hacen “digna” la muerte en la guerra y pretenden superar el olvido por medio de ilusorias promesas de conmemoración perpetua. Los anti-monumentos son lugares, anti-heroicos, escépticos. exponen el horror de cualquier guerra y estimulan el rechazo y la culpa en el recuerdo sin ilusiones sobre la inmortalidad.

<sup>62</sup> Para muchos políticos son dos paredes con los nombres de los caídos en la Guerra del Vietnam y sin valor artístico. Para reafirmar sus ideas político-artísticas consiguieron incluir en el conjunto dos esculturas figurativas, tal y como hemos señalado en el capítulo anterior. Un proceso parecido sucede cuando obligan a incorporar un *punto de información* en el monumento de Berlín, pues de lo contrario, consideraron que, faltaría la consistencia monumental a las víctimas.

espectador y escultura coexistan en el mismo espacio compartimental comporta movimiento, tiempo, anticipación, etc. Eso no empezó con David Smith o Robert Morris. Esa idea la desarrolló Brancusi en Tirgu Jiu y ha continuado a lo largo del siglo XX”<sup>63</sup>.

Algunas de las singularidades que estos artistas emplearon en sus obras señaladas anteriormente se ven en el Memorial de Berlín. Ausencia de documentos de recuerdo y recuerdo de las ausencias, el acercamiento a las realidades que se desean recordar se realiza mediante la percepción sensible de los visitantes, a los que la experiencia vivida les afecta emocionalmente, terminando con una transformación vital y una percepción más profunda de uno mismo.

Asimismo, las trayectorias profesionales de los autores convergen y se armonizan con un resultado en el que el deconstructivismo de Peter Eisenman<sup>64</sup> dialoga con el (post)minimalismo de Richard Serra. Ponen de relieve el carácter distintivo del lugar (*Genius Loci*<sup>65</sup>, espíritu del lugar), utilizan *pliegues*<sup>66</sup> como consecuencia de la génesis del terreno y colocan múltiples pilares de diferentes volúmenes que nos evocan y remiten a *One-Ton Prop*<sup>67</sup> (*House of Cards*) 1969.

La estructura de todo el memorial por su conformación geométrica, repetición de elementos, materiales, y color, no informa de nada, provocando en nosotros una serie de relaciones basadas en nuestra experiencia y en nuestras referencias con las que le damos sentido a la obra y al mismo tiempo que la interpretamos nos definimos por la elección de las referencias utilizadas. Parece un contrasentido que interpretemos una obra, para la que su autor ha declarado que no existe tal interpretación y que es un lugar sin significado. Es obvio, que

---

<sup>63</sup> SERRA, R. (2010). Op. Cit. p. 144.

<sup>64</sup> VV. AA. (1995). Peter Eisenman 1989-1995. *AV Monografías N°53*. Diferentes arquitectos: Rafael Moneo, Kurt Forster, Ignasi de Solá-Morales y otros analizan las claves de la arquitectura de Peter Eisenman.

<sup>65</sup> Idem. p. 53.

<sup>66</sup> Idem. p. 81.

<sup>67</sup> Como *un castillo de naipes*, *One Ton Prop* está formado por cuatro hojas cuadradas de plomo que se apoyan y sustentan con el contacto de los bordes.

la *no existencia de interpretación* se refiere a la ausencia de una interpretación previa única y universal, cada visitante puede realizar las suyas, sin que el artista le haya informado, condicionado y determinado y poder crear la memoria generacional. Esto supone que, siendo físicamente el mismo objeto, los diferentes sentidos que se le otorgan, modifican conceptualmente dicha obra y ella modifica al observador. Constituye una intervención estética en un espacio público. Nos referimos, por supuesto, a la parte que se resuelve en la superficie, el punto de información es un añadido que poco tiene que ver con el proyecto inicial.

Precisamente esta habilidad de provocar en el espectador diferentes reacciones hace que este cargado de significados simbólicos y conceptuales. Es un espacio abierto sin entradas y salidas definidas, sin recorridos determinados previamente, pero cuando cruzamos la calle para situarnos en la acera que lo rodea, sin entrar sabemos que estamos en el memorial. Podríamos decir que las hipotéticas vallas que cerraban el solar se han desplomado y convertido en aceras.

La monumentalidad de la construcción hace que se pueda recorrerla externa e interiormente. Por el exterior y permaneciendo a la altura del suelo, solo apreciamos la parte superior de algunos bloques, los cuales nos llevan a sentir que estamos (la coloración también ayuda) en un cementerio. Máxime cuando se denomina *Memorial a los Judíos Asesinados en Europa*. Las vistas aéreas y cenitales, abundan en esta apreciación que es muy genérica y extendida.

El recorrido interior viene determinado por el ondulado suelo y la retícula formada por las cúspides de los bloques. Esta diferencia en el monumento produce un lugar de pérdida y contemplación, elementos propios de la memoria. Un acto de inmersión o emersión, dependiendo de dónde se parta y debido a que en algunas zonas la altura de las mismas está por debajo de la de las personas. Al propio Peter Eisenman le parecía increíble la imagen de ver aparecer y desaparecer cabezas:

“vi a la gente entrar en ella por primera vez y es increíble cómo estas cabezas desaparecen, como ir bajo el agua. Primo Levi habla de una idea similar en su libro sobre Auschwitz. Escribe que los prisioneros ya no estaban vivos, pero tampoco estaban muertos. Más bien, parecían descender a un infierno personal. De repente me acordé de ese pasaje mientras veía estas cabezas desaparecer en el monumento. A menudo nose ve a la gente desaparecer en algo que parece ser plano.”<sup>68</sup>

El posible recorrido interno que realicemos será el que logre que experimentemos algo que nunca antes hayamos sentido, algo diferente e inquietante. El Monumento del Holocausto revela justamente una estética diferente a la tradicional, pues no se trata de una belleza a la que estemos acostumbrados quizás desde la concepción clásica del monumento, sino de algo que genera sensaciones incluso poco agradables e incómodas en el espectador. Todo el orden percibido desde el exterior, la retícula bien delineada con sus filas de bloques, calles perpendiculares y paralelas, es decir, un sistema supuestamente racional y ordenado, sistema que, cuando se vuelve demasiado grande y desproporcionado para su propósito previsto, pierde contacto con la razón humana y comienza a revelar las perturbaciones innatas y el potencial de caos en todos los mecanismos de orden aparente. Esta dualidad entre orden y racionalidad que vemos en el exterior, y la angustia, inestabilidad y horror que se siente en el interior es el paisaje que nos proporciona el memorial.

En el recorrido percibimos sensaciones inducidas por el suelo ondulado e inclinado, produciéndonos inestabilidad, en su interior quedamos aislados con sensación de soledad. Hasta encontramos con algún visitante con el que debemos ponernos de acuerdo para avanzar, nos encontramos en un bosque de prismas desorientados por la falta de perspectiva, sobrecogidos por el tamaño y la repetición de los bloques,

---

<sup>68</sup> HAWLEY, CH, TENBERG, N. (9 de mayo de 2005). Interview with Holocaust Monument Architect Pester Eisenman. DER SPIEGEL. <https://www.spiegel.de/international/spiegel-interview-with-holocaust-monument-architect-peter-eisenman-how-long-does-one-feel-guilty-a-355252.html>. Visitado el 2021-07-14.

las paredes inclinadas producen opresión, desamparo, claustrofobia o caos. También puede ocurrir que las sensaciones, afectos o ideas percibidas sean difíciles de verbalizar y pueden estar en conexión con la soledad, el temor, la angustia, fragilidad o incomodidad, situaciones que debieron vivirse en los guetos y en las concentraciones de judíos.

Depende de cada persona el tiempo que tarda en salir de esta situación que es la que nos empatiza con el Holocausto y nos lleva no solamente a sentir la angustia y el temor de los asesinatos masivos y generalizados de judíos, sino también al vivir diario y cotidiano mediatizado por dicho horror. Sea largo o corto, depende de quién lo aprecie, cada uno decide cual es el momento final de la experiencia. Es un lugar único al igual que el Holocausto, puesto que nada ha habido semejante hasta el momento.

La apariencia abstracta del monumento, la ausencia de información verbal o escrita y la carencia de otros elementos visuales que nos recuerden de manera más directa y gráfica el horror de este genocidio lo aproximan más a lo sublime, a la vivencia de desgarró (no responde a los modelos de buen gusto, nos produce cierto dolor o lástima, al igual que, produce cierto alivio al no ser herederos directos y no sentirnos responsables de la tragedia), que a lo siniestro. El monumento establece un límite con lo caótico y con lo cruento de la muerte, la tortura y el asesinato de seres humanos de todas las edades que tenían algo en común, su pertenencia a la comunidad judía. El monumento actúa como un filtro por el cual no permite mirar el terror, aunque sí, que sea vislumbrado.



Fig. 56

El *Ghetto* es irregular, con edificios inclinados que emergen del suelo. La angostura de las calles, la dificultad del paseo, mimetiza con la vida diaria de la época que rememora. Foto tomada en 2022.

#### 4.4. CONSIDERACIONES

El Memorial de los Judíos Asesinados en Europa fue construido por el empuje e iniciativa de la sociedad civil (la periodista Lea Rosh y el historiador Eberhard Jäkel fueron los primeros impulsores), porque los acontecimientos históricos lo propiciaban (caída del muro de Berlín, unificación alemana) y el poder político necesitaba un símbolo para las nuevas realidades (impulso definitivo a la creación de la Unión Europea). Para ello el poder político representado por el canciller Helmut Kohl tuvo una influencia determinante, tanto para la elección de los ejecutores como para modificar el proyecto hasta conseguir el resultado que hoy día conocemos.

El proyecto presentado por Peter Eisenman y Richard Serra es una obra inseparable del lugar en el que se ha erigido y con la idea de crear un memorial, a diferencia del concepto de monumento, generalmente figurativo y vertical, que ciertos sectores de la sociedad querían levantar. Se asienta en un lugar previamente asignado en el que tendrá que dialogar de una forma simbólica sobre la utilización de dicho espacio y el entorno del mismo. Para lograrlo es preciso determinar adecuadamente la escala y el contexto que no tiene que respetar necesariamente lo realizado previamente.

El Holocausto no es recordado por la documentación histórica con la transmisión de datos e imágenes de los hechos ocurridos y que nos han llegado. Se trata de transmitir a las generaciones que no vivieron los sucesos mediante los sentidos y el cuerpo. Es la capacidad de la escultura de conmover y afectar físicamente a quien recorre los espacios escultóricos. Esta es una de las razones por las que decidió finalmente Eisenman, colocar unos objetos geométricos y con los mínimos elementos necesarios para permitir diferentes lecturas, con una indeterminación que produzca una sensación de incompletitud.



Fig. 57

Los *sarcófagos* ganan altura hasta transformarse en *edificios*.  
La ciudad de los vivos y la de los muertos sin separaciones ni vallas,  
conviviendo en un monumento de todos. Foto Tomada en 2022.

El objetivo de aproximar al espectador al drama, que es algo que no puede ser representado por palabras y por lo tanto difícil de imaginar, ha sido conseguido mediante la aproximación vital acercándonos a aquello que es inaccesible, pero nos mira, nos conmueve y desgarrar. No tiene un objetivo específico, un fin único y establecido, una interpretación universal al margen de la experiencia física y simbólica que el espectador interioriza. La experiencia dura el tiempo que el visitante decide en función de sus sensaciones, no tiene un recorrido establecido y no garantiza su comprensión del fenómeno genocida en su totalidad, debido a que es imposible por sí. Nos ayuda a poder sobrellevar la culpa de tan horrenda masacre.

La inmersión del espectador en los espacios de las esculturas es vital para la existencia de cierto tipo de obras, éstas no existen mientras no tengan al menos un observador. La escultura es un medio que nos introduce en la experiencia del espacio. Y esa inmersión tiene carácter personal, es una experiencia única y diferente al hilo de las que internacionalmente suscitan el interés por las experiencias sensoriales, que en ocasiones confluyen con la arquitectura.

En el Memorial de los Judíos Asesinados de Europa la relación entre la presencia y la ausencia, o lo sólido y lo vacío, adquieren relevancia y son conceptos que aparecen en muchos proyectos de Peter Eisenman. Si se interpretan los bloques como los elementos escultóricos únicos de la obra, no apreciaremos la obra en su totalidad, las calles son el elemento clave en la intervención. Si habitualmente las calles son entendidas como el fondo de un cuadro en esta intervención se convierten en primer plano. El diálogo entre la presencia y la ausencia son conceptos básicos en la construcción y la deconstrucción.



Fig. 58

*Jardín del Exilio.* 1999. Daniel Libeskind. Museo Judío de Berlín.  
Presenta coincidencias con el Memorial a los Judíos Asesinados en Europa  
tanto en sus aspectos formales como conceptuales.  
Foto tomada en 2019.

Muchos factores se ven involucrados en la capacidad de expresión del monumento, la luz divide la sombra en diferentes tonalidades, incluso el clima. Estas variaciones se multiplican en relación a los cambios climatológicos.

El visitante es obligado a reflexionar ante la realidad propuesta, todo lo contrario, a lo que está acostumbrado. La experiencia completa entonces será la propia obra, el espectador y su ubicación. El espacio entre el monumento y el visitante empieza a jugar un papel fundamental, el significado de la obra es despojado del objeto y lo adquiere la interrelación entre el visitante y el objeto entre la red de calles, superando de esta manera algunos postulados y premisas de la modernidad. Se trata de una intervención en la que se remarca el valor de la experiencia subjetiva, en un tiempo específico y en un lugar trascendente, al menos en lo que respecta a esa experiencia estética subjetiva.

Este valor de la experiencia subjetiva de considerar al arquitecto como un teórico de la percepción y de la experimentación corporal y visual del territorio es la respuesta que se le ha dado a la modernidad y a su concepto de ciudad. Se la contempla como un objeto de la construcción del paisaje tanto urbano como fuera de la ciudad.



## PARTE III

ANTI-MONUMENTO, CONTRA-MONUMENTO,  
NO-MONUMENTO, NON-U-MENTO,  
VARIANTES ALTERNATIVAS EN BUSCA  
DEL MONUMENTO CONTEMPORÁNEO



## 1. DECONSTRUYENDO EL MONUMENTO

Cuando en abril de 1994 se convocó a través de los más importantes periódicos alemanes un concurso para el diseño de un *Monumento Nacional Alemán a los Judíos Asesinados de Europa*, algunos artistas vieron la oportunidad de presentar ideas y exponer proyectos que materializaban planteamientos que ponían en duda el concepto del monumento conmemorativo tal y como se entendía mayoritariamente en la época. La II Guerra Mundial supuso el fin de un período que daría por finalizadas las contradicciones del siglo XIX, principalmente el fin del imperialismo y un nuevo orden internacional. El monumento no fue ajeno a ello. Había sido tan brutal la contienda que nada era lo que fue y menos las personas que sufrieron o fueron testigos de las barbaridades y humillaciones.

Alrededor de esta fecha se consolida y visualiza una corriente de opinión (ponían en duda la existencia y la justificación del monumento), que arrancando desde finales del siglo XIX se iba extendiendo y que aflorará con fuerza en el mundo artístico una vez finalizada la II Guerra Mundial y se producirá mucho después una vez destruido el Muro de Berlín. En adelante se construirán memoriales que respondan a problemas de fraccionamiento social, de injusticias y de reconciliación de traumas nacionales con participación activa de los *espectadores* que se convertirán en actores activos.

El valor de lo unitario y universal se resquebrajaba y el proceso de fragmentación percibido por Nietzsche<sup>1</sup> iba tomando cuerpo y ampliándose la idea de que era imposible su existencia, pues las funciones que desarrollaba estaban superadas o ignoradas por la población. Leopoldo Torres Balbás nos describe la situación de la siguiente manera:

“El verdadero y ejemplar monumento conmemorativo de la

---

<sup>1</sup> Nietzsche es uno de los pioneros en manifestar el final del monumento y propicia de esta manera la corriente que niega su existencia en el futuro.

hecatombe mundial sería una obra fúnebre, en la que apareciesen millones de cadáveres, espantosas miserias, hambres y ruinas, dolor infinito de los seres humanos. Y, sin embargo, este monumento que dijese gráficamente a las generaciones futuras lo que es una guerra, no se levantará nunca. En su lugar veremos en piedra y bronce representaciones falsas del triunfo y de la gloria: gentes que van cantando al combate; héroes coronados por la patria; soldados que mueren sonriendo abrazados a la bandera; madres y esposas que señalan a sus hombres el camino del campo de batalla; generales, gobernantes y mariscales, a los que la nación proclama beneméritos; es decir, toda la serie de representaciones teatrales y falaces con que la Humanidad intenta engañarse a sí misma”<sup>2</sup>.

Los argumentos explicativos utilizados para justificar tales opiniones, ya al inicio del siglo XX, los podemos agrupar y sintetizar en los siguientes razonamientos: el monumento representa versiones distorsionadas de la historia, representando la historia interesada del poder que intenta perpetuarse, lo que Nietzsche llamaba *la historia monumental*<sup>3</sup>; también se pensaba que presentaba una contradicción en sí misma al responder a épocas pasadas y no a las actuales; se le atribuyó la capacidad de manipular los acontecimientos bajo mitos y ensoñaciones nacionales: al mismo tiempo que resaltan unos hechos, entierran otros; se argumentó que el monumento en lugar de mantener la memoria pública toma protagonismo en detrimento de la memoria colectiva, incluso se piensa que se mueven en direcciones contrarias como termómetros de máxima y mínima; se apreciaba que creando un monumento nos olvidamos de la necesidad de recordarlo; el monumento al ser un elemento que naturaliza la memoria e intenta proyectar con naturalidad la historia de un estado, sus ideales y mitos fundacionales con

---

<sup>2</sup> TORRES, L. (1920). Los monumentos conmemorativos. Arquitectura contemporánea. En *Arquitectura* volumen III (nº 26). p. 172.

<sup>3</sup> Entendemos como Historia Monumental, la que propone relatos de grandes naciones utilizando el pasado en detrimento del presente para proyectar de esta manera un futuro mejor. Una idea romántica que destaca los efectos sin relacionarlos con las causas. Nos viene a decir que “Cualquier tiempo pasado fue mejor”.

la intención de permanencia y longevidad entra en contradicción con el dinamismo social que, siendo mudable hace que el monumento sea un producto de un tiempo y lugar, de una realidad política y estética del momento en el que se crea.

Estas críticas se endurecieron tras la Primera Guerra Mundial. Fue tan brutal la experiencia bélica que los valores de los que se nutren, se exaltan y en los que se basan las guerras, siendo el mayor de ellos el auto-sacrificio por un fin superior, no encontraron justificaciones ni razones que glorificaran los supuestos actos heroicos. No cabía que los artistas enaltecieran estos hechos justificando su existencia y necesidad, por lo que se orientarán a visualizar las contradicciones de la sociedad en sus múltiples aspectos.

Cobrará fuerza la imagen del patético héroe. El patético héroe es un concepto que relaciona a las personas comunes en su debilidad, falta de motivos y objetivos, algo inacabado que no logra adquirir las habilidades y características para asumir el reto que le imponen, con las exigencias sociales y modelos éticos que las élites propugnan y son imposibles de superar. El patetismo consiste en que ciertas sociedades, especialmente las dictaduras y las teocracias, presionan a ser héroes, y la imposibilidad de lograrlo hace que se magnifiquen y mitifiquen situaciones engrandeciendo actitudes que consideran positivas y ocultando los aspectos humanos.

La actitud de reflejar los aspectos humanos en el arte, en una sociedad cada vez más rígida fue rechazada, tanto por los regímenes alemanes como rusos en la época nazi y soviética, por considerarse derrotistas al interpretar que visualizaban valores que había que ocultar y no recordar, pues iban en contra de las ideologías que se intentaban imponer. Valores humanos que se veían amenazados y cercenados por la represión estatal, que se sufría en la vida cotidiana de los ciudadanos repercutiendo en la libertad individual en todos sus aspectos y, por lo tanto, se reflejaba en la vida y la actividad artística.



Fig. 59

*La Juventud Sentada*. 1917. Wilhelm Lehmbrück.  
Museo Lehmbrüch. Duisburg. Alemania. Foto tomada en 2015.

El régimen comunista de la URSS apoyó en un principio a las vanguardias artísticas de los rusos que vivían en el extranjero, posibilitando su retorno mediante el desarrollo de proyectos académicos y valorando positivamente su labor artística. Se interpretaba que las vanguardias reflejaban el nuevo arte que expresaban las ideas revolucionarias<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> En esta época florecieron el constructivismo, y el suprematismo y artistas como Kazimir Malevich, (1878-1935), Liubov Popova (1889-1924), Vladimir Tatlin (1885-1953), El Lissitzky (1890-1941).

Pronto, el Partido Comunista rechazó todos los estilos vanguardistas por el hecho que se basaban en el individualismo y el subjetivismo y se debían desarrollar *temas relevantes* como la política y el proletariado, donde primaba lo colectivo sobre el individuo. Se oficializó el *realismo socialista*. Volvió el arte como exaltación política, convirtiéndose en un arte institucionalizado y académico.

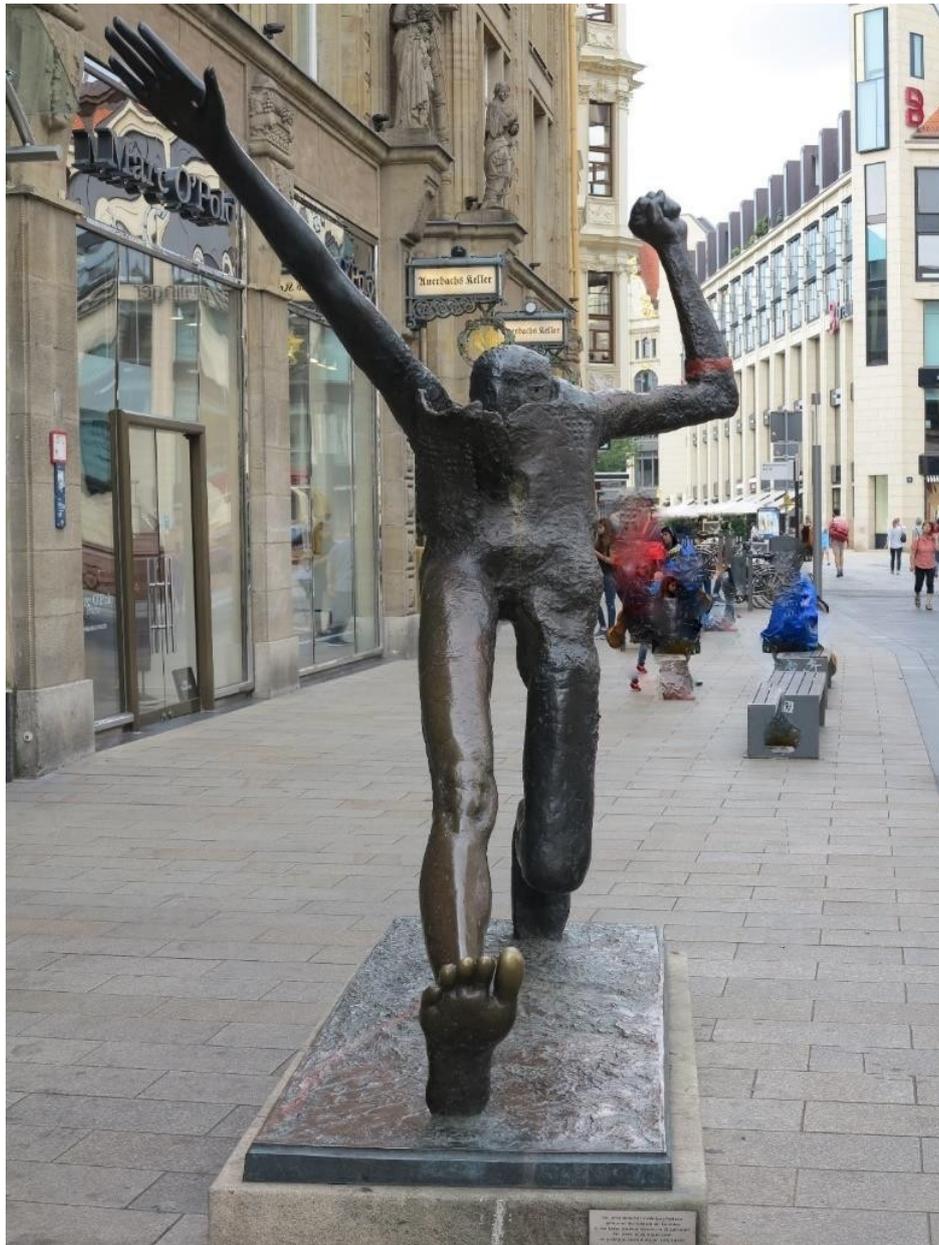


Fig. 60

*El paso del siglo*. 1984. Bronce de W. Mattheuer. Leipzig.

La relación de los alemanes con los dos sistemas totalitarios en el siglo XX.

Foto tomada en 2016.



Fig. 61  
*El Hombre Caído* (1917) de Wilhelm Lehmbrück.  
Bronce en el Museo Lehmbrück Duisburg. Alemania.  
Foto tomada en 2015.

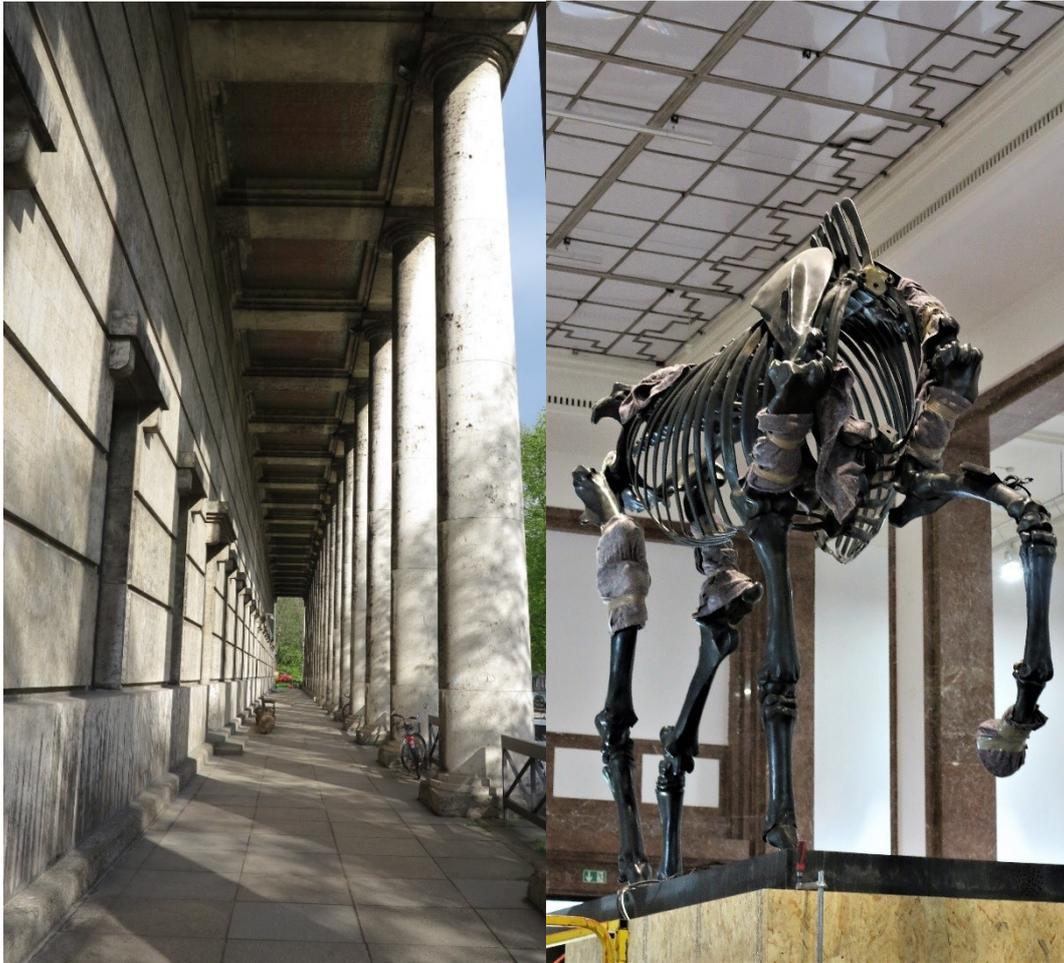


Fig. 62

Pórtico e interior de la Haus der Kunst de Múnich sede de la exposición de *Arte degenerado* según Hitler.

Fotos tomadas en 2017.

El régimen nacional-socialista en su intento de adiestramiento del pueblo alemán prohibió el arte moderno y promocionó las obras tradicionales y que exaltaban valores de pureza racial, belleza, militarismo y obediencia<sup>5</sup>. Con la idea de comparar la maldad, el arte bárbaro y decadente del arte moderno montó paralelamente exposiciones de ambas orientaciones. Hay que destacar las denominadas *Arte Degenerado* en Múnich y *Gran Arte Alemán* en Berlín, en las que se

---

<sup>5</sup> Las corrientes artísticas codificadas como *degeneradas* por los nazis y los soviéticos llegaban al Dadaísmo, Cubismo, Expresionismo, Fauvismo, Impresionismo, Surrealismo, Nueva objetividad. Crearon también una lista de artistas que podían llegar hasta Rembrandt por el hecho de ser judío.

quería demostrar el gusto nazi sobre las pinturas y esculturas, arte puro, frente a las obras modernas y vanguardistas, productos degenerados, que habiendo sido requisados de colecciones públicas se habían salvado de las quemaduras.

La rigidez de las políticas artísticas del nazismo, como del comunismo en defensa de la raza aria y del proletariado heroico, que promocionaban el arte figurativo y la necesidad de ambos estados de afincar sus regímenes con la utilización de monumentos, consiguieron que las vanguardias y el mundo artístico los relacionaran y de esta manera perdieran credibilidad, siendo su rechazo cada vez más generalizado. En el debate sobre el Monumento Nacional Alemán a los Judíos Asesinados de Europa los artistas alemanes tenían dificultades para separar y diferenciar como elementos dispares el objeto artístico y la ideología que los utilizó. Esta dificultad se manifiesta en la contradicción de rechazar la idea del monumento por su pasado nazi y el deseo de plasmar en la memoria colectiva la diferencia entre su generación y la de quienes les antecedieron.

Una nueva interpretación era necesaria para responder al nuevo mundo que se estaba construyendo, no bastaba con destruir físicamente los monumentos creados por Hitler, como ocurre en regímenes autoritarios cuando caen. Había que destruir también la función didáctica del tipo de monumento que se conocía, que consistía en desplazar el pasado justificando el orden social actual, potenciando su contemplación como modelo idealizado. No menos importante y quizá el mayor cambio supondrá el romper con el papel contemplativo y pasivo asignado a los ciudadanos, buscando su participación en la construcción de la memoria colectiva a partir de las memorias personales.

Algunos artistas alemanes se ven inmersos en la contradicción de no querer reducir las conmemoraciones a pequeñas exposiciones artísticas y al mismo tiempo rechazar los conceptos tradicionales del monumento. Como resultado surgiría lo que James E. Young denominó *contra-monumentos*: espacios conmemorativos concebidos para desafiar

la premisa misma del monumento<sup>6</sup>. Una de las funciones conmemorativas del monumento es explicar las situaciones, los sucesos y los hechos históricos para producir una interpretación universal que se imponga en la memoria colectiva, de tal manera que, desplace y borre la memoria individual de los protagonistas y testigos de los hechos.

Recelan de la intención de la creación de monumentos, pues al construir una memoria *oficial*, elude y obvia la creación de una memoria colectiva basada en el conjunto de experiencias personales. De esta manera consiguen y desplazan las interpretaciones creando un vacío entre la vida cotidiana y la de las élites. Estas desean crear un mundo y unas verdades únicas y universales, mientras que la vida, la sociedad y el pensamiento es poliédrico, diverso y percibido de manera plural.

En este contexto una de las propuestas más personales y consecuentes de esta situación es la de Horst Hoheisel que, planteó una imposible y provocativa realización para el momento en el que se formula. La idea central era que, en lugar de construir un monumento nacional para los judíos europeos asesinados, se debería derribar un monumento nacional, a saber, la Puerta de Brandeburgo, pulverizarla y esparcir el polvo sobre el sitio del monumento propuesto. Entendía que el régimen hitleriano era continuación y defendía los mismos intereses que el imperio prusiano. Plantea la lógica de recordar a un pueblo destruido mediante los restos de un monumento destruido. La ausencia con el vacío. Abrir un lugar en el espacio público para cubrirlo con la memoria de los que irían a recordar a los judíos asesinados.

Aunque el resultado final podría haber sido resuelto de diferentes maneras y por lo tanto producir diferentes debates, la idea desafiaba y ponía en duda a cualquier tipo de monumento, tal y cual se conocía, planteando un proceso a favor de la perpetuación del debate que pudiera garantizar la memoria, frente a unas ideas cerradas y determinadas. Lo podemos relacionar con otras acciones y objetos como el muro de las lamentaciones en el sentido de plantear un debate perpetuo y con el

---

<sup>6</sup> YOUNG, J.E. (1999). Memoria y contra-memoria. *Revista de diseño de Harvard*. nº 9 / Construcciones de Memoria: Sobre Monumentos Antiguos y Nuevos.

Memorial a los Veteranos del Vietnam en Washington, que permite la elaboración de la memoria personal y colectiva.



Fig. 63

*Monumento Nacional al 11/9*. 2011. Michael Arad. Nueva York.

Tomando la base de las torres gemelas realiza unas *cascadas* con grandes referencias a *La Fuente Aschrott* de Horst Hoheisel.

Fotos tomadas en 2023.

El proyecto presentado por Horst Hoheisel y que no se materializó tenía un precedente realizado por él mismo en su ciudad natal de Kassel para rescatar *La Fuente Aschrott* destruida por los nazis. Había sido una fuente piramidal neogótica de doce metros de altura, rodeada por una piscina y situada frente al ayuntamiento. Construido en 1908 fue regalada por un empresario judío llamado Sigmund Aschrott y por la sin razón de que fuera donada por un judío fue destruida el 8 de abril de 1939 y sus piezas fueron transportadas, dejando un gran agujero vacío en medio de la plaza. Posteriormente vino la represión, se transportaron más de 3.000 judíos para ser asesinados. En 1943 se llenó con tierra y se plantaron flores, siendo denominado por algunos como *La tumba de Aschrott*.

En la década de los sesenta del siglo XX, construyeron una fuente en el mismo lugar. Pocos ciudadanos, solamente algunos entre los mayores, se acordaban del nombre de la anterior fuente y era extendida la idea que atribuían su destrucción a los bombardeos ingleses durante la guerra. Para rescatar estas debilidades del recuerdo histórico, la *Sociedad para el Rescate de Monumentos Históricos* propuso en 1984 restaurar la fuente, la historia y los bienhechores de la ciudad, recuperando concretamente la figura de Sigmund Aschrott.

Los temores de Horst Hoheisel al idear, proyectar y crear la obra encargada surgían de la posibilidad de que una restauración literal de la fuente sería un pastiche, que ayudaría a olvidar lo que sucedió con el original y cualquier fragmento sería el resto de una destrucción que pocos recordaban. La respuesta fue la creación de un monumento en forma negativa, que diseña una nueva fuente como una imagen especular<sup>7</sup> de la antigua, hundida debajo del viejo lugar con el fin de rescatar la historia de este lugar como una herida y como una pregunta abierta, para penetrar en la conciencia de los ciudadanos de Kassel con el objetivo de que tales cosas nunca vuelvan a suceder.

El artista resuelve el dilema dejando los restos de la fuente original para la memoria y construyendo una réplica en negativo como sombra del

---

<sup>7</sup> Especular en el sentido de pensar, reflexionar, teorizar, deducir, suponer, conjeturar, y no como sinónimo de traficar, negociar, encarecer, lucrarse, ganar, comprar, vender.

monumento ausente, que estando invertido<sup>8</sup> en el mismo solar, el suelo funciona como un espejo donde en la superficie no está la fuente que se erigió y en el subsuelo yace el recuerdo de lo que fue la fuente con elementos que se relacionan con su trayectoria histórica. Hoheisei interpreta y explica que al entrar el agua se sumerge la historia, la parte oscura de la historia antisemita. Desde la profundidad del lugar intenta traer la historia de nuevo a la superficie.

De hecho, los recuerdos y pensamientos arraigados en la fuente que corre bajo los pies del espectador, no del transeúnte, son las únicas figuras de pie en esta plaza y nos damos cuenta de que nos hemos convertido en el monumento. El monumento no es la fuente hundida, lo que allí hay es la historia convertida en pedestal, una invitación para pararse sobre ella y buscar el monumento en uno mismo, porque el monumento está en nosotros<sup>9</sup>.



Fig. 64

*Vertical Earth Kilometer*. 1977. Documenta 6. Walter de Maria.

Foto tomada en 2022.

---

<sup>8</sup> Clear Oldenburg en el proyecto que ideó para el monumento a John Fritzerald Kennedy utiliza la forma negativa de Hoheisel. en el sentido de colocar bajo tierra y cabeza abajo una escultura. Anteriormente, en *Dokumenta 6*, Walter de María había realizado el *Vertical Earth Kilometer*. Una barra de un kilómetro de longitud que partiendo del suelo se introducía verticalmente en la tierra. Superficialmente solamente se observa la sección de la barra. Ver Fig, 52.

<sup>9</sup> Ver HOHEISEL, H. (2019a) *El arte de la memoria – La memoria del arte*. Capaz. Instituto Colombo-Alemán para la Paz. p. 3.

Cualquier transeúnte que vea el pedestal tendrá dificultades para darse cuenta que es una acción para la reconstrucción de la memoria y que no es una fuente decorativa al estilo de las que se hallan en algunos jardines palaciegos. Al ser una obra conceptual, basada en ideas abstractas, es necesaria alguna explicación e información que permita conocer el contexto en que se ha realizado, el objetivo con el que se ha erigido y así poder construir y estructurar el monumento cuyos elementos permanecen en la memoria. La única información la encontramos en el borde frontal incrustado en el suelo, una placa conmemorativa: "...como una herida abierta de la historia de la ciudad, debería recordarnos la injusticia sufrida y ser un recordatorio"<sup>10</sup>. Todo ello rodeado de los arcos de arenisca de la antigua concha de la fuente, musgoso y triste de mirar.

Veinticuatro años más tarde (1987-2011) en el *Monumento Nacional al 11 septiembre* en Nueva York coinciden diferentes elementos en la que es fácil llegar a la conclusión de que es una manifestación actualizada de un contra-monumento. La conmemoración de un hecho brutal sufrido por la ciudadanía, la creación de una imagen negativa de *Las Torres Gemelas*, la utilización de elementos (solar, caja de ascensores) de los edificios, el agua que discurre y todo el argumentario que hemos mentado en párrafos anteriores sobre la Fuente de Kassel redundan en esta apreciación. También recoge en este memorial, siguiendo la tradición también utilizada por Maya Lin en el Memorial a los Veteranos del Vietnam, los nombres de los fallecidos y desaparecidos en la tragedia.

En otro proyecto de contra-monumento, también en Kassel, la participación ciudadana en la reconstrucción del monumento no se reducía únicamente a la elaboración de la memoria personal después de observado el objeto artístico. En este caso hubo participación en la fase previa, en la fase de creación del memorial. Lo realizó Horst visitando las aulas de Kassel con un libro titulado *Los Nombres y Destinos de los Judíos de*

---

<sup>10</sup> En esta placa, además de indicar los hitos más importantes de la fuente: 1908 donación de Aschroff, 1939 destrucción por los fanáticos nazis y 1987 construcción de la obra negativa de Hoheisel, finaliza con "... als offene Wunde der Stadtgeschichte soll sie uns an das erlittene Unrecht erinnern und mahnen". (... Como herida abierta de la historia de la ciudad, debe recordar y recordarnos la injusticia sufrida).

*Kassel*<sup>11</sup>, una piedra y un pedazo de papel. En diferentes visitas que realizaba a las escuelas les leía el libro que narraba biografías de judíos que habían vivido en Kassel. Después, les invitaba a investigar alguna de esas vidas para posteriormente realizar una narración donde relataran las aportaciones de los descubrimientos realizados y sus observaciones en relación a la vida y muerte de ellos. Se les sugirió que envolvieran las piedras con los escritos y los depositaran en unos contenedores previamente llevados a los centros escolares.

Todos los contenedores se transportaron a la Estación Central (Hauptbahnhof) de Kassel para colocarlos en los andenes, en el mismo lugar desde los cuales fueron deportados los judíos a Riga para su posterior ejecución. Es lo que el artista llama *Denk-Stein Sammlung*, o archivo de piedra conmemorativa. En este memorial y en su construcción vemos los elementos que el contra-monumento quiere resaltar. Por una parte, crea un lugar en un espacio público, basado en la participación ciudadana, ampliando el conocimiento de su memoria y llenando el vacío dejado por los judíos desaparecidos.

Con la crítica al monumento conmemorativo y la propuesta del contra-monumento Horst Hoheseil realiza una serie de obras que centrado como eje vertebrador en el Holocausto judío planteará diferentes soluciones para romper el silencio sobre los crímenes de guerra de los nacionalsocialistas y el Holocausto. No se erigirán en un pedestal, ni serán fundidos en bronce o tallados en mármol, utiliza materiales más efímeros y efectivos para llegar a la conciencia de los espectadores. No nos habla del valor patrio, ni de la exaltación de la guerra, ni del orgullo nacional, apela a los sentimientos existenciales del vacío, la pérdida y el silencio.

Además de las creaciones de la fuente Aschrott (*Der Aschrottbrunnen*) y el de la Estación Central (Hauptbahnhof) de Kassel realizó en colaboración con Andreas Knitz<sup>12</sup> la mayoría de trabajos de la

---

<sup>11</sup> Die Namen und Schicksale der Kasseler Juden.

<sup>12</sup> Andreas Knitz nació en Ravensburg, Alemania. Cursó formación profesional como carpintero de muebles y obtiene la licenciatura en arquitectura en la Universidad de Kassel. Trabajó desde 1993 hasta 2001 como arquitecto en Kassel, hasta que abre su

memoria desde el arte. A lo largo de más de treinta años varía de una posición identificatoria con las víctimas a la que quería realizar un monumento apropiado a dirigir la mirada al acontecimiento y a sus causantes. Sus objetivos variarán en consecuencia. De erigir un monumento en un lugar, a ser un iniciador de procesos de memoria con la participación de otras personas.

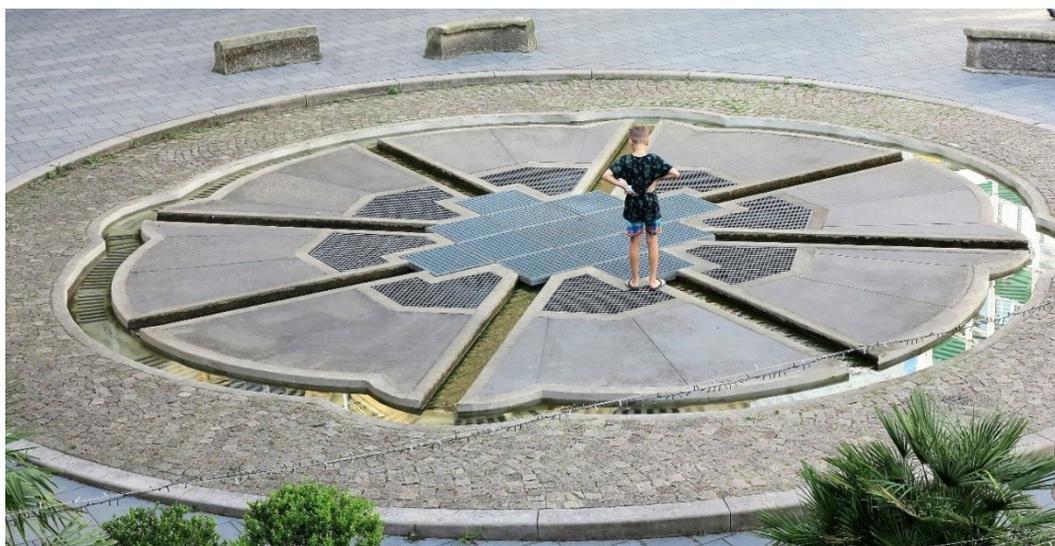


Fig. 65

*Fuente Aschrott.* 1987. Horst Hoheisel. Kassel. (Alemania).

Foto tomada en 2022.

*Un monumento a un monumento (Ein Denkmal an ein Denkmal)* es una obra situada en el campo de concentración de Buchenwald cerca de Weimar y en cuyas plazas centrales (Appellplatz) se hacía el recuento de los prisioneros por la mañana y por la tarde. En la base del obelisco de madera que, presidía la plaza del mismo nombre y que había desaparecido, colocaron una placa de acero con los nombres de todas las nacionalidades de las víctimas que habían pasado por el campo.

“La placa permanece caliente día y noche, en el verano y el invierno, a la temperatura del cuerpo humano...”

“...que es común a todas las personas,

---

oficina RAUMSTATION en Ravensburg. La mayor parte de su trabajo artístico ha sido en cooperación con Horst Hoheisel en el equipo Hoheisel & Knitz.

independientemente de su edad, color de piel, sexo y de su condición de victimario o víctima. El calor corporal es la vida. Cuando la gente se arrodilla durante su visita al monumento, toca la placa y siente este calor corporal en sus manos, tiene lugar una forma de tocar y ser tocado completamente diferente de si se pusiera una corona de flores”<sup>13</sup>.

Mimetiza al espectador con los prisioneros que sufrían las bajas temperaturas ambientales mediante la sensación cálida de la vida, pudiendo percibir *su calor humano*.

En la fuente de Aschrott, ocultándola visualiza toda la historia de la misma, aflora los acontecimientos ocurridos desde su primera creación. En las piedras de la estación moderniza y actualiza unos relatos adaptándolos a la realidad actual, prolongando la existencia del pasado, construyendo el presente. En *Acción de eutanasia T4*, visualiza mediante un autobús gris a las víctimas consideradas indignas de vivir por ser diagnosticadas con enfermedades mentales y otras discapacidades. El *monumento de los autobuses grises* conmemora el viaje a la muerte. Un autobús fundido en hormigón en su tamaño original tapona para siempre la salida del Centro de Psiquiatría *Die Weissenau* en Ravensburg de la que salieron los autobuses de la muerte. Una réplica del autobús se desplaza por las calles y lugares de este asesinato de enfermos manteniendo la memoria por allí donde pasa y por donde es requerido para su ubicación temporal. La idea es que gracias a los desplazamientos y recorridos muchas más personas se enteran de la historia que si estuviera permanentemente en un lugar. Es una actividad abierta y si se pone en marcha, se debe a que hay una demanda e interés en mantener la memoria, pero si se detiene en algún lugar y no parte de nuevo, ¿podemos interpretar que se detiene el recuerdo y se borra la memoria? En la fuente de Aschrott, ¿tiene que mantener una dirección inversa para ser contra-monumento? En la propuesta para el *Monumento a los judíos asesinados de Europa* el vacío dejado por el pueblo destruido ¿se debe recordar con la destrucción de los

---

<sup>13</sup> Ver HOHEISEL, H. (2019a). Op. Cit. p. 4.

monumentos erigidos anteriormente? ¿Son relacionables la ausencia física de las personas con el vacío estético?

Estas cuestiones son las que resuelve Hoheseil cuando estaba interesado principalmente en la erección de monumentos. El desarrollo de su quehacer artístico le llevará a ser catalizador de memorias de otras personas respecto a sus experiencias con las dictaduras. Un proceso que ya tuvo su inicio en la actividad desarrollada en Kassel con piedras depositadas en la estación de tren<sup>14</sup>. Será en el continente de América del Sur donde realizará tales experiencias. Bajo lo que él denomina *La Química de la Memoria (Die Chemie der Erinnerung)* realiza actividades de taller en Santiago de Chile y el barrio de San Bernardo respecto a la búsqueda de rastros de la memoria en el Estadio Nacional donde los golpistas concentraron en un primer momento a los ciudadanos prisioneros. En el taller también se desarrollaron ideas simples pero efectivas sobre cómo los partidos de fútbol de hoy podrían recordar al estadio como una gran prisión durante el golpe de estado.

En San Bernardo se invitó a la gente del barrio a llevar un objeto de su vida cotidiana que tuviera que ver con la dictadura militar vivida en el pasado.

“Nunca había visto tantas lágrimas y nunca había oído tantas historias de violencia, alcoholismo, abuso, pérdida y muerte como durante esa semana en ese taller. Estas personas no estaban muy interesadas en la política. Simplemente no querían que sus hijos tuvieran que pasar por lo que ellos habían vivido”<sup>15</sup>.

Con los objetos y sus narraciones se realizaron exposiciones itinerantes, en las que más importante que los objetos en sí fueron las historias narradas en torno a ellos y su relación con la dictadura militar. Otra idea que le satisface de esta experiencia y que se relaciona con el

---

<sup>14</sup> Nos hemos referido anteriormente a este proyecto como Estación Central (Hauptbahnhof) de Kassel a pesar de que Hoheseil lo denominara *Colección de piensa-piedras (Denk-Stein-Sammlung)*.

<sup>15</sup> HOHEISEIL, H. (2019a). Op. Cit. p. 7.

papel del artista en su contribución al arte, es la de que, nadie recuerda que fue él, el reactivador que puso en marcha la actividad.

Otros proyectos y exposiciones en esta misma línea de creación fueron: *Las almas de los edificios – HIATUS*, para honrar a las víctimas de la dictadura militar, junto con la Universidad, la Pinacoteca de São Paulo y el Palacio del Congreso en Brasilia. Así como *El Barrio en el Museo, Museo Nacional de Colombia* en el que un grupo de jóvenes construyó, en un trabajo de memoria, en el Museo Nacional en Bogotá un modelo de su barrio, derribado por la administración de la ciudad por razones de seguridad.

Su participación en el Parque de la Memoria<sup>16</sup>, consta de un enorme muro (nos aventuramos a pensar que influido por el Monumento a los Veteranos de Vietnam) con los nombres de todas las víctimas conocidas de la dictadura militar, junto a un museo y esculturas de artistas de renombre internacional. “Todo el complejo está enmallado, vigilado y por la noche iluminado con reflectores como si fuera un complejo carcelario”<sup>17</sup>. La propuesta de Hoheseil fue colocar uno de estos postes de luz en el río y hacer reflejar la luz en el agua del río en el que cayeron arrojados desde los aviones las víctimas del golpe de estado. El río se convierte en un lugar que se lleva la memoria con él.

La materialización de lo efímero y perecedero de la existencia de los monumentos lo realiza Jochen Gerz en colaboración con Esther Shalev-Gerz con el *Monumento contra el Fascismo* (Mahnmal gegen Faschismen), inaugurado el 10 de octubre de 1986 en la localidad de Harburgo perteneciente al municipio de Hamburgo. Si nos desplazamos al lugar donde se ubicó, encontraremos una lápida cuadrada en una plataforma-mirador que corresponde a la parte superior del monumento.

---

<sup>16</sup> El Complejo conmemorativo de El Parque de la Memoria-Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado es un espacio público promocionado por los poderes estatales y otros organismos y asociaciones, ubicado en la franja costera del Río de la Plata de la Ciudad de Buenos Aires. Se erige como un lugar de memoria que conjuga la contundencia de un monumento donde están inscriptos los nombres de los desaparecidos y asesinados por el accionar represivo estatal.

<sup>17</sup> HOHEISEIL, H. (2019a). Op. Cit. p. 8.

En ella se puede leer *Hundimiento de la columna y su desaparición*, y el texto siguiente:

*Invitamos a los ciudadanos de Harburgo y a los visitantes de la ciudad a incluir sus nombres aquí, junto a los nuestros. Haciendo esto, nos comprometemos a no bajar la guardia. En cuanto haya más y más nombres cubriendo esta columna de plomo de 12 metros, se irá hundiendo gradualmente en la tierra. Un día, desaparecerá completamente, y el lugar del Monumento contra el Fascismo de Harburgo se quedará vacío. Al final, sólo seremos nosotros mismos los que podamos levantarnos contras las injusticias.*

Cuando se inauguró la escultura de Gerz, ésta consistía en un paralelepípedo de 12 metros de altura recubierto de plomo para poder inscribir textos y firmas contra el fascismo. Cada vez que se completaba una zona accesible, el monumento descendía enterrándose bajo tierra y, permitiendo continuar el proceso escritor en una nueva zona. El proceso de enterramiento paulatino y desaparición de la escultura terminó el 10 de noviembre de 1993. Metáfora de la vida y del cuerpo humano que una vez finalizados son enterrados, quedando como testimonio una lápida que visualiza lo efímero, lo circunstancial de los objetos (de todos los objetos, vivos o no vivos, materiales o no materiales) que permanecen un tiempo, y de la necesidad de adquirir compromisos en la vida, visualizados con los escritos grabados.

Otra característica de los contra-monumentos es incluir algún elemento específico, que simbolice o conecte con la cuestión que el artista quiere visualizar. En el caso del Holocausto judío el libro es uno de los elementos elegidos, no solamente porque, de hecho, fueran en general aficionados a la lectura y al saber, sino que también, por el hecho simbólico de haber sido elegido, el libro, como objeto para reprimir y eliminar el pueblo judío. Tanto Micha Ullman con *El Monumento a la quema de Libros Nazi* en la Bebelplatz de Berlín y Rachel Whiteread con *Nameless Library* en Judenplatz de Viena se han servido del libro y la biblioteca como *espacios negativos* para representar el vacío del Holocausto.



Fig. 66

*El Monumento a la quema de Libros Nazi.* 1995. Micha Ullman. Berlin.  
Foto tomada en 2022.

El proceso de interpretación y asunción de la época nacional socialista por Alemania y Austria difieren en que para la primera se convirtió en un tema obsesivo y para la segunda fue un paréntesis en su historia, algo que les sobrevino del exterior, y por lo tanto, no se analizaba, ni se estudiaba, pues se sentían víctimas y no agentes activos del mismo. Al final de los sesenta del siglo XX los movimientos estudiantiles desenmascaran esta interpretación histórica y comienzan a aparecer opiniones contrarias. A pesar de los cambios surgidos, no será hasta 1988 cuando el canciller federal Franz Vranitzky declaró que Austria no había sido únicamente víctima, sino también, responsable de los crímenes nazis.

Como en el caso del Memorial a los Judíos Asesinados de Europa de Berlín y el Memorial a los Veteranos de Vietnam en el National

Mall de Washington D.C. ambos monumentos abordados en esta tesis en capítulos anteriores, la realización de un monumento en Viena fue impulsada por iniciativa y promoción ciudadana, en este caso iniciativa de Simon Wiesenthal. Finalmente, mediante concurso se encargó a Rachel Whiteread la creación de un monumento en Judenplatz de Viena. En su trayectoria artística, *Una habitación propia* es un ejemplo claro, la hicieron merecedora de su designación al tener el espacio y la memoria como poéticas centrales de su producción.

En un principio, la unanimidad fue el rasgo más sobresaliente, pero a medida que se iba avanzando en el proyecto comenzaron a surgir problemas, desavenencias, y disconformidades. Algunas de ellas fueron: la pérdida del aparcamiento de coches en la plaza los restos arqueológicos de la antigua sinagoga<sup>18</sup>, el miedo de los comerciantes a perder rentabilidad en los negocios, el temor al posible desapoderamiento católico de la zona. En muchas de las opiniones afloraba un antisemitismo que ya existía desde antes del ascenso nazi. Finalmente, la obra *Nameless Library* siguiendo los métodos y procedimientos de la artista fue inaugurada el 25 de octubre de 2000.

La obra consiste en un vaciado de una sala de una biblioteca sin paredes exteriores, por lo que se ven los libros por el canto y el hueco de las estanterías. Es un bloque de unos 10,58 metros de largo, 7,52 de ancho y 3,9 metros de alto, colocado sobre un zócalo que realiza las funciones de pódium, más amplio que la base del edificio. En uno de los lados cortos una puerta de doble hoja parece que nos va a permitir la entrada. Nada de eso es posible, ni tampoco tomar o leer alguno de los idénticos libros que vemos. En la parte superior un hueco cónico que no se percibe desde la plaza, pudiera interpretarse como el vaciado de una lámpara. En la plataforma existen diversas inscripciones, delante de la puerta una misma en tres idiomas: alemán, inglés, y hebreo: *En conmemoración de los más de 65.000 judíos austríacos que fueron muertos por los nazis entre 1938 y 1945*. Alrededor del edificio y rodeándolo aparecen los nombres de cuarenta y cinco campos de

---

<sup>18</sup> Con los restos arqueológicos de la sinagoga medieval encontrados en la plaza, en el edificio trasero del Monumento al Holocausto, se creó un museo extensión y complemento del Museo Judío ya existente.

concentración en los que fueron internados los judíos para la *solución final*.



Fig. 67  
*Nameless Library*. 2000. Rachel Whiteread.  
Monumento en la Plaza de los Judíos y maqueta en el Museo Judío.  
Viena. Fotos tomadas en 2023.

El trabajo de Whiteread hace que la ausencia forme parte de la materialidad de la obra y sea el objeto de sus preocupaciones. Saca a la luz las dificultades identitarias de una nación y la concordia ciudadana. El mundo desaparecido que no puede ser totalmente comprendido por aquellos que no lo vivieron. Toma el libro como el elemento de nexo entre los judíos austriacos de todos los tiempos. Era el medio de recordar el pasado, y lo que unió a los judíos.

*Nameless Library* provoca en los espectadores un conjunto de sensaciones que permite codificar y descodificar diferentes espacios sobre el lugar. Realiza un objeto que basado en un acontecimiento del pasado no lo conmemora, sino que produce un conjunto de sensaciones presentes que son las que mantiene y conserva el monumento y dan al mismo todos los elementos que lo rememora<sup>19</sup>. No es un lugar *de* memoria, más bien, es un lugar *para* la memoria. Es un lugar para la creación de la memoria en base a la experiencia, la exposición, al encuentro y a la confrontación. Así que, no nos extraña que los defensores de la obra de Judenplatz adujeran que el objetivo del monumento no es que sea hermoso, su misión es que haga doler.

---

<sup>19</sup> Ver, DE MARCO, E. (2015) *Arte Público y Monumento. Dispositivos Inmanentes de Memoria*. p. 144.

## 2. ANTI-MONUMENTOS: INTERVENCIONES, ARTE, MEMORIA

Desde la antigüedad, erigir monumentos es parte de un ejercicio de memoria colectiva. En la modernidad, constituye una forma tanto de conmemoración como de homenaje. A través del monumento se busca recrear la memoria acerca de personas o hechos y hacer que quienes estén ante él, recuerden, más allá de su propia vivencia personal, hechos y personas que marcaron a la sociedad.

Usualmente, los monumentos responden a objetivos y modelos de las élites del poder, estando éstos en relación al contexto político del lugar donde se instalan. Generalmente, ideas positivas desde una perspectiva que busca justificar un pasado en el presente para configurar el futuro. Así, es muy común encontrar: la vida de próceres, héroes anónimos, batallas, la fundación de una institución, etc...

Esta realidad corresponde en gran medida a sociedades y Estados fuertes, con clases medias consolidadas, donde los conflictos se resuelven bajo el mandato legal y donde los grupos de presión y otro tipo de estructuras no pueden sustituir al gobierno. No es el caso de algunos lugares de América del Sur en que es frecuente el estallido de golpes de Estado, gobiernos tutelados y prácticas irregulares, donde las sociedades están disgregadas y no se consolida el derecho y la ley. Después de lograr la independencia de las metrópolis que las colonizaban, los gobiernos controlan de manera desigual las diferentes zonas y grupos a los que debe administrar. Los intereses económicos y políticos de los países que están al norte del río Grande, como Estados Unidos y Canadá, dificultan un desarrollo más equitativo del subcontinente, provocando injerencias de ambos tipos, tanto económicas como políticas o ambos, y dificultades en la consolidación de sociedades más estables.

Como hemos visto en capítulos anteriores, al final del siglo XX y en el actual muchos de los monumentos erigidos han sido por iniciativa de la sociedad civil y se han materializado en forma de anti-monumento.

En el caso de México parten en contra de las élites, frente a la injusticia estatal al no responder a las necesidades humanas de la población. Lo que era, en Europa, un debate interpretativo en el marco de una guerra simbólica de ideas por definir, la narración de los hechos en América del Sur se convierte en reivindicación social, testimonio de su lucha reivindicativa y testigo de que la lucha no ha acabado y por lo tanto, los problemas no han quedado resueltos de manera satisfactoria.

Al estar estos anti-monumentos financiados por cuestión pública entre las clases populares y en contra de las autoridades, tanto los materiales utilizados, como la realización de los mismos no son de gran envergadura. No tienen la necesidad de crear monumentos permanentes con materiales duraderos, viendo los objetivos con los que se han creado, es lógico pensar que su mayor deseo es que desaparezca su razón de ser, desaparezcan las controversias y por lo tanto queden como hitos históricos.

Sus objetivos principales son reivindicar el espacio público, sacar a la luz hechos y realidades cotidianas, crear una opinión favorable a las víctimas de las injusticias y presionar en busca de una resolución de los conflictos. Serán testigos y delatores de los problemas para que no queden olvidados de la sociedad o marginados de las prioridades sociales.

Aunque necesitarían permanecer en el tiempo por lo menos hasta resolverse los problemas, o perdieran su misión de ser testigos de injusticias se les prevé una corta vida. Cuando fueron colocados tuvieron la necesidad de montar guardias ciudadanas, como veremos en los casos de México, para que no fueran desmantelados, y la toma del espacio público fue más allá de lo simbólico.

De entre todos los erigidos en Latinoamérica, vamos a detenernos en cuatro que por su relevancia y proyección son más conocidos y al mismo tiempo nos ayudan a comprender los procesos vinculados a este fenómeno. Son los conocidos con los siguientes nombres: +43, 49ABC, en ciudad de México, las *Madres de la Plaza de Mayo* en Buenos Aires, y como contrapunto la frustración del *Monumento a las Mujeres*

*Víctimas de la Represión Política* de Santiago de Chile. Este breve muestrario del anti-monumento en la América Latina nos permitirá ver las características del fenómeno artístico del que por su repercusión internacional y por su valor representativo del resto de anti-monumentos nos pueden servir para explicar el fenómeno.

## 2.1. ANTIMONUMENTO +43

Se erigió por sorpresa, el 26 de abril de 2015, día en que se cumplían siete meses de la desaparición de los estudiantes de Ayotzinapa<sup>20</sup>. Ese día se realizó la undécima acción global por Ayotzinapa, para la cual se organizó una marcha que finalizaría en un punto frente al lugar donde sería colocado el anti-monumento. Su colocación se realizó como parte del mitin con el que concluía la manifestación. En dicho mitin, se pronunciaron varios discursos, orientados a exigir la aparición con vida de los estudiantes y una investigación a fondo sobre la muerte de 6 personas, incluyendo al normalista<sup>21</sup> Julio César Mondragón, que fue encontrado sin rostro y con huellas de tortura.

Se usó un camión de carga para llevar el anti-monumento al sitio de mitin, posteriormente fue detenido el conductor y se necesitaron decenas de voluntarios para ayudar a descargarlo y colocarlo. Fue

---

<sup>20</sup> Entre la noche del 26 y la madrugada del 27 de septiembre de 2014 fue cuando ocurrieron una serie de hechos violentos en Iguala, donde se vieron involucrados policías municipales, estatales, militares del 27 Batallón de Infantería y cinco autobuses en los que se transportaban los normalistas. El ataque a los 43 normalistas transcurrió en un total de cinco horas, en al menos nueve distintos puntos y momentos.

<sup>21</sup> Se entiende por *normalista* a los estudiantes de las *escuelas normales*. Llamadas también en España Escuelas Normales de Magisterio. Pasaron a denominarse como Escuelas de Magisterio. hoy día, Facultades de Educación. Por lo tanto, eran estudiantes de magisterio, futuros maestros. La primera escuela normal la creó el fundador de las Escuelas Cristianas en Francia Juan Bautista de la Salle en los años 80 del siglo XVII. Su finalidad no era reglamentar o normalizar la educación, sino inculcar normas de vida de los estudiantes.

después de las 16:00 horas cuando algunos padres de los normalistas se aglutinaron sobre la mediana del Paseo de la Reforma y comenzaron a excavar. La pesada estructura conformada por el signo de más (+) y el número 43 de color rojo, fue amarrada sobre una base de metal, sobre la cual se escribió la leyenda ¡Porque vivos se los llevaron, vivos los queremos!

Una vez colocado, se hicieron guardias para evitar que las autoridades de México D.F. o federales intentaran retirar el anti-monumento. Las causas por las que se erigieron anti-monumentos en espacios públicos, fueron para fagocitar, una forma de mantener sus reclamaciones de la justicia vigente, ante un gobierno y una sociedad que los van dejando, olvidados.

+43 consta de tres elementos separados y con diferentes ángulos entre ellos. Esta disposición y los límites de las vías circundantes y el paso de peatones de la mediana que se sitúa delante, conforman un acotamiento que estructura los elementos colocados. El ser todos de un mismo color nos adelanta que están relacionados y forman parte de un todo.

## 2.2. ANTIMONUMENTO 49ABC

Las letras A, B, C, sobre ellas el número 49 de colores azul (4 y B), rosa (A y 9) y verde la C. El número 4 y la letra B se combinan uniendo el lado vertical derecho del 4, con el lado vertical izquierdo de la B, creando una única pieza. El resto queda adherido a esta *columna* que ejerce como eje vertebrador del monumento a los 49 niños y niñas que murieron en la guardería ABC por negligencias de gestión en sus instalaciones e irresponsabilidades de las autoridades.

El monumento se erigió ocho años más tarde, el 5 de junio de 2017. Al igual que en la colocación del monumento +43 fue precedido

por una manifestación. Se leyeron los nombres de las víctimas y se fijó en suelo, delante del Servicio Mexicano de la Seguridad Social, con un retén de voluntarios para que no los hicieran desaparecer las autoridades.

En ambos casos, se reivindica el derecho ciudadano al uso del espacio público en contra de la actitud de las autoridades y como denuncia de las políticas llevadas. Se realizan en una fecha conmemorativa de los sucesos y como resultado de unas actividades cívicas. En ambas se repite, también, la defensa física y permanente del anti-monumento. No aspiran a perpetuar el recuerdo, sino a alterar la percepción de que un hecho es inamovible. Quiere visualizar la protesta permanente de reclamo y de justicia al Estado en el espacio público. Ser una llamada de atención a los transeúntes que cruzan cotidianamente el lugar.

Son obras que se sitúan en un campo híbrido entre escultura y diseño. Tienen poco que ver con la arquitectura, funcionan como logotipos en reclamo de atención. *49 ABC* al ser una pieza en sí misma pueden tener diferentes colores, pues esto no pone en duda su unidad.

### 2.3. LAS MADRES DE PLAZA DE MAYO

Como hemos visto en el ámbito mexicano los anti-monumentos han surgido como instrumento para la lucha contra las dictaduras, la violencia de estado y la defensa de los derechos humanos. Las manifestaciones artísticas surgen como respuesta local de las víctimas en sus enfrentamientos con los poderes y adquieren diferentes formas artísticas como lo no-figurativo, lo no-objetual, el sitio específico, la performance, el arte-acción y las estéticas participativas. Las concentraciones que desde abril de 1977 realizan en Buenos Aires (Argentina) las *Madres de la Plaza de Mayo* entran dentro de estas acciones.

Basándose y utilizando la gran tradición política crearon nuevas formas de protesta y acción política. Los recursos imaginativos surgidos de la acción práctica nos revelan que la memoria no son las obras artísticas que aparecen como imagen de la confrontación social, sino que se basa en el compromiso y la participación. Este movimiento de madres no produjo ningún monumento, pero fueron capaces de crear unas *huellas* que nos remiten y simbolizan toda su lucha. Son la *plaza* que nos indica el *lugar* (Plaza de Mayo), *la ronda* que visualiza el movimiento social y *el pañuelo* que las distingue como colectivo e invita a solidarizarse. Estos símbolos no surgen como realización de un proyecto, son el fruto de una continua y lenta construcción.

El ritual surgido con las citas de los jueves a las 15:30 en la Plaza de Mayo por la necesidad de reivindicar la existencia de sus hijos desaparecidos las convirtieron en soporte físico de la memoria y al mismo tiempo en monumentos efímeros. Surge del desgarramiento que produce la desaparición de seres queridos y el ninguneo de las responsabilidades políticas y penales. La *ronda* surge como respuesta a la represión policial que para romper las manifestaciones que consistían en sentadas y concentraciones las obligaban a caminar. Los *pañuelos blancos* potenciaban la denuncia y hacían presentes por medio de las Madres la *ausencia* de los hijos. Esta creatividad artística utilizando la intransigencia y el ingenio para lidiar la represión policial se extendió a otras formas de acción en defensa de los derechos humanos.

La participación de otros grupos artísticos que acompañaban las acciones de las Madres supuso la creación de otras huellas. El Grupo de Arte Callejero (GAC) y el colectivo Etcétera colaboraron, entre otros, en el equipamiento de las marchas y manifestaciones. El sistema de señalización viaria desarrollado por los GAC modificando señales de tráfico vinculados con el paisaje de la represión desarrollan una percepción memorística de la ciudad.

Cuando invitaron a que sus obras figuraran en el Parque de la Memoria<sup>22</sup>, el debate se centró en si esta acción fuera del lugar de referencia perdería fuerza artística y política. Al mismo tiempo que se tomaba ese riesgo se sopesó la cualidad de homenajear dándoles reconocimiento a las prácticas surgidas de las protestas. dándoles un valor institucional y por lo tanto el reconocimiento público. La aportación consistió en fotos y siluetas de desaparecidos, pañuelos de las Madres, señalizaciones viales, relacionando los símbolos y recursos de memoria desarrollados por el movimiento de derechos humanos.

La relación entre el proceso de las Madres y el Parque de la Memoria sigue una evolución contraria al habitual en los anti-monumentos que, surgiendo en contraposición al monumento histórico, que pretenden incidir en el espectador removiendo los recuerdos vividos por el colectivo, sensibilizando a las generaciones posteriores, para producir cierto grado de mimetismo y superar los padecimientos pasados con el fin de no reproducirse. En este caso, de un problema vivo que no se ha cerrado y se busca su resolución mediante la participación y la acción, se convierte en un soporte definitivo con la intención de fijar el recuerdo.

Superar el peligro de caer en las características que se criticaban a los memoriales es el riesgo que debemos asumir teniendo en cuenta que de lo que se trata es de suscitar una memoria activa construida sobre las experiencias personales, rediseñar el espacio público y buscar las relaciones con el pasado. Que los dispositivos artísticos sean dinámicos y no cierren el pasado, que los sitios que fueron testigos de recuerdos impliquen al resto de la población y que la memoria colectiva sea la suma dialéctica de compromisos individuales.

---

<sup>22</sup> El Parque de la Memoria-Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado es un espacio público de catorce hectáreas de extensión, ubicado en la franja costera del Río de la Plata de la Ciudad de Buenos Aires. Este lugar de memoria no pretende cerrar heridas ni suplantarse la verdad y la justicia, sino constituirse en un lugar de recuerdo, homenaje, testimonio y reflexión. Horst Hohenseil propuso para este parque colocar en el río un poste de luz de los que alumbran la instalación y hacer reflejar la luz en el agua. Porque el río lleva la memoria con él. Las víctimas fueron lanzadas desde de los aviones a las aguas de este río.

## 2.4. MONUMENTO A LAS MUJERES VÍCTIMAS DE LA REPRESIÓN POLÍTICA

El 12 de diciembre de 2006 en Santiago de Chile se inauguró el llamado Monumento a las Mujeres Víctimas de la Represión Política con el propósito de homenajear a las mujeres que lucharon contra el golpe de estado y la posterior dictadura de Augusto Pinochet. Un homenaje a las detenidas, las torturadas, las desaparecidas, las ejecutadas, las que se organizaron en busca de sus familiares, en definitiva, a las que ofrecieron y dedicaron su vida en favor de los derechos humanos.

Sería en 1992 después de recuperar la democracia cuando un grupo de mujeres se reúnen para promocionar y proteger un espacio para construir una obra que reconciliara la actualidad con el pasado represor. En la vuelta de nuevo hacia la normalidad, pensaban que las organizaciones sociales podrían co-legislar conjuntamente con las organizaciones políticas. Elaboraron un Proyecto de Ley para llevar adelante la construcción de un monumento y presentarlo en el Congreso para su debate y aceptación. A pesar de los esfuerzos de algunos diputados que lo promocionaron y de las iniciativas del Comité, la Ley no fue aprobada y se quedó archivada para siempre en la Asamblea legislativa.

Este obstáculo no fue suficiente para que dejaran y abandonaran este proyecto y así en el año 2003 crearon el Comité de Mujeres en la Memoria para coordinar ideas e impulsar el memorial. Durante tres años estuvieron trabajando hasta la inauguración de lo que conocemos como Monumento a las Mujeres Víctimas de la Represión Política. En este tiempo una de las tareas era buscar el sitio idóneo para colocarlo, creando un lugar desde el cual poder recordar y madurar sobre las represiones habidas y las injusticias de las desigualdades de género. Este

lugar lo situaban en el Paseo Bulnes<sup>23</sup> de la capital chilena. Consideraban que era ese el espacio idóneo para dialogar con el palacio de La Moneda (símbolo de la dictadura y el poder) y que los transeúntes se *tropezaran* con algo en el medio de sus rutinas y utilizaran como un momento de reflexión y toma de conciencia de los problemas.

El monumento consiste en un muro inspirado en el *Memorial de los Veteranos del Vietnam* en Washington en el sentido de ser un lugar para realizar introspecciones personales, pero de cristal serigrafiado con rayas a modo de un código de barras, con fotos y espejos para ver y verse. La base de aluminio con luces que alumbra nocturnamente la hace más visible desde lejos que la imagen diurna.

El estudio de arquitectos que lo diseñó argumentaba por medio de Emilio Marín de esta manera:

“Dentro del imaginario de los familiares de detenidos desaparecidos, no solo de Chile, hay una serie de imágenes recurrentes que se constituyen como un alfabeto sensible, velas puestas en el suelo como un acto recordatorio espontáneo, los carteles que llevan los familiares en sus pechos de los desaparecidos, etc., son ejemplos constitutivos de este alfabeto. Estas imágenes con el paso del tiempo se han ido convirtiendo en verdaderos emblemas de lucha por la verdad y la justicia. El proyecto del memorial (re)construye a partir de este alfabeto sensible, la arquitectura se despoja de toda figuración, para poder acceder así a un estado de sensibilidad pura, que nunca termina de acontecer.

La economía de los materiales, de los objetos significantes, la piedra, el vidrio, las luces, se unen y se transforman por su manipulación, ordenamiento y disposición efectiva, afectiva e intelectual, en pura significación elocuente. Elocuencia y visualidad. La metáfora del emplazamiento,

---

<sup>23</sup> El Paseo Bulnes es una calle peatonal que fluye desde el Palacio de la Moneda, lugar donde se dio el último asalto contra la República de Chile en 1973, dando simbólicamente y materialmente por finalizada la democracia y la legalidad vigente.

repara, repone y sustituye, un espacio latente. Por último, el proyecto en palabras de Sandra Palestro, es *un muro transparente que no divide las vidas, que en cualquier tiempo y desde cualquier lugar, nos permite mirar hacia el pasado y hacia el futuro, a través de los rostros ausentes en los carteles que los familiares de las víctimas de la represión llevan apretados al corazón*”<sup>24</sup>.

En este tiempo lograron la autorización para crear la obra y su financiación mediante concurso público. La ubicación que deseaba el Comité de Mujeres no fue aceptada y se situó en el bandejón de la Avenida Libertador Higgins, sobre la estación de Metro los Héroes en confluencia con la autopista Central. Un lugar céntrico de la capital, rodeado de circulación de coches y con acceso únicamente por pasarelas. Nadie se “tropieza” pues no hay paso de gente, teniendo que llegar por deseo expreso. Los que lo hacen son personas marginadas de la sociedad que llegan a pernoctar y pintores callejeros que utilizan el monumento como lienzo de sus “obras”. El día de la Mujer y previa limpieza del mismo se realiza un homenaje. Después poco a poco tomará las características de cierto abandono repitiéndose cíclicamente. Hoy el monumento ya no parece monumento: está destruido, rayado y sucio. No quedan ni rastros de las luces que lo iluminaban y es imposible intentar interpretar su mensaje, el abandono es tal que se plantea la reubicación en busca de su lugar. Fernando Jiménez apunta las causas de esta lamentable situación:

“El deplorable estado en que se encuentra el memorial habla por sí sólo de la nula preocupación que han tenido los gobiernos de la derecha y la nueva mayoría por impulsar y mantener iniciativas como ésta desde la transición pactada a la democracia, en otras palabras; el que se encuentre destruido nos muestra qué piensan esos gobiernos de todas las mujeres que fueron perseguidas en dictadura”<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Discurso Premiación Memorial Memoria Mujer, Santiago, 27 de septiembre (2004). Emilio Marín Arquitecto. <https://www.arqa.com>. Monumento Mujeres en la Memoria. / Mujeres Víctimas de la Represión Política.

<sup>25</sup> Ver en <http://www.laizquierdadiario.com.bo>. Martes 9 de abril de 2019. Última consulta realizada el 28 de abril de 2023.

Sandra Palestro, miembro del Comité Mujeres en la Memoria, nos dice que la existencia del monumento “...es muy paradójica, que es como si tuviese el sello de las mujeres, el sello de la invisibilidad y de la secundariedad”<sup>26</sup>.

La inauguración se consumó el 12 de diciembre de 2006 con la paradoja de que el día 10 murió Augusto Pinochet siendo los funerales dos días más tarde con lo que ni la prensa ni la presidenta de Chile que tenía comprometida su presencia acudieron al evento, por lo que perdió la visibilidad que les hubiera podido dar.

Una vez realizada la alusión a las características del Monumento a las Mujeres Víctimas de la Represión Política nos interesa analizar las posibles causas o situaciones que han empujado a llegar a la realidad actual. El interés que nos empuja es la de ver los aspectos que influyen en la creación de un anti-monumento, y respecto a esto nos surgen dudas y preguntas que no nos es posible responder, pero que podría servirnos en la práctica escultórica o monumental.

Se asemeja a los anti-monumentos mexicanos, pero mientras estos no confían en las autoridades, en Chile confían en los estamentos y ceden la iniciativa a ellos al no asumir algunas responsabilidades. La intransigencia en sus reivindicaciones como las Madres de la Plaza Mayo hubiera ayudado más eficazmente en la visibilidad del problema. En este caso, la ubicación ha sido un factor determinante no solo por la posible influencia en la población, sino también por la adecuación de la obra en el paisaje del entorno.

¿Se puede realizar una reflexión sobre la memoria personal en un lugar donde el ambiente no ayude a la meditación? El muro realizado por Maya Lin en Washington es opaco y al mismo tiempo percibimos nuestra imagen en él. Nos sitúa frente a nosotros mismos. La transparencia del cristal en Santiago de Chile nos lleva a otros lugares que nos desvían la atención. La escala ¿es la adecuada con los edificios que lo rodean? El diseño ¿surge de dar respuesta a las cuestiones que se

---

<sup>26</sup> Ver en <http://www.nomasviolenciacontramujeres.cl>. Última consulta realizada el 28 de abril de 2023.

modifican o responde a un deseo de ornamentación y decoración del espacio público?

A diferencia de otros anti-monumentos que han partido de un movimiento social que ha conseguido implicar a la Administración y que éste asuma su parte correspondiente en la resolución del conflicto, en este caso los poderes políticos han conseguido reorientar los problemas imponiendo su visión que se aleja del concepto de anti-monumento, acercándose más a la función del monumento clásico. El estado del dispositivo y el proceso para llegar a este estado nos desvela la situación del país y la correlación de fuerzas entre la sociedad civil y el Estado, pero, sobre todo, son todos los elementos que se relacionan con la obra los que forman el anti-monumento.

### 3. APARTHEID, RACISMO BAJO EL IMPERIO DE LA LEY

Se conoce con el nombre de Apartheid al fenómeno de la organización estatal sudafricana surgida en 1948 hasta la década de 1990. Por extensión cualquier ley, uso o conducta que reproduzca o desarrolle las directrices, los valores y las injusticias que recuerden a lo vivido en este período de la historia de la República Sudafricana, y que sirvió de modelo organizativo en el continente africano y de explotación, impidiendo el desarrollo de la ciudadanía y los derechos humanos. Surge como respuesta de los colonizadores autóctonos a la desintegración del imperialismo europeo y a la aparición de minas de diamantes. Todas las relaciones humanas del Estado y la Sociedad Civil estaban infectadas por la clasificación de los individuos en blancos y no-blancos (sea cual fuera la tonalidad de la piel) y que se utilizaba como criterio para la promulgación de leyes, selección de trabajos, construcción y organización de las ciudades y creación de códigos civiles.

Así como, en la Edad Media hubo intentos de crear la Ciudad de Dios en la Tierra (San Agustín), aquí, se intenta crear la Tierra del blanco con el fin de conservar su poder, sus privilegios, y sus riquezas. El miedo a perder sus riquezas y la interiorización de que eran racialmente superiores justificaba la creación de un estado carcelario. Todas las injusticias que ocurrieron se pueden clasificar en tres grupos: los derivados de la violación sistemática a todos los grupos de población de los derechos humanos, los provenientes de la discriminación racial y los resultantes de las transformaciones urbanas realizadas en las ciudades.

Si la violación de los derechos humanos producidos en los dos primeros grupos es de una gravedad meridiana, lo que da al Apartheid su singularidad es la estructuración de los lugares públicos en dos espacios (uno para el uso de los blancos y otro para el resto de habitantes) perfectamente delimitados y señalizados para evitar confusiones y conocimiento diáfano de aquello que se podía utilizar.

Las armas en vez de evitar la llegada de extraños giraron ciento ochenta grados y se dirigieron hacia dentro y se focalizó la atención en aquellos individuos que se atrevían a denunciar las actividades del Apartheid. El territorio se convirtió en una cárcel y los más distinguidos en la oposición al régimen fueron detenidos, apresados, reclusos, condenados y encarcelados con los criminales, a pesar de exigir simplemente la puesta en marcha de los derechos humanos.

Entre los cientos de miles de héroes anónimos que destacaron en la reivindicación ciudadana sobresale Nelson Mandela que, como consecuencia de su trayectoria e historia personal, salió del anonimato y le convirtieron en símbolo mundial del Apartheid. Las tres facetas que mostró le hacen acreedor de tales méritos: Luchador y aglutinador de las fuerzas anti-Apartheid, los 27 años de cárcel en los que no evidenció ningún odio hacia los mantenedores de la tiranía, al mismo tiempo que, mantenía firmes sus convicciones ante los chantajes de sus *carceleros*, y los métodos pacíficos y dialogantes que propuso después de su liberación<sup>27</sup> y en el periodo presidencial entre 1994-1999<sup>28</sup>

En términos narrativos, la visión de la historia de la lucha contra el Apartheid se desplaza desde una visión triunfalista en donde son los grandes hombres los protagonistas del devenir histórico y no tanto la sociedad como conjunto de comunidades e individuos. Los que entienden las grandes luchas como resultados de grandes personalidades han creado estatuas de Nelson Mandela de cuerpo entero en diferentes tamaños desde la escala natural o algo mayor como en el Nobel Square en el V&A Waterfront de Ciudad del Cabo de Claudette Schreuders, o de tamaños monumentales: frente al Chancellors House de cinco metros

---

<sup>27</sup> Clint Eastwood, *Invictus* (2009), film en el que se ilustra el Mandela de aquellos años; refleja con suficiente fidelidad su apoyo a la selección nacional blanca como símbolo de su empeño en integrar la minoría blanca y negra y su firme deseo de construir una nación para TODOS los sudafricanos independientemente de su raza.

<sup>28</sup> Siendo el primer presidente no-blanco, continuó con el programa de reconciliación nacional. Nombró a Frederick de Klerk (último presidente del Apartheid) vicepresidente para atraer la participación democrática a la minoría blanca.

y en actitud de lucha en Johannesburgo<sup>29</sup>, de Andre Prinsloo y Ruhan Janse van Vuuren de nueve metros y con los brazos abiertos acogiendo a la nación en los jardines de los Union Buildings, la sede del Gobierno en Pretoria. La lista es muy larga y coinciden en el estilo realista expresando distintos aspectos públicos de su actividad política que junto con los lugares y edificios donde nació, vivió y fueron testigos de su vida forman un conjunto de monumentos para ensalzar a la persona.

Al mismo tiempo se han creado monumentos que adquieren forma de museo. El más conocido el Museo del Apartheid en Johannesburgo. Es un museo privado creado bajo la protección de la Ley Lotteries Act 57 de 1997. Se establece en esta ley que para la instalación de un casino y espacios privados para los juegos de azar se deben crear proyectos sociales con parte de sus ingresos. En este caso es el Gold Reef Casino<sup>30</sup> el que los realiza. Encarga el diseño del museo a un consorcio de seis estudios de arquitectos: Anton Roodt, Bannie Britz, GAPP Architecture, Linda Mvusi y Mashabane-Rose, todos coordinados por Sydney Abramovitch.

Seis ortoedros verticales simbolizan, *Los Pilares de la Constitución*, a modo de presentación, en que en cada una nos lanza un concepto relativo a los derechos humanos: Democracia, Igualdad, Reconciliación, Diversidad, Responsabilidad, Respeto y Libertad. Bajo un edificio sobrio y ortoédrico se sitúa este museo que a diferencia de los museos-almacén<sup>31</sup> intenta llegar a la sensibilidad del espectador haciéndole vivir situaciones que sucedían realmente en la época del Apartheid. Entradas diferentes al edificio según el color de piel, recorridos para blancos y no blancos, que hacen sentir y revivir simbólicamente, sin llegar a la humillación que se vivió en tiempos

---

<sup>29</sup> Escultura de acero pintado *La sombra del boxeador (Shadow Boxing)* de Marco Cianfanelli, basado en una fotografía de Bob Gasini en la que Mandela está entrenando en 1952.

<sup>30</sup> Los propietarios del Rolf Reed Casino eran los hermanos gemelos Abe y Solly Krok que forjaron su fortuna con la venta en tiempos del Apartheid, de una crema ideada por ellos y que servía para blanquear la piel negra y de la máquina depiladora Epilady. Posteriormente entraron en el mundo inmobiliario y de juegos de azar.

<sup>31</sup> Los museos, cuando carecen de espacio suficiente para exponer las obras adecuadamente, se pueden convertir en un almacenamiento de objetos, que tiende a la imagen de Cueva de Ali Babá.

pretéritos, a la sensibilización de lo que supuso el Apartheid. Al igual que en los contra-monumentos propone un espacio en el que el espectador se active y se relacione con el problema conmemorado. Sucede como en el Memorial a los Judíos Asesinados de Europa de Berlín: Mediante un recorrido y en un contexto simbólico revivimos situaciones *injustas* que en otros momentos vivieron otras personas y queremos mantener la memoria. En Berlín será la escultura que nos hace vivir el gueto en la calle, en Johannesburgo encerrados en un edificio que actúa como símbolo de dicho gueto.

*El Museo de la Ubicación roja (Red Location Museum)*<sup>32</sup> diseñado por Jo Noero de Ciudad del Cabo, que se inspiró en la obra literaria del profesor Andreas Huyssen, se encuentra en el corazón del municipio negro de New Brighton, cerca de la ciudad costera de Port Elizabeth. Lugar central de la lucha del apartheid y que toma el nombre de rojo de las chabolas existentes hechas de chapas que oxidadas adquirirían dicho color. Se creó en un intento de superar el concepto de museo desarrollado hasta la fecha y con la suficiente experiencia en la evolución de las ideas de anti-monumento. Desafía las nociones tradicionales de diseño de museos. En lugar de ser tratados como meros consumidores de información, como en el caso de los museos convencionales, se anima a los visitantes a participar activamente en la experiencia y navegar a través de ella como les plazca sin un camino establecido. En vez de proponer el museo como un dispositivo de la sociedad donde se ve y refleja y se construye a sí misma, en el lugar predilecto de la cultura de masas, buscará materializar una especie de obra de la memoria que activa el cuerpo, el espacio y la temporalidad, la materia y la imaginación, la presencia y la ausencia en una compleja relación con quien la contempla<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> No se basa en los tradicionales principios de los museos, donde se consumen información y obras de forma pasiva y con programas dirigidos. Se anima y se organiza la visita con la idea de favorecer la participación activa en la experiencia y navegar a través de ella sin un itinerario establecido, se puede realizar según los deseos improvisados. El objetivo del museo consiste en elaborar la memoria y la historia.

<sup>33</sup> HUYSEN, A. 2016. *Medios de la memoria en el arte contemporáneo global*. Museo de la memoria y los derechos humanos. p. 13.

Los arquitectos presentan múltiples narrativas. La pieza central del museo es un espacio enorme e indiferenciado sin ventanas, solo tragaluces. Dentro del espacio hay doce habitaciones de igual tamaño llamadas "cajas de memoria", cada una cerrada excepto por una puerta, y abiertas en la parte superior en diversos grados para permitir que la luz se filtre. Cada caja ofrece una perspectiva diferente. Cada una cuenta su propia historia en su propio idioma, y las historias no son narrativas sobre vencedores o víctimas, ni se centran en eventos específicos; en cambio, inciden en experiencias y recuerdos humanos complejos. Son ambos monumentos arquitectónicos que adquieren la estética del museo que encierran objetos escultóricos, instalaciones, acciones y otros tipos de información utilizando tecnologías desarrolladas hasta la fecha.

Un monumento escultórico es el *Capture Site* de Marco Cianfanelli (Johannesburgo, Sudáfrica, 1970 de Howick. Colocado en un lugar (sitio de captura de Nelson Mandela antes de la última encarcelación) consiste en cincuenta barras de acero con alturas entre cinco y diez metros que representan su cautiverio, y caminando entre ellas se visualiza el efecto de un disparo. Solamente alejándose a treinta y cinco metros y desde un punto determinado se puede apreciar la cara de Nelson Mandela.

Sintetiza en la escultura el proceso de emancipación que, siendo colectiva, se dilata en el tiempo como producto de una comunidad, de ahí la agrupación de barras que, al mismo tiempo nos aporta la idea de lo común, lo prolongado del proceso y la violencia, y nos abarca al líder carismático de Mandela que, siendo imprescindible, se integra en el movimiento, viéndose desde un punto determinado del monumento.

#### 4. NUEVOS MONUMENTOS PARA LA CIUDAD NUEVA

En los Estados Unidos de Norteamérica en el tercer tercio del siglo XX aparecieron una serie de artistas que replantean los límites del monumento. Se encuentran en una ciudad, Nueva York, *salvaje e inhóspita*<sup>34</sup>, que vivía un ambiente de decadencia social derivado de la gran especulación del suelo. La aman e intentan transformar dicho paisaje urbano, redescubren la ciudad, debatiendo sobre el espacio, el lugar y el tipo de monumento que creen necesita la ciudad. Destacamos cómo Christo & Jeanne-Claude ocultan los monumentos poniéndolos en el punto de mira con tejidos y telas que mediante los pliegues que producen reconstruyen el paisaje, abstrayendo las figuras que se ocultaban bajo las telas. De esta forma, creaban un gran misterio, alterando todo el espacio y no solo un edificio en concreto, en cambio Claes Oldenburg con sus monumentales objetos cotidianos banalizará el valor de los monumentos.

Vemos en Maya Lin la transformación de los memoriales de guerra y Krzysztof Wodiczko focalizará su acción en los problemas sociales. El lugar será el punto de partida de Robert Smithson que en relación con Gordon Matta-Clark recorren los entornos degradados de la ciudad interpretando el paisaje, redefiniéndolo y rehabilitando la ciudad.

Gordon Matta-Clark y otros artistas que conformaban el Grupo Anarquitectura crearán el concepto de *non-U-mento* que lo entendían como la negación de la memoria y el monumento tradicional. Buscan visibilizar aquello que ellos percibían, pero permanecía oculto a los demás. El Grupo nace para dar respuesta a la realidad neoyorquina y a la existencia de sus miembros, que paralelamente a la reconstrucción europea de la posguerra, en Nueva York se vivía unas circunstancias

---

<sup>34</sup> Es una época en que la ciudad se transforma, por una parte, muchas industrias se desplazan a otros lugares, pero al mismo tiempo se construyen edificios y se instalan organismos financieros y políticos. Unido a la escasez de dinero (sueldos bajos) hace que la vida sea inestable.

ambientales de decadencia social influidos por los conflictos económicos y políticos, de la feroz especulación del suelo y de la falta de dinero.



Fig. 68  
*Paleta de jardinero*. 2001. Claes Oldenburg.  
Fundacion Serralves. Oporto.  
Foto tomada en 2020.

El nombre del grupo reflejaba el pensamiento de los miembros que era contrario a la arquitectura que se realizaba. Si *non-U-mento* significa no-monumento, debido a la falta de jerarquía, falta de poder, de normas, y de principios arquitectónicos, no es extraño que en algunas ocasiones escribieran Anarquitectura. Mantendrán una actitud en contra a la esencia de los discursos de arquitectura basados en la propiedad y la identidad.

La obra de Gordon Matta-Clark se realiza en un terreno híbrido entre los espacios escultóricos y arquitectónicos, consiguiendo que los límites entre ellos dejaran de existir como consecuencia de su acción. El arquitecto construye, el artista destruye. El trabajo creativo y constructivo que realiza es el resultado de un proceso deconstructivo. Las roturas, fragmentaciones y recortes efectuados en las intervenciones que realiza en casas de apartamentos o adosados siguen las normas y procedimientos habituales de la arquitectura de los Estados Unidos de Norteamérica.

La mayor aportación del Grupo Anarquitectura consiste en iniciar un debate que desde una perspectiva crítica constituiría los pilares del Arte Público. La reflexión, la incidencia social, el compromiso ciudadano y el debate son las piedras angulares del Arte Público y permiten elaborar la propia idea de lo público. Es mediante la discusión y la confrontación donde lo público adquiere su mayor dimensión, donde alcanza su mayor evidencia y su mayor presencia.

## 5. LUGARES INTERMEDIOS

Las ideas sobre las que se sustentan los anti-monumentos no surgen de la nada sino como respuesta a reflexiones, y debates en los que se analizan teorías, contextos, necesidades vitales que se contrastan con las realidades conocidas y se modifican en función de las deducciones obtenidas, volviendo a repetir este ciclo tantas veces como se necesite hasta que se considere apropiado.

En la cadena de antecedentes, basándonos en la idea de que todos los cambios están relacionados, se podría retornar hasta los primeros tiempos conocidos de la historia del Arte. Este trabajo no sería muy operativo por lo que nos vamos a situar en el entorno de los precedentes más próximos y que tienen una relación directa. Una de las piezas clave de la renovación escultórica es Constantin Brancusi (1876 - 1957).

Brancusi no podría haber llegado a las ideas que enunció sin haber conocido a Auguste Rodin (1840-1917) el cual convenía ser "revisado" desde el punto de vista estilístico: lo mismo que Miguel Ángel o el clasicismo. De lo cual no se debe inferir que las únicas respuestas posibles fueran las que precisó.

A diferencia de Rodin, Brancusi insistió en la importancia de la relación del artista con la materia que trabajaba, era una estética de la materia espiritualizada y que marcaba la relación del ser humano con el arte. El arte no es un simple acto contemplativo, es portador de ideas, por lo que exige un acto de concentración intelectual. La obra de arte no será ya, simplemente una reproducción de la realidad, adquirirá la categoría de idea y lo resuelve en un objeto.

Si en la primera mitad del siglo XX la influencia de Rodin fue preponderante, mientras, Brancusi investigaba sobre las formas puras, pero a partir de la II Guerra Mundial sus ideas fueron dominantes. En la influencia desarrollada podemos distinguir dos etapas, una la realizada

en vida (hasta 1957) y otra posterior. A partir de 1910 todos los escultores tenían que tomar alguna decisión y definirse sobre la obra de Brancusi. Ha influido en artistas como Hans Arp, Isamu Noguchi, Henry Moore, y tenido mucha importancia en Henri Matisse, Naum Gabo, Antoine Pevsner, Aleksandr Arhipenko, Étienne Béothy, Richard Lippold, Jacques Lipchitz, Osip Zadkine, Alberto Giacometti, Alexander Calder, Raymond Duchamp–Villon y Henri Laurens y otros. La relación con Marcel Duchamp fue de gran estima.

La relación con Wilhelm Lehmbrück, y Amedeo Modigliani fue muy estrecha y les permitió avanzar en sus experiencias artísticas y definir sus estilos. En el caso de Lehmbrück, obras de ambos eran respuestas a debates sobre la misma idea. Hay concordancias entre las obras *Oración* de Brancusi (1907) y *Mujer de rodillas* de Lehmbrück (1911). El encuentro de los dos artistas fue un ejemplo de confrontación fructífera, una confrontación que se da sólo entre personalidades geniales, y que llevó a la clarificación de la posición de cada uno, a la evolución independiente de ambos artistas. Sería, sin embargo, directamente superficial de nuestra parte, considerar la influencia como una mera toma de contacto y de información, sobre todo en el caso de Lehmbrück. En éste, se trata tanto más de un proceso dialéctico, basado en una comunicación viva, en la compenetración creadora de unos fenómenos y problemas artísticos orientados en el mismo sentido. Su encuentro significó desde el comienzo reconocer cada uno en el otro sus propios interrogantes y problemas, tanto de la vida personal como sobre el arte.

Entre las aportaciones que realizó Brancusi, podemos citar que, para superar el ilusionismo de las esculturas decimonónicas había que indagar en las diferentes épocas de la historia y en las diferentes culturas. Por ello se plantea buscar en los orígenes de la civilización occidental. Sondeó, se inspiró y expandió el omnipresente arte y cultura egipcia, indias, asiáticas y africanas, quedando influido por sus formas de vivir, sus maneras de comunicar con el mínimo de elementos, y con una profunda tendencia a la abstracción geométrica de la realidad. No menor fue la contribución de la cultura rumana y el descubrimiento personal de hallazgos escultóricos de la cultura de las Cícladas.

Llegará a la conclusión de que no existe arte si no hay talla directa y búsqueda de las formas elementales. Desaparecerá lo superfluo, la anécdota, todo el fundamento de esta obra reposa en sus componentes escultóricos: volumen, masa, textura y sencillez compositiva.

Concibió el pedestal de manera diferente a otras respuestas de la época respecto a su función, mientras que otros artistas lo hacen desaparecer él lo incorpora a la escultura convirtiéndolo en parte de la obra, no habrá una obra y una peana, sino que se funden en un único elemento, a veces, sin solución de continuidad.

Al eliminar elementos figurativos y realizar un proceso de abstracción<sup>35</sup> se acerca a la arquitectura que partiendo de *El Beso* se percibe claramente en la *Puerta del Beso* (Târgu Jiu, Rumania), su modelo ideal de edificio, monumental, con las medidas y proporciones *justas* y sin formas humanas, tal como hemos comentado.

Utilizó la reducción geométrica a la manera biomorfa (hizo uso de la forma aovada como base de sus esculturas), que serán básicas para autores como Arp o Moore, simplicidad que se niega a reducirse a volúmenes simples, serán simplificados en busca de una armonía universal.

Tenía un profundo respeto a los materiales intentando valorar (por medio de los distintos acabados) el material que, en sí mismo, ya transmite sensaciones táctiles de pulimento, reflejo, porosidad, frialdad o calidez. La relación artista y material era la base de la espiritualidad de la obra. Lo que llaman abstracto es lo más realista<sup>36</sup>. Porque lo real no es lo exterior, sino la idea, la esencia de las cosas.

---

<sup>35</sup> En la abstracción de Brancusi las formas de los objetos no pierden todos sus elementos, mantiene un equilibrio entre la figura y su geometrización. Permitirá a otros artistas desarrollar la abstracción y al mismo tiempo diluir los límites de la arquitectura y la escultura como hizo con la peana.

<sup>36</sup> “Hay imbéciles que llaman abstracto a mi trabajo. Lo que llaman abstracto es lo más realista. Porque lo real no es lo exterior, sino la idea, la esencia de las cosas”. Palabras atribuidas a Brancusi y que abren las puertas del arte conceptual.

Las obras de Brancusi se dirigen a la vez al intelecto y a los sentidos; de la intuición llevan a la esencia, y a niveles de trascendencia. Busca la sencillez creativa, la alegría, la honradez, la espiritualidad.

Cuando fueron inaugurados el Memorial de los Veteranos de Vietnam, y el Memorial a los Judíos Asesinados en Europa, las ideas y conceptos de Brancusi ya estaban ampliamente difundidos y asumidos décadas antes por los colectivos artísticos. Sabiendo que ningún fenómeno social se cumple al cien por cien<sup>37</sup>, podemos decir que están asentados de manera suficientemente significativa como para poder afirmar que forman parte de las características de una época. Los anti-monumentos también los asumen e incluso desarrollan alguno de ellos aportando nuevas realidades, visualizando y valorando aspectos del monumento que habían quedado en segundo plano en los monumentos.

Una de las características más redundantes de los anti-monumentos es el proceso de sensibilización social para la creación de los mismos. Vemos que por iniciativa de una persona o grupo social se denuncia un problema que con el paso del tiempo y su divulgación va adquiriendo relieve hasta hundirse lo suficiente en las élites como para verse comprometidas en la materialización de un monumento<sup>38</sup>. De esta manera surgieron los memoriales referentes a guerras pasadas como el Memorial de los Veteranos del Vietnam, el Memorial a los Judíos Asesinados en Europa y el Conjunto Monumental de Târgu Jiu. En la construcción del Cementerio de Finisterre que es esencialmente una obra arquitectónica, se partió de la necesidad de ampliar el cementerio local y mediante concurso administrativo.

Las obras son asignadas a artistas o colectivos que mediante concursos públicos más o menos intervenidos son elegidos y modificados sus proyectos, se realizan hasta llegar a su estado actual. Los artistas crean su obra sobre concepciones del arte e interpretaciones

---

<sup>37</sup> La unanimidad social sólo se da en las dictaduras, principalmente por que se reprime la diferencia y se la oculta.

<sup>38</sup> No cabe pensar que las autoridades utilicen el término anti-monumento, por lo que en este caso lo utilizo en un sentido amplio y genérico, que abarca a términos como dispositivo, artefacto...

de los problemas a resolver estéticamente. En todos ellos existe la percepción de que el espectador debe realizar una observación activa y para ello se le invita a realizar recorridos y mediante este procedimiento tomar conciencia del tema que se quiere recordar.

Sobre la durabilidad en el tiempo podemos decir que todos fueron realizados con el fin de ser permanentes, no se plantearon como obras efímeras que desaparecieran con la superación de las ideas que se reivindican. El deseo de que sean eternas no hay que confundirlo con evolución de las sociedades y los cambios de época. Los monumentos aparecen en el espacio público, tienen su momento de gloria y esperan su desaparición. En este sentido se alejan del concepto de anti-monumento y se sitúan en el devenir del estatuario público decimonónico.

El Conjunto Monumental de Târgu Jiu, el Memorial de los Veteranos del Vietnam, y el Memorial a los Judíos Asesinados en Europa son obras híbridas que, partiendo de esquemas de épocas anteriores y, mediante el debate se van introduciendo ideas y planteamientos artísticos que son sensibles a las críticas que van surgiendo en contra de los monumentos. No sucede lo mismo en el Cementerio de Finisterre que se planificó como una arquitectura y por lo tanto con un fin específico, enterrar a los muertos. Al desaprovechar su uso como cementerio lo ha convertido en una intervención donde prima lo simbólico y está plagado de alegorías.

## 6. CONSIDERACIONES

Las contradicciones surgidas en la sociedad occidental y visualizadas a partir de la II Guerra Mundial, que replantean el monumento y se van resolviendo mediante debates sobre la memoria en relación a los derechos humanos, que aflorará a partir de la caída del Muro de Berlín y se materializarán en obras que tratarán tres grandes temas: las conmemoraciones relacionadas con la II Guerra Mundial y el Holocausto, las dictaduras de América del sur y el *Apartheid* en África.

El recuerdo del Holocausto por su extensión, planificación y degradación de los derechos humanos<sup>39</sup> se ha convertido en una cuestión transnacional y ha servido de modelo para otros sucesos de violación de derechos, consiguiendo ser un tema global que atañe a toda la humanidad. La realización de los memoriales y sus discursos a pesar de reconocer su globalidad están vinculados a las naciones y los Estados Nacionales. Así, hemos visto algunos casos y siempre estrechamente vinculados a realidades y necesidades sociales del país donde se realizan, en los ejemplos que hemos citado, Alemania, Sudamérica, África y Estados Unidos de Norteamérica.

El monumento clásico es el resultado de una decantación de conceptos debatidos a lo largo de los siglos y que su resultado ha sido un objeto que se sitúa entre la escultura y la arquitectura y que en el tercer tercio del siglo XX es discutido y rechazado. El anteponerle el prefijo anti- solamente nos indica que existe una oposición, pero nada más, no nos añade cosa alguna. Es un primer paso que obliga a la creación de una idea en oposición a la de monumento y además a la deconstrucción de la misma. Es una idea innovadora que pone en entredicho el concepto de monumento con un cambio de criterio. Para llegar al nuevo concepto y realizar la crítica utiliza los mismos conceptos contenidos en la idea de

---

<sup>39</sup> Si la guerra es el modo último de resolver los problemas de la sociedad civil, el nazismo llevó la guerra a la sociedad civil para liquidarla.

monumento, por lo que la deconstrucción no anula el término. No se trata de destruir, consistirían en acciones del tipo *deshacer*, *descomponer*, *de-sedimentar*, que para realizarlos hay que comprender cómo estaban estructurados en el conjunto, sin lo cual no es posible reconstruirlos.

La memoria del monumento hace referencia a un ideal y/o utopía normativo-pedagógico formado por la interpretación de los *grandes* acontecimientos de la civilización. El anti-monumento nos retrotrae a lo real, a la mortalidad, a la distopía de los sistemas sociales y económicos. Calma y atempera las tensiones del presente buscando un futuro en que se resuelvan estas contradicciones. Al no poderse someter a la historia el sentido del tiempo es más sugerente y emotivo, pues se basa en las carencias y en las ausencias, es decir, se basa en los deseos.



Fig. 69  
*La Sala Abandonada*. 1996. Karl Biedermann.  
Monumento a Sally Sachs. Berlin.  
Foto tomada en 2022.

El monumento del siglo XIX actúa en el espacio público de una manera clara, visible y descriptible, el anti-monumento quiere actuar también en el espacio público materializando percepciones menos evidentes, más íntimas y profundas con la idea de compaginar ambos ámbitos, sabiendo que los resultados son efímeros y permanecen mientras no desaparecen las causas que lo provocaron. Portan una función consistente en realidad prácticas transformativas estimulando la capacidad crítica. Young<sup>40</sup> observa que los conceptos de presencia, autonomía, autoridad, son sustituidos por ausencia, transitoriedad, participación y contexto.

Entre las cuestiones que pone en entredicho el anti-monumento y de alguna manera caracterizan al monumento contemporáneo son los relacionados con la necesidad del debate previo, el espacio público, la memoria, el observador, el tiempo y la temática que abordan.

Hemos visto en capítulos anteriores que en muchas de las obras realizadas se ha partido de la iniciativa particular de alguien sensibilizado con la temática en discusión y mediante el convencimiento de otras personas han conseguido presionar y modificar la voluntad de las élites, mediante el debate, la discusión y confrontación en la esfera pública. En otros casos, donde no ha existido un acuerdo, se han erigido en contra de las élites, pero con el consentimiento relativo de las mismas al no ser retirados. En todos, el debate ha sido preceptivo a la realización.

---

<sup>40</sup> Entre los investigadores sobre el espacio público, los monumentos, la memoria nacional y el Holocausto debemos señalar a James E. Young que fue nombrado Profesor Emérito Distinguido de Inglés y Estudios Judaicos y del Cercano Oriente en la Universidad de Massachusetts, Amherst en 1988, y Director Fundador del Instituto de Estudios sobre el Holocausto, el Genocidio y la Memoria en la misma universidad. Sus reflexiones giran en torno a la teoría narrativa, estudios de memoria cultural, estudios del Holocausto y cultura visual. En 1997, el profesor Young fue designado por el Senado de Berlín para el Comité de Selección (Findungskommission) de cinco miembros para el *Memorial a los judíos asesinados de Europa* nacional de Alemania, que seleccionó el diseño de Peter Eisenman, terminado e inaugurado en mayo de 2005. Acuñó el término contra-monumento para designar a un conjunto de memoriales que se construían contra las concepciones vigentes del monumento y que tenían un claro sesgo popular y democrático.

Si el debate ha ocupado la esfera de lo público, sus materializaciones han incidido en el espacio público redefiniendo los lugares en los que se han situado los mismos. Se pretende llevar a todos a la esfera pública, tanto a los invisibilizados como a los que nunca fueron invitados ni oídos, incluso a los que pudieran estar incapacitados para hablar por la experiencia.

La apropiación del espacio público por parte de ciudadanos que no tenían protagonismo anteriormente se produce en dos niveles de participación. Uno previo a la realización del monumento aportando información, recuerdos y memoria y uno posterior, una vez ubicado en el paisaje, que se le pide interpretar, sentir en busca de una memoria colectiva basada en los recuerdos y sentimientos individuales. El espacio público no es solamente un lugar que organizan y deciden las autoridades su uso, aparecen nuevos protagonistas, a veces, esos grupos reclaman el derecho de estructurar el paisaje urbano.

Frente a la memoria historicista de los monumentos de carácter normativo-pedagógico que nos enseñaban cual era el modelo a seguir, y que marginaba las sensaciones, sentimientos y la memoria de muchos de los ciudadanos, se recuperan esas subjetividades dándoles valor público y permitiéndoles poner en concordancia las experiencias sufridas por los acontecimientos rememorados y la memoria colectiva construida sobre la base a las memorias subjetivas.

Siendo conscientes de lo efímero de los monumentos a pesar de la voluntad y el deseo de los que los realizaron, de ser permanentes e incluso eternos, los nuevos monumentos o anti-monumentos proyectan su importancia en la interpretación. Como consecuencia el papel del espectador pasa de la pasividad anterior a la actividad basada en la reinterpretación constante de todas las memorias. Permiten ir elaborando el futuro mediante la reconciliación del presente.

El anti-monumento toma acontecimientos del pasado y reelaborando la interpretación pública mediante los debates basados en la memoria subjetiva, organiza el presente en una reconciliación social, creando las bases para el intento de ‘performar’ el futuro. No es un tiempo histórico donde la temporalidad es lineal y nos encontraríamos en la

sedimentación de todo el devenir histórico. Es un tiempo en el que la distopía amenaza a la sociedad e intenta amortiguar sus efectos.

Por ello, los temas que abordan son los que hacen que la vida sea insoportable, crean conflictos, y hacen que la sociedad sea ingobernable. Son temas que se plantean en el espacio público, visualizan cuestiones como la memoria social, la supervivencia, la violencia doméstica y urbana, guerra y postguerra, inmigración, desplazamientos globales y locales, Holocausto y genocidios, desaparecidos, violencia, esclavitud...

El monumento que se plantea no es para conmemorar un pasado, es un bloque de sensaciones presentes que sólo se deben a sí mismas su propia conservación, y le brindan al acontecimiento el compuesto que lo celebra. El acto del monumento no es la memoria, sino la fabulación.

## ANEXO 1

### Cronología de inauguraciones de los monumentos

Fecha	Lugar	Nombre	Artistas
1938/10/27	Târgu Jiu. Rumania	Conjunto Escultórico de Brancusi	Constantin Brancusi
1977/04/30	Buenos Aires	Madres de la Plaza de Mayo	Madres de la Plaza de Mayo
1982/11/13	Washington	Monumento a los Veteranos de la Guerra del Vietnam	Maya Lin
1986/10/10 a nov. 93	Hamburgo	Memorial contra el Fascismo	Jochen Gerz Esther Shalev-Gerz
1987/12/08	Kassel	Fuente de Aschrott	Horst Hoheiseil
2000 <sup>41</sup>	Finisterra	Cementerio de Finisterre	César Portela
2000/10/25	Viena	Nameless library	Rachel Whiteread
2005/05/10	Berlin	Monumento a los judíos asesinados de Europa	Peter Eisenman
2006/12/12	Santiago de Chile	Monumento a las Mujeres Víctimas de la Represión Política.	Emilio Marín Nicolás Norero

---

<sup>41</sup> Es una obra que no se ha inaugurado, la fecha es la del año en que se certificó la obra.

## PARTE IV

ENCUENTROS Y DESENCUENTROS  
en el Conjunto Monumental de Târgu Jiu,  
el Memorial de los Veteranos de Vietnam,  
el Cementerio de Finisterre y el Memorial  
a los Judíos Asesinados de Europa



Sólo de lo negado canta el hombre,  
Sólo de lo perdido,  
Sólo de la añoranza,  
Siempre de lo mismo.

Cuando cerró para siempre el huerto  
la cancela de espinos,  
entonces inventó la lira,  
la del suspiro.

Agustín García Calvo<sup>1</sup>

## 1. DE LA NATURALEZA AL PAISAJE, LA CIUDAD Y LOS MONUMENTOS

Toda la actividad humana se realiza y se ha realizado, directa o indirectamente, en el entorno de la naturaleza. Ésta nos ha proporcionado un lugar para morar y al mismo tiempo los recursos para perdurar. La especie humana en su búsqueda de recursos y de condiciones de vida más cómodas ha alterado los paisajes, creando nuevos, modificando los conocidos, hasta llegar a un punto crítico en el que es posible que lo destruya totalmente. Entre las modificaciones materializadas destacan por su importancia y generalización las ciudades y los monumentos.

De las dieciséis acepciones reconocidas por La Real Academia de la Lengua Española y que figuran en su vigesimotercera edición del diccionario editado por la misma, para definir el término Naturaleza, hemos tomado estas cinco puesto que, entre todas nos ayudan a determinar el concepto que deseamos definir y acotar. Según se aplique el término a

---

<sup>1</sup> GARCÍA, A. (1982). Sólo de lo negado canta el hombre. En *Canciones y Soliloquios*. Editorial Lucina.

diferentes campos adquiere matices y significados diversos, surgen el resto de términos siendo estas definiciones las que mejor se acomodan al tema que abordamos y queremos clarificar.

- “1.f. Principio generador del desarrollo armónico y la plenitud de cada ser, encunto tal ser, siguiendo su propia e independiente evolución.
- 2.f. Conjunto de todo lo que existe y que está determinado y armonizado en sus propias leyes.
- 3.f. Virtud, calidad o propiedad de las cosas.
- 4.f. Instinto, propensión o inclinación de las cosas, con que pretenden su conservación y aumento.
- 5.f. Fuerza o actividad natural, contrapuesta a la sobrenatural y milagrosa”<sup>2</sup>.

Partiendo de estas definiciones, podemos decir que, *naturaleza* es un concepto que utilizamos para explicar y conocer el mundo que nos rodea. Supone que cada ser existente en el mundo tiene sus leyes internas y que, sin intervención externa se cumplen con el fin de su conservación y aumento. La influencia externa, el entorno, puede llegar a modificar el resultado del funcionamiento de estas leyes y generar en consecuencia individuos diferentes, e incluso a desaparecer especies y seres. Decir que cada individuo tiene sus leyes internas hace que su existencia quede fuera de lo sobrenatural y de lo milagroso y al mismo tiempo sirve para conocer, distinguir e identificarlos, después de entender sus características y sus necesidades.

La naturaleza es una idea con la cual nos referimos al conjunto de fenómenos físicos tanto atmosféricos y geológicos, a los seres vivos del mundo y a la constitución del mismo. El concepto ha variado a través de los tiempos y de las aportaciones científicas descubiertas y así, de circunscribirlo en el planeta Tierra, se ha ido ampliando hasta abarcar el universo. Sin embargo, los conceptos anteriores siguen pesando en el inconsciente colectivo y generalmente nos referimos a la Tierra debido entre otras cosas, a la dificultad de salir masivamente de ella. Si esto fuera

---

<sup>2</sup> Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Octubre de 2014.  
www.rae.es

posible y formara parte de las realidades vividas, lo incorporaríamos a nuestro imaginario, en el cual aún tiene fuerza la metáfora del *Paraíso perdido* y un sentido nostálgico y melancólico de retorno a él.

La especie humana que, desde su aparición, ha estado formando parte de la naturaleza, la ha percibido como un elemento hostigador, perturbador y entorpecedor de su existencia. En la lucha por no sucumbir frente a otras especies desarrolló las suficientes técnicas hasta poder convertirse en la especie animal más importante e ir dominando o al menos esquivando la amenaza del resto, e incluso superar todas las adversidades climatológicas, los movimientos geológicos y catástrofes atmosféricas. Este proceso que fue lento en sus comienzos y que permitía aumentar las habilidades humanas lo colocó en una posición en la que no se sentía parte de la naturaleza, sino que era su enemigo y fuente de padecimientos, *para el hombre, contra la naturaleza* como nos ha expresado Oteiza. De esta manera, en vez de entender la naturaleza como el entorno en el que se tiene que desarrollar su existencia, querrá dominarla sin reparar en esfuerzos y poniendo en riesgo su destrucción si viene al caso. En esta dicotomía, naturaleza-especie humana, la especie humana se expande y la naturaleza se merma entendiéndose como la parte de la Tierra<sup>3</sup> que no sucumbe al dominio y al control humano. En contraposición crea lo que conocemos por civilización.

En el siglo XX se avanza extraordinariamente en este proceso de dominación, produciéndose dos hechos que impulsan este proceder. Por una parte, se llega por primera vez a todos los confines del mundo y, por otra, se hace patente la alta capacidad transformadora de las tecnologías desarrolladas en las últimas décadas del siglo. Al mismo tiempo, la superpoblación es un problema en relación a su abastecimiento y a los residuos que produce, y unido al deseo de dominar controlar las sociedades, hacen que no quede lugar de la naturaleza sin influencia humana y que los cambios que ocasionan sean más profundos y puedan producir consecuencias irreversibles al no permitir la reparación de los destrozos causados. Aun cuando la amenaza está latente en función de las acciones que se realicen, no existen planes ni proyectos globales que eviten el agotamiento del planeta, solamente las denuncias del mundo

---

<sup>3</sup> Si es que queda algún rincón sin humanizar.

científico. Las actuaciones las realiza aquel o aquellos que tienen capacidad para lograrlo en función de los intereses particulares sin la necesidad previa de coordinarse con otros agentes que actúan del mismo modo. Estos intereses particulares están presionados por rendimientos cortoplacistas, lo que dificulta la toma de decisiones en sentido contrario.



Fig. 70  
*El Paquete*. 1969. Joseph Beuys. Neue Galerie. Kassel.  
Foto tomada en 2016.

La naturaleza, o lo que queda de ella (la utilización ha sido desigual en relación a los posibles beneficios que se podían obtener), se ha modelado en función de los fines concretos de la explotación, y de los rendimientos buscados. Muchas veces las transformaciones se han realizado con proyectos desarrollados por la iniciativa privada y en acciones puntuales, cuyo resultado no siempre ha sido satisfactorio, pero a pesar de ello, otras veces las transformaciones han sido ideadas y diseñadas con una voluntad funcional, que basándose en los ambientes y características del lugar, adaptan los diseños al contexto en el que se

crean, posible gracias a la formulación de una sensibilidad estética y que responde al espíritu de la época.

Los jardines y los campos de caza reales diseñados con criterios pictóricos junto a algunos lugares urbanos que han sido configurados con los elementos que lo componen (edificios, fachadas, árboles, fuentes, monumentos) para deleite y, que invitan a su disfrute, son claros ejemplos de transformaciones realizadas respetando desigualmente, el lugar donde se realizan. Son lugares que se convierten en objetos para la contemplación estética y disfrute de los espectadores.

El resultado de todas las transformaciones es que surge un espacio urbano y un espacio que no ha sido considerado como urbano, identificado con evocaciones como lo rural. El espacio público urbano, caracterizado por la aglomeración de edificios y personas con las respectivas infraestructuras que posibilitan los servicios para satisfacer las necesidades requeridas por los habitantes, siendo su imagen la de la ciudad en sus múltiples y diferentes versiones, y un espacio rural que se identifica en demasiadas ocasiones por abastecer de alimentos y materias primas a la ciudad. Estos dos modelos de espacio que observamos tienen a veces una clara distinción, pero no siempre están nítidamente diferenciados. Si nos fijamos en la ciudad amurallada medieval, rodeada de feudos parecería que sigue este esquema. En la actualidad se da una hibridación en los límites de la ciudad, donde la expansión urbana y la industrialización crea viviendas y polígonos industriales en ambos espacios y los suministros a la ciudad provienen de ambos entornos.

La ciudad es ese lugar en el que en algún momento un grupo de personas deciden asentarse en esa parte de la naturaleza, abandonar las cuevas y los abrigos del relieve con el fin primario de vivir con menos obstáculos, protegerse de las inclemencias del clima, defenderse tanto de animales como de otros humanos y, por lo tanto, permanecer más cómodamente. Se arraiga el modo de vida sedentario y permite estar cerca de los lugares de producción (principalmente agrícola, ganadero, pesca o comercio según la ubicación), al mismo tiempo que se desarrolla la artesanía con el fin de equiparar los edificios (públicos o privados) y el espacio urbano.



Fig. 71

*Foro de Trajano*. Roma. Articulaba la ciudad y ha sido modelo en la construcción de posteriores ciudades.

Foto tomada en 2015.

A partir de aquí, del hecho de asentarse, la necesidad de organizar la vida privada y la colectiva, resolver las controversias surgidas en la vida social y defender los intereses de los ciudadanos, será una exigencia ineludible para la convivencia y desarrollo de la ciudad. Con el fin de satisfacer estas necesidades se crearán poderes religiosos, políticos, económicos y sociales que, a la par que resuelven problemas se dictarán leyes, se fijarán pactos y rubricarán acuerdos que, junto a las maneras de ser y vivir individual y público, además de las consecuencias de los avatares históricos vividos y que se fijan en el consciente colectivo creando una historia particular, construirán una entidad que es cultural, y que es apoyo y expresión de lo hecho por el hombre: *ciudad*. No es simplemente un sitio donde se habita, es un lugar donde además de residir crea identidades, construye símbolos y da sentido al grupo de ciudadanos y a la pertenencia individual al mismo. En la medida que representa los anhelos, los ideales, los logros y las frustraciones de sus ciudadanos y expresa el poder colectivo en todas sus facetas, toma un valor simbólico y significativo al ser un producto de una colectividad.

Como los seres vivos, la ciudad, tiene un inicio que, muchas veces se pierde en los tiempos, quedando una idea difusa de ello y un desarrollo que se manifiesta en los cambios que se producen en ella y que no siempre son en la disensión descrita anteriormente. En otro sentido y mucho más cerca de la contemporaneidad, surgen entidades como las ciudades-dormitorio<sup>4</sup> donde no solamente se carece de significados, al no establecerse relaciones entre los usuarios y no crear valores simbólicos y significativos, sino que, por esto mismo, carecen de la posibilidad de crearlos, al no ser capaces de establecer *lugar* en los espacios que ocupan.

La ciudad es el lugar donde se instala el espacio urbano y éste simultáneamente configura la ciudad, y es aquí donde se desarrollan los paisajes urbanos que a lo largo del tiempo se van modificando como resultado de la síntesis de todos los intereses que se manifiestan y que confluyen en su desarrollo, siendo el reflejo de la correlación de fuerzas existentes en el momento. Los cambios de paisaje en la ciudad vienen por la necesidad de responder a los problemas, retos del presente, así como de la materialización de proyectos que la preparan para afrontar de mejor manera los desafíos que se pueden presentar en el futuro. Al ampliar la ciudad creando nuevas zonas urbanas, además de instalar nuevos edificios, se producen alteraciones en el entorno que renuevan el paisaje urbano. Parecido ocurre cuando se trata de trazar nuevas calles o plazas, modificaciones en el tráfico, en general, con cualquier cambio que suponga variaciones en la imagen anterior.

Siguiendo el modelo de los seres vivos, podemos decir que las ciudades también envejecen y unas veces se restauran y otras se opta por la sustitución de viejos edificios, parecido ocurre con los trazados de calles y plazas, y el mobiliario urbano. Estas renovaciones se realizan

---

<sup>4</sup> Es muy interesante la teoría del antropólogo francés Marc Augé sobre los *no lugares*, conocida por sus publicaciones hacia 1992-1994. *Los 'no lugares'. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa. Estos *no lugares* nos podrían llevar a los *no paisajes* que, serían modelos estereotipados y servirían para describir cualquiera de los sitios en los que se reproducen. Los *no lugares* de Marc Augé no se relacionan con los *Nonsite* de Robert Smithson, pues mientras el primero hace referencia a la banalidad de los espacios y su incapacidad de producir *lugar*, Smithson nos remite a la deslocalización y a la memoria de la experiencia.

ocasionalmente con la premisa de reproducir lo más fielmente posible e intentan ser iguales, pero no siempre se logra, muchas veces los materiales antiguos no se comercializan, las técnicas han variado, nuevas necesidades exigen cambios que no se habían planteado. En estos casos tienden a cambiar la apariencia y la fisonomía y, por lo tanto, se ve modificado el lugar. Pudiendo llegar hasta la desaparición total de las formas anteriores, creando de esta manera un nuevo lugar en el mismo sitio.



Fig. 72

*Campos Elíseos y el Arco del Triunfo articulan y simbolizan a París, modelo de articulación de ciudad a partir del siglo XIX.*

Foto tomada en 2011.

El elemento que determina a la ciudad es el conjunto de edificios que la componen y análogamente limitan el paisaje urbano, más allá de

la edificación que circunscriben. Este paisaje está conformado por acciones técnicas de urbanismo dedicadas al acondicionamiento de plazas, calles, jardines y monumentos, mediante el proyecto y la construcción de equipamiento público, mobiliario urbano y diseño ambiental. Al mismo tiempo que las arquitecturas de autor, la escultura pública, la nueva jardinería, el muralismo y otras acciones-interacciones que forman parte de lo conocido como arte público, dotan de elementos que permiten darle valor simbólico y significado al lugar.

El monumento público es un instrumento en la configuración de la ciudad que arquitectos y urbanistas han utilizado por sus características funcionales (crean lugar, estructuran la ciudad y son el umbral de la arquitectura del ámbito en el que se sitúa) para resolver los problemas de significación de un entorno. Por la evolución de las actuales sociedades, por su utilización sectaria por parte de las elites alejadas de la sociedad y por su rígida estandarización, en este momento es un elemento que está en entredicho, cuando no negadas sus posibilidades de realización en el futuro, tal y como se ha ido escrutando en nuestra investigación. Además de las razones expuestas en el anterior capítulo de *Anti-Monumento, Contra-Monumento, No-Monumento, Non-U-Mento, variantes alternativas en busca del monumento contemporáneo* sobre el rechazo de los artistas hacia el monumento alegórico, existen situaciones en las que se hacen inviables o al menos dificultan grandemente el desarrollo de los monumentos, al menos, tal y como se concebían hasta mediados del siglo XX.

Las controversias sobre el monumento se desenvuelven en un escenario en el cual las dificultades propias de la crisis, generalmente por el disenso en la conmemoración o la falta de modelos y referencias, van acompañadas de otras dificultades surgidas como consecuencia de la propia situación. Surgen cuando las realidades que viven los protagonistas o algún protagonista de la acción monumental, es decir, autoridades, escultores o público, afectados por el propio debate no se desenvuelven con la suficiente capacidad y claridad, limitando las posibilidades de la existencia y creación de monumentos.



Fig. 73

*Plaza Jado*. 1948. Germán Aguirre Urrutia<sup>5</sup>. Bilbao.  
Un lugar que articula el ensanche de Bilbao se banaliza  
con la *Fuente de los Tres Leones*<sup>6</sup>. 2007.  
Foto tomada en 2023.

Cuando no existe una política artística o la que existe no es lo suficientemente consistente, las autoridades realizan labores de controlar

---

<sup>5</sup> Germán Aguirre Urrutia diseñó la plaza Jado en 1948 como lugar de articulación del ensanche bilbaíno. La fuente realizada con mármol de las canteras de Macael (Almería) fue diseñada por un equipo de la empresa adjudicada para su realización.

<sup>6</sup> “Para la realización de los Leones, se realizó un modelo en barro para conseguir una figura lo más realista posible y siempre en atención a las demandas del cliente. Una vez dicho modelo en barro estuvo aprobado, se procedió al escaneo en 3D para escultura y de este modo finalizar el trabajo en piedra mediante la ejecución del mecanizado”. Texto publicado en la página web de Proyectos en Mármol CAMAR, [www.camar.es](http://www.camar.es), realizador del trabajo por encargo del Muy Noble y Muy Leal e Invicto Ayuntamiento de Bilbao.

los aspectos económicos y administrativos, de la financiación y del cumplimiento de las normas, obviando otras variantes al adolecer de criterios estéticos, artísticos y del entorno espacial. Se fijan esculturas en el espacio urbano que no cumplen las funciones atribuidas a los monumentos y en consecuencia solamente logran competir con el mobiliario urbano y únicamente satisfacen las necesidades ornamentales de las autoridades, de ciertos artistas y de algunos ciudadanos.

Desde el saber y los conocimientos de la praxis escultórica se necesita reflexionar de nuevo sobre los cambios de escala, adecuación en el entorno, utilización de nuevos materiales y la manera de conseguir la capacidad significativa de la obra, la alegoría y el espacio total de la propuesta. La ausencia de todos estos elementos que configuran el monumento nos lleva a la inercia de crear esculturas ornamentales en el espacio público llegando a la misma situación, de nuevo, cuando las carencias son de orden político.

El destinatario de toda esta actividad artística y urbanística es el ciudadano, al que a menudo no se le dan ocasiones reales y operativas de participar en las decisiones que se toman con respecto a los proyectos urbanos, como mucho, se hacen públicas las decisiones y sin realizar grandes esfuerzos en su difusión, se llevan a cabo, otorgándole el papel de testigo pasivo. Semejante realidad, provoca que cada vez más los ciudadanos exijan mayor participación y control de los asuntos públicos.

La participación en la elaboración plantea, asimismo, la dificultad de que tampoco los ciudadanos son expertos para proponer ideas, exponerlas y juzgarlas; volveríamos también al mismo punto que llegamos cuando las insuficiencias son la falta de política artística o de la falta de reflexión de los artistas. Una ciudad ornamentada y embellecida que no responde a las tensiones que surgen en la convivencia colectiva.

El cambio de una actitud pasiva a posicionarse activamente no consigue por sí mismo adquirir la experiencia necesaria, pero sí elevar los límites de la sensibilidad artística y estética. Es necesaria, la participación ciudadana previa a las propuestas definitivas y cerradas,

pues las actuaciones urbanas debieran tener un componente de concienciación de los problemas del lugar y sus soluciones.

Para ello es necesaria esa reclamada participación ciudadana, pero no la simple votación de los vecinos sobre las propuestas concretas y cerradas en sus planteamientos y diseño. Toda actuación urbana debería suponer una campaña de concienciación ciudadana sobre los problemas del lugar y las posibilidades de solución, en la que estén implicados políticos, técnicos, artistas y ciudadanos.

## 2. NOTAS SOBRE ESPACIO URBANO Y PAISAJE URBANO

La ciudad toma la forma de un conjunto de edificaciones que en su totalidad presenta una imagen compacta creada en la naturaleza y diferenciada del paisaje rural. Dentro de la ciudad se construye, diseña y estructura para crear un paisaje más humanizado. Los edificios son los elementos clave de la ciudad, sin embargo, necesitan de los viales para el acceso a los mismos llámense calles, avenidas, alamedas, bulevares, o de cualquier otra forma dependiendo de las acepciones que se les asigna en diferentes localidades y que posibilitan el tránsito de personas y vehículos. Forman un tejido que se cruza y a veces confluye en un espacio más amplio dando lugar a las plazas, rotondas, glorietas, plazoletas, plazuelas, o explanadas.

Las plazas son espacios con carácter propio y sirven de escenarios para que el ciudadano adquiera su propio protagonismo en su intimidad como con sus conciudadanos. Dependiendo del tamaño y el sitio donde está ubicada en la estructura de la ciudad puede estar equipada con diferentes servicios tanto de ocio como de transportes públicos o jardines. Es posible que las autoridades utilicen ese espacio para instalar algún monumento, si el lugar lo permite, con lo cual el escenario se va modificando y con cualquier variación se altera el paisaje. Permite por su amplitud interactuar con los edificios colindantes en mejores condiciones que las que se dan en las calles, y esto les proporciona un protagonismo mayor<sup>7</sup>.

El conjunto de calles y plazas conforman una red de espacios que con las construcciones contiguas crean paisajes, en algunos casos micro-

---

<sup>7</sup> Salvando las distancias del tamaño, la estructura de la red de autopistas es semejante a la de las calles de la ciudad, desembocan o comienzan en plazas, mientras que las autopistas desembocan o comienzan en ciudades.

paisajes<sup>8</sup>, que aportan carácter e identidad a la ciudad. La plaza, constituye el lugar de reunión por excelencia, de acontecimientos sociales y de participación, de encuentro y charla, de comunicación con los demás. Cargada de atributos, juega un papel histórico, de memoria de acontecimientos pasados o para el futuro recuerdo.



Fig. 74  
*Rathauspark*. Viena.  
Foto tomada en 2008.

Estos lugares estructuradores de la ciudad se equipan con elementos (árboles, plantas, flores, etc.) originarios de los confines del mundo (por ejemplo, palmeras) y que más que como pulmones, o bellos lugares

---

<sup>8</sup> Si el paisaje es el entorno que alcanza nuestra vista, el micro-paisaje estaría constituido por elementos de dicho paisaje y que forman parte de él, pero que se encuentran a una distancia más corta. Cuando miramos con atención, a escasos metros o centímetros de distancia, nos percatamos de las peculiares texturas, combinaciones de colores y extraordinarias disposiciones que forman ante nosotros elementos que conforman el entorno y que por su singularidad y expresión nos asombran y adquieren un valor de *paisaje*.

decorativos ayudan a fortalecer el papel que juegan las plazas y las calles en el entramado urbano. Los parques y jardines satisfacen la necesidad conceptual de recuperar la naturaleza perdida y de superar el sentimiento de *pérdida* con la creación de espacios humanizados, que nos lo recuerdan. Los parques según su tamaño y la profundidad de la zona boscosa, nos permiten aislarnos de la ciudad y sentir que no se ha perdido la idea de naturaleza a pesar de estar en una vegetación urbana. Por otra parte, el jardín ha sido desde sus orígenes y tradicionalmente más íntimo, sensual, lugar de meditación, percepción y encuentro con uno mismo.

Josep M. Fort Mir nos adelanta la ausencia perdida y la nostalgia añorada con las siguientes palabras:

“Una idea fundamental, en lo que respecta a los orígenes de la construcción en el paisaje, va asociada a la imagen del paraíso terrenal.[...] es, sobre todo, el sueño de la humanidad por una vida de mítica armonía con la naturaleza. Y, desde siempre, esta vida natural y armónica ha sido imaginada como un jardín”<sup>9</sup>.

Este modelo idílico en otras civilizaciones se transforma en el modelo denominado la *Arcadia*, que el mismo Fort nos los describe:

“En su paraíso idílico y campestre prevalece la paz y el descanso, una vez pasado el esfuerzo de la dura tarea cotidiana: la fresca sombra aparece en vez de las inclemencias climáticas, el agradable paisaje cerca del río está más presente que la abrupta tierra montañosa. Se abre un abismo entre la vida diaria y el mundo artificial de la Arcadia, que es ficción estética y utópica. Visión de la felicidad. Así, mientras que el Paraíso es un trozo de naturaleza celestial dentro de la naturaleza terrenal, la Arcadia es una naturaleza terrenal idealizada, domesticada y dosificada”<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Ver FORT, J. (2000). Naturaleza y artificio: en busca de un nuevo equilibrio. *Temes de disseny*. N.º. 16. p. 151.

<sup>10</sup> Idem. p. 154.

Todos estos elementos que están relacionados entre sí y producen el efecto ciudad a pesar de dar forma al conjunto y formar parte del paisaje, no son el paisaje que tomamos como referencia. El paisaje al que nos referimos es sociocultural, no son exclusiva y únicamente los objetos físicos, son las imágenes que nos impregnan los objetos físicos, es una interpretación de lo que vemos. Javier Maderuelo nos lo describe de manera clara y concisa:

“...el paisaje no es un ente de carácter objetual, sino que se trata de un constructo mental que cada observador elabora a partir de las sensaciones y percepciones que aprehende durante la contemplación de un lugar, sea este rural o urbano. [...] De la misma manera que el paisaje no es la naturaleza ni el territorio, el *paisaje urbano* no es la ciudad, ni alguno de sus enclaves significativos, sino la imagen que de ella se destila, bien sea esta individual colectiva. [...] En cuanto producto intelectual, el paisaje es algo que se elabora a partir *de lo que se ve* al contemplar un territorio, un país, palabra de la que deriva *pais-aje* que, en un principio, significaba *lo que se ve en un país*. El paisaje es, por tanto, algo subjetivo, *es lo que se ve*, no *lo que existe*. Pero el que sea subjetivo no quiere decir que sea una fantasía o una invención sino que se trata de una interpretación que se realiza sobre una realidad, el territorio, que viene determinada por la morfología de sus elementos físicos, que son objetivos, pero en la que intervienen factores estéticos, que le unen a categorías como la belleza, lo sublime, lo maravilloso y lo pintoresco, y a factores emocionales, que tienen que ver con la formación cultural y con los estados de ánimo de quienes contemplan”<sup>11</sup>.

En el diseño de la ciudad toman parte diferentes profesiones y expertos que configuran los espacios mediante las perspectivas del urbanismo que se sitúa en el campo cuantitativo (áreas, densidades,

---

<sup>11</sup> MADERUELO, J. (2010). El paisaje urbano. En *Estudios Geográficos*, Vol. LXXI, No. 269, julio-diciembre 2010. pp. 575-576.

ocupación, aprovechamiento, ...) y el campo del paisaje preocupado por cuestiones que se expresan en conceptos cualitativos que se materializan en la adecuación de materiales, texturas y colores, sonidos, etcétera y que permiten crear diferentes ambientes urbanos.

En el último cuarto del siglo XX percibimos que toda la ciudad es modificable, que es posible modelarla, tallarla, vaciarla, repujarla, fundirla, y esculpirla, como si fuera un objeto escultórico. Por los efectos de la globalización que ha homologado unos modelos para las ciudades que desean señalarse y un capital financiero que se sirve de los servicios urbanos, por medio de las mismas empresas multinacionales, han convertido a las ciudades en una sucesión de espacios anónimos que, en ausencia de marcas de identidad, son iguales a sí mismos en cualquier lugar, excluyen la posibilidad de mantener los elementos simbólicos. Han sustituido las marcas identitarias por las marcas de las grandes multinacionales del consumo.

Esta tendencia universalizadora que tiene un precedente en el proyecto de la Compañía de Jesús al crear un modelo de iglesia del *Gesú* de Roma para hacer variaciones dependiendo del lugar y de los recursos, se ve repetida, siglos después, allí donde intervienen las multinacionales, al crear espacios semejantes e idénticos perdiendo el significado del lugar. En dirección inversa están los procesos que nos llevan a construir espacios singulares, encontrándose entre los elementos que nos configuran el paisaje y con una fuerza muy potente, los monumentos. Estos por si solos podrían crear paisaje, pero al situarse en un lugar concreto el entorno los determina y en muchos casos los hace inseparables y los configura totalmente.



Fig. 75

*Iglesia del Gesù*. 1568. Vignola. Roma.

Modelo que utilizará la Compañía de Jesús e influirá en gran medida a otras órdenes para la propagación de la *fe* católica.

Foto tomada en 2015.

### 3. PAISAJES DE LOS MONUMENTOS SEÑALADOS

Constantin Brancusi en la obra culmen de su trayectoria escultórica, el Conjunto Monumental de Târgu Jiu nos propuso unas piezas que en su totalidad son una alegoría a la vida y a la muerte. Se erigió para homenajear a los caídos rumanos de la I Guerra Mundial (forma brutal de morir) y siendo un monumento para glorificar a los muertos nos ofrece un paseo por la vida, un trayecto que nos permite recorrerla en sus fases, que son comunes a todos los humanos y que al reflexionar sobre ellas nos permite comparar con la trayectoria personal y de esta manera orientarla, reconstruirla o identificarnos con nosotros mismos.

No es extraño que en un monumento a los caídos se hable de la vida. Aunque muchas veces los colocamos como opuestos, no dejan de ser elementos que conviven en nuestro existir y caminan juntos en lo que convenimos en llamar la *vida*. No podemos hablar de nuestra existencia antes de nuestro nacimiento, y parecido ocurre del tiempo posterior a nuestra muerte. Solo nos queda hablar del espacio y el tiempo que discurre entre estos dos puntos de inflexión de nuestra existencia. Hablamos de la vida como eufemismo de la muerte, ambas son intercambiables, pero el conocimiento de la vida nos resulta más positivo y además es lo poco que podemos modificar ante la inexorabilidad de la muerte.

Estando situado en un espacio urbano, Târgu Jiu (Rumania), y por lo tanto formando parte de un paisaje urbano, no deja de tener referencias y reminiscencias del paisaje rural o al menos, un entorno diferente a lo urbano. Comienza en un parque, que es la forma urbana de disfrutar de los beneficios del mundo rural, que se sitúa en la ribera de un río que viniendo del espacio rural se escapará hacia otro paisaje rural. El río símbolo de vida en casi todas las civilizaciones no se irá sin dejar la metáfora de la vida que nos propone Brancusi y que surgirá en un parque que es un paisaje híbrido entre lo urbano y lo aparentemente no urbano. Si el río simboliza la posibilidad de vida, el nacimiento es un salto, cambio

de espacio, donde el parque todavía nos protege y resguarda. Al mismo tiempo que comienza el caminar por los retos y desafíos que nos esperan y a lo largo del monumento se nos aparecerán como etapas a superar.



Fig. 76

*Puerta del Beso*. 1938. Constantin Brancusi. Târgu Jiu. Rumania.

Al fondo aparece la cúpula de la iglesia de S. Pedro y S. Pablo.

Foto tomada en 2022.

Todo el conjunto se extiende por la ciudad atravesando el parque, las calles y finalizando el recorrido en una plaza que organiza el centro de la ciudad. En este caminar nos encontraremos con obstáculos (iglesia, ferrocarril) que nos indican que el espacio que ocupa el conjunto no está totalmente acondicionado para sentir la obra sin interferencias, dejando constancia de ser un conjunto no acabado. Cualquiera podría relacionar estos elementos como metáforas de los obstáculos y desgracias que pueden aparecer a lo largo de la vida. No es esa la causa por la que están ahí, pero una vez que no han desaparecido y nos lo encontramos en el camino no es difícil relacionarlos, a pesar de no estar en la intencionalidad del artista.

Se sigue un esquema de articulación de la ciudad que estuvo en auge en el siglo XIX llegando a influir incluso en el siglo XX y que surgió en París con la creación de los bulevares. Tomando el modelo de los Campos Elíseos de París<sup>12</sup> se crea un eje que une Le Louvre, la plaza de la Concordia y el Arco del Triunfo. Se ha debatido si Brancusi se dejó influir por este esquema parisiense. El que sea así, o no, no nos parece relevante, lo significativo es que, es un modelo de espacio urbano que tuvo su importancia, que se acomoda al contexto de la época y a la estructura de la obra.

El recorrido es un viaje tanto físico y emocional que reconocemos de donde partimos y que en el tránsito nos transporta a otro lugar, sin saber de antemano el punto de llegada, y esperamos llegar a un lugar más trascendente. No es el viaje físico lo relevante, sino el viaje sensitivo, es este el que nos transforma, es el lugar al que llegamos, que no es del que partimos porque nos hemos transformado. En Târgu Jiu el recorrido nos lleva del nacimiento hasta el fin de nuestra existencia, es una invitación a encontrarse con uno mismo. Es una metáfora de toda una vida y en esta caminata recorreremos lo vivido y proyectamos el futuro. Es un traslado personal e individual con una trascendencia particular.

Los itinerarios que nos proponen los otros monumentos y que hemos tomado como referentes de este estudio son de otra índole y cada uno nos lleva y nos reclama reflexiones sobre cada uno de nosotros y el compromiso con los avatares de la vida.

En el Memorial de los Veteranos de Vietnam de Maya Lin partimos del desarraigo social originado por una guerra injusta y la posterior marginación social; caminando al encuentro de los seres caídos, perfilando las paredes donde se inscriben los nombres de los fallecidos en

---

<sup>12</sup> Este modelo ‘ensanchista’ decimonónico de George-Eugène Haussman y salvando las distancias, influido también por la Teoría General de la Urbanización de Ildefonso Cerdà se utilizó en la expansión de Bilbao por el área anexionada de la Antegulesia de Abando. Se urbanizó a ambos lados del eje creado por la Gran Vía de Don Diego López de Haro rematados por la plaza Circular y la plaza Elíptica. Desde esta zona quedó imperceptible la Ría de Bilbao que cubría las necesidades portuarias y se comunicaba únicamente por las vías de acceso comercial.

la guerra del Vietnam, estas mismas paredes nos llevan en su proyección a los padres de la patria estadounidense que se aúnan en el dolor común.

El Cementerio de Finisterre de César Portela propone en un paisaje no urbano rodeado de árboles y vegetación en una montaña atlántica, un tránsito que deberían realizar los difuntos depositados en los nichos hacia el monte Pindo, en busca de su morada definitiva en el olimpo celta. No se trata de resolver y organizar directamente la vida, se resuelve el *post mortem* que influye en la vida, dándole sentido.

Si nos adentramos en el *laberinto* del Memorial a los Judíos Asesinados en Europa de Peter Eisenman, es un caminar, costoso, irregular, angosto, sufrido y con peligros simbólicos por los guetos y cementerios judíos. En este paisaje urbano el desplazamiento es agitado entre prismas que surgen de la tierra y que unas veces simulan edificios y también muy próximos nos parecen tumbas. Es un recorrido libre, no existe itinerario determinado, que nos permite intuir las penalidades e inconvenientes que sufrieron los judíos.

Hemos visto trayectos que nos plantean las obras realizadas por los artistas. En algunas únicamente se puede pasear externamente como en el Cementerio de Finisterre de César Portela y en los otros, como en el Conjunto Monumental de Târgu Jiu de Constantin Brancusi, en el Memorial de los Veteranos de Vietnam de Maya Lin y en el Memorial a los Judíos Asesinados de Europa de Peter Eisenman, además, se puede transitar por el espacio interior y por el espacio exterior.

Si el recorrido nos lleva sensorialmente de un lugar a otro en un *viaje* individual por mundos simbólicos, en tanto que somos espectadores, y observantes, los artistas también nos aportan otros *viajes* culturales al introducir en sus obras influencias de otras culturas y síntesis de experiencias vividas por ellos mismos. La cultura rumana se encuentra con la cultura egipcia gracias a que Brancusi utiliza materiales y formas sobrias y específicas en la arquitectura de la Puerta del Beso, característica utilizada en el antiguo Egipto, además de tomar como referencia a las Pirámides y valerse de ellas, aunque sea troncada para realizar y superar la finiquitad de este cuerpo geométrico, que él mismo se lo atribuyó, con la infinitud de la columna, que consiguió.

Al mismo tiempo es la misma columna que sujeta el cielo, al modo de la columna central que sustentaba ciertas casas tradicionales de Rumania, creando una estancia con la bóveda celeste y la tierra. La Mesa del Silencio nos lleva al punto de reunión de la familia y amigos después del funeral en el ritual mortuorio rumano. Una diferencia, la mesa está al comienzo y en la tradición rumana los allegados se sientan al final del ritual de las exequias, por lo que le da un sentido diferente al colocarlo en estadios distintos y con distintas preocupaciones.

César Portela en su arquitectura funeraria aúna las leyendas celtas desarrolladas en el entorno debido a las poblaciones que moraron antes de la cristianización y formalmente lo une con otra civilización anterior al cristianismo como es la griega y base de la cultura occidental. En Berlín y Washington no son culturas lo que se mezcla, son realidades que tratan de resolver problemas concretos surgido en la sociedad. Son el antes y el después de unos hechos brutales que han dividido a la sociedad y han partido el corazón, el sentimiento de pertenencia, y la identidad social. Si los primeros nos hacen ver una realidad filosófica de alcance existencial y envuelta en elementos culturales, en los dos últimos nos invitan a restañar las heridas sociales producidas por los errores bélicos.

El río Jiu que roza perpendicularmente al sentido de la obra de Brancusi, nos lleva, o nos trae, de un espacio rural que en la cosmogonía la relacionamos con la naturaleza. Sugiere que es fuente de fecundidad y nos arroja al camino de la vida. Pronto, casi instantáneo nos encontramos con la mesa, escultura diseñada con peanas utilizadas anteriormente y que por su forma y su solidez predispone a percibir que esa fase de reflexión y formación va a ser la base firme y estable del itinerario que se recorre en la vida. Las tres piezas que coloca en el conjunto son el resultado de procesos de investigación y solución de las inquietudes que los escultores tenían en la primera mitad del siglo XX. Si anteriormente había unido en una pieza la escultura y la peana en esta ocasión será la peana la que se convierte en escultura, abriendo caminos a posteriores escultores.

El equilibrio, la proporción y la escala de la Puerta del Beso junto con su suave ornamentación de elementos geométricos simbolizan las

características del tipo de vida que nos propone como modelo. Basado en los monumentos megalíticos y egipcios, esta escultura arquitectónica junto a los otros elementos del conjunto se convertirá en precedente del monumento o memorial no figurativo y formado por elementos geométricos. Pasaron décadas desde que Brancusi realizó la primera versión de *El Beso* (1907) hasta llegar a la versión que incluye en la Puerta, mediante un proceso de abstracción y eliminación de elementos, que se reduce a unas líneas que podrían ser confundidas con ornamentos de la Puerta. En los monumentos que estamos revisando percibimos claramente la influencia que supuso en la escultura posterior, siendo la geometría y la geometrización de los monumentos un recurso aún utilizado con frecuencia.



Fig. 77  
*Mesa del Silencio*. (detalle). 1937.  
Constantin Brancusi. Târgu Jiu. Rumania.  
Foto tomada en 2022.

Todas las contribuciones culturales y artísticas asumidas por Brancusi a lo largo de su vida están presentes en esta obra, considerada como la cumbre de su trabajo escultórico, creando un paisaje que sencillamente podría ser una alegoría de su vida que, mediante la reflexión, el trabajo, y el compromiso trasciende al final de su *recorrido* con concepciones que superan los fundamentos anteriores respecto al monumento u objetuales de la escultura, al relacionarse las características del espacio circundante y trabajar en la creación de intersecciones con dicho entorno. Se trata de favorecer la articulación de elementos constructivos dispuestos a formular unas prácticas ambientales para la comprensión del paisaje y la ciudad, de una manera no neutra, recargada y *activada* de sentido estético.

Esta aportación que desarrolló Brancusi en Târgu Jiu será una premisa que posteriormente se actualizará en las intervenciones escultóricas, monumentales o arquitectónicas. Portella en un espacio no urbano articula el entorno boscoso con sus *cajas* creando ejes que permiten comprender el entorno cercano estructurando el paisaje y llegando más allá de la ría, traspasándola y abarcando la otra orilla. Peter Eisenman en el Memorial a los Judíos Asesinados de Europa, situado en el centro de Berlín, cerca de la Puerta de Brandeburgo en una manzana trapezoidal y en pendiente, articula el enclave con los edificios colindantes y con un parque. Los bloques de prismas geométricos ascienden o descienden, según el sentido que se observe, en diálogo con las alturas de las construcciones o vacíos laterales.

El *National Mall* de Washington equivalente al foro romano<sup>13</sup>, receptor de los edificios y monumentos más simbólicos del poder y por sus sólidas construcciones y la sacralidad que respira el lugar hacía pensar que era un escenario acabado. En este lugar se decidió situar el Memorial de los Veteranos de Vietnam de Maya Lin que tuvo que crear un jardín mediante dos paredes, dentro del jardín más extenso que es el Mall. Una de las

---

<sup>13</sup> El Foro Romano se encontraba en el lugar estratégico de la ciudad formado por el cruce del *cardus* y el *decumanus*. En él se colocaban las instituciones que gobernaban la ciudad, las que regían el comercio y los templos más importantes. El National Mall cumple la misma función simbólica cobijando las instituciones del poder legislativo y ejecutivo, y los monumentos medulares de la nación norteamericana. En ambos quedan emplazados el hogar comunal.

cuestiones era relacionar el memorial con elementos construidos previamente y que formaban parte del entorno.

Maya Lin tuvo que intervenir en el montículo en el que se iba a instalar su proyecto. Un corte en uno de los extremos y cerrado por las dos paredes que señalaban a los monumentos de Abraham Lincoln y Georges Washington y en que, el mármol pulido reflejaba la imagen de los visitantes frente al nombre del caído o caídos en Vietnam. Intento de unir simbólicamente la imagen los vivos con el recuerdo y el listado de los muertos y desaparecidos, de unir la ciudad de los vivos y de los muertos. Peter Einsenman en el Memorial a los Judíos Asesinados de Europa, trata también el tema de los vivos y los muertos. Para ello, crea distintas alturas de los bloques, los hay verticales y horizontalmente colocados. Dependiendo del punto de vista nos parece un cementerio en una cuesta, si nos adentramos y paseamos entre los bloques verticales más altos, las sensaciones que percibimos son las de unos edificios de una ciudad.

Todo el memorial realizado por Maya Lin tiende a recoger, tanto a los caídos como a los visitantes. El ángulo formado por las dos paredes, permite que estas adquieran una actitud protectora, de cobijo, que unido con el recorrido del memorial descendiendo hasta el pie de las paredes produce una sensación de aislamiento, de recogimiento íntimo. El cielo, las paredes y la campa ascendente son los límites del visitante. Esta sensación de aislamiento se repite también con Peter Einsenman en el Memorial a los Judíos Asesinados de Europa, donde es posible aislarse de la ciudad al adentrarnos entre los bloques, hasta que se pierden las referencias del exterior.

Las cuatro obras de las que nos ocupamos están formadas por elementos geométricos, sin formas figurativas, y esperan del visitante o espectador que se relacione individualmente con las mismas, deseando de ellos una actitud activa, de interacción con el memorial.

Plantean abiertamente los conceptos de vida y muerte, algunos directamente como el Cementerio de Finisterre de César Portela, el Conjunto Monumental de Târgu Jiu de Constantin Brancusi, y el Memorial de los Veteranos de Vietnam de Maya Lin. En cambio, en el Memorial a

los Judíos Asesinados de Europa de Peter Eisenman se percibe transversalmente, no nos encontramos directamente con el hecho mortuorio sino con objetos que nos remiten al Holocausto, algunos de los objetos tienen similitudes y nos acercan a las imágenes de las sepulturas.

El Cementerio de Finisterre de César Portela manifiesta singularidades respecto a los otros tres, se ideó como arquitectura y se materializó como tal y es el único ejemplo que no está en un espacio urbano. Al plantear un cementerio abierto, sin muros que nos separen los espacios interiores y exteriores, lo acercan a las demás obras. No es habitual que los camposantos sean abiertos, los monumentos y memoriales generalmente sí.

El camino de acceso a las construcciones funerarias solo permite el tránsito a vehículos especiales, con lo cual se debe realizar a pie y proporciona, de esta manera, la posibilidad de realizar el recorrido de aproximación y conversión, que todas estas obras proponen. El camino, sin dejar de realizar la única función que tenía (acceso a la costa y orilla del mar) anterior al cementerio, vertebra todos los elementos construidos, a pesar de que en una primera observación parecen estar colocados al azar.

César Portela y Constantin Brancusi con sus obras nos acercan a civilizaciones pasadas y de las cuales nos han llegado vestigios, tanto físicos como culturales, provenientes unos de la conservación de elementos creados por dichas culturas y de la transmisión cultural favorecida por la adaptación a las costumbres locales. Anteriormente, hemos visto que Brancusi se dejaba influir por la cultura rumana, egipcia y primitiva. Portela, siguiendo la misma tendencia, pondrá en relación el mundo celta con el griego y algunas de las aportaciones artísticas. Mientras que Maya Lin nos acerca quizás en mayor medida a los túmulos prehistóricos.



Fig. 78  
Instalaciones comunes del *Cementerio de Finisterre*. 2000.  
César Portela. Foto tomada en 2021.

Se le atribuye a Peter Eisenman la realización del Memorial a los Judíos Asesinados de Europa erigido en Berlín pues fue él quien lo finalizó y tomó parte en todo el proceso, pero es sabido que desde el comienzo del proyecto colaboró con Eisenman el escultor Richard Serra, que lo abandonó al recibir las interferencias de otros colectivos. Para entonces, el proyecto estaba madurado y las variaciones introducidas fueron más en el ámbito conceptual que en el formal.

Es tangible el trabajo de Serra en esta ciudad y cementerio al colocar los bloques y *calles* dificultando el desplazamiento y dando ocasión para la reflexión y provocar la participación activa en la obra. Utiliza los paralajes haciendo que los bloques *cambien* de forma a lo largo de los desplazamientos de los posibles recorridos<sup>14</sup>. No es menos característico en las obras de Richard Serra la ausencia de ejes que nos orienten, que centren la obra, si los hubiera, o son múltiples, o son paralelos, o se excluyen.

---

<sup>14</sup> Ver, BOIS, Yve-Alain. Paseo pintoresco alrededor de Clara-Clara. En ÁBALOS, I. (2009). *Naturaleza y Artificio. El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*. Editorial Gustavo Gili. pp. 49-82.



Fig. 79

*Memorial a los Judíos Asesinados de Europa. 2005.*

Peter Eisenman. Berlín. Foto tomada en 2022

Un problema que criticaba a los arquitectos era el de la escala de los monumentos, pues muchos de ellos los realizaban como una maqueta en el taller y con una operación matemática la convertían al tamaño deseado para colocarlos en el sitio prefijado. Los denominaba maquetas de cartón ampliadas. La escala tenía que hacer referencia al contexto en el que se ubicaba la obra, tenía que estar en relación con el entorno. En el memorial podemos apreciar plasmadas todas estas ideas.

No menos importante era la idea personal sobre los monumentos y cómo con ella criticaba a otros escultores. “Mis obras no se refieren a la historia de los monumentos, ni en la forma, ni en el contenido. No conmemoran a ninguna persona, ningún lugar, ningún acontecimiento”<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> SERRA, R. (1980). *Interviews, ... 1970-1980*. Hudson River Museum/Yonkers. p. 54.

#### 4. CONSIDERACIONES

La naturaleza es el contexto, el hábitat, el *hogar* del género humano, en el cual se ha visto obligado a desenvolverse. En ella ha construido las ciudades, ha modificado ríos, montañas, ha horadado el suelo y ha contaminado la tierra, las aguas y el aire. Ha pasado de estar bajo la influencia total de la naturaleza a convivir con ella y protegerse de algunas de sus consecuencias. En este largo proceso, un poso de nostalgia, de añoranza y de cierta culpabilidad se ha ido desarrollando en la conciencia de la humanidad que, se ha visto en la necesidad de crear utopías como la del Paraíso y la Arcadia. Versiones religiosas y laicas del sentimiento de pérdida de un mundo idealizado.

Mientras la tecnología que dominaba la humanidad era muy rudimentaria las transformaciones que realizaba eran limitadas y armónicas con el entorno, la capacidad de renovación de la Tierra no estaba dañada. Sin embargo, a medida que la capacidad de modificar el medio ambiente va en aumento, la población crece desmesuradamente, por lo que se necesitan más recursos y producen más residuos tóxicos, la capacidad de restaurar los efectos negativos de las acciones humanas ha disminuido considerablemente, produciendo a menudo en la naturaleza daños irreparables. Pero a pesar de ello, otras veces las transformaciones han sido ideadas y diseñadas con una voluntad funcional que, basándose en los ambientes y características del lugar, adaptan los diseños al contexto en los que se crean, posible gracias a la formulación de una sensibilidad estética y que responde al espíritu de la época.

En este panorama ascendente se han construido las ciudades, en todos sus tamaños, características y formas. Con el aumento del número de ciudades y el agrandamiento de muchas de ellas, la importancia (cada vez viven más personas en el entorno de la ciudad) de la urbe va en ascenso. Esto hace que se conformen el espacio urbano y el rural. En ambos se crean lugares para el deleite y la contemplación estética, los

jardines y campos de los reyes y nobleza en el mundo no urbano junto a algunos lugares urbanos que han sido articulados, para contemplación de los espectadores, con los elementos que lo componen son claros ejemplos de la necesidad estética de los humanos.

Todos los elementos de la naturaleza tienden, en la medida que les permiten sus características y el entorno donde se desarrollan, a expandirse. Las ciudades pueden fagocitar jardines y parques que en otros tiempos permanecían fuera del entorno urbano y en sentido contrario, cualquier construcción abandonada se verá cubierta y tapada por vegetación y dependiendo del tiempo incluso enterrada para deleite de los arqueólogos.

La ciudad no es únicamente el lugar donde se habita y se pernocta en defensa de la meteorología y de posibles enemigos. El hecho de aglomerarse en un entorno reducido crea la necesidad de organizar múltiples aspectos, la creación de entidades y organizaciones, nuevas labores y con el paso del tiempo se crean identidades, se construyen símbolos que dan sentido de pertenencia. La ciudad en la medida que representa los anhelos, los ideales, los logros y las frustraciones de sus ciudadanos y expresa el poder colectivo en todas sus facetas toma un valor simbólico y significativo al ser un producto de una colectividad.

Es en el espacio urbano donde se recrean los paisajes humanos utilizando los elementos que se producen en y/o para la ciudad, tales como edificios, plazas, calles, jardines, monumentos, junto al urbanismo, el equipamiento público, el mobiliario urbano y el diseño ambiental. Las arquitecturas de autor, la escultura pública y la jardinería aportan también elementos que contribuyen a darle valor simbólico y significado al lugar.

El monumento público se ha utilizado y ha creado su modelo en la configuración de la ciudad del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX, por arquitectos y urbanistas, y por sus características funcionales (crean lugar, estructuran la ciudad y son umbral de la arquitectura del ámbito en el que se sitúa) para resolver los problemas de significación de un entorno. La rapidez de los cambios sociales, la globalización y la crisis permanente en la que vivimos en las sociedades actuales ayudan a que se

rehaga el monumento tal y como lo hemos conocido en su acepción más clásica o tradicional.

Todos los elementos que pertenecen a la creación del lugar y el efecto ciudad y dan estructura al conjunto forman parte del paisaje, no son el paisaje en sí. El paisaje no son los objetos físicos que rodean y crean el lugar, son las imágenes que nos impregnan los objetos físicos, es una interpretación cultural y estética de lo que vemos.

Los autores de estas obras a las que nos hemos referido en las páginas anteriores son, salvo Brancusi, todos ellos arquitectos. Profesión a la que a menudo se ha confiado la elaboración de los monumentos. Es posible que en el futuro sean equipos de diferentes profesionales y recaigan las responsabilidades de dirección en artistas.

Salvo en la *Columna sin Fin*, por ejemplo, el material elegido por todos ellos es la piedra en las variedades que mejor se adaptaban a la realización de las obras, haciendo referencia a la perdurabilidad de los monumentos. Lo confirma el Memorial a los Judíos Asesinados de Europa de Peter Eisenman en el cual, los prismas en concreto amenazan con destruirse y ha requerido de diversas reparaciones.



Fig. 80

Espacio informativo del *Memorial a los Judíos Asesinados de Europa*. 2005. Peter Eisenman. Berlín. Foto tomada en 2022.

Todas las obras demandan del espectador una actitud activa, están concebidas como instrumentos de reflexión, meditación y pensamiento, con el objetivo de que, después de deleitarse en ellas sufran una transformación que les permita afrontar la vida desde nuevas perspectivas o talante, una vez de encontrarse con el memorial y con uno mismo.

Para ello es necesario el ritual del *recorrido*, que nos aproxima al problema y nos va situando en él; nos predispone a realizar las acciones que se esperan del espectador. Cada uno de ellos nos acerca de diferente manera a las realidades que se plantean mediante las obras. Nos implican individualmente, sin olvidar que nos conllevan a resolver cuestiones colectivas.

El proceso de creación que proponía Brancusi, basado en la desaparición de los elementos superfluos y por lo tanto no necesarios en busca de la esencia de las cosas se ve reflejado en los cuatro lugares con la utilización de elementos geométricos, la sobriedad y la ausencia de color. En el Memorial de los Veteranos de Vietnam de Maya Lin las paredes son negras no porque se buscaba que tuviera ese color, sino que se trataba de dar al muro la propiedad de los espejos, que en su opacidad permite visualizar otros espacios, y se refleja la imagen de los visitantes. Es notoria y destacable la influencia de Constantin Brancusi en el resto de artistas, desde los postulados de la vanguardia.

En la controversia entre lo *nuevo* y lo *viejo* es palpable la resistencia que demuestran las ideas prefijadas. En el proceso de renovación y realización de nuevas formas y contenidos se evidencia la fuerza que tienen las ideas establecidas anteriormente. No solamente hay que convencer a los jurados, comisiones de certámenes, y otros filtros, sino que, a pesar de haber superado todos los requisitos, haber convencido y fascinado a las personas responsables del proceso de erección del monumento y grupos de ciudadanos, que presionaban para que no se llevara a cabo, a pesar de ello, algunos de estos grupos logran, incluso, introducir elementos que alteran la coherencia de la obra e impondrán la presencia de su concepción del arte, mediante objetos que afectarán a la obra por encima de cualquier consideración del artista.

Son los casos de la iglesia y el ferrocarril en Târgu Jiu con Brancusi, la no utilización del cementerio en Finisterre con Portela, el museo subterráneo de Berlín con Eisenman y las esculturas figurativas, dignas de unos grandes almacenes en Washington como contrapunto a la austeridad de Maya Lin.

# PARTE V

## CONSIDERACIONES FINALES



Emprendemos esta última parte del trabajo después de haber recorrido diferentes aspectos de la escultura, el monumento, y la arquitectura en la configuración del espacio público urbano. Siendo conscientes de que no se han agotado todos los aspectos del tema pensamos que se han tomado aquellos que revelan más claramente los encajes y características del monumento, sus problemas de existencia y continuidad y todo ello con la perspectiva de intuir el futuro, que es una forma de decir el presente y en nuestro caso, lo contemporáneo que nos toca vivir.

Partimos de una noción y de un concepto que se debe dar en todo monumento para que funcione, la *mimesis*. Como decíamos al comienzo de la investigación y, gracias a las aportaciones de Valeriano Bozal, vimos que consistía esencialmente en la reencarnación de elementos materiales y formales a través de un rito para obtener la presencia de lo no presente. Dos caras de una misma moneda, si bien, distintas y distantes, se ponen en contacto y lo inaccesible se hace presente. Si en algún momento conseguían que al transformar a los espectadores en participantes se sintieran *dioses*<sup>1</sup>, en el monumento contemporáneo, el público, surge de personas que necesitan la mediación simbólica del arte y de otros individuos para compartir frustraciones y deseos, que es la manera de superarlos y de sentirse como los *dioses*. Si en alguna época los dioses estaban por encima de los humanos<sup>2</sup>, eran los que regían y gobernaban el mundo, tras un proceso de secularización de la sociedad, hoy día percibimos que los *dioses* entrecomillados somos las personas que vivimos con la dignidad humana respetada por los derechos humanos, al menos mientras que dicho estatus no se vea soliviantado.

---

<sup>1</sup> Durante el tiempo que se produce la *mimesis* la transformación en la persona que lo vive hace que se traslade a mundos que de otra manera son inaccesibles, preferentemente se pone en contacto con los *dioses*. Este contacto simbólico y vivencial, mientras perdura, los iguala a los *dioses* y hace que los humanos se sientan trascendentes.

<sup>2</sup> Los *dioses* son una creación humana que necesita de valores para su vida social, explicar realidades que mediante la ciencia aún no es posible, aumentar su autoestima y afrontar la muerte. En esta creación, se les atribuye todo tipo de poderes por encima de la humanidad, pero esta concepción se va humanizando en el sentido que atribuimos menos poderes a los *dioses* y al mismo tiempo mayor protagonismo y capacidad de intervención a los seres humanos.

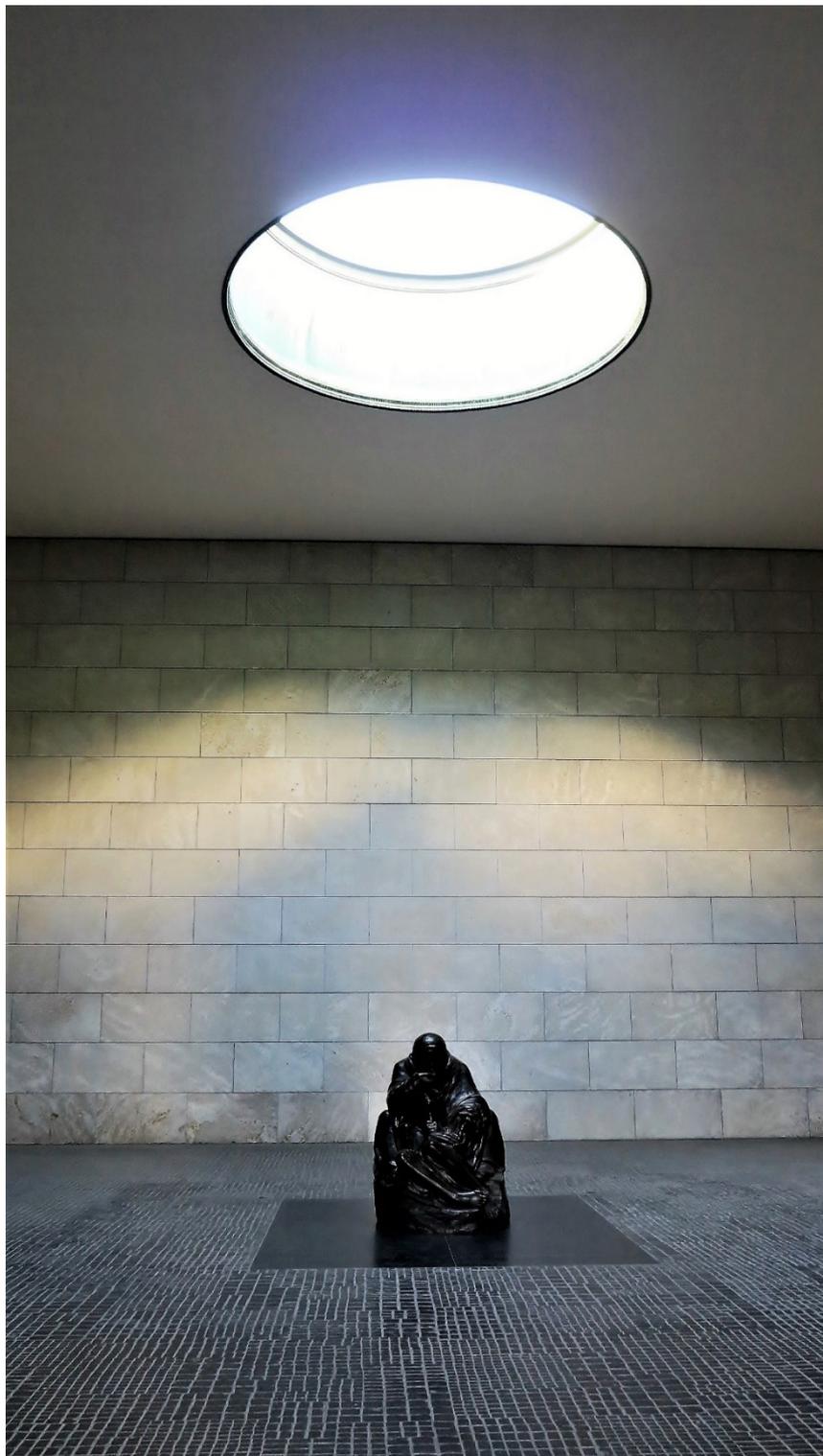


Fig. 81  
*Madre con su hijo muerto*<sup>3</sup>. 1937. Kathe Kollwitz.  
En Neue Wache desde 1993. Berlin. Foto tomada en 2022.

---

<sup>3</sup> Copia ampliada del original.

La búsqueda de la participación del espectador en el monumento es una característica que se quiere lograr en la contemporaneidad y que ha quedado reflejado en los capítulos anteriores, tanto en la descripción y análisis de las obras escogidas como en el capítulo referente a los encuentros y desencuentros. No es una característica novedosa, ha existido desde la aparición de los monumentos y es lo que le da sentido, pero si se resalta, es porque de alguna manera se había olvidado o subestimado su importancia vital.

Los monumentos recibidos de anteriores generaciones o de otras épocas permitían a la población crear sus paisajes al estar ubicados en espacios más amplios que las meras vías que los unían y por lo tanto ser lugares de esparcimiento y de relación social. Al mismo tiempo legitimaban a los gobernantes y a los ciudadanos en la medida que estos se sentían herederos de aquellos que habían levantado dichos monumentos o de quienes en ellos se plasmaba su semblante representacional. Creando señas míticas de identidad de la nación unían el pasado con el presente en un intento de eternizar el tiempo con la detención temporal y dando cobijo a las nuevas generaciones que adquieren la ciudadanía *por la gracia de Dios*, es decir, por haber nacido donde se nace y no en otro lugar.

Muchas ciudades se han creado y agrandado alrededor, o teniendo en cuenta edificios o construcciones, realizados anteriormente a la urbanización del último siglo. El diseño de la ciudad, en estos casos, viene condicionado por el monumento que previamente existía y que determina su articulación. Con el entorno que lo rodea crean un lugar que en ocasiones representa a la ciudad, convirtiéndose en símbolo y sinécdoque de la misma, todo ello porque la fuerza del monumento condiciona lugar y entorno, siendo capaz de evocar a la ciudad en su conjunto.

Abordamos también el apartado: Marco Teórico y Conceptual. A pesar de ser una labor compleja, por la intensidad y laboriosidad que exige su realización, debido en gran parte a las necesidades de claridad y precisión, de concreción y exactitud, además de las limitaciones lingüísticas para formularlas, exponerlas y comunicarlas; vemos que es necesario afanarse en dicha tarea porque nos facilita el seguimiento del

debate, de una manera ágil, al haberse determinado de antemano un acercamiento de los conceptos que barajamos en torno al monumento.

Esclarecemos características que tienen que ver con el quehacer creativo escultórico y que, de alguna manera, lo sitúan en la contemporaneidad y permiten al espectador percibir las sensaciones que la obra dimana, pudiéndolas interiorizar y disfrutar del trabajo del escultor. Ideas y nociones como forma y estructura, función representativa, espacio-tiempo y entropía, nos han guiado en el recorrido de la investigación que hemos emprendido en este trabajo.

Nos introducimos en los conceptos de forma y estructura como un todo en el que cada uno existe en función de los demás elementos y esa relación produce la unidad del conjunto, de tal manera que cualquier variación de un elemento produce un cambio en la totalidad. El concepto de estructura como sistema interpreta las relaciones entre las unidades y el todo. Nos permite adentrarnos en categorías como jerarquía y equilibrio gracias a que es la estructura la que los organiza.

Entendemos por representar a la acción de suplir, reemplazar, ocupar el lugar de, sustituir, suplantar, relevar y actuar en nombre de algo. No tiene que ser ese *algo* necesariamente semejante, su razón de ser consiste en la capacidad de sustituir, en su capacidad de transportarnos y producirnos la mimesis que nos conduce a otros mundos. No es necesario que se parezca a los *dioses*, son *dioses* hechos por los hombres. Percatarse de que los ídolos son creados por el hombre para satisfacer sus necesidades trascendentales, para deducir que tanto los ídolos como los dioses que representan son obra del hombre, es un proceso que, aunque parezca lineal ha costado milenios en darnos cuenta de ello y aun actualmente no siempre forma parte del acervo cultural que manejamos.

La función representativa es utilizada en el arte donde no es necesario que estén los rasgos esenciales de una experiencia visual. La mancha en el cuadro, las formas escultóricas, no imitan necesariamente, la forma externa del objeto representado, utilizando la imaginación nos evoca el objeto en nosotros y lo sustituimos. Cada imagen nos lleva a infinidad de recuerdos y nos reaviva la memoria creando marcos de referencia.

El espacio y el tiempo son conceptos que han variado de significado y de relación con la escultura y en la interpretación de la misma. Las relaciones entre los objetos que definen el espacio y el observador se perciben de diferente manera como consecuencia a la posición que se ocupe. Se configura el espacio de dos maneras: material y no-material. Esta segunda manera, también, abarcaría el espacio estético y artístico permitiéndonos expresar la estructura que nos rodea, pudiendo crear y concretar el espacio.

El tiempo es una circunstancia del monumento que potencia la posibilidad de trascendencia del mismo y para ello se han utilizado materiales nobles (materiales que por su composición tienden a permanecer a los desgastes que ocurren con el paso del tiempo) en la plasmación de los mismos, y ha permitido llegar hasta nosotros. En la actualidad por los costos y los procesos de producción se utilizan materiales más efímeros y se suple la longevidad con la utilización de documentos (muy utilizadas son las fotografías que conservan aun un halo de objetividad, a pesar de no serlo más que un documento escrito, sea el que fuere) y archivos que dan fe de haber existido.

En la mirada de Robert Smithson está el concepto de entropía, que proveniente del mundo de las Ciencias Físicas y se ha introducido en las Bellas Artes y en el que subyace la idea de la existencia al mismo tiempo, de *fuerzas* que ordenan, unifican y tienden a lograr los objetivos y al lado *fuerzas* que desordenan, dispersan y funcionan en contra de los objetivos, lográndose un equilibrio de suma cero y de crisis constantes. Podemos relacionar esta idea con algunas teorías bipolares basadas en el bien y el mal como las orientales del yin y el yang en las que las fuerzas que actúan en favor y en contra son opuestas, pero no existen independientemente y ambas mantienen algo de la otra. Transformándose la una en la otra con la variación del tiempo y el espacio.

El siglo XX fue el siglo de las grandes transformaciones en muchos de los ámbitos de la realidad y entre ellos destacan los cambios habidos en la escultura y en el monumento. Con la obra *Puertas del infierno* y *Balzac*, Auguste Rodin rompe la lógica de la escultura clásica y del monumento y

nos adentra en una concepción negativa de las mismas, en relación con la pérdida del lugar. Este hecho hará que comience un proceso de transformaciones de los límites que dará lugar a la expansión del campo escultórico, tal y como nos aportó tan acertadamente con sus reflexiones Rosalind Krauss, explicando los cambios y procesos producidos en la escultura. Estas innovaciones nos han traído a que la práctica artística no esté limitada a una determinada técnica. En escultura, más bien, se utilizan medios y se define en relación a las operaciones lógicas sobre un conjunto de términos culturales. Se permitirá utilizar todo tipo de técnicas tales como la fotografía, así como recursos como la utilización física de libros, objetos creados para otros fines, líneas en paredes o procedimientos de manufactura el propio *artefacto* identificado como *escultórico*.

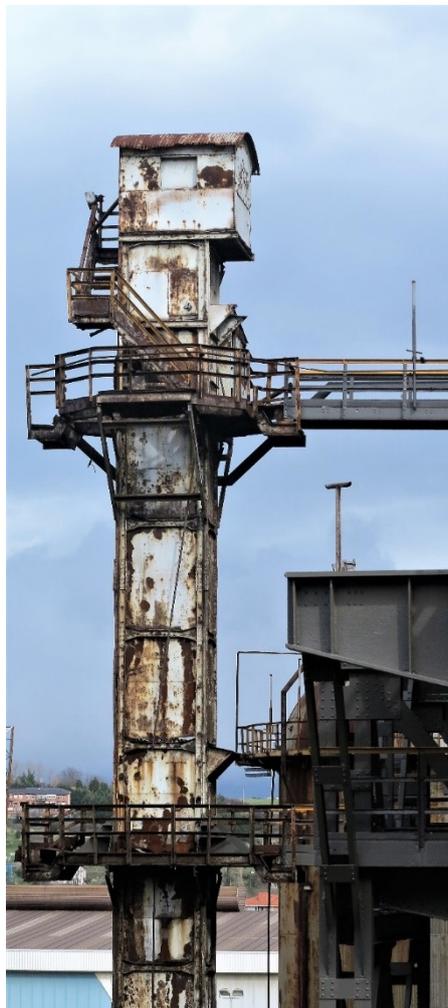


Fig. 82

*Un recorrido por los monumentos de la Ría de Bilbao.*  
Después de Robert Smithson. Foto tomada en 2016.

Es del todo imposible configurar una proposición que exponga con claridad y exactitud los caracteres genéricos diferenciales de lo *público*, por lo que tenemos que aproximarnos mediante la relación de los campos a los que hace referencia. Cuando nos referimos al Estado o alguna institución o administración del mismo estamos en la esfera pública, también al referirnos al conjunto de personas que forman una colectividad y cuando se trata de objetos materiales que son accesibles a todos o están destinados al conjunto de personas que forman una colectividad.

Una vez aproximados a lo público tendríamos que delimitar (no es posible definirlo con claridad y exactitud) el espacio público y entendemos que es aquel espacio que es accesible para todos, como propiedad administrativa, zona de uso compartido o el ámbito de representación pública. El espacio que relaciona el soporte con lo que acontece en él. También tienen un carácter público aquellas obras y lugares que siendo de propiedad privada se exhiben sin restringir los derechos de los ciudadanos.

El monumento se instala en un espacio público, es decir, que normalmente es dominio y propiedad de la administración del Estado y creado para ser usufructuado por el público. Puede ser propiedad privada, pero en este caso, la accesibilidad tiene que estar asegurada sin restricciones de derechos y dirigidos al posible usufructo de toda la colectividad. Entendemos el usufructo como el mismo que tiene toda obra de arte, la contemplación y el deleite estético. Su emplazamiento tiene que crear un *lugar* que dé significado al entorno con el cual se relaciona.

El monumento tradicional que se afianzó en el siglo XIX y que tenía la función simbólica de unir a la población basado en la ideología del poder y pretendía perdurar en ese estatus, utilizando materiales nobles que al mismo tiempo que aseguraban su durabilidad hacían ostentación de su poder; no es posible en el arte contemporáneo por la desarticulación y fragmentación de las sociedades actuales. Los acontecimientos se suceden a tan gran velocidad, que producen una sensación de inestabilidad, que con los avatares que las personas viven, pendientes de superar las sucesivas

crisis los hace inviables, por lo que en la actualidad lo más admisible es que se visibilicen los grandes problemas ‘compartidos’ por la humanidad.

Si el monumento tradicional que se ha levantado habitualmente en el espacio público resulta que tiene escasa viabilidad por las circunstancias que producen los modelos de sociedad en la que vivimos, al escultor simplemente le queda el propio espacio público. Se utiliza a menudo este concepto para el arte que es emplazado en el exterior, cuando lo que debería hacer el arte público es cuestionar lo *público*, es decir, tiene que hacer que se perciban las deficiencias del sistema, las cuestiones que han quedado sin resolver, los *agujeros* que hacen que la vida no sea igual para todos, en definitiva, incluidos todos los casos que podríamos clasificar como la vulneración colectiva y social de los Derechos Humanos, los atentados a la dignidad humana y los de lesa humanidad.

Cuando el poder pretende crear sociedades basadas en el consenso y el beneplácito de los ciudadanos para consolidar unas comunidades donde aparentemente no existen ni contradicciones ni conflictos, el arte y los artistas deben de introducir las ideas de debate y disputa para aclarar los ángulos oscuros de una sociedad glorificada por la ideología dominante y que se nos quiere presentar como modelo de entorno social perfecto buscando la complicidad. Es labor del artista sacar las sombras que quedan sin resolver y pendientes de acuerdo, cuando no obviadas en la construcción y mantenimiento del poder.

Es evidente que desde el arte en ocasiones se ha pretendido crear una ciudad ideal, imaginaria, que sirve a los intereses del grupo que ha idealizado e imaginado dicha ciudad, independientemente de que sea el sentir de toda la ciudadanía, y al mismo tiempo un arte que intenta romper esa idealización, exponiendo sus contradicciones, adoptando una posición irónica y esclarecedora de la realidad. Esto último, contribuye a que los debates sean posibles, a que desaparezcan falsos problemas y se tengan en cuenta aquellos que contribuyan a crear una ciudad a la medida de sus ciudadanos. Consecuencia de esta dialéctica, las sociedades evolucionan hacia modelos más verosímiles, pero al mismo tiempo y por efecto de estos cambios el poder se va transformando, a menudo volviéndose hegemónico.

Son de estas fracturas sociales de donde han surgido el *Memorial de los Veteranos de Vietnam* de Maya Lin (1982) y el *Memorial a los Judíos Asesinados en Europa* de Peter Eisenman (2005) que intentan restañar las heridas y superar las fisuras que se han creado en la sociedad. Los cambios socioculturales que se han producido no solamente al abordar estos temas, también en el modo de resolver los memoriales han intervenido en el cambio de opinión del público. El visitante es *obligado* a reflexionar ante la realidad propuesta, cuestión contraria a lo acostumbrado con los monumentos clásicos, y que se transmite en la escultura. La experiencia completa será la propia obra, el espectador y su ubicación. El espacio entre el monumento y el visitante empieza a jugar un papel fundamental, el significado es despojado del objeto y lo adquiere la interrelación entre el visitante y el objeto.

Es por este camino por el que se vehiculizan los denominados anti-monumentos que, partiendo del rechazo al estereotipo de monumento idealizado y respondiendo a una utopía normativa-pedagógica formada por los grandes acontecimientos de la civilización y formulado por las elites del poder, tratan de dar respuesta a los individuos que buscan y necesitan encontrar en la acción directa, en la mediación simbólica del arte y en otros individuos la necesidad de compartir las frustraciones y deseos. El anti-monumento es la exposición simbólica de esa herida, a la vez individual y colectiva.

Una de las grandes aportaciones a la civilización ha sido la creación de las ciudades para vivir con mayor protección ante las manifestaciones del clima y poderse defender eficazmente de los ataques de otras personas y de animales. Dulcifica la vida en función de los avances tecnológicos y de la posición social que cada individuo mantenga en la sociedad jerarquizada. Organizar la vida privada y la colectiva, resolver las controversias surgidas en la vida social y defender los intereses de los ciudadanos, se convertirá en una exigencia ineludible para la convivencia y desarrollo de la ciudad. No es simplemente un sitio donde se habita, es un lugar donde además de residir crea identidades, construye símbolos y da sentido al grupo de ciudadanos y a la pertenencia individual al mismo. En la medida que representa los anhelos, los ideales, los logros y las frustraciones de sus ciudadanos y expresa el poder colectivo en todas sus

facetas toma un valor simbólico y significativo al ser un producto de una colectividad.



Fig. 83

Dumb Type en la 59 bienal de Venecia 2022. Pabellón japonés<sup>4</sup>.  
Foto tomada en 2022.

En la construcción del espacio público urbano nos debatimos entre dos puntos de vista que producen sendos discursos interpretativos. Uno defiende que el espacio público urbano es un espacio discursivo en donde los desconocidos hablan entre sí, se interesan por los lugares donde las personas leen y luego discuten entre sí sobre lo que han leído, un espacio en el que predomina la interacción verbal y del cual nace espontáneamente la política, y el otro propugna que se trata del espacio de la vista, donde las personas interactúan visualmente, en el que contenidos como la forma en que las personas se enmarcan en el espacio, hasta donde alcanzan a ver,

---

<sup>4</sup> Dumb Type es un colectivo de diversos artistas de Japón. Diferentes en generación y disciplinas: arte visual, música, video danza, diseño, programación, Coincidente al Neue Wache (Nueva Guardia) de Berlín en un edificio singular crean una atmósfera que facilita el encuentro con uno mismo y facilita la *cura* de las heridas del drama de vivir.

adquieren una importancia fundamental. Dan mayor trascendencia a la configuración social, significando la relación entre lo visual y lo social. Destacan los elementos físicos de la ciudad, sus componentes corpóreos, y la experiencia física. Piensan que la ciudad física ha desaparecido como objeto significativo del pensamiento sobre la vida pública<sup>5</sup>.

Entendemos que el espacio urbano posibilita el paisaje urbano y este no es el formado por los elementos que conforman la ciudad, es un paisaje sociocultural basado en los objetos físicos que nos producen unas imágenes, es una interpretación de lo que vemos. En la aproximación al paisaje urbano percibimos<sup>6</sup> que el paisaje es subjetivo, pero no es una fantasía, es una interpretación sobre la realidad del territorio que vemos, en la que toman parte factores estéticos en relación a categorías como la belleza, lo sublime y lo pintoresco y a factores emocionales que tienen que ver con la formación cultural y con los estados de ánimo de quienes lo observan.

Si las guerras mundiales fueron un momento de inflexión que transformó el mundo artístico, no podemos obviar que al inicio de la tercera década del tercer milenio estamos en un tiempo bélico y con riesgo a entrar en una tercera guerra mundial para crear un nuevo orden internacional. Es posible que la crisis se supere sin que aumenten los espacios de guerra y/o que participen más actores, pero algunas heridas ya están hechas, algunas rupturas ya se han materializado. Todavía es pronto para ver qué objetos serán los que *curen* simbólicamente las heridas, y cierren las fisuras. Intuimos, por las experiencias vividas anteriormente que, al existir un desarrollo tecnológico armamentístico más elevado, la capacidad de destrucción será superior y por lo tanto las consecuencias que nos resultan imprevisibles serán más devastadoras, tanto en la destrucción física de los territorios como el desmoronamiento de valores humanos.

---

<sup>5</sup> Ver, SENNETT, Richard. (2013). Hemos perdido el arte de hacer ciudades. En *Artesanía, tecnología y nuevas formas de trabajo*. Katz Editores.

<sup>6</sup> Gracias a las aportaciones de Robert Smithson.



Fig. 84

*Il Dito o L.O.V.E.*

Acrónimo de Libertad, Odio, Venganza, Eternidad. 2010.  
Maurizio Cattelan. Piazza degli Affari, frente a la Bolsa Financiera.  
Marcando la fisura entre ésta y la ciudadanía. Milán.  
Foto tomada en 2013.

Son las mismas heridas que simbólicamente nos impone el *Memorial de los Veteranos de Vietnam* de Maya Lin y el *Memorial a los Judíos Asesinados de Europa* de Peter Eisenman que conjugan el recuerdo del pasado, sin enmascararlo con interpretaciones interesadas como lo hacía el monumento anteriormente y permitiendo el paso del tiempo y la adaptación al mismo mediante la participación activa del espectador y la constante recreación del paisaje y de la memoria. Son obras de arte que, aunque pueden ser visitadas y sean concebidas para deleite del público, no por ello son arte público, sino porque tratan de las fisuras que aparecen en el público, que son individuales y colectivas y, además, aspiran a elevar al ciudadano a ser consciente y responsable de los actos cometidos por unos contra otros. El poner de manifiesto y visualizar los problemas no consigue por sí mismo resolver los problemas políticos, es el ser social el que está herido y su alma hendida.

En la situación actual, primer tercio del siglo XXI, se ve que los problemas políticos siguen sin resolverse por más que la ciudadanía sea sabedora de que en una confrontación bélica sea ella, de una manera u otra la perdedora de semejante *desaguisado*. Podría parecer que los memoriales no han conseguido lograr sus fines, sin embargo, hay que recordar que socialmente no hay ningún fenómeno ni manifestación que se produzca al cien por cien de eficacia y efectividad, además serían susceptibles de interpretaciones diversas y divergentes.

Ambas obras, arriba mencionadas, se caracterizan por su grandiosidad y atracción que nos llevan a participar emotivamente en el duelo colectivo. En el *Memorial de los Veteranos de Vietnam* de Maya Lin hay que descender por la base del muro para contemplar e implicarse. En esas dos paredes de granito negro pulido que actúa como una lápida colectiva, al reflejar nuestra imagen en la superficie brillante nos introduce simbólicamente en la ciudad de los muertos que a su vez está alegóricamente presente con el muro y el *túmulo* posterior. En el *Memorial a los Judíos Asesinados de Europa*, obra que en su totalidad está formada por poliedros cuadrangulares unos tumbados y otros erectos, que emergen de la tierra, y que en su totalidad y visto de lejos parece un cementerio, una vez adentrados en las estrechas calles, el paso imperceptible de una zona a otra nos traslada de un ‘cementerio’ a una ‘ciudad’ o un *gueto* y viceversa,

según el recorrido realizado, pues es una obra abierta que se puede deambular sin un itinerario previo y preciso. En el conjunto de la obra nos vemos, asimismo, con la ciudad de los vivos y los muertos.

En el Conjunto Monumental de Târgu Jiu de Brancusi, y en el Cementerio de Finisterre de César Portela, se aborda el drama humano desde una perspectiva individual y personal. La primera, en referencia a los héroes caídos en la I Guerra Mundial en la región de Gorj, es una alegoría del transcurso de la vida individual en sus fases más representativas, y sin ninguna referencia a la guerra. La segunda, de una manera más abstracta y sin referencias del individuo en la historia, nos transporta al mundo clásico y al pasado céltico, en una simbiosis con el paisaje forestal y marítimo. En ambas se dan las características de grandiosidad y atracción.

A lo largo del siglo XX hemos pasado del monumento al memorial, como representación y respuesta a las fracturas sociales, no se puede prever qué respuesta se dará en el futuro, qué tipo de artefacto u objeto artístico vendrá a satisfacer tanta herida. No obstante, deberán llevar como elementos característicos aquellas aportaciones que han contribuido a la escultura con la aparición del memorial. Sin olvidar las anteriores contribuciones referenciadas en esta investigación y que logran, acaso, encender la llama de la emotividad en la obra.

Es prematuro e imposible de saber, antes de ocurrir los hechos, la respuesta que va a surgir ante los mismos, sin embargo, sabemos que se dará, pues la rotura social no puede permanecer perennemente sin dar salida al drama. Tampoco podemos adivinar qué materiales se van a utilizar, pues estos dependen de su capacidad de atraer al espectador y no conocemos los posibles materiales que aparecerán gracias a los avances tecnológicos que se experimenten en la investigación bélica, por ejemplo; ya que no podemos olvidar que las guerras son oportunidades de experimentar tecnología a costa del sacrificio humano.

Los avances tecnológicos nos dan la oportunidad de desarrollar técnicas artísticas novedosas y procedimientos novedosos. Se pueden utilizar de una manera pura o híbrida, por lo que es aventurado adelantar cómo se utilizará. Probablemente no sea una en exclusiva sino la

hibridación entre varias, ya sea pintura, escultura, medios audiovisuales, móviles, y siempre se puede lograr una obra inmaterial, efímera y repetitiva como las concentraciones de las Madres de la Plaza de Mayo, que hemos citado en este trabajo.

Todo fenómeno lleva consigo aspectos positivos y negativos, el equilibrio entre ambos o el hecho de poder contrarrestar los efectos negativos hace que los valoremos de una manera u otra. En el caso de la guerra en todas sus apariciones la valoración es negativa, no responde a las necesidades humanas generales y el precio que se paga es superior a los beneficios que aporta. Responde a las necesidades políticas de las elites que, no llegando a acuerdos, pues algunos son imposibles, ven como posibilidad única la confrontación agresiva basada en la creencia de una superioridad armamentística que creen que les legitima para realizar la acción, pese a que, muchas de las manifestaciones de índole monumental y conmemorativo como los casos que hemos traído a colación, han sido fruto tardío y simbólico de estos conflictos enquistados.

Deseamos que los riesgos que percibimos se desvanezcan y no aumenten los actores en conflicto. El arte público no se vería retrotraído, únicamente no tendría motivos sobreañadidos, que además no son nuevos, sino que es un *déjà vu* de muchos de esos conflictos acumulados durante milenios y siglos de existencia humana. Guardamos la esperanza de que las respuestas artísticas sean capaces de restañar las desgarraduras en el tiempo más breve posible.



# BIBLIOGRAFÍA



- ABALOS, I. (2009). *Naturaleza y Artificio. El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*. Editorial Gustavo Gili.
- ALBRECHT, H. J. (1981). *Escultura en el siglo XX: Conciencia del espacio y configuración artística*. Blume.
- AMENDOLA, G. (2000). *La ciudad postmoderna*. Celeste.
- ARGAN, G. C. (1975). *El arte moderno 1770-1970*. Fernando Torres.
- ARGAN, G. C. (1977). *El pasado en el presente*. Gustavo Gili.
- ARGAN, G. C. (1984). *Historia del arte como historia de la ciudad*. Laia.
- ARNAIZ, A. (2004). Escultura y Arquitectura para la memoria de la vida. Vista Alegre, el cementerio de Bilbao. *ONDARE-23 Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*. pp. 235-253.
- ARNAIZ, A.; ELORRIAGA, J.; LAKA, X.; MORENO, J. (1996). Entre el monumento y la escultura pública (I) (trabajo investigación). *biTARTE-10*. pp. 137-165.
- ARNAIZ, A.; ELORRIAGA, J.; LAKA, X.; MORENO, J. (1998). Escultura pública: tensión entre lo simbólico y lo funcional. En *Presencias en el Espacio Público Contemporáneo/Preséncies en l'Espai Públic contemporani/Presences in contemporary Public Space*, Centre d'Estudis de Escultura Pública i Ambiental, Facultat de Belles Arts. Universitat de Barcelona. Eskultura publikoa: sinbolikoaren eta funtzionalaren arteko tentsioa. Zorionsua al zara?, *biTARTE-16*. pp. 111-131.
- ARNAIZ, A.; ELORRIAGA, J.; LAKA, X.; MORENO, J. (2001). De modernidades y de oportunidades. Escultura pública en el País Vasco. En *CIMAI. Arte Internacional. Monográfico Arte Público* n.º54. pp. 60-68.
- ARNAIZ, A. y LAKA, X. (ed.) (2021). *Sostenibilidad estética. Las artes y las transformaciones del espacio común del territorio*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco UPV/EHU.

AUGE, M. (1994). *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa. Título original: *Non-Lieux. Introduction à une Antropologie de la surmodernité*. Seuil. 1992.

AUGE, M (1998). *Las formas del olvido*. Gedisa.

BACHELARD, G. (1975). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.

BARBIERI, A. (2018). Diálogos para una estética de la deconstrucción. Monumentos, antimonumentos y dispositivos de recuerdos, memorias y prácticas. Universidad Nacional de Río Negro. *Question/Cuestión*. Vol. 1. n.º59.

BAUDRILLARD, J. (1972). *Crítica de la economía política del signo*. Siglo XXI.

BARRERA, J.M. (2019). Estrategia estética-significante (postestructuralista) en el Memorial del Holocausto, “Strategy of aesthetic-importance (post-structuralist) in the Holocaust Memorial”. *VLC arquitectura* Vol. 6. n.º1. pp. 187-217.

BILBAO, L, y CALATRAVA, J. (2021). *FENÓMENOS-(in)-URBANOS. Abordajes y contribuciones interdisciplinarias hacia los encuentros estéticos en la ciudad expandida*. Abada editores.

BOZAL, V. (1987). *Mímesis: Las imágenes y las cosas*. Visor.

BOZAL, V. (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. 2 vols. Visor.

BREA, J. L. (s/f). Evoluciones de las esculturas de los años 80 y 90, En *Arte. Proyectos e ideas*. Universidad Politécnica de Valencia, Vicerrectorado de Cultura. Valencia.

BRODSKY ZIMMERMANN, C. (2012). *Memoria y Monumento El memorial en la recuperación de la historia de la represión 1973-1990 en Chile*. [Tesis doctoral] Universidad de Chile. Facultad de Artes. Departamento de Teoría e Historia del Arte.

CABELLO DEL MORAL, P. (2012). *El cementerio de Finisterra. Paisaje y emoción en la linde del mar*. <https://www.academia.edu> El Cementerio de Finisterra. Visto el 29 octubre 2021.

CALVO, F. (1992). *Escultura española actual. Una generación para un fin de siglo*. Fundación Lugar C.

CANDELA, I. (2007). Bronx Floors (1972-1973): Gordon Matta-Clark y la destrucción de la ciudad. En *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. Alianza Forma. pp. 25-45.

CARLEY, R. (2010). Silent Witness: Rachel Whiteread's *Nameless Library*. En *Idea Journal*. pp. 24-39.  
[https://www.academia.edu/14093589/Silent\\_Witness\\_Rachel\\_Whiteread\\_s\\_Nameless\\_Library](https://www.academia.edu/14093589/Silent_Witness_Rachel_Whiteread_s_Nameless_Library). Visitado el 4 de mayo de 2022.

CHABERT, N. (1996). *Monument & modernité. À Paris: Art, Space Public et enjeux de mémoire 1891-1996*. Fondation Electricité France, Paris Musée.

CHARLETT, J. (1980). *Scultures dans la ville*. Ministère de l'Environnement et du Cadre de Vie.

CHARRE, A. (1992). *Art et space publics*. Omac. Givors.

CHOAY, F. (1992). *Alegoria del patrimonio*. Editorial Gustavo-Gili.

CIORRA, P. (1993). *Peter Eisenman*. Obras y proyectos. Electa.

CIRAUQUI, M. (2017). *El arte y el espacio*. Fundación Museo Guggenheim Bilbao.

CLAIR, J. (1999). *Elogio de lo invisible. Fundamentos imaginarios de la ciencia*, Seix Barral.

COHN, D. (2002). Eyes to the Sea - Burial Niches on a Hillside Create a Poetic Landscape above the Coast of Galicia: Cemetery for the Village of Finisterra, Spain (Cesar Portela), *Architectural record*. Vol. 190. pp. 108-111.

CORBEIRA, D., PINCUS-WITTEN, R., & UNIVERSIDAD DE SALAMANCA (2000). *¿Construir o deconstruir?: textos sobre Gordon Matta-Clark*. Universidad de Salamanca.

CULOT, M. (1984). *Places et monuments*. Mardaga.

CULLEN, G. (1981). *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística*. Editorial Blume.

DAVAL, J.L. (1990). *L'art et la ville, urbanisme et art contemporain*. Skira.

DE MARCO, E. (2015). *Arte Público y Monumento. Dispositivos Inmanentes de Memoria*. [Tesis Doctoral]. Universidad del País Vasco UPV/EHU. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Escultura.

DEBORD, G. (1957). Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional. *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*, nº.5, verano. Disponible: <http://www.bifurcaciones.cl/005/reserva.htm>. Visto el 19 diciembre 2022.

DEBRAY, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Paidós.

DEL CASTILLO, M. (2020). El monumento a los judíos asesinados en Europa: ¿un lugar sin significado? *El arte y el diván*. <https://www.elarteyeldivan.com>

- DELEUZE, G., GUATTARI, F. (1997). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.
- DESCAMPS, O. (1989). *Sculture culture. Etude d'art public sur statuaire de Paris*. Mots d'Homme.
- DI MILIA, G. (2003). *Art e Dossier*. Nº 190, junio. Giunti Gruppo Editoriale
- DIAZ, A., PAOLA, L. (2018) Antimonumentos. Espacio público, memoria y duelo social en México. *Aletheia*, Vol.8, nº16.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2009). *Ser cráneo: Lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Cuatro.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2010). *Ante la imagen pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. CENDEAC. D.L.
- DIEZ GOMEZ, A. (2016). *Preposiciones para una escritura*. Bilbaoarte.
- DONDIS, D.A. (1978). *La sintaxis de la imagen: Introducción al alfabeto visual*. Editorial Gustavo Gili.
- DUCRET, A. (1994). *L'art Dans l'espace public. Un analyse sociologique*. Editorial Seismo.
- DUQUE, F. (1999). *Postmodernidad y apocalipsis. Entre la promiscuidad y la transgresión*. Universidad Nacional General San Martín.
- DUQUE, F. (2000). *Filosofía para el fin de los tiempos*. Akal.
- DUQUE, F. (2001). *Arte Público y Espacio Político*. Akal.
- EFRON, L. y FLORES, M.C. (2012). *¿Memorias de una nación reconciliada? Reflexiones en torno a la transmisión de la historia reciente en la Sudáfrica posapartheid*. Universidad de Buenos Aires, Argentina.

- EISENMAN, P. (1995). *Ciudades de la arqueología ficticia: obras de Peter Eisenman, 1978-1988*. Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, Centro de Publicaciones.
- EISENMAN, P. (2017). *11 + L. Una antología de ensayos*. Puente Editores.
- ELORRIAGA, J. (2010). *Pedestales de la Modernidad. Del Pabellón de Barcelona 1929 al Monumento de José Batlle y Ordoñez 1959*. [Tesis Doctoral]. Universidad del País Vasco UPV/EHU. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Escultura.
- ELSEN, A. (1974). *Orígenes de la escultura moderna. Pioneros y premisas*. George Braziller.
- ESPUELAS, F. (1999). *El claro en el bosque: reflexiones sobre el vacío en arquitectura*. Fundación Caja de Arquitectos.
- FAUCHEREAU, S. (1995). *Sur les pas de Brancusi*. Éditions Circle d'Art.
- FAUX, M. (et al.) (1978). *L'art et la ville-art Dans la vie: L'espace public vu par les artistes en France et à l'étranger depuis 10 ans*. La Documentation Française.
- FLORES, C. (1982). *Gaudí, Jujol y el modernismo catalán*. Aguilar.
- FOCILLON, H. (1983). *La vida de las formas y elogio de la mano*. Xarait.
- FOSTER, H. (2004). *Diseño y delito y otras diatribas*. Ediciones Akal.
- FREEDBERG, D. (1992). *El poder de las imágenes: Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Cátedra.
- FULLAONDO, J.D. (1976). *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*. La Gran Enciclopedia Vasca.
- GALIANO, L. (2000). *Civil Cemetery, Fisterra (Cesar Portela)*. AV.

GALLAGHER, E. (2004). *The Vietnam Wall Controversy*  
<http://digital.lib.lehigh.edu/trial/vietnam/> Visto el 14 de febrero de 2020.

GALLEGO, G. (2019). *El non-U-mento como poética anarquitectónica: amnesias (sub)urbanas en la imagen del arte contemporáneo*. [Tesis doctoral] Universitat Politècnica de València. Facultad de Bellas Artes de San Carlos.

GARRAU, C. (1994). *L'idee de nature dans l'art contemporain*. Flammarion.

GOMBRICH, E.H. (1998). *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Debate.

GROYS, B. (2018). *Volverse público*. Caja Negra.

GRISWOLD, H. (1986). The Vietnam Veterans Memorial and the Washington Mall: Philosophical Thoughts on Political Iconography. *Critical Inquiry*, Vol. 12, n.º4. pp. 688-719.

HANDLER, E. (2005). La pérdida como forma desaparecida: sobre las esculturas anti-memorial de Horst Hoheisel. *Imago americano* Vol.62 n.º4, Invierno. pp. 419-433.

HARMON, K. (2009). *The map as art: contemporary artists explore cartography*. Princeton Architectural Press.

HAWLEY, Ch., TENBERG, N. (9 de mayo de 2005). Entrevista de SPIEGEL con el arquitecto del monumento al Holocausto Peter Eisenman. ¿Cuánto tiempo se siente uno culpable? *SPIEGEL Internacional*.  
<https://www.spiegel.de/international/spiegel-interview-with-holocaust-monumentarchitect-peter-eisenman-how-long-does-one-feel-guilty-a-355252.html>. Visitado el 14 de julio de 2021.

HEIDEGGER, M. (1971). *El arte y el espacio*. Monografía n.º 6 de la Escuela de Arquitectura de Sevilla.

- HEIDEGGER, M. (1994). *Artea eta espazioa* (El arte y el espacio). *biTARTE3* (Revista cuatrimestral de humanidades). pp. 33-37.
- HEIDEGGER, M. (2003). *Ser y tiempo*. Trotta.
- HULTEN, P. (1995). *Constantin Brancusi*. Flamarion.
- HOHEISEL, H. (2019a). *El arte de la memoria – La memoria del arte*. Capaz. Instituto Colombo-Alemán para la Paz.
- HOHEISEL, H. (2019b). *Conferencias sobre Contra-monumentos y objetos de la paz y la guerra. Fragmentos, espacio de Arte y Memoria*. Museo Nacional de Colombia. <https://youtube/WJ6fmmBQoow>
- HUYSSSEN, A. (2010). *Modernismo después de la posmodernidad*. Editorial Gedisa.
- INFOACTIVISMO*. (2017). *Antimonumentos: intervenciones, arte, memoria*. Infoactivismo. InfoActivismo.org.
- JIANOU, I. (1982). *Brancusi*. Arted Editions d'Art.
- JIMÉNEZ, M. (2009). Sistema de parques: origen y evolución de un principio 'estructurador' de lo urbano. *Ciudades 12*. pp. 265-276.
- JUREIT, U. (2007). Generación y memoria. El Monumento del Holocausto en Berlín como proyecto conmemorativo propiamente generacional. *Istor: revista de historia internacional*. Año 8. n.º30. pp. 50-70.  
[https://www.researchgate.net/publication/279373065\\_Generacion\\_y\\_memoria\\_El\\_generacionalmonumento\\_del\\_Holocausto\\_en\\_Berlin\\_como\\_proyecto\\_conmemorativo\\_propiament](https://www.researchgate.net/publication/279373065_Generacion_y_memoria_El_generacionalmonumento_del_Holocausto_en_Berlin_como_proyecto_conmemorativo_propiament). Visitado el 12 de julio de 2021.
- KRAUSS, R. (s/f). Sentido y sensibilidad. En, *Entre la geometría y el gesto* (catálogo), Palacio Velázquez.

- KRAUSS, R. (1981). *Passages in moderne sculpture*. Prensa del MIT.
- KRAUSS, R. (1986). Échelle/Monumentalité. En, *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, CNAC. Centre Georges Pompidou.
- KRAUSS, R. (1996). La escultura en el campo expandido. En: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Forma. Original: *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, Cambridge, Mit press, cop. 1985. También en: Hal Foster (et alt.) *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985.
- LACRUZ, M.E. y RAMIREZ, J. (2017). Anti-monumentos. Recordando el futuro a través de los lugares abandonados. *Rita*. nº7.
- LAYUNO, M.A. (2003). Museos de arte contemporáneo y ciudad. Los límites del objeto arquitectónico. En J.P. Lorente (dir.): *Museología crítica I, arte contemporáneo*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- LEKERIKABEASKOA, A. (2015). *Encuentros y desencuentros entre los objetos provenientes de la escultura y el diseño en los espacios limítrofes y territorios híbridos*. [Tesis doctoral inédita]. Universidad del País Vasco. (UPV/EHU). Facultad de Bellas Artes. Departamento de Escultura.
- LEMOS, D. ARAUJO, M.R. SILVA, R. TAVARES, L. y RODRIGUES, F. (2017). *A presença na ausência: a performance e a biografia dos objetos como ativadores de memoria*. MIDAS Museus e estudos interdisciplinares.
- LEWITT. S. (2019). *Escritos*. Alias.
- LIN, M. (2000). *Boundaries*. Simon & Schuster.
- LIPPARD, L.R. (2016). *Yo veo / tú significas*. Consonni.
- LLAMAZARES, P. RAMOS, J. y ZAPARAÍN, F. (2020). La construcción del espacio existencial de Heidegger. Vacío activo en Oteiza y espacio receptivo en Judd. *ESTOA*. Vol. 9. nº 17. pp. 17-29.

- LOOS, A. (1980 [1ª ed. 1908]). *Ornamento y delito y otros escritos*. Gustavo Gili.
- LORENZO-EIROA, P. (2008). *Instalaciones: sobre el trabajo de Peter Eisenman*. Robles Ediciones. LIN, M. 2000 *Boundaries*. Simon & Schuster.
- MADERUELO, J. (1990). *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Ed. Mondadori.
- MADERUELO, J. (1994a). *Arte público*. Diputación de Huesca.
- MADERUELO, J. (1994b). *La pérdida del pedestal*. Cuadernos del Círculo. Círculo de Bellas Artes.
- MADERUELO, J. (1996). *Nuevas visiones de lo pintoresco. El paisaje como arte*. Lanzarote. Fundación César Manrique.
- MADERUELO, J. (1998). Desde la ciudad. En *Arte y Naturaleza 4*. Diputación de Huesca.
- MADERUELO, J. (1999). *Arte Público. Arte y Naturaleza*. Diputación de Huesca.
- MADERUELO, J. (2001). *Arte público: naturaleza y ciudad*. Fundación César Manrique.
- MADERUELO, J (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Akal.
- MADERUELO, J. (2010). *El paisaje urbano*. Estudios Geográficos. Vol. LXXI, n.º269, julio-diciembre. pp. 575-600.
- MALINOWSKI, B. (1970). *Una teoría científica de la cultura*. Edhasa.
- MAQUET, J. (1999). *La experiencia estética*. Celeste.

- MARCHAN-FIZ, S. (1986a). *Contaminaciones figurativas*. Alianza Forma.
- MARCHAN-FIZ, S. (1986b). *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*. Akal.
- MARCHAN-FIZ, S. (1994). *Kuboaren historia. Minimal Art eta fenomenologia (La historia del cubo, Minimal Art y fenomenología)*. Rekalde Aretoa.
- MARIN, J. (1978). *La escultura española contemporánea. 1800-1978*. Edarcón.
- MARTI, C. (2010). *Cementerio Municipal Fisterra 97-99. César Portela*. Colegio de Arquitectos de Almería.
- MARTÍ, C., SESTO, y F., ALVAREZ, D. (2008). *César Portela*. Colegio de Arquitectos de Almería. n.º81/82. pp. 120-123.
- MICHAUD, Y. (1997). *La crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*. Presse Universitaires de France.
- MIQUEL DE TORO, F. (2016). Denkmal für die ermordeten Juden Europas y el paisaje de la memoria en la Alemania reunificada. Pasado y Memoria. *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, n.º15. Universidad de Alicante. pp. 281-305.
- MOMOITIO ASTORKIA, I. (2019). *Arte, Memoria y Espacio Público*. Ajuntament de Granollers.
- MONNIER, G. (1995). *L'Art et ses Institutions en France, de la Révolution à nos jours*. Gallimard. Colección Folio Histoire.
- MONTANER, J.M. (2015). *La condición contemporánea de la arquitectura*. Gustavo Gili.

- MOURE, G. (1994). *Configuraciones urbanas*. Polígrafa/Olimpiada Cultural Barcelona 92.
- MOURE, G. (2001). *Vito Acconci. Escritos, obras y proyectos*. Polígrafa.
- MUMFORD, L. (1959). *La cultura de las ciudades*. Emece Editores.
- MUMFORD, L. (1979). *La Ciudad en la Historia*. Ediciones Infinito.
- NAUMAN, B. (2018). *Disappearing acts*. Catálogo. Fondation Laurenz Schaulager. Munchenstein/Basilea.
- NIETZSCHE, F. (2018). *De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida:segunda consideración intempestiva*. Tecnos. Primera edición 1874.
- NORA, P., BABELON, J (1986). *Les Lieux de la mémoire*. Gallimar.
- NORBERG-SCHULZ, C. (1975). *Existencia, espacio y arquitectura*. Blume.
- NORBERG-SCHULZ, C. (1979). *Intenciones en arquitectura*. Gustavo Gili.
- OLANO, A.M. (2020). La conquista del espacio: un nuevo atributo de monumentalidad en la escultura del Siglo XXI. *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas*. n.º9. pp. 241-259.
- PÉREZ-CARREÑO, F. (2003). *Arte minimal: Objeto y sentido*. Visor.
- PERREAULT, C. (2014). Maya Ying Lin's design: while enduring much criticism and debate, the vietnam veterans' memorial has created a lasting, influential dialogue about honor and public art for future generations. *International Journal of Arts & Sciences.Cumberland*. Tomo 7. n.º4, pp. 177-185.
- PIRSON, J.F. (1988). *La estructura y el objeto*. PPU.

PIZARRO, N.A. (2018). *Estudio y análisis de lugares de memoria en Chile. Recomendaciones preliminares en relación al monumento mujeres en la memoria*. [Tesis de grado]. Universidad Finis Terrae. Facultad de Arte. Magíster en conservación y restauración de objetos y entorno patrimonial.

POISSON, G. (1990). *Guide des statues de Paris*. Hazan.

PORTELA, C. (2001). Cemetery Cap Fisterra. *Techniques & architecture*. n.º452. pp. 78-81.

PORTELA, C. *Cementerio municipal de Fisterra*. [www.césarportela.com/cementeriomunicipal-de-fisterra](http://www.césarportela.com/cementeriomunicipal-de-fisterra). Visitado el 20 de enero de 2019.

RAFFIN, F. (2007) *Friches industrielles: Un monde culturel européen en mutation*. L'Harmattan.

RANCIÈRE, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Editorial Politopías.

RASSE, P. (1999). *Les Musées à la lumière de l'espace public. Histoire, évolution, enjeux*. L'Harmattan.

REBELO-DELGADO, A. (2003). *Estética de la muerte en Portugal. Imágenes y representaciones en los Cementerios de Alto de S. Joao y Prazeres de Lisboa* [Tesis Doctoral]. Universidad del País Vasco. UPV/EHU. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Escultura.

RICHARDSON, B. (1986). *Scott Burton*. (december 7, 1986, february 1, 1987). The Baltimore Museum of Art.

RIEGL, A. (1987 [1ª ed. 1903]). *El culto moderno a los monumentos, caracteres y origen*. Visor.

RIGAU, M. (1986). *Lugar y espacio*. P.P.U.

- ROWELL, M. (1986). *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*. CNAC. Centre Georges Pompidou.
- ROY, J. (1990). *Monumento y espacio urbano: Medio siglo de escultura pública en Barcelona (1929-1988)*. Universitat de Barcelona UB.
- SANTIAGO, M.P. (2009). *VISIONES DEL ENTORNO Paisaje, territorio y ciudad en las artes visuales*. [Tesis doctoral] Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Pintura.
- SCARAMUCCI, M. (2020). Monumentos precarios: luto (im)posible y lápidas de papel en K.: relato de una búsqueda. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. n.º60. pp. 1-14.
- SCHINDEL, E. (2006). Las pequeñas memorias y el paisaje cotidiano: cartografías del recuerdo en Buenos Aires y Berlín. Publicado en Macón, C. *Trabajos de la Memoria. Arte y ciudad en la postdictadura argentina*. Ladosur. pp. 51-73.
- SELIGMANN, M. (2016). Antimonumentos: trabalho de memória e de resistencia. *Psicologia USP*. Vol. 27. n.º1. pp. 49-60.
- SENNETT, R. (2013). Hemos perdido el arte de hacer ciudades. En *Artesanía, tecnología y nuevas formas de trabajo*. Katz Editores.
- SERRA, R. (1980). *Interviews... 1970-1980*. Hudson River Museum/Yonkers.
- SERRA, R. (2010). Entrevista con Peter Einsenman. En *Richard Serra. Escritos y entrevistas. 1972-2008*. Universidad Pública de Navarra.
- SMITHSON, R. (2006). *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Gustavo Gili.
- SMITHSON, R. (2014 [1ª ed. 1966]). Entropía y los nuevos monumentos. En *Selección de escritos*. Alias. pp. 15-30.

SOBRINO, M.L. (1999). *Escultura contemporánea en el espacio urbano*. Electa.

TATARKIEWICZ, W. (2004). *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos.

TORRES, L. (1920). Arquitectura contemporánea. Los monumentos conmemorativos. *Arquitectura*. Vol. III, n.º26. pp. 166-172.

TRACHANA, A. (2011). *Fundamentos de la forma y el espacio arquitectónicos*. Munilla-Lería.

VALDES, E. (2017). *La apreciación estética del paisaje: naturaleza, arteficio y símbolo*. [Tesis Doctoral]. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Departamento de Composición Arquitectónica.

VAN DE VEN, C. (1981). *El espacio en arquitectura: la evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos*. Cátedra.

VARIA, R. (1986). *Brancusi*. Éditions Gallimard.

VENTURA, M.R. (2012). Reflexiones sobre el trabajo de la Comisión para la Verdad y la Reconciliación de Sudáfrica (TRC) y los sitios oficiales de memoria: el caso de Freedom Park. *Revista de Ciencias Sociales Facultad de Derecho y Ciencias Sociales*. Benemérita Universidad de Puebla México. n.º6. octubre 2012-marzo 2013. pp. 142-159.

VENTURI, R. (1972). *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*. G. Gili.

VICENTE, H. (2007). El reverso de lo monumental: Memorial de los Veteranos de Vietnam. *Revista: Cuaderno de notas*. n.º11. pp. 1-24.

VIETNAM VETERANS MEMORIAL FUD. <https://www.vvmf.org>. Visitado el 21 de julio de 2021.

VIRILIO, P. (2006). *Ciudad-pánico. El afuera comienza aquí*. Libros del Zorzal.

VIVAS: I. (2005). *Entre la Escultura y el Mobiliario Urbano. Del Monumento hacia la Escultura y sus Derivaciones como Mobiliario en el Espacio Público Urbano. El Caso de Bilbao: Regeneración Urbana de la Ciudad Postindustrial*. [Tesis Doctoral]. Universidad del País Vasco. UPV/EHU. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Escultura.

VV.AA. (1973). *Textos situacionistas. Crítica de la vida cotidiana*. Anagrama.

VV.AA. (1984). *La escultura*. Skira.

VV, AA, (1987). Art Minimal. Carl André. Dan Flavin. Donald Judd. Sol Hewitt, Robert Morris. Tony Smith. *Artsestudio*. n.º6.

VV.AA. (1990). *L'art et la ville. Urbanisme et art contemporaine*. Skira.

VV.AA. (1994). Penser l'art dans la ville. *Urbanisme*, n.º272.

VV.AA. (1995). Territorio y signos de la metrópoli. *Astrágalo*. n.º2. Marzo.

VV.AA. (1996a). *Arte y naturaleza*. Actas I Curso. Diputación de Huesca. 1996.

VV.AA. (1996b). *Metamorphoses parisiennes. Pavillon de l'arsenal*. Pierre Mardage.

VV.AA. (1996c). *Minimal art. Koldo Mitxelena*. (catálogo). Diputación Foral de Gipuzkoa.

VV.AA. (1996d). *Modos de hacer. Arte público, esfera pública y acción directa*. Universidad de Salamanca.

- VV.AA. (1997). *El paisaje. Actas II Curso*. Huesca: Arte y naturaleza, 1996. Huesca. Ed. Val de Onsera.
- VV.AA. (1998). *Arquitectura del paisaje. Detalles de espacios urbanos*. Arco (Planos de Arquitectura).
- VV.AA. (2000a). *Cementerio de Finisterre. César Portela*. C.A. Gráfica.
- VV.AA. (2000b). *¿Construir... o deconstruir? textos sobre Gordon Matta-Clark*. Ediciones Universidad de Salamanca
- VV.AA. (2003). *Arkitektura eszentrikoak. Arquitecturas excéntricas*. (catálogo) Koldo Mitxelena. Diputación Foral de Gipuzkoa.
- VV.AA. (2004a). *La arquitectura de la no-ciudad*. Cátedra Jorge Oteiza. Universidad Pública de Navarra.
- VV.AA. (2004b). *Mary Miss*. Princeton Architectural Press.
- VV.AA. (2004c). *Variaciones sobre un parque temático. La nueva ciudad americana y el fin del espacio público*. Gustavo Gili.
- VV.AA. (2006). *César Portela, La emoción en la arquitectura*. Consorcio del Círculo de Bellas Artes.
- VV.AA. (2008). *César Portela*. Colegio de Arquitectos de Almería.
- VV.AA. (2009/2010). *Cementerio en Finisterre*. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès.
- WEBBER, M. (1970). *Indagaciones sobre la Estructura Urbana*. G. Gili.
- WHYRE, L.L. (1951). *Aspectos de la forma. Simposio sobre la forma en la naturaleza y el arte*, (ed.). Londres.
- WIMMER, A. (2006). Objectifying' the War. The Vietnam Veterans Memorial as a Secular Message Board. En *Literary Criticism as*

*Metacommunity: A Festschrift for Meta Grosman.*

<https://doi.org/10.4312/elope.3.1-2.221-230>. Visitado el 20 de julio de 2021.

WILLIAMS, C. (1978). *Artesanos de lo necesario*. H. Blume Ediciones.

WILLIAMS, C. (1984). *Los orígenes de la forma*. Gustavo Gili.

WITTKOWER, R. (2003). *La escultura: procesos y principios*. Alianza Editorial.

WOLFSON, E. (2017). *La “mancha negra de la vergüenza”: revisión de la controversia en memoria de los veteranos de Vietnam. The “Black Gash of Shame”: Revisiting the Vietnam Veterans Memorial Controversy.*

<http://magazine.art21.org/2017/03/15/theblack-gash-of-shame-revisiting-the-vietnam-veterans-memorial-controversy/>. Visitado el 4 de mayo de 2021.

YOUNG, J. (1999). *Memoria y contramemoria. Revista de Diseño de Harvard. Harvard Design Magazine. n° 9 / Construcciones de Memoria: Sobre Monumentos Antiguos y Nuevos.*

YOUNG, J. (2019). *Memorial Arts by Horst Hoheisel and Andreas Knitz: Negative Spaces and Memorial Spielerei.* En *The Massachusetts Review*, Volume 60. n.º4, Winter 2019. pp. 619-638.

## PÁGINAS WEB

<https://christojeanneclaude.net>

Página oficial de los artistas Christo y Jeanne-Claude

<http://digital.lib.lehigh.edu/trial/vietnam/>

Controversias surgidas en el proceso de construcción del Memorial de los Veteranos del Vietnam.

<http://magazine.art21.org/2017/03/15/theblack-gash-of-shame-revisiting-the-vietnam-veterans-memorial-controversy/>

Artículo de Elizabeth Wolfson titulado: “La ‘Corte Negra de la Vergüenza’. Revisando la Controversia del Monumento a los Veteranos del Vietnam”, publicado el 15 de marzo de 2017.

<https://youtu.be/WJ6fmmBQoow>

Conferencia: “Contra-monumentos”, por Horst Hoheisel en Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria, en el Museo Nacional de Colombia, el 27 de marzo 2019.

<http://www.bifurcaciones.cl/005/reserva.htm>

Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional. Guy Debord.

<http://www.césarportela.com/cementeriomunicipal-de-fisterra>

Página del estudio de arquitectura de César Portela. Visitado el 20 de enero de 2019.

<https://www.elarteyeldivan.com>

Artículo de Mariana del Castillo titulado “El Monumento a los Judíos Asesinados en Europa: ¿un lugar sin significado?”, publicado el 17 de febrero de 2020.

<http://www.nomasviolenciacontramujeres.cl>

Artículo de Antonia del Solar Benavides titulado “Monumento a las Mujeres Víctimas de la Represión Política hoy brilla por su olvido y descuido”, publicado el 11 de septiembre de 2016.

<https://www.parquedelamemoria.org.ar>

Página del Parque de la Memoria en Río de la Plata, Argentina.

<https://www.plataformaarquitectura.cl>

Artículo de Emilio Marín titulado “Monumento Mujeres en la Memoria/oficina de Arquitectura”, publicado el 27 de septiembre de 2004.

Artículo de Fabian Dejtiar titulado “César Portela recibe la Medalla de Oro de la Arquitectura de España 2023” publicado el 5 de mayo de 2023.

[https://www.researchgate.net/publication/279373065\\_Generacion\\_y\\_memoria\\_El\\_generacionalmonumento\\_del\\_Holocausto\\_en\\_Berlin\\_como\\_proyecto\\_conmemorativo\\_propiament\\_Generacion\\_y\\_memoria\\_El\\_generacionalmonumento\\_del\\_Holocausto\\_en\\_Berlin\\_como\\_proyecto\\_conmemorativo\\_propiament](https://www.researchgate.net/publication/279373065_Generacion_y_memoria_El_generacionalmonumento_del_Holocausto_en_Berlin_como_proyecto_conmemorativo_propiament_Generacion_y_memoria_El_generacionalmonumento_del_Holocausto_en_Berlin_como_proyecto_conmemorativo_propiament)

Holocausto y el monumento erigido en Berlín.

<https://www.spiegel.de/international/spiegel-interview-with-holocaust-monumentarchitect-peter-eisenman-how-long-does-one-feel-guilty-a-355252.html>

Entrevista de Spiegel Online a Peter Eisenmann sobre el Monumento al Holocausto de Berlín. Artículo titulado “¿Cuánto tiempo se siente uno culpable?”. Publicado el 9 de mayo de 2005.

<https://www.vvmf.org>

Página del Vietnam Veterans Memorial Fund. Visitado el 21 de julio de 2021.

## ÍNDICE DE FIGURAS

Todas las imágenes fotográficas que complementan esta tesis están tomadas por el doctorando Juan Jesús Agirre Elorriaga. La información que podemos ver a pie de foto consta de los siguientes epígrafes: 1. Título o explicación de la imagen, de la obra artística. 2. Año en que se creó, se erigió o se inauguró y autoría (cuando procede). 3. Lugar en el cual fue fotografiada. Sin que esto indique a quién pertenece la obra o si es una copia. 4. Breve reseña de la justificación de la imagen en el texto. 5. Año de la toma de la foto.

- Fig. 1      Pág. 14  
Coloso sur de Memnón. Luxor. Egipto. Imagen del faraón Amenhotep III (1386-1349 a. C.), su esposa Mutemula y su hija Tiye. Fotografiado en el año 2009.
- Fig. 2      Pág. 16  
*Monumento a Victor Manuel II*. 1887. Ettore Ferrari. Venecia. Fotografiado en 2022.
- Fig. 3      Pág. 18  
Columna de la plaza Paternoster. Londres. El monumento se integra en el entorno creando un lugar específico. Fotografiado en 2011.
- Fig. 4.      Pág. 23  
*El Pez* 1926. Constantin Brancusi. Fotografiado en 2022 en el Museo Guggenheim Bilbao.
- Fig. 5.      Pág. 30  
Depósito de agua de Dolaretxe Bilbao. Elemento de arqueología industrial observado desde sus valores plásticos y estéticos. Desaparecido en julio de 2021. Fotografiado en 2020.
- Fig. 6.      Pág. 36  
Escalera de Miguel Ángel 1571. Biblioteca Medicea Laurenciana. Florencia. Fotografiado en 2009.

- Fig. 7 Pág. 38  
*Mosaico romano*. Kunsthistorisches Museum. Viena. Las legislaciones *nacionales* las consideran monumentos a conservar y amparar. Foto tomada en 2010.
- Fig. 8 Pág. 44  
*Goethenaum*. 1923-1924. Rudolf Steiner. Dornach. Suiza. Foto tomada en 2018.
- Fig. 9 Pág. 48  
*Los burgueses de Calais*. 1889, Auguste Rodin. Basel Kunstmuseum. Foto tomada en 2018.
- Fig. 10 Pág. 50  
Las columnas configuran y ordenan los espacios en el Claustro de San Estevo de Ribas de Sil. Orense. Foto tomada en 2011.
- Fig. 11 Pág. 51  
El tiempo con su paso, deja sus huellas en la Piramide de Kefren. 2500 a.C. Meseta de Guiza. El Cairo. Foto tomada en 2009.
- Fig. 12 Pág. 54  
*Jano*. 2014. Jean-Luc Moulène. En Villa Medici de la Academia Francesa en Roma. Foto tomada en 2015.
- Fig. 13 Pág. 57  
*Castillo de naipes invertido*. 1968/1968/1979/1981. Richard Serra. Kunstsammlung Basel. A pesar de ser láminas de plomo, el color azul es influencia de una obra de Dan Flavin situada en la misma sala. Foto tomada en 2018.
- Fig. 14 Pág. 58  
*La Puerta del Infierno*. 1917. Auguste Rodin. Museo Rodin. Paris. Foto tomada en 2011.
- Fig. 15 Pág. 62  
*Nonsite Oberhausen 1968*. Robert Smithson. Hamburger Bahnhof. Berlin. Foto tomada en 2019.
- Fig. 16 Pág. 68  
*Tesoro visigodo de Guarrazar*. Siglo VII. Museo de los Concilios y la Cultura Visigoda. Toledo. Foto tomada en 2009. Reproducción fiel del original que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Las legislaciones sobre monumentos se crean dependiendo del patrimonio nacional artístico conservado, influyendo este patrimonio en las características de la regulación.

- Fig. 17 Pág. 76  
*Hundertwasserhouse*. 1985. Friedensreich Hundertwasser. Distrito 3 Kegelgasse 34-38. Viena. Junto a Hundertwasser Village, y Museo Hundertwasser intenta crear un lugar dentro de la ciudad. Foto tomada en 2019.
- Fig. 18 Pág. 77  
*Estela al Padre Donostia*. 1959. Jorge Oteiza. Agiña en Lesaka. Foto tomada en 2020.
- Fig. 19 Pág. 84  
*Condottiero Gattamelata*. 1453. Donatello. Padua. Italia.  
Aparecen mínimamente los elementos que se desarrollarán posteriormente y con los gustos de cada época. Foto tomada en 2008.
- Fig. 20 Pág. 88  
*Púlpito de la catedral de Pisa*. 1301-1311. Giovanni Pisano. Foto tomada en 2009.
- Fig. 21 Pág. 92  
*Nonsite/Oberhausen*. 1968. Robert Smithson Hamburger Bahnhof. Berlín. Donde lo tridimensional de *site* se trueca en bidimensional en el *nonsite*. Foto tomada en 2018.
- Fig. 22 Pág. 100  
Rio Jiu a su paso en perpendicular a la altura del comienzo de la Avenida de los Héroes y del recorrido del conjunto monumental. Foto tomada en 2022.
- Fig. 23 Pág. 102  
Iglesia de S. Pedro y S. Pablo, y Vía férrea en la avenida de los Héroes. Desde estos lugares ya se percibe la imagen de la Columna Sin Fin.
- Fig. 24 Pag. 104  
*La Puerta del Beso* desde la Mesa del Silencio, en parque Brancusi de Târgu Jiu. Foto tomada en 2022.
- Fig. 25 Pág. 105  
*Mesa del Silencio*. A la izquierda orilla del rio Jiu rematada con barandilla. Foto tomada en 2022.
- Fig. 26 Pág. 108  
*La Mesa de Picnic*. 2000. Siah Armajani. La Pineta Huesca. Foto tomada en 2018.

- Fig. 27 Pág. 110  
*Puerta del Beso*. Al fondo La Mesa del Silencio. Foto tomada en 2022.
- Fig.28 Pág. 112  
Detalle de la *Puerta del Beso* en el que a pesar del proceso de simplificación y geometrización se percibe la relación con la escultura.
- Fig. 29 Pág. 114  
*Columna Sin Fin*. 1938. "...puede prolongarse hasta el infinito". Foto tomada en 2022.
- Fig. 30 Pág. 118  
*La Columna Sin Fin*. Sujeta la bóveda celeste bajo la cual nos permite vivir. Foto tomada en 2022.
- Fig. 31 Pág. 121  
*Memorial de los Veteranos de Vietnam*. 1982. Maya Lin. Foto tomada en 2023
- Fig, 32 Pág.124  
La polémica se focalizó en temas como el hecho de que la *pared* estuviera por debajo del nivel del suelo, que fuera una *línea* de piedra negra... Foto tomada en 2023
- Fig. 33 Pág. 126  
*La estatua de los tres militares*. 1984. Frederick Hart. Las tensiones habidas en el transcurso de la construcción del monumento quedan simbolizadas en la actitud ambigua de los militares. Foto tomada en 2023
- Fig. 34 Pág. 128  
*Monumento a las mujeres de la guerra del Vietnam*. 1993. Glenna Goodacre. En este caso la escultura no interactúa con el resto de elementos del memorial. Foto tomada en 2023.
- Fig. 35 Pág. 130  
Comienzo y fin de la contienda, el *círculo* se cierra en el vértice del ángulo. Foto tomada en 2023.
- Fig. 36 Pág. 132  
El memorial permite y posibilita un recogimiento íntimo en un espacio público. Foto tomada en 2023.

Fig. 37 Pág. 134

La referencia a George Washington es claramente física y visual, con Abraham Lincoln queda obstaculizada por la espesura del arbolado. Foto tomada en 2023.

Fig. 38 Pág. 136

*...una superficie pura y lisa que brinda a los visitantes la oportunidad de verse a sí mismos reflejados junto a esos nombres...*  
Foto tomada en 2023.

Fig. 39 Pág. 138

*La utilización de elementos geométricos simples, la ausencia total de ornatos, .../... reflejan una austeridad que se da en la vida cotidiana, con pocos elementos nos valemos para alcanzar una vida satisfactoria frente a la muerte que nos espera.* Foto tomada en 2023.

Fig. 40 Pág. 142

Viviendas antiguas en Guimaraens. Portugal. La estructura externa se asemeja a los panteones de los cementerios. Foto tomada en 2020.

Fig. 41 Pág. 142

*Cementerio de Lapa.* Oporto. La ciudad de los muertos es una prolongación de la ciudad de los vivos, tanto en el tratamiento estético, urbano y social. Foto tomada en 2020.

Fig. 42 Pág. 144

*Vecinos.* 1996. Philip West. Museo Eugenio Granell. Santiago de Compostela. Foto tomada en 2020.

Fig. 43 Pág. 146

*Avenida* en el Cemitério dos Plazeres de Lisboa. Avenida delante de las viviendas que la bordean. Foto tomada en 2020.

Fig. 44 Pág. 146

*Cromlech de los almendros.* De 5000 a.C. a 3000 a.C. Nossa Senhora de Guadalupe en la región de Évora. Portugal. Foto tomada en 2020.

Fig. 45 Pág. 148

*¿Debe la obra imponerse al lugar o es el lugar el que debe imponerse?* Foto tomada en 2021.

Fig. 46 Pág. 150

*Monte Pindo,* frente al cementerio y la ría de Corcubión. Monte sagrado para los Celtas. Foto tomada en 2021.

- Fig. 47 Pág 152  
Este es el grupo más numeroso de *cajas* con un trozo de camino que vertebra el conjunto. Foto tomada en 2021.
- Fig. 48 Pág 154  
Elementos que se relacionan con el templo *in antis* y con acceso al *horreo*. Foto tomada en 2021.
- Fig. 49 Pág. 156  
Plano de planta de templo griego *in antis*.
- Fig. 50 Pág. 160  
*Sin título* (cajas de pared de 16 unidades) 1978 Donald Judd  
Pinakothek der Moderne. Munich. Foto tomada en 2017.
- Fig. 51 Pág. 161  
*La Laguna Estigia* de Corcubión. Foto tomada en 2021.
- Fig. 52 Pág. 168  
Ortoedros *tumbados* a modo de sepulturas, según se desplaza hacia el norte se elevan percibiéndose como edificios del Ghetto. Foto tomada en 2022.
- Fig. 53 Pág. 172  
Los ortoedros erectos a modo de edificios del *ghetto*. El suelo se ondula creando una zona de inestabilidad y tensión donde se sumerge el visitante. Foto tomada en 2022.
- Fig. 54 Pág. 174  
Una de las salas en el subsuelo del monumento, donde con paneles, videos y otros medios visuales informan de todo el fenómeno del holocausto una percepción intelectual. Foto tomada en 2022.
- Fig. 55 Pág. 176  
*Dokumenta 15*. 2022. Kassel. Alemania. Camión informativo siguiendo los planteamientos de Renata Stih y Frieder Schnock que descentralizaba el memorial por toda la ciudad. Foto tomada en 2022.
- Fig. 56 Pág. 182  
El *Ghetto* es irregular, con edificios inclinados que emergen del suelo. La angostura de las calles, la dificultad del paseo, mimetiza con la vida diaria de la época que rememora. Foto tomada en 2022.

- Fig. 57      Pág. 184  
Los *sarcófagos* ganan altura hasta transformarse en *edificios*.  
La ciudad de los vivos y la de los muertos sin separaciones ni vallas,  
conviviendo en un monumento de todos. Foto Tomada en 2022.
- Fig. 58      Pág. 186  
*Jardin del Exilio*. 1999. Daniel Libeskind. Museo Judío de  
Berlín. 1999. Presenta coincidencias con el Memorial a los Judíos  
Asesinados en Europa tanto en sus aspectos formales como  
conceptuales. Foto tomada en 2022.
- Fig. 59      Pág. 194  
*La Juventud Sentada*. 1917. Wilhelm Lehmbrück.  
Museo Lehmbrück. Duisburg. Alemania. Foto tomada en 2015.
- Fig. 60      Pág. 195  
*El paso del siglo*. 1984. Bronce de W. Mattheuer. Liepzig.  
La relación de los alemanes con los dos sistemas totalitarios en el  
siglo XX. Foto tomada en 2016.
- Fig. 61      Pág. 194  
*El Hombre Caído* (1917) de Wilhelm Lehmbrück. Bronce en el  
Museo Lehmbrück Duisburg. Alemania. Foto tomada en 2015.
- Fig. 62      Pág. 197  
Pórtico e interior de la Haus der Kunst de Múnich sede de la  
exposición de Hitler. Fotos tomadas en 2017.
- Fig. 63      Pág. 200  
*Monumento Nacional al 11-S*. 2011. Michael Arad. Nueva York.  
Tomando la base de las torres gemelas realiza unas *cascadas* con  
grandes referencias a *La Fuente Aschrott* de Horst Hoheisel. Foto  
tomada en 2023.
- Fig. 64      Pág. 202  
*Vertical Earth Kilometer*. 1977. Documenta 6. Walter de Maria.  
Foto tomada en 2022.
- Fig. 65      Pág. 205  
*Fuente Aschrott*. 1987. Horst Hoheisel. Kassel. (Alemania). Foto  
tomada en 2022.
- Fig. 66      Pág. 210  
*El Monumento a la quema de Libros Nazi*. 1995. Micha Ullman.  
Berlín. Foto tomada en 2022.

- Fig.67 Pág. 212  
*Nameless Library*. 2000. Rachel Whiteread. Monumento en la plaza de los Judíos y maqueta en el Museo Judío. Viena. Fotos tomadas en 2023.
- Fig. 68 Pág. 232  
*Paleta de jardinero*. 2001. Claes Oldenburg. Fundacion Serralves. Oporto. Foto tomada en 2020.
- Fig. 69 Pág. 240  
*La Sala Abandonada*. 1996. Karl Biedermann. Monumento a Sally Sachs. Berlin. Foto tomada en 2022.
- Fig. 70 Pág. 250  
*El Paquete*. 1969. Joseph Beuys. Neue Galerie. Kassel. Foto tomada en 2016.
- Fig. 71 Pág. 252  
*Foro de Trajano*. Roma. Articulaba la ciudad y ha sido modelo en la construcción de posteriores ciudades. Foto tomada en 2015.
- Fig. 72 Pág. 254  
*Campos Elíseos y el Arco del Triunfo* articulan y simbolizan a París, modelo de articulación de ciudad a partir del siglo XIX. Foto tomada en 2011.
- Fig. 73 Pág. 256  
*Plaza Jado*. 1948. Germán Aguirre Urrutia. Bilbao. Un lugar que articula el ensanche de Bilbao se banaliza con la *Fuente de los Tres Leones*. 2007. Foto tomada en 2023.
- Fig. 74 Pág. 260  
*Rathauspark*. Viena. Foto tomada en 2008.
- Fig. 75 Pág. 262  
*Iglesia del Gesú*. 1568. Vignola. Roma. Modelo que utilizará la Compañía de Jesús e influirá en gran medida a otras órdenes para la propagación de la *fe* católica. Foto tomada en 2015.
- Fig. 76 Pág. 266  
*Puerta del Beso*. 1938. Constantin Brancusi. Târgu Jiu. Rumania. Al fondo aparece la cúpula de la iglesia de S. Pedro y S. Pablo. Foto tomada en 2022.
- Fig. 77 Pág. 268  
*Mesa del Silencio*. (detalle). 1937. Constantin Brancusi. Târgu Jiu. Rumania. Foto tomada en 2022.

- Fig. 78      Pág. 274  
Instalaciones comunes del *Cementerio de Finisterre*. 2000. César Portela. Foto tomada en 2021.
- Fig. 79      Pág. 275  
*Memorial a los Judíos Asesinados de Europa*. 2005. Peter Eisenman. Berlín. Foto tomada en 2022.
- Fig. 80      Pág. 278  
Espacio informativo del *Memorial a los Judíos Asesinados de Europa*. 2005. Peter Eisenman. Berlín. Foto tomada en 2022.
- Fig. 81      Pág. 284  
*Madre con su hijo muerto*. 1937. Kathe Kollwitz. En Neue Wache desde 1993. Berlin. Foto tomada en 2022.
- Fig. 82      Pág. 288  
*Un recorrido por los monumentos de la Ría de Bilbao*. Después de Robert Smithson. Foto tomada en 2016.
- Fig. 83      Pág. 292  
Dumb Type en la 59 bienal de Venecia 2022. Pabellón japonés. Foto tomada en 2022.
- Fig. 84      Pág. 294  
*Il Dito o L.O.V.E.* Acrónimo de Libertad, Odio, Venganza, Eternidad. 2010. Maurizio Cattelan. Piazza degli Affari, frente a la Bolsa Financiera. Marcando la fisura entre ésta y la ciudadanía. Milán. Foto tomada en 2013.





# AL MEMORIAL POSTMODERNO DEL MONUMENTO FUNERARIO

Doctorando: Juan Jesús Aguirre Elorriaga



Universidad del País Vasco  
Unibertsitatea Euzkoak