



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



LA MEMORIA DEL VACÍO

Situación actual del monumento público

Proyecto final
MÁSTER EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
Especialidad en Arte Público

Alumno: Carlos Roberto Cox Mendoza
Director: Dr. José Enrique Tormo Fayos
Valencia, Noviembre de 2008

ÍNDICE

1.	Presentación	4
2.	Introducción	5
3.	Objetivos	8
4.	CONCEPTUALIZACIÓN	10
4.1	Monumento	10
4.1.1	Monumento antiguo	11
4.1.2	Monumento intencionado.....	11
4.1.3	Monumento no intencionado	11
4.1.4	Sobre los términos ' <i>monumento</i> ' y ' <i>memorial</i> '	12
4.1.5	El contra-monumento	14
4.2	Espacio público	15
4.3	El lugar	16
4.3.1	Formación	16
4.3.2	Componentes	17
4.3.3	Funcionamiento	17
4.3.4	Propiedades	17
4.4	El no lugar	18
5.	EVOLUCIÓN HISTÓRICA	19
5.1	La Antigüedad	19
5.2	La Edad Media	22
5.3	La Edad Moderna	26
5.4	La Edad Contemporánea	31
5.4.1	La crisis	37
5.4.2	Monumentos de la Primera Guerra Mundial	42
5.4.3	El Modernismo.....	43
5.4.4	Monumentos de la Segunda Guerra Mundial	43
5.4.5	A partir de los años sesenta	45

6.	MONUMENTO A LOS VETERANOS DE VIETNAM	54
6.1	Proceso de gestación	55
6.2	El lugar.....	56
6.2.1	Elección del lugar	56
6.2.2	Localización y características del terreno	58
6.2.3	Historia del lugar	59
6.2.4	Entorno actual	59
6.3	El concurso	60
6.4	Polémicas	64
6.5	El monumento	67
6.5.1	Descripción	67
6.5.2	Relación con el entorno	68
6.5.3	Concepto	69
6.5.4	Proceso de construcción	74
6.5.5	Las inscripciones sobre el muro	77
6.6	El autor	81
6.7	Anexos	84
6.7.1	Anexo I: Las cifras del monumento	84
6.7.2.	Anexo II: Cronología	85
6.7.3.	Anexo III: Ficha técnica	86
7.	MONUMENTO A LOS JUDÍOS ASESINADOS DE EUROPA	88
7.1	Proceso de gestación	89
7.2	El lugar	90
7.2.1	Elección del lugar	90
7.2.2	Localización y características del terreno	92
7.2.3	Historia del lugar	93
7.2.4	Entorno actual	95
7.3	El concurso	98
7.3.1	Primer concurso	98
7.3.2	Segundo concurso	99
7.4	Polémicas	101

7.5	El monumento	103
7.5.1	Descripción	103
7.5.2	Concepto	106
7.5.3	Proceso de construcción	112
7.6	El autor	115
7.7	Anexos	119
7.7.1	Anexo I: Las cifras del monumento	119
7.7.2	Anexo II: Cronología	120
7.7.3	Anexo III: Ficha técnica	122
7.7.4	Anexo IV: Premios al monumento	123
8.	Conclusiones	124
9.	Bibliografía	127

1. PRESENTACIÓN

El presente trabajo se presenta como Proyecto Final de los estudios correspondientes al Máster en Producción Artística en la especialidad de Arte Público, que ha sido impartido en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia durante el curso 2007 – 2008.

El trabajo se enmarca dentro de la modalidad número 2 de la tipología establecida para la presentación de Proyectos Final de Máster, que dice: *“Desarrollo de un trabajo original de investigación en torno a un autor/a, grupo, movimiento, concepto o teoría artística.”*

La investigación ha sido realizada por el alumno Carlos Cox Mendoza y dirigida por el Dr. José Enrique Tormo Fayos, profesor del Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte de esta facultad.

Valencia, 3 de Noviembre de 2008.

2. INTRODUCCIÓN

El deseo de conmemorar mediante la realización de monumentos es universal y parece ser tan antiguo como el hombre mismo. Con la transformación de ente nómada en sedentario el hombre dejó de percibir el espacio como sitio de paso y comenzó a concebirlo como lugar, dando paso al surgimiento de los primeros lugares de culto, espacios donde se configuraba la identidad del grupo mediante la práctica de ritos relacionados con los fenómenos naturales, así como con la vida y con la muerte. Entre estos espacios rituales se encontraban los lugares de enterramiento, que fueron probablemente los primeros lugares surgidos con intención conmemorativa.

Ya en el antiguo Egipto existía la palabra 'men' que significaba monumento, y luego, con el nacimiento del espacio público en Grecia, se inició la larga trayectoria del monumento público en la civilización occidental, el cual estuvo siempre sometido al los intereses de quienes ostentaban el poder. Tanto en forma de estatuas, mausoleos, edificaciones o incluso ciudades enteras, los monumentos tenían atribuciones propagandísticas dirigidas a reforzar el poder de sus promotores, ya fuera este un emperador romano, un señor florentino, el papa o un estado totalitario. La Ilustración le dio al monumento un sentido cívico al utilizarlo como paradigma de los valores que propugnaba y durante el siglo XIX la estatua pública se constituyó en el principal género escultórico, cuya masiva creación provocó a final de siglo lo que fue denominado "estatuomanía".

Con el propósito de transmitir su mensaje de forma inteligible y efectiva, los monumentos usualmente hicieron uso de un lenguaje figurativo y fueron emplazados en sitios significativos y accesibles al espectador. Pero los medios de comunicación que habían ido evolucionando, trajeron como consecuencia un inevitable debilitamiento en el poder propagandístico de los monumentos, y aunque ya en 1846 Baudelaire había advertido la incongruencia existente entre la escultura pública y el

espíritu de la modernidad, fue a finales de siglo que el declive del monumento público empezó a hacerse patente. El hito que marcó el principio de la decadencia se suele adscribir al fracaso como monumentos de dos obras encargadas al escultor Rodin: *Las puertas del Infierno* (1880) y la estatua de *Balzac* (1891).

La arquitectura moderna también contribuyó al debilitamiento de la escultura pública, pues el purismo que le caracterizó hizo un relego de la escultura al grado de llegar a rechazarla. El Movimiento Moderno por su parte terminó de socavar los principios de la escultura conmemorativa al transformar el carácter del espacio público mediante la zonificación de las ciudades. Al entrar en crisis en cuanto a concepto, forma y lugar, el monumento público contrajo una vulnerabilidad que le llevó a sucumbir ante los nuevos elementos que poblaban el espacio público de las ciudades del Siglo XX: señales de tránsito, anuncios luminosos, mobiliario urbano, vallas publicitarias, etc.

Sin embargo, en los años sesenta se produjo un resurgimiento de la escultura pública que propició la generación de nuevos planteamientos en el terreno de la memoria pública, llevando a los artistas a realizar propuestas encaminadas a explorar nuevos territorios. Dentro de esta variedad de propuestas, no obstante, ha habido realizaciones que pueden considerarse como pervivencia del monumento tradicional, en el sentido de que pretenden perpetuar la memoria de acontecimientos del pasado y su potencial conmemorativo está cimentado en la relación obra-entorno. Estas obras, renunciando de manera categórica a la representación alegórica y la glorificación pomposa, han materializado interpretaciones de la idea de conmemoración desde una perspectiva más actual.

El presente trabajo tratará de detenerse en este tipo de realizaciones, para lo cual, luego de ubicarnos en el contexto actual, analizará dos monumentos contemporáneos que por su importancia pueden considerarse representativos de la nueva escultura monumental en el panorama internacional: el *Monumento a los Veteranos de Vietnam*

(*Vietnam Veterans Memorial*) que marcó un antes y un después en la escultura monumental contemporánea, y el *Monumento a los judíos asesinados de Europa (Denkmal für die ermordeten Juden Europas)* que, emplazado en el corazón de Berlín ha sido considerado uno de los símbolos de la nueva Europa.

Pero previo a analizar los casos anteriormente citados hemos considerado necesario definir una serie de conceptos básicos concernientes al tema de nuestro estudio y oportuno realizar una breve reseña histórica de la evolución del monumento público en occidente hasta la época actual.

3. OBJETIVOS

El objetivo general de este trabajo es conformar una base histórica y conceptual que pueda servir de punto de partida para el estudio de la situación del monumento público en la actualidad.

Para tal fin nos proponemos establecer una visión general de la evolución del monumento público en la cultura occidental desde la Antigüedad hasta la época actual, tomando como objeto de estudio aquellas obras que han sido creadas con *intención*¹ conmemorativa y que principalmente son de tipo escultórico, aunque debido a que durante la mayor parte de la historia la escultura estuvo fuertemente ligada a la arquitectura, se hace preciso incluir también algunos monumentos arquitectónicos.

Con el análisis final de dos casos específicos de monumentos contemporáneos se persiguen los objetivos específicos siguientes:

1. Contextualizar histórica y físicamente el lugar y el entorno de cada uno de los monumentos.
2. Conocer los fundamentos intelectuales y el proceso creativo que llevó a los creadores de sendos monumentos a conceptualizar y diseñar sus obras.
3. Describir formalmente los monumentos y referir detalladamente su proceso constructivo, aportando datos técnicos referentes a materiales, medidas y técnicas.
4. Establecer las características formales y conceptuales que hacen innovadoras estas obras respecto a los monumentos tradicionales.

Describir las diferentes fases por las cuales atraviesa la realización de proyectos de este tipo, desde la gestación de la idea hasta su materialización, con el objetivo de ofrecer una panorámica de lo que

¹ Ver definición de 'monumento intencionado' en la página 11.

puedan afrontar aquellos cuya inquietud artística se encauza en esa dirección y también a aquellos que sin ser artistas se puedan ver involucrados en este tipo de proyectos como promotores, patrocinadores, etc.

4. CONCEPTUALIZACIÓN

4.1. MONUMENTO

Según el Diccionario de la Real Academia Española, la palabra *monumento* tiene las siguientes definiciones:

monumento.

(Del lat. *monumentum*).

1. m. Obra pública y patente, como una estatua, una inscripción o un sepulcro, puesta en memoria de una acción heroica u otra cosa singular.
2. m. Construcción que posee valor artístico, arqueológico, histórico, etc.
3. m. Objeto o documento de utilidad para la historia, o para la averiguación de cualquier hecho.
4. m. Obra científica, artística o literaria, que se hace memorable por su mérito excepcional.
5. m. Obra en que se sepulta un cadáver.
6. m. Túmulo, altar que el Jueves Santo se forma en las iglesias, colocando en él, en un arca pequeña a manera de sepulcro, la segunda hostia que se consagra en la misa de aquel día, para reservarla hasta los oficios del Viernes Santo, en que se consume.
7. m. coloq. Persona de gran belleza y bien proporcionada físicamente.

~ nacional.

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

Se puede atender también al concepto de monumento emitido por Aloïs Riegl en su libro *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*, el cual dice: “*Por monumento, en el sentido más antiguo y primigenio, 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.”

Según Riegl, los monumentos pueden dividirse en monumentos antiguos y monumentos históricos, y estos últimos pueden subdividirse en monumentos intencionados y monumentos no intencionados.

4.1.1. Monumento antiguo.

Es toda obra producto de la mano del hombre, sin atender a su significado original ni al objetivo con que fue creada, que tenga como indispensable característica el haber existido durante un tiempo significativamente largo antes del tiempo presente.

4.1.2. Monumento intencionado.

Es aquel que ha sido creado con la intención específica de conmemorar, tiene un sentido objetivo y el valor rememorativo que posee ha sido impuesto por su creador. Según Aloïs Riegl *“el valor rememorativo intencionado aspira de modo rotundo a la inmortalidad, al eterno presente, al permanente estado de génesis. Las fuerzas destructoras de la naturaleza, que actúan en sentido contrario al cumplimiento de esta aspiración, han de ser, por tanto, combatidas celosamente y sus efectos han de paralizarse una y otra vez.”*²

4.1.3. Monumento no intencionado.

Es aquel que sin haber sido creado con intención conmemorativa, en épocas posteriores de la historia se le ha conferido valor rememorativo al habersele atribuido carácter y significado de monumento, teniendo por lo tanto sentido subjetivo.

Originalmente solo se conocían los *monumentos intencionados*, es más, se podría afirmar que durante toda la Antigüedad Clásica y la Edad Media

² Riegl, Aloïs, *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*, Serie La balsa de la medusa, 7, Madrid, Visor libros, 1987, Pág. 67.

solo existieron este tipo de monumentos. Pero a partir del Renacimiento el ser humano comenzó a reconocer en obras y acciones antiguas las etapas previas de la propia cultura contemporánea, confiriéndole al pasado un valor de contemporaneidad. En consecuencia, los monumentos de la Antigüedad Clásica empezaron a valorarse, no solamente por su poder rememorativo del pasado sino por su valor artístico e histórico.

De las definiciones anteriores, la número 1 del Diccionario de la Real Academia Española es la que más se aproxima al objeto de estudio de nuestro trabajo: “*Obra pública y patente, como una estatua, una inscripción o un sepulcro, puesta en memoria de una acción heroica u otra cosa singular.*”, aunque la definición número 5, “*Obra en que se sepulta un cadáver.*”, también puede encajar dentro de los contenidos que trataremos; y según la clasificación hecha por Riegl podemos decir que este trabajo estará enfocado en el monumento intencionado.

4.1.4. Sobre los términos ‘monumento’ y ‘memorial’.

En lengua inglesa pueden distinguirse dos realidades bien diferenciadas, identificadas con las palabras ‘*monument*’ y ‘*memorial*’. Mientras que un monumento (‘*monument*’) se realiza para recordar y glorificar a un personaje, ideología, acontecimiento o período de la historia, un ‘*memorial*’ por lo general tiende a rememorar acontecimientos trágicos, usualmente relacionados con la muerte y la destrucción, por lo que no hace exaltación del hecho que lo motiva y su espíritu tiende a ser sombrío. De esta forma, ‘*monumento*’ es la *Columna de Trajano* (113 d.C., Foro de Trajano, Roma), que fue levantado para glorificar al Emperador Trajano y sus victorias en la guerra, mientras que ‘*memorial*’ es el *Monumento a los Veteranos de Vietnam* (*Vietnam Veterans Memorial*) (1982, Constitution Gardens, Washington) cuyo objetivo es expresar dolor por los soldados americanos fallecidos en la Guerra de Vietnam.

Entre las formas más comunes de ‘*memorial*’ encontramos cruces, lápidas, fuentes y estatuas, aunque también se han construido parques memoriales enteros, como el *Parque de la Memoria* (2007, Buenos Aires) en Argentina, construido para conmemorar a las víctimas del terrorismo de estado durante la dictadura militar de aquel país.

Otra forma recurrente de ‘*memorial*’ es el *memorial de guerra*, el cual está dirigido a conmemorar a aquellos que perecieron como consecuencia de una guerra y que algunas veces adopta la forma de un cementerio. Ejemplo de *memorial de guerra* es el *Monumento a la Artillería Real* (*Royal Artillery Memorial*) (1921-1925, Hyde Park Corner, Londres) de Charles Sargeant Jagger y ejemplo de *cementerio de guerra* es el *Cementerio Nacional de Arlington* (1864, Arlington, Virginia).

Sin embargo, en castellano no se recomienda utilizar la palabra ‘*memorial*’ como sustituto de ‘*monumento conmemorativo*’, pues el *Diccionario Panhispánico de dudas* dice lo siguiente:

memorial. El uso de este sustantivo con el significado de ‘monumento conmemorativo’ es calco desaconsejable del inglés: «*Hubo una nueva ofrenda floral ante el memorial de las víctimas del asedio de Leningrado*» (Feo Años [Esp. 1993]); en español es preferible decir *monumento (conmemorativo)*: «*En la Plaza de Armas está el Monumento al Pueblo Indígena*» (Lux Chile [Chile 1997]).³

Por esta razón, en el presente trabajo utilizaremos la palabra ‘*monumento*’ para designar a todos los ejemplos que citaremos, independientemente de que por su intención puedan ser identificados como ‘*memorial*’ o ‘*monumento*’, aunque con el propósito de establecer la diferencia incluiremos también el nombre de la obra en inglés cuando el caso así lo requiera.

³ *Diccionario Panhispánico de dudas*, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid, Santillana, D.L., 2005.

4.1.5. El contra monumento.

El término *contra-monumento* fue introducido en los años ochenta por el teórico norteamericano James E. Young, quien a raíz de la instalación y posterior demolición de la escultura *Black Form* (1987, Platz der Republik, Münster) de Sol Lewitt, la cual conmemoraba a los judíos desaparecidos de Münster, señaló que “*Una gente ausente sería ahora conmemorada con un monumento ausente.*”⁴

La idea de *monumento ausente* es la que sustenta el concepto de *contra-monumento*, el cual se vale de los recursos de la “invisibilidad” y el “vacío” para crear un espacio de conciencia crítica mediante la reactivación de la memoria y la conciencia pública sobre acontecimientos traumáticos que se han pretendido olvidar u ocultar, convirtiéndose así en un vehículo de denuncia social.

El psicólogo francés Gérard Wajcman subrayó que los *contra-monumentos* “*en lugar de colectivizar y reunir a un grupo en la pacífica comunión del recuerdo, pretenden mostrar lo que no es posible ver: el olvido.*”⁵

Como ejemplo de *contra-monumento* citaremos la obra de Jochen Gerz llamada *2146 Steine, Mahnmal gegen Rassismus (2146 piedras, Monumento contra el racismo)*, en la que el artista tomó aleatoriamente 2.146 adoquines de la avenida que albergaba el cuartel de la Gestapo en la ciudad alemana de Sarrebruck durante la Segunda Guerra Mundial, los grabó con los nombres de los 2.146 cementerios judíos que existían en Alemania en aquel entonces y los reimplantó en la misma avenida pero con el lado de las inscripciones hacia abajo. El concepto de la obra fue explicado con la siguiente frase: “*La memoria es como la sangre, está bien cuando no se la ve.*”

⁴ Young, James E., *The texture of memory. Holocaust, Memorials and Meaning*, New Haven and London, Yale University Press, 1993, Pág. 18. La traducción es mía, el texto original dice: “*An absent people would now be commemorated by an absent monument.*”

⁵ Gérard Wajcman, *El objeto del siglo*, Amorrortu, Ed. Buenos Aires, 2001, Pág.189.

4.2. ESPACIO PÚBLICO

El espacio público es aquel que puede ser transitado libremente por cualquier ciudadano, pues es de propiedad, dominio y uso público. Este espacio se encuentra sometido a la regulación de la administración pública, que haciendo uso de la facultad de dominio que le corresponde, garantiza el libre acceso a todos los ciudadanos y fija las condiciones para su utilización.

El espacio público es el escenario de la interacción social de la ciudadanía y por lo tanto posee una dimensión social, política y cultural. En este sentido, el espacio público debe ser el soporte físico o virtual⁶ donde se faciliten las relaciones sociales entre todos los sectores de la comunidad y se estimule la identificación simbólica, la expresión y la integración cultural.

El concepto de espacio público experimentó un gran desarrollo a partir de los años sesenta con la publicación de la obra de Jürgen Habermas *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, en la cual el autor describe el proceso por medio del cual el público ocupa la esfera o espacio público controlado por la autoridad y lo transforma en *espacio* (en sentido metafórico) donde la crítica se ejerce contra el poder del Estado.

Existen dos tipos de espacio público: el *profano*, que expresa la urbanidad y se caracteriza por ser un espacio abierto, lleno de memorias, significados y actividades que trascienden el espacio interior, y en el que prevalecen su valor histórico y cultural. El otro es el *sagrado*, el cual confiere la identidad al territorio como parte de la memoria colectiva; generalmente es un espacio construido, su acceso es permitido y las actividades que en él se realizan tienden a lo pasivo. Este espacio se compone de templos, edificios públicos, edificios comunitarios, edificaciones de valor histórico y cultural, así como de todos aquellos

⁶ En la actualidad Internet es un espacio público de gran importancia.

elementos constitutivos naturales o artificiales de valor específico para la comunidad.

Espacio público por excelencia ha sido: el ágora, el foro, la plaza del mercado, la plaza de la iglesia, la plaza renacentista, la plaza contemporánea y los lugares de culto.

4.3. EL LUGAR

Un lugar es un espacio con carácter propio, en el cual un grupo de personas puede establecer signos de identidad, relacionarse en función del lugar y reconocer filiaciones históricas con el pasado.

El monumento público es una extensión del espacio público sagrado que al instalarse en un espacio abierto adquiere un valor específico que le lleva a convertirse en parte de la identidad del lugar. Debido a ello, la elección del emplazamiento es el primer acto deliberado en la relación obra-entorno y, quizá por ello, el más trascendente.

4.3.1. Formación.

La formación de un lugar mediante el emplazamiento de una obra se lleva a cabo a través de los siguientes procesos:

- **Proceso de ajuste.** Se desarrolla mediante la convergencia de los siguientes factores: **ubicación** de la obra, basada en las posibilidades que ofrece el entorno; **configuración espacial** de la obra, tomando en cuenta su diseño y la morfología espacial del entorno; **articulación** con el entorno, que permite expresar su relación con el lugar; y **fronteras y vínculos**, mediante el cual se establecen los límites y las referencias en el proceso de organización del espacio.
- **Proceso de adscripción.** Se lleva a cabo cuando un sitio se va enriqueciendo con los significados que los individuos que lo

recorren le confieren, quienes lo perciben según su cultura, vivencias y propósitos. La socialización de estos significados y su vinculación cultural al sitio y sus actividades constituyen un factor determinante en la transformación del sitio en lugar.

4.3.2. Componentes.

- **Medio físico:** comprende el sustrato natural o *entorno* y la parte construida u *obra*.
- **Actividad y función:** las actividades que se realizan en un lugar están directamente relacionadas con la función del mismo y con el uso que de él se hace, que generalmente se deriva del propósito de la obra que allí ha sido emplazada.
- **Significado:** está basado en los dos componentes anteriores pero es independiente de ellos. El significado esencial del lugar no lo determina ni la obra, ni el entorno, ni el grupo humano que lo habita, sino una intencionalidad inconsciente que transforma los sitios en centros trascendentales de la existencia humana.

4.3.3. Funcionamiento.

Entre los tres componentes anteriores se establecen las siguientes relaciones funcionales:

- Medio físico y actividades: círculo funcional del uso.
- Medio físico y significados: experiencia del paisaje.
- Significados y actividades: vínculo cultural.

4.3.4. Propiedades.

- **Identificación y pertenencia.** La existencia de *lugar* implica la existencia de un 'contenido' que lo haga identificable y diferenciable respecto al exterior. También implica que un colectivo de personas pueda identificarse con él al grado de sentir que pertenece a él.

- **Carácter.** El carácter está determinado por un halo que dota al sitio de una atmósfera particular que lo identifica y distingue de los demás. Ese halo, que da vida a los lugares, fue llamado por los romanos "*genius loci*", espíritu del lugar.

4.4. El no lugar.

Es el término introducido en los años noventa por el antropólogo francés Marc Augé para designar a aquellos espacios de la era postmoderna que, contrarios al *lugar*, son espacios sin identidad propia, sin historia y no propicios a las relaciones entre individuos, quienes además no establecen vínculos de pertenencia con el sitio. Ejemplos de no lugares son: aeropuertos, centros comerciales, autopistas, estaciones de servicio, campos de refugiados, etc.

5. EVOLUCIÓN HISTÓRICA

5.1. La antigüedad.

En el antiguo Egipto los monumentos estaban dedicados a las divinidades y solían adoptar la forma de obeliscos, templos y estelas votivas, mientras que los monumentos funerarios tenían como principal función la de servir de unión entre el difunto y los dioses. Con frecuencia se ha encontrado en las inscripciones de dichas obras la palabra *men* que significa 'monumento'. En el Imperio Antiguo las grandes pirámides fueron construidas tanto para acentuar el concepto del 'imperio como centro del universo' como para reafirmar el poder del faraón, tal es el caso de la *Gran Pirámide de Keops* (2551-2528 a.C., Giza), mientras que durante el Imperio Nuevo lo segundo fue enfatizado, siendo ejemplo de ello las colosales estatuas de piedra de *Ramsés II* (1284-1264 a.C.) en Abu Simbel.

A diferencia de Egipto, los monumentos griegos⁷ proclamaban no solo lo divino sino que también lo humano. Debido al contacto con los pueblos de oriente el período inicial del arte monumental griego (720-570 a.C.) estuvo marcadamente influido por la cultura de aquellos pueblos. En la Grecia pre helenística (anterior al 323 a.C.) la glorificación de la ciudad-estado fue la principal finalidad en la realización de monumentos, destacando como ejemplo de ello el Partenón (447-432 a.C.) en Atenas que albergaba la estatua de la diosa de la ciudad *Athena Parthenos* (446-438 a.C.), esculpida por Fidias.

Durante el Helenismo los cambios políticos motivaron un giro en la intencionalidad del arte monumental que pasó a dar preeminencia a la glorificación del soberano en detrimento de la ciudad-estado, produciendo obras más ricas y elaboradas que en la Grecia clásica. El ejemplo más

⁷ El escritor griego Pausanias en su obra *Descripción de Grecia* ofrece información detallada sobre los monumentos públicos que visitó, así como de la historia, ceremonias y mitos relativos a ellos. Valiosa información también se encuentra en las obras de Heródoto y Tucídides.

conocido es el *Mausoleo de Halicarnaso* (370-350 a.C., Halicarnaso, actual Bodrum, Turquía)⁸, que fue realizado para conmemorar a Mausolo, sátrapa de Caria en Asia Menor.

Los últimos artistas del Helenismo ejercieron gran influencia en el arte monumental del Imperio Romano, el cual se caracterizó por desarrollar una estatuaria poseedora de gran realismo cuyas cuotas más altas fueron alcanzadas en los siglos I y II de nuestra era. La estatua ecuestre de *Marco Aurelio* (166-180 d.C., Plaza del Campidoglio, Roma) fue un claro exponente del arte romano convirtiéndose a la postre en el prototipo de muchos otros monumentos.

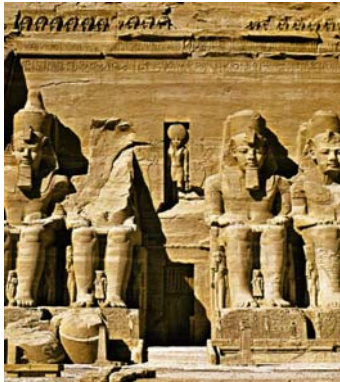
Sin embargo el monumento público más distintivo del imperio romano fue el Arco del Triunfo, el cual era construido para conmemorar grandiosos acontecimientos, como por ejemplo la captura de Jerusalén que fue conmemorada con la construcción del *Arco de Tito* (81 d.C., Roma).

La escultura no exenta también fue representativa y como ejemplo de ello se puede citar el *Ara Pacis Augustae* (13 a.C., inaugurada en 9 a.C., Campo de Marte, Roma), relieve dedicado a la diosa de la Paz y que conmemora la paz y la prosperidad que el Emperador Augusto estableció tras sus victoriosas campañas en Hispania y Galia.

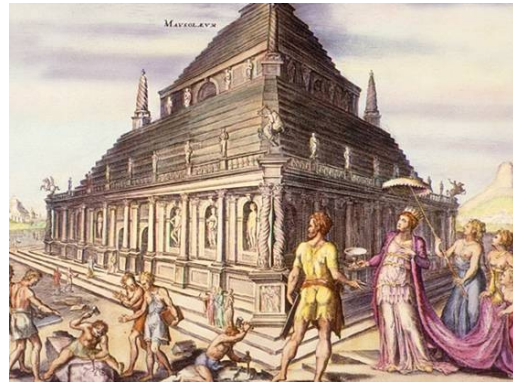
Importantes monumentos públicos fueron también las estatuas de los emperadores, las cuales solían estar emplazadas en lo alto de una columna. La *Columna de Trajano* (113 d.C., Foro de Trajano, Roma) constituye un significativo ejemplo de glorificación a un emperador, el cual es representado tanto en los relieves como en la estatua de bronce que la

⁸ El *Mausoleo de Halicarnaso* está considerado como una de las Siete Maravillas del Mundo Antiguo. El proyecto fue concebido por Artemisia II de Caria, esposa y hermana de Mausolo y la construcción fue encargada a Sátiros y Piteos quienes construyeron una estructura rectangular de 30m x 40m que sostenía 117 columnas jónicas formadas en dos hileras que a su vez sostenían un techo en forma de pirámide escalonada, y sobre el que se encontraba una cuadriga con las efigies del rey y la reina, alcanzando en conjunto unos 50m de altura. Tenía incorporadas aproximadamente 444 estatuas. Soportó las invasiones y destrucción de la ciudad por parte de Alejandro Magno, los bárbaros y los árabes, pero, finalmente, fue destruido por un terremoto en el año 1404.

corona. Esta columna fue originalmente construida como puesto de vigilancia pero luego fue convertida en monumento de guerra y finalmente en tumba del Emperador Trajano.



Estatuas de Abu Simbel
1284-1264 a.C.,
Egipto.



Mausoleo de Halicarnaso,
370-350 a.C.
Halicarnaso, Turquía.



Ara Pacis Augustae,
13-9 a.C.
Campo de Marte, Roma.



Athena Parthenos,
Fidias, 446-438 a.C.
El Partenón, Atenas.



Arco de Tito,
81 d.C.
Roma.



Columna de Trajano,
113 d.C.
Foro de Trajano, Roma.



Marco Aurelio,
180 d.C.
P. d. Campidoglio, Roma

5.2. La Edad Media.

En el año 313 el Edicto de Milán fue promulgado para garantizar la tolerancia del cristianismo y con ello los antiguos monumentos comenzaron un período de decadencia en el cual fueron derribados o reconvertidos para fines cristianos. Las primeras iglesias heredaron la función romana de servir también como monumentos conmemorativos, tal es el caso de la *Basílica del Santo Sepulcro* (326-1099, Gólgota, Jerusalén) y la *Iglesia de los Santos Apóstoles* (330s, Constantinopla, actual Estambul)⁹, la cual fue construida para servir de mausoleo a Constantino El Grande.

Hasta principios del siglo VII se siguió glorificando la figura del emperador según la tradición romana de retratarlos en estatuas emplazadas sobre columnas, con la variante de que ya no se les representaba como divinidades sino que como líderes cristianos en la lucha contra los bárbaros. De esta forma la tradición del culto a la personalidad pervivió más fuertemente en el arte cristiano de occidente que en el arte del Imperio Bizantino. Los antiguos monumentos públicos fueron algunas veces reutilizados, tal es el caso de la estatua ecuestre de bronce que según se dice fue puesta por Theodoric en su palacio de Ravena y que posteriormente fue trasladada por Carlomagno a Aachen.

El resurgimiento de la escultura pública durante el período otomano produjo monumentos de diversa índole, entre los que se pueden citar los siguientes: la *Tumba de Carlomagno* (Capilla Palatina, Catedral de Aachen), el relicario de la *Santa Faz* (entre finales del Siglo IX y principios del X, Conques, Trèsor Ste-Foy), el relicario de la *Virgen de Essen* (980, Catedral de Essen) y la *Columna de Cristo* (1020, Catedral de Hildesheim), obra que a la vez que revivió el clasicismo de la *Columna de Trajano* también hizo presagiar el surgimiento del Románico.

⁹ Fue destruida en 1461.



Basílica del Santo Sepulcro, 326-1099, Gólgota, Jerusalén.



*Tumba de Carlomagno,
Mediados del Siglo XI.
Catedral de Aachen.*



*Relicario de la Santa Faz
Finales S.IX y princ. S.X.
Conques, Trésor Ste.-Foy.*



*Virgen de Essen,
980.
Catedral de Essen.*



*Columna de Cristo,
1020.
Catedral de Hildesheim.*

En el siglo XII resurgieron los monumentos funerarios, los cuales se realizaron mediante la incrustación de una lápida en el suelo o mediante la representación del difunto yaciendo sobre un sarcófago, como lo muestra la tumba de *Richard Beauchamp, Conde de Warwick* (1447, Rouen, Francia).

Entre los más importantes monumentos del Gótico se encontraban las cruces y los relicarios. La *Saint Chapelle* (1239-1248, París), que fue construida para dar refugio al Grande Châsse, contenía reliquias como la *Corona de espinas* y un fragmento de la *Verdadera Cruz*. Las *Cruces de Eleanor* fueron erigidas por el Rey Eduardo I de Inglaterra para conmemorar cada estación donde el féretro de su esposa Eleanor de Castilla descansó durante su viaje hacia Londres.

Las iglesias reemplazaron a los antiguos mausoleos como lugar de entierro de las familias gobernantes, por ejemplo la *Abadía de Westminster* para los reyes ingleses y la *Abadía de Saint-Denis* para los reyes franceses. Por el contrario, algunos monumentos funerarios se convirtieron algunas veces en lugares de peregrinación, por ejemplo el de *Santo Tomás Becket, Arzobispo de Canterbury* (1220, Catedral de Canterbury, Inglaterra)¹⁰.

El creciente número de monumentos románicos y góticos también conmemoró temas seculares. Por ejemplo, en 1215 el Emperador Federico II enterró las reliquias de Carlomagno en un santuario (1170-1215) de la Capilla Palatina de la Catedral de Aachen, cuyo techo fue decorado con escenas de la vida de Carlomagno, y el *Puente de Capua* (1234-1240, entrada a Capua, Italia), un arco triunfal que fue construido y posiblemente diseñado por el mismo Federico y que poseía una estatua de tamaño natural de sí mismo entronizado.

En la Catedral de Bamberg se encuentra ubicada una estatua ecuestre conocida como *El Caballero de Bamberg* (mediados del siglo XIII) cuya

¹⁰ Destruído en 1538.

identidad se desconoce pero que se piensa es la representación de un gobernante que podría ser el Emperador Enrique II, Constantino el Grande, el Emperador Federico II, Esteban I de Hungría o David. Las imágenes de *Eckehard II* y su esposa *Uta* (1250) ubicadas en el presbiterio oeste de la Catedral de Naumburgo constituyen ejemplos representativos de la escultura gótica temprana.

A partir del Siglo XIII la construcción de fuentes con esculturas alegóricas emplazadas en el centro de las ciudades fue común, destacando la *Fontana Maggiore* (1277-1278, Perugia) de Nicola Pisano, emplazada entre la catedral y el Palazzo dei Priori.



Eckehard II y Uta,
1250.
Catedral de Naumburgo.



El Caballero de Bamberg,
Mediados del Siglo XIII.
Catedral de Bamberg.



Saint Chapelle,
1239-1248.
París.



Fontana Maggiore,
Nicola Pisano, 1277-1278.
Perugia.

5.3. La Edad Moderna.

A principios del siglo XIV los hombres de letras comenzaron a manifestar una gran admiración por la cultura Clásica, hecho que fue secundado por los artistas plásticos quienes intelectual y emotivamente se mostraron interesados por el redescubrimiento de los antiguos monumentos¹¹. Esto trajo consigo un resurgimiento de la escultura secular y empezaron a erigirse monumentos que celebraban las hazañas de los personajes representados, como por ejemplo el monumento a *Sir John Hawkwood* (1436, Catedral de Florencia) realizado por Paolo Uccello y el monumento ecuestre a *Gattamelata* (1447-53, Piazza del Santo, Padua) de Donatello, aunque obras como las decoraciones escultóricas de la *Catedral de Florencia* y la *Iglesia de Orsanmichele* pueden considerarse tanto monumentos cívicos como religiosos.

En Florencia la escultura pública estuvo enfocada tanto en reafirmar el estatus de la ciudad como capital de la Toscana como en ensalzar el mecenazgo, el buen gusto y la gloria de la familia Medici¹². Entre las obras más significativas podemos citar *Hércules y Caco* (1534, Piazza della Signoria) de Bandinelli, *Perseo degollando a Medusa* (1545, Loggia dei Lanzi, Piazza della Signoria) de Benvenuto Cellini, las figuras de la *Fuente de Neptuno* (1560-75, Piazza de la Signoria) de Bartolomeo Ammanati, *El Rapto de la Sabina* (1580, Loggia dei Lanzi, Piazza della Signoria) de Giambologna y la más famosa de todas, el *David* (1501-04, Piazza della Signoria) de Miguel Ángel, emplazada frente a la sede de gobierno y considerada como símbolo de la victoria del republicanismo sobre la tiranía.

¹¹ Como muestra de ello se pueden mencionar las investigaciones arqueológicas llevadas a cabo en Roma por Brunelleschi y los escritos de Ghiberti sobre estatuaria clásica en su obra *Comentarios*.

¹² En su obra *Trattati*, Francesco di Giorgio Martini recomendaba construir alrededor del palacio una amplia plaza llena de esculturas para realzar el prestigio del príncipe, mientras que Filarete en su obra *Trattato di architettura* describía como el palacio del príncipe de su ciudad ideal adquiriría monumentalidad con los ornamentos escultóricos.



Gattamelata,
Donatello, 1447-1453.
Piazza del Santo, Padua.



Hércules y Caco,
Bandinelli, 1534.
Piazza della Signoria, Florencia.



Perseo degollando a Medusa,
Cellini, 1545.
Loggia dei Lanzi, Florencia.



Fuente de Neptuno,
Ammanati, 1575.
Piazza della Signoria, Florencia.



El rapto de la Sabina,
Giambologna, 1580.
Loggia dei Lanzi, Florencia.



David,
Miguel Ángel, 1504.
Piazza della Signoria, Florencia.

El monumento Barroco reforzó el concepto renacentista de glorificar el poder de la realeza y se constituyó en la articulación funcional y estética del centralizado estado absolutista, teniendo en el Palacio de Versalles (1668) al más admirable monumento de la época, el cual realzaba su fastuosidad con esculturas monumentales de artistas de la talla de François Girardon y Antoine Coyzevox.

Los monumentos públicos también tuvieron la misión propagar la fe católica. Las tumbas de *Urbano VIII* (1642-1647, Basílica de San Pedro, Roma) y *Alejandro VII* (1671-1678, Basílica de San Pedro, Roma) de Gianlorenzo Bernini son prueba de ello, así como su *Fuente de los cuatro ríos* (1648-51, Piazza Navona, Roma) en la que el escudo de armas y la paloma aluden al poder papal sobre el mundo, representado por las personificaciones de los ríos Danubio, Nilo, Ganges y de la Plata.

La influencia de Bernini fue amplia y duradera y se puede percibir en obras monumentales como la *Fontana di Trevi* (1732-57, Via di San Vincenzo, Roma) de Nicola Salvi, Giovanni Battista Maini y Pietro Bracci, la *Visión de Santa Lutgarda* (1710, Puente de Carlos, Praga) de Matias Bernard Braun y *San Vicente Ferrer y Procopius* (1712, Puente de Carlos, Praga) de Ferdinand Maximilián Brokof.

Durante el siglo XVIII los monumentos públicos gradualmente fueron pasando de estar al servicio de las ideas absolutistas a servir de medio para transmitir los ideales de la Ilustración, por lo que el propósito de los mismos ya no fue intimidar ni adoctrinar sino instruir. Monumentos a genios y soberanos fueron erigidos para exaltar a los grandes hombres de la cultura, siendo Inglaterra el país que llevó el liderazgo con obras como la tumba de *Sir Isaac Newton* (1731, Abadía de Westminster, Londres) de Michael Rysbrack y la estatua de *George Frideric Handel* (1738, Vauxhall Gardens, Londres) de Louis-François Roubiliac, que además fue el primer monumento realizado en vida del homenajeado.



Tumba de Alejandro VII,
Bernini, 1678.
Basílica de San Pedro, Roma.



Tumba de Urbano VIII,
Bernini, 1647.
Basílica de San Pedro, Roma.



Visión de Santa Lutgarda,
Braun, 1710.
Puente de Carlos, Praga.



Fuente de los cuatro ríos,
Bernini, 1651.
Piazza Navona, Roma.



San Vicente Ferrer y Procopius,
Brokof, 1712
Puente de Carlos, Praga.



Fontana di Trevi,
Salvi, Maini, Bracci, 1757.
Via di San Vincenzo, Roma.

En Francia destacan las estatuas de *Voltaire desnudo* (1776, Instituto de Francia, París) de Jean-Baptiste Pigalle y *Voltaire sentado* (1781, Comédie-Française, París) de Jean-Antoine Houdon. Entre 1777 y 1789 Luis XVI encargó cada dos años unas series de cuatro estatuas de tamaño natural que retrataban a franceses ilustrados denominados *grands hommes* con el objeto de decorar la Grande Galerie del Louvre y de exaltar la virtud y el patriotismo.

En San Petersburgo la estatua ecuestre de *Pedro el Grande* (1766-1782, Plaza del Senado) de Etienne-Maurice Falçonet pretendió ser más la conmemoración de un ilustrado que la de un monarca.



George Frideric Handel,
Roubiliac, 1738.
Vauxhall Gardens, Londres.



Voltaire desnudo,
Pigalle, 1776.
Inst. de Francia, París.



Tumba de Newton,
Rysbrack, 1731.
Ab. d. Westminster.



Jardines del Palacio de Versailles.



Pedro el Grande,
Falçonet, 1766-1782.
Plaza del Senado, San Petersburgo.

5.4. La Edad Contemporánea.

Durante la Revolución Francesa se produjo la destrucción de los monumentos asociados al antiguo régimen y en su lugar se encargaron muchos de corte revolucionario aunque la mayoría no perduró debido a las vicisitudes políticas, como el colosal *Monumento a la Libertad* (1794, Iglesia de San Mauricio, Lille) de Charles-Louis Corbet que fue destruida como consecuencia del *Concordato* entre Napoleón y el Papa Pío VII.

El poder político de los monumentos públicos no menguó con Napoleón, de quien se dice que dijo “*Si no fuera un conquistador desearía ser un escultor*”. Los monumentos que bajo su poder se erigieron fusionaron el Neoclasicismo con la glorificación absolutista del poder soberano, siendo los principales: *El Arco del Triunfo de Carrousel* (1806-1808, Place du Carrousel, París), basado en el *Arco de Septimus Severus* de Roma, diseñado por Charles Percier y Pierre François Léonard Fontaine y coronado por caballos de bronce que Napoleón tomó de la Iglesia de San Marcos de Venecia; la *Columna Vendôme* (1806-1810, Place Vendôme, París) de Vivant-Denon, Jacques Gondoin y Jean Baptiste Lepère, basada en la *Columna de Trajano* de Roma que ilustra perfectamente el potente simbolismo político que un monumento público puede llegar a tener¹³; y el *Arco del Triunfo* (1806-1836, París) de la *Plaza Charles de Gaulle* (antes *Plaza d’Etoile*) de Jean-François-Thérèse Chalgrin que fue el proyecto monumental más ambicioso y controvertido políticamente pues Napoleón lo había destinado para su propia gloria pero después de la *Restauración* los Borbones lo utilizaron para sus propios fines. El monumento tiene cuatro grandes relieves, de los cuales el más conocido es *La partida de los voluntarios de 1792*, mejor conocido como *La Marsellesa* (1833-1836) de François Rude.

¹³ La *Columna Vendôme* estaba originalmente coronada por una estatua de bronce de *Napoleón como Emperador Romano* (1810) de Denis-Antoine Claudet, la cual fue retirada por los monárquicos en 1814 y reemplazada por una flor de lis; en 1831 otra estatua de Napoleón fue reincorporada y en 1863 Napoleón III reemplazó esta última con una réplica de la original. En 1871 la *Comuna* ordenó la retirada de la columna por considerarla un símbolo militarista pero la Tercera República (1870-1940) la reinstaló en 1874.



Arco del Triunfo de Carrousel, Ch. Percier, L. Fontaine, 1806-08, Pl. du Carrousel, París.



Arco del Triunfo, Jean-François-Thérèse Chalgrin, 1806-36, Pl. Charles de Gaulle, París.



La Marsellesa,
François Rude, 1833-1836.
Plaza Charles de Gaulle, París.



Columna Vendôme,
Vivant-Denon, Gondoin,
Lepère, 1806-1810.
Plaza Vendôme, París.

Los monumentos napoleónicos ejercieron notable influencia fuera de Francia. En Inglaterra se encuentra la *Columna de Nelson* (1840-1843, Trafalgar Square, Londres) de William Railton, que tiene instalada en la cima la estatua de granito de *Horacio, Visconde Nelson* (1844) de Edward Hodges Baily; el *Wellington Arch* o *Constitution Arch* (1846, Constitution Hill, Hyde Park Corner, Londres)¹⁴ de Decimus Burton, que estuvo temporalmente coronado por la gigantesca estatua ecuestre del *Duque de Wellington* (1846) de Matthew Cotes Wyatt, fue una emulación del arco del triunfo napoleónico. En América se encuentra la estatua de *George Washington* (1832-1841, Rotonda del Capitolio, Washington) de Horatio Greenough, que retrata a Washington como Zeus en el Olimpo y muchas estatuas conmemorativas de políticos de Norte y Sur América, así como del descubridor Cristóbal Colón.

El eclecticismo del arte del siglo XIX fue reflejado en el arte monumental. El Neoclasicismo estuvo complementado por el resurgimiento del Gótico, el cual fue revivido por motivos nacionalistas. Ejemplo de ello fue la fusión llevada a cabo entre la arquitectura neogótica de Karl Friedrich Schinkel y las estatuas neoclásicas de Christian Daniel Rauch, Friedrich Tieck y Ludwig Wichmann, en la creación del monumento llamado *Kreuzberg* (1817-1821) en Berlín. También el *Albert Memorial* (1863-1876, Kensington Gardens, Londres) que incorporó elementos de la arquitectura gótica italiana de George Gilbert Scott I con esculturas realistas tales como la estatua de bronce del Príncipe Alberto de John Henry Foley. El espíritu del *León de Lucerna* (1819-1821, Denkmalstrasse, Lucerna) de Bertel Thorvaldsen, el colosal monumento dedicado a la Guardia Suiza de Luis XVI, es claramente romántico pero su estilo escultórico es neoclásico.

A lo largo del siglo XIX el Realismo gradualmente suplantó al idealismo en la escultura pública, aunque los monumentos con alegorías continuaron jugando un papel significativo como en el caso del más famoso de todos,

¹⁴ Originalmente estaba ubicado en Apsley House.

la *Estatua de la Libertad* (1886, Beloe's Island, Nueva York) de Frédéric-Auguste Bartholdi. Este monumento se distinguió de los anteriores debido a la implicación popular en su construcción mediante suscripciones públicas. Desde su creación este monumento ha sido visto como encarnación del ideal de libertad, tanto por los sectores conservadores como por los progresistas¹⁵.

Entre 1870 y 1914 una gran cantidad de estatuas fue erigida en el mundo occidental debido al auge de los nacionalismos, el apogeo de la era industrial y el imperialismo. El *Risorgimento Italiano* inspiró innumerables estatuas de Garibaldi, la independencia de los pueblos de América Latina inspiró estatuas de Simón Bolívar y el surgimiento del Imperio Británico inspiró estatuas de la Reina Victoria. A menudo estos monumentos fueron contruidos con dimensiones muy ambiciosas produciendo lo que Janson llamó “*el síndrome de la Torre de Babel*”, ejemplificado por el colosal *Monumento a la batalla de las naciones* (1896-1913, Leipzig) también conocido como el *Volkersschachtendenkmal*, de Bruno Schmitz y el monumento a *Víctor-Emanuel II, Rey de Italia* (1885-1911, Piazza Venezia, Roma) de Giuseppe Sacconi.

Aunque la proliferación de monumentos públicos conllevó muchas veces la mediocridad de la calidad artística, hubo sin embargo excepciones notables como lo muestran los siguientes ejemplos: el *León de Belfort* (1871-1880, Belfort) de Frédéric-Auguste Bartholdi, el monumento a *Juana de Arco* (1874, Place des Pyramides, París) de Emmanuel Fremiet que fue replicado en diversas partes del mundo, el *Monumento a Shaftesbury* (1885-1893, Picadilly Circus, Londres) de Alfred Gilbert, el *Monumento a Sherman* (1892-1903, Grand Army Plaza, Nueva York) de Augustus Saint-Gaudens, *El triunfo de la República* (1879-1899, Place de la Nation, París) de Jules Dalou y la estatua de *Abraham Lincoln* (1922, Lincoln Memorial, Washington) de Daniel Chester.

¹⁵ En 1989 los estudiantes manifestantes erigieron una réplica de la Estatua de la Libertad en la Plaza de Tiananmen en Beijin.



Columna de Nelson,
William Railton, 1840-1843.
Trafalgar Square, Londres.



Constitution Arch,
Decimus Burton 1846,
Hyde Park Corner, Lond.



George Washington,
H. Greenough, 1832-1841.
El Capitolio, Washington.



León de Lucerna,
Thorvaldsen, 1819-1821.
Denkmalstrasse, Lucerna.



Monumento a Víctor-Emanuel II,
Giuseppe Sacconi, 1885-1911,
Piazza Venezia, Roma.



Albert Memorial,
George Gilbert Scott I, 1863-76.
Kensington Gardens, Londres.



Kreuzberg,
K. F. Schinkel, 1817-1821.
Berlín.



Estatua de la Libertad,
Bartholdi, 1886.
Beloe's Island, N.Y.



Monumento a la Batalla de las Naciones,
Bruno Schmitz, 1896-1913.
Leipzig.



El triunfo de la República,
Jules Dalou, 1879-1899.
Place de la Nation, París.



Juana de Arco,
E. Fremiet, 1874.
Place des Pyramides, París.



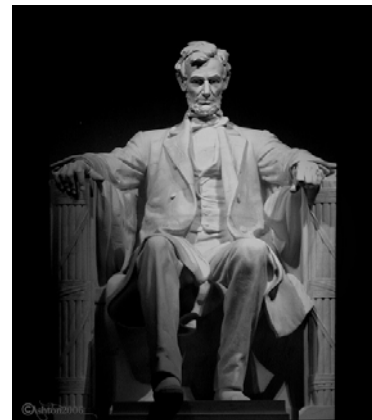
León de Belfort,
Bartholdi, 1871-1880.
Belfort.



Monumento a Shaftesbury,
Alfred Gilbert, 1885-1893.
Picadilly Circus, Londres.



Monumento a Sherman,
Saint-Gaudens, 1892-1903.
Grand Army Plaza, N.Y.



Abraham Lincoln,
Daniel Chester, 1922.
Lincoln Memorial, Washington.

5.4.1. La crisis.

Ya en 1846, Baudelaire irónicamente había señalado cómo un arte que aspiraba a ser solemne, retórico y eterno solo podía representar la antítesis de lo moderno.

El inicio del declive del monumento público está tradicionalmente adscrito a la radical modernidad de Auguste Rodin y específicamente a las obras *Los burgueses de Calais* (1884-1895, frente al Hôtel de Ville, Calais), *Las puertas del infierno* (1880, Museo Rodin, París) y la estatua de *Honoré de Balzac* (1891-1898, Museo Rodin, París). A este respecto Rosalind Krauss ha manifestado: *“A fines del siglo XIX empezó a desvanecerse la lógica del monumento. Esto sucedió de un modo bastante gradual, pero hay dos casos que acuden enseguida a la mente, ambos portadores de las marcas de su propia condición transicional. Las puertas del Infierno y la estatua de Balzac, ambas obras de Rodin, fueron concebidas como monumentos. La primera fue encargada en 1880, y se trata de las puertas de un proyectado museo de artes decorativas; la segunda fue encargada en 1891 como un monumento para instalarlo en un lugar específico de París. El fracaso de estas dos obras como monumentos no sólo está señalado por el hecho de que pueden encontrarse múltiples versiones en diversos museos de varios países, mientras que no existe ninguna versión en los lugares originales, ya que ambos encargos se vinieron abajo finalmente. Su fracaso está también codificado en las mismas superficies de estas obras: las puertas han sido arrancadas e incrustadas de una manera antiestructural en el punto donde soportan en su superficie su condición inoperativa; el Balzac fue ejecutado con tal grado de subjetividad que ni siquiera Rodin creía (como lo atestiguan sus cartas) que la obra fuese aceptada.”*¹⁶

Si el primer estadio de la crisis del monumento fue la pérdida de *lugar*, el segundo fue el descenso del lugar de privilegio que ocupaba sobre el

¹⁶ Krauss, Rosalind, “La escultura en el campo expandido”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996.

público al ser suprimido el elemento vinculante entre el lugar de emplazamiento y el signo representacional: el pedestal. Esta supresión supuso también la eliminación de la relación conceptual con el *lugar* y con el tiempo histórico que lo había motivado, conduciendo al monumento a ser concebido como obra abstracta, desarraigada y autorreferencial.



Honoré de Balzac,
Auguste Rodin, 1891-1898. Museo Rodin, París
Museo Rodin, París.



Las puertas del infierno,
Auguste Rodin, 1880.
Museo Rodin, París



Los burgueses de Calais,
Auguste Rodin, 1884-1895.
Frente al Hôtel de Ville, Calais.

Con la evolución de los medios de comunicación el poder de difusión de los monumentos también fue disminuyendo y como lo explica Javier Maderuelo “En un último estado de esta evolución, el monumento conmemorativo pierde todo su significado político y religioso cuando el poder cambia de manos hacia el capital, ente más anónimo, sin rostro ni figura, que ya no necesita construir monumentos conmemorativos porque carece de representación figurativa, sino monumentos especulativos como los rascacielos, que se imponen tanto a los ciudadanos en el campo ideológico como al propio espacio de la ciudad.”¹⁷

Por último, el Movimiento Moderno, al transformar el carácter de las ciudades mediante la zonificación y la implantación de un modelo único en la edificación, produjo un espacio público que no solo no requería de monumentos sino que los rechazaba. Así, con el paso del tiempo los monumentos conmemorativos casi desaparecieron del espacio público, hasta el punto de llegar a ser sistemáticamente negados, pues sus funciones tradicionales habían dejado de tener sentido en la sociedad moderna. Roberto Musil llegó a afirmar que nada en el mundo era tan invisible como un monumento.

Sin embargo, ya fuera por pervivencia de costumbres o por circunstancias determinadas de los regímenes totalitarios, a lo largo del Siglo XX todavía se siguieron erigiendo monumentos de corte tradicional, como el *Mount Rushmore National Memorial* (1925-1941, Monte Rushmore, Dakota del Sur) de Gutzon Borglum y la escultura instalada en la *Prometheus Fountain* (1934, Rockefeller Center, Nueva York) de Paul Manship. Como monumentos de los regímenes totalitarios se pueden mencionar: el *Soldado de bronce*¹⁸ (1947, Plaza de los libertadores¹⁹, Tallin) de Enn Roos; *El Valle de los caídos* (1940-1958, Valle de Cuelgamuros, Madrid)

¹⁷ Maderuelo, Javier, *El espacio raptado. Interferencias entre escultura y arquitectura*, Madrid, Ed. Mondadori, 1990, pág. 130.

¹⁸ Originalmente llamado *Monumento a los libertadores de Tallin*.

¹⁹ En abril de 2007, el Gobierno de Estonia trasladó el *Soldado de bronce* a su nuevo emplazamiento en el Cementerio Militar de las Fuerzas de Defensa Estonias en Tallin.

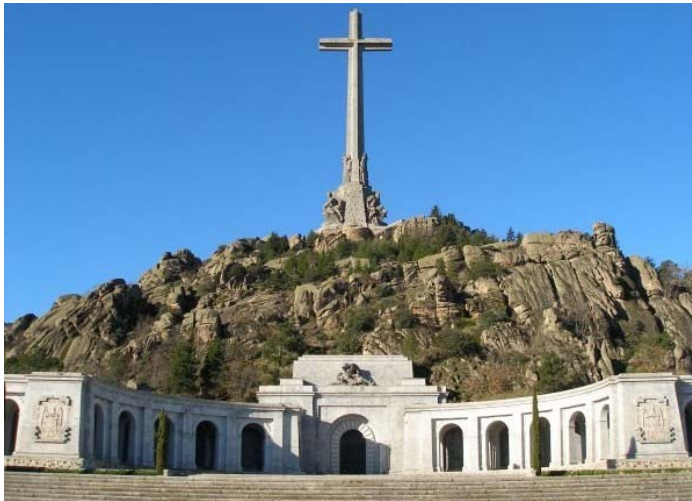
de Pedro Muguruza y Diego Méndez²⁰; la gigantesca estatua *¡La Madre Patria llama!*²¹ (1967, Mamáyev Kurgán, Volgogrado) de Yevgueny Vuchetich, que conmemora la victoria de las tropas soviéticas en la Batalla de Estalingrado; el complejo de esculturas del *Museo Nacional de la Historia de la Gran Guerra Patriótica*²² (1981, Pechersk, Kiev) donde destaca la colosal estatua llamada *La Madre Patria*²³.



Mount Rushmore National Memorial,
Gutzon Borglum, 1925-1941.
Monte Rushmore, Dakota del Sur.



Prometheus Fountain,
Paul Manship, 1934.
Rockefeller Center, Nueva York.



El Valle de los caídos,
P. Muguruza y D. Méndez,
1940-1958.
Valle de Cuelgamuros,
Madrid.

²⁰ El monumento fue proyectado por Pedro Muguruza y Diego Méndez y en su ornamentación participaron los siguientes artistas: Juan de Ávalos, Carlos Ferreira, José Espinós Alonso, Beovides, Ignacio Zuloaga y Santiago Padrós.

²¹ Con sus 85 metros de altura, esta estatua se convirtió en la más grande del mundo en el momento de su instalación. Está hecha de hormigón, exceptuando la espada que es de acero.

²² La Gran Guerra Patria fue el nombre que en la Unión Soviética se le dio a la Segunda Guerra Mundial.

²³ La estatua está emplazada sobre el edificio del museo, mide 62 metros de altura y pesa 530 toneladas.



Museo Nacional de la Historia de la Gran Guerra Patriótica, Pechersk, Kiev, 1981.

*El soldado de bronce,
Enn Roos, 1947.
Plaza de los libertadores,
Tallin.*



*¡La Madre Patria llama!,
Yevgueny Vuchetich, 1967.
Mamáyev Kurgán,
Volvgrado.*



5.4.2. Monumentos de la Primera Guerra Mundial.

Los monumentos conmemorativos de la Primera Guerra Mundial (World War I Memorials) fueron similares a sus predecesores del siglo XIX pero tenían una sustancial diferencia: ya no hacían exaltación de la guerra sino que ponían especial énfasis en los soldados ordinarios, tal y como lo puso de manifiesto el *Monumento a la Artillería Real (Royal Artillery Memorial)* (1921-1925, Hyde Park Corner, Londres) de Charles Sargeant Jagger. La enorme demanda aunada a la conservadora opinión pública trajo como consecuencia la producción de obras tradicionales, aunque no necesariamente produjo mediocridad, como lo demuestra el *Cenotafio* (1920, Whitehall, Londres) de Edwin Lutyens.

La *Tumba al soldado desconocido* fue el nombre que recibieron los monumentos erigidos por las naciones para honrar a los soldados que murieron en la guerra sin haber sido identificados²⁴. Después de la Primera Guerra Mundial fue Inglaterra el país que inició esta práctica cuando enterró a un combatiente desconocido en nombre de todos los ejércitos del Imperio Británico (1920, Abadía de Westminster, Londres), lo cual llevó a otras naciones a seguir el ejemplo, tal como lo hiciera Francia con la tumba que ubicó debajo del Arco del Triunfo de París (1921) para honrar a los muertos sin identificar de la Primera Guerra Mundial.



Tumba del soldado desconocido, 1921, Arco del Triunfo, París.

²⁴ A veces es una tumba simbólica, o *cenotafio*, evocando a todos los habitantes de un país que murieron en un determinado conflicto sin identidad conocida, aunque algunos contienen los restos de soldados fallecidos durante estos acontecimientos. El primer monumento conocido es el Monumento al Soldado de infantería, *Landsoldaten* (1849), de la Primera Guerra de Schleswig, en Fredericia, Dinamarca.



Cenotafio,
Edwin Lutyens, 1920.
Whitehall, Londres.



Royal Artillery Memorial,
Charles Sargeant Jagger, 1921-1925.
Hyde Park Corner, Londres.

5.4.3. El Modernismo.

El ascenso del Modernismo en Europa y Norteamérica a mediados del siglo XX provocó un rechazo casi general hacia la conmemoración de personajes o acontecimientos a través de alegorías, ornamentos o temas históricos, conduciendo a lo que podría ser descrito como la ‘muerte del monumento público’. De esta forma, los escultores modernistas estuvieron poco dispuestos a producir monumentos conmemorativos de la Primera Guerra Mundial, pero se pueden encontrar excepciones como las de Ernst Barlach, Wilhelm Lehmbruck y Constantin Brancusi con la *Columna sin fin* (1938, Tîrgu-Jiu, Rumanía), monumento que ha sido considerado una síntesis entre el obelisco y la Columna de Trajano. La arquitectura estuvo en ascenso asumiendo eventualmente cualidades escultóricas, donde forma y función pasaron a ser la estética dominante, como en el *Jefferson National Expansion Memorial* (1948-1968, San Luis, Missouri) de Eero Saarinen.

5.4.4. Monumentos de la Segunda Guerra Mundial.

Las víctimas militares de la Segunda Guerra Mundial fueron conmemoradas usualmente mediante la adición de sus nombres a

monumentos ya existentes. Los pocos artistas de renombre que diseñaron monumentos conmemorativos no pusieron énfasis en la gloria sino en el horror de la guerra, tal y como lo hizo Ossip Zadkine en su *Ciudad destruida* (1951-1953, Leuvehaven Gardens, Rotterdam) al representar a una mujer con los brazos extendidos para conmemorar los bombardeos a la ciudad de Rotterdam durante la Segunda Guerra Mundial.



La columna sin fin,
Constantin Brancusi, 1938.
Tîrgu-Jiu, Rumanía.



Ciudad destruida,
Ossip Zadkine, 1951-1953.
Leuvehaven Gardens, Rotterdam.



*Jefferson National
Expansion Memorial*,
Eero Saarinen, 1968.
San Luis, Missouri.

5.4.5. A partir de los años sesenta.

En los años sesenta se volvió a plantear la escultura como intervención en la ciudad y se intentó encontrar nuevos contenidos para la desprestigiada palabra 'monumento' con el propósito de recuperar la gran escala y el espacio público. Imágenes y motivos triviales fueron elevados a la categoría de monumentos como una forma burlesca de criticar a la sociedad de la época, como por ejemplo la escultura pop *Lipstick ascending, on Caterpillar Tracks* (1969, Universidad de Yale, New Haven) de Claes Oldenburg, quien de esa forma manifestó de manera aguda e ingeniosa su oposición a la Guerra de Vietnam, al mismo tiempo que dio un nuevo giro al concepto de monumento público.

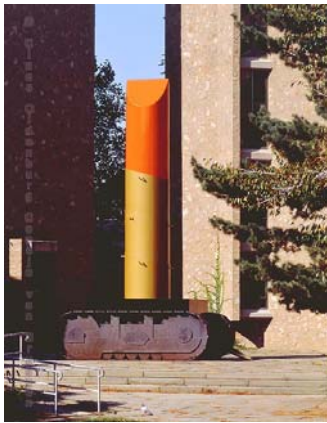
En la búsqueda de la recuperación del espacio público, en las décadas siguientes surgieron alternativas y propuestas que intentaron reinterpretar el concepto de monumento conmemorativo desde perspectivas más actuales, tal y como quedó evidenciado en la obra de artistas como Christo, Ulrich Rückriem o Richard Serra, si bien otras realizaciones como el *Gran Arco de la Fraternidad* (1981, distrito de La Défense, París) de Otto von Spreckelsen, Paul Andreu y Jean-Pierre Buffi, retornó a los principios del monumento al revivir el concepto del arco del triunfo.

La Guerra de Vietnam fue conmemorada con el *Monumento a los Veteranos de Vietnam (Vietnam Veterans Memorial)* (1982, Constitution Gardens, Washington, D.C.) de Maya Lin, un muro de granito negro en forma de "V" que contiene los nombres de los más de 57.000 soldados americanos caídos en la guerra y que, en radical oposición al monumento convencional, no se alza arrogante sobre su lugar de emplazamiento sino que discurre horizontalmente casi a ras del suelo.

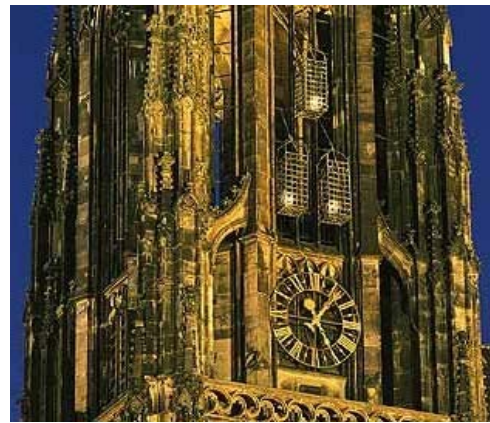
Desde los años ochenta Krzysztof Wodiczko ha realizado intervenciones temporales sobre monumentos y edificios mediante la proyección de fotografías con el objeto de tergiversar la autoridad del monumento y reactivar su potencial imaginario. Se puede mencionar como ejemplo el

proyecto (no realizado) titulado *The Homeless Projection, a proposal for the city of New York* (1986) mediante el cual pretendía proyectar las imágenes de unos indigentes sobre cuatro monumentos ubicados en un parque de Union Square.

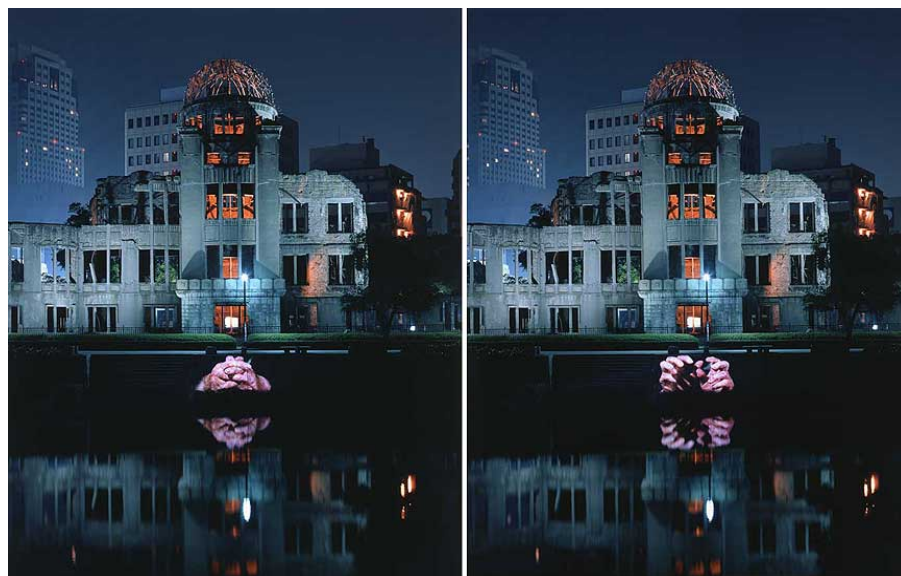
En 1987 Lothar Baumgarten realizó una intervención llamada *Drei Irrlichter* (Iglesia de San Lamberto, Münster) para conmemorar a las víctimas de la derrota de la religión Anabaptista en el Siglo XVI, que fue convertida en un monumento permanente a petición de los comerciantes de la ciudad.



Lipstick ascending, on Caterpillar Tracks,
Claes Oldenburg, 1969.
Universidad de Yale, New Haven.



Drei Irrlichter,
Lothar Baumgarten, 1987.
Iglesia de San Lamberto, Münster.



Hiroshima Projection, Krzysztof Wodiczko, 1999. A-Bomb Dome, Hiroshima.

También es importante mencionar la escultura dedicada a los judíos desaparecidos de Münster llamada *Black Form* (1987, Platz der Republik, Münster) que Sol Lewitt presentó para el *Skulptur Projekte 87* en Alemania y que fue demolida al año siguiente debido a la inconformidad de las autoridades y a las protestas del público²⁵. Esta escultura fue el primer antecedente de lo que luego se llamó *contra-monumento*.

El *contra-monumento* surgió en Alemania en la década de los ochenta, donde una nueva generación de artistas actuaba bajo la premisa de que el monumento en sí mismo representaba más un impedimento que una incitación a la memoria pública. Al respecto, James E. Young se ha expresado de la manera siguiente: *“Para artistas y escultores alemanes como Jochen Gerz, Norbert Radermacher y Horst Hoheisel, la posibilidad de que la memoria de eventos tan graves pudiera ser reducida a exhibiciones de artesanía pública o patetismo barato resulta intolerable. Ellos rechazan desdeñosamente las formas y motivaciones tradicionales del arte público conmemorativo, aquellos espacios que consuelan a los espectadores, redimen los eventos trágicos, complacen mediante un tipo fácil de Wiedergutmachung o pretenden enmendar el recuerdo de gente asesinada. En vez de grabar la memoria en la conciencia pública, ellos se temen que los monumentos convencionales aíslan totalmente la memoria de la conciencia. Para estos artistas, tal tipo de evasión constituiría el abuso máximo del arte, cuya función primaria según su pensamiento es la de sacudir al espectador al desafiar y desnaturalizar sus supuestos.”*²⁶

²⁵ La obra fue reconstruida 8 meses más tarde frente al Ayuntamiento de Altona, Hamburgo.

²⁶ Young, James E., *The texture of memory. Holocaust, Memorials and Meaning*, New Haven and London, Yale University Press, 1993, pág. 28. La traducción es mía, el texto original dice: *“For German artists and sculptors like Jochen Gerz, Norbert Radermacher, and Horst Hoheisel, the possibility that memory of events so grave might be reduced to exhibitions of public craftsmanship or cheap pathos remains intolerable. They contemptuously reject the traditional forms and reasons for public memorial art, those spaces that either console viewers or redeem such tragic events, or indulge in a facile kind of Wiedergutmachung or purport to mend the memory of a murdered people. Instead of searing memory into public consciousness, they fear, conventional memorials seal memory off from awareness altogether. For these artists, such an evasion would be the*

Ejemplos representativos de *contra-monumentos* son: el *Monumento contra el Fascismo* (1986, Harburg, Hamburgo) de Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz, el *Negative-Form Monument to the Aschrottbrunnen* (1987, Plaza del Ayuntamiento, Kassel) de Horst Hoheisel, y el *Disruption of Public Space* (1992, Neukölln, Berlín) de Norbert Radermacher.

En 1988 Hans Haacke realizó lo que se ha denominado un ‘*injerto histórico*’, al reconstruir un monumento que los Nazis instalaron en la ciudad de Graz en 1938 que tenía la inscripción *Und Ihr Habt doch Gesiegt!* (Y después de todo habéis triunfado!)²⁷ y agregarle el texto siguiente: “*los derrotados de Estiria: 300 gitanos asesinados, 2500 judíos asesinados, 8000 prisioneros políticos asesinados o muertos en cautiverio, 9000 civiles asesinados en la guerra, 12000 desaparecidos, 27900 soldados asesinados*”. Con esta acción Haacke “resucitó” al antiguo monumento para convertirlo en un monumento Nazi que conmemoraba a sus propias víctimas. Para Haacke, los monumentos son superficies de inscripción social, por lo que no los concibe como objetos acabados sino como configuraciones en construcción. Poco tiempo después de su instalación la obra fue atacada con una bomba incendiaria, hecho que Haacke consideró una intervención más en el terreno de la inscripción, y continuando con la misma agregó al monumento el texto siguiente: “*La noche del 9 de Noviembre de 1938, todas las sinagogas de Austria fueron saqueadas, destruidas e incendiadas. Y durante la noche del 2 de Noviembre de 1988, este monumento fue destruido por una bomba incendiaria.*”

Más recientemente, el afán de conmemorar en el espacio público ha continuado impulsado la realización de monumentos en diversos lugares del mundo, dentro de los cuales podemos citar algunos ejemplos como: el

ultimate abuse of art, whose primary function to their minds is to jar viewers from complacency, to challenge and denaturalize the viewers' assumptions.”

²⁷ Este monumento se realizó con motivo de la anexión de Austria y la *leyenda* “*Y después de todo habéis triunfado*” hace referencia al fallido golpe de estado de 1934 en Viena. El monumento fue montado sobre unos de los más antiguos monumentos de la ciudad, La columna de la Virgen María, la cual fue cubierta con tela roja y símbolos nazis.



Black Form,
Sol Lewitt, 1987.
Altona, Hamburgo.



Monumento contra el Fascismo,
Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz, 1986.
Harburg, Hamburgo.



Und Ihr Habt doch Gesiegt!, Hans Haacke, 1988, Graz. Imágenes del monumento antes y después del ataque.



Negative-Form Monument to the Aschrottbrunnen, Horst Hoheisel, 1987, Plaza del Ayuntamiento, Kassel. Primera imagen: maqueta conceptual; segunda imagen: pieza de hormigón que se instaló invertida; tercera imagen: el autor de este trabajo con Horst Hoheisel sobre el monumento.

Puente conmemorativo de Rijeka (2001, Canal de Panamá Rijecina, Rijeka, Croacia) de Estudio 3LHD²⁸, que conmemora a los soldados croatas que se marcharon del distrito de Delta y murieron en la guerra civil de los años noventa; el *Monumento a los judíos asesinados de Europa* (*Memorial to the Murdered Jews of Europe*) (2005, Berlín) de Peter Eisenman²⁹, que con sus 2.711 bloques de hormigón emplazados en un área de más de 19.000 metros cuadrados en el corazón de Berlín, rinde tributo a las víctimas del Holocausto; el *Monumento a las víctimas del terrorismo de estado* (2007, Parque de la Memoria, Buenos Aires) de Claudio Ferrari, Daniel Becker y Estudio Baudizzone³⁰, un muro emplazado junto al Río de la Plata que contiene los nombres de los asesinados y desaparecidos durante la dictadura militar en Argentina; el *Monumento a las víctimas de los atentados del 11 de Marzo* (2007, frente a la Estación de Atocha, Madrid) de Estudio FAM³¹, un colosal cilindro de vidrio emplazado en un no-lugar que contiene los mensajes dejados por la población después de los atentados terroristas del 11 de Marzo en Madrid.

Dentro de este afán conmemorativo podemos mencionar también la exposición realizada en Mayo de 2007 en el Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres³², fruto de la invitación realizada a veinticinco artistas de Europa, América y Oriente Medio para presentar proyectos para la realización de un Monumento a la Guerra de Irak (*Memorial to the*

²⁸ 3LHD es un estudio de arquitectura ubicado en Zagreb, integrado por los arquitectos Silvije Novak, Marko Dabrovic, Saša Begovic y Tanja Grozdanic.

²⁹ El monumento fue diseñado conjuntamente con Richard Serra pero después de las modificaciones impuestas por el gobierno, el proyecto fue llevado a cabo solamente por Eisenman debido a que Serra se retiró en señal de protesta.

³⁰ Estudio de arquitectura ubicado en Buenos Aires, formado por los arquitectos Varas y Lestard. Claudio Ferrari y Daniel Becker actuaron como arquitectos asociados en el diseño del monumento.

³¹ FAM significa Fascinante Aroma a Manzana y es un estudio de arquitectura ubicado en Madrid, formado por los arquitectos Esaú Acosta, Raquel Buj, Pedro Colón de Carvajal, Mauro Gil-Fournier y Miguel Jaenicke.

³² La exposición fue comisariada por Mark Sladen y los artistas participantes fueron: Lida Abdul, Marc Bijl, Christoph Büchel, Tony Chakar, Yael Davids, Jeremy Deller, Sam Durant, Chris Evans, Matias Faldbakken, Michael Patterson-Carver with Harrell Fletcher, Liam Gillick, Natascha Sadr Haghghian, Iman Issa, Sanja Ivekovic, Erik van Lieshout, Nate Lowman, Michaela Meise, Roman Ondák, Khalil Rabah, Collier Schorr, Vahid Sharifian, Sean Snyder, Jalal Toufic, Klaus Weber, and Keith Wilson.

Irak War). Según los organizadores del evento, *“El criterio para la creación de monumentos es aún más incierto en nuestros días. Este es un tiempo en el que el incómodo consenso ideológico de la Guerra Fría ha sido roto, la instrumentalización del arte se ha vuelto aún más contenciosa, el uso de soportes temporales se ha vuelto cada vez más común dentro del arte y la escultura ha dejado de ser un medio dominante. No obstante, el monumento conmemorativo continúa siendo uno de los retos a enfrentar por los artistas...”*³³ Esta convocatoria se llevó a cabo con la intención no tanto de materializar alguna de las propuestas, sino con el objetivo de abrir un debate sobre la situación del monumento público en la actualidad.

Desde Marzo de 2006 está siendo construido en Nueva York el *National September 11 Memorial & Museum* en el sitio que ocupaba el World Trade Center, para conmemorar a las víctimas de los atentados terroristas perpetrados el 11 de Septiembre de 2001 y del ataque al World Trade Center el 26 de Febrero de 1993. El diseño se llama "Reflecting Absence" y consiste en un parque situado al nivel de la calle que contiene dos estanques cuadrados de nueve metros de profundidad regados por una cortina de agua que discurre sobre sus paredes. El área ocupada por los estanques es la que ocupaban las torres gemelas del World Trade Center. Los nombres de las víctimas serán inscritos sobre parapetos situados alrededor de los estanques al nivel de la calle.

El monumento fue diseñado por Michael Arad en colaboración con la firma de arquitectos paisajistas Peter Walker and Partners y espera ser inaugurado el 11 de Septiembre de 2011.

³³ Extraído del comunicado de prensa emitido por el Institute of Contemporary Arts (ICA) el 26 de Junio de 2007. La traducción es mía, el texto original dice: *“The criteria for the creation of memorials is even more uncertain in our own day. This is a time in which the uneasy ideological consensus of the Cold War has broken down, in which the instrumentalisation of art has become even more contentious, in which the use of contingent or temporary formats has become even more common within art, and in which sculptor has ceased to be a dominant medium. Nevertheless, the memorial form continues to be one of the challenges to face artists...”*



Forest of Steles,
Keith Wilson, 2007.
Exposición en el ICA.



Iraqi Stars,
Marc Bijl, 2007.
Exposición en el ICA.



The Never Ending Story,
Nate Lowman, 2007.
Exposición en el ICA.



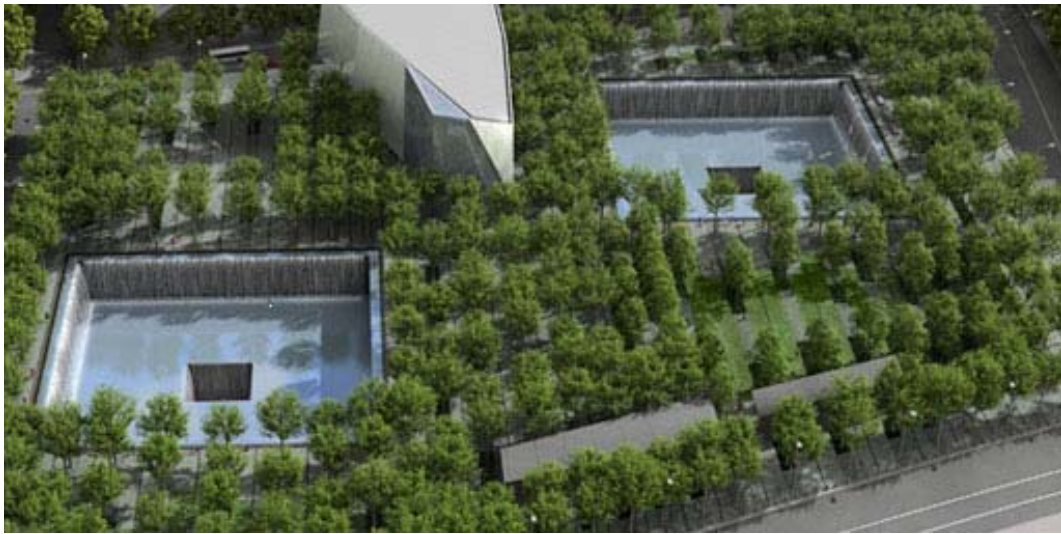
Monumento a las víctimas de los atentados del 11 de Marzo,
Estudio FAM, 2007.
Estación de Atocha, Madrid.

Monumento a las víctimas del terrorismo de estado,
Claudio Ferrari, Daniel Becker y
Estudio Baudizzone, 2007.
Parque de la Memoria,
Buenos Aires.

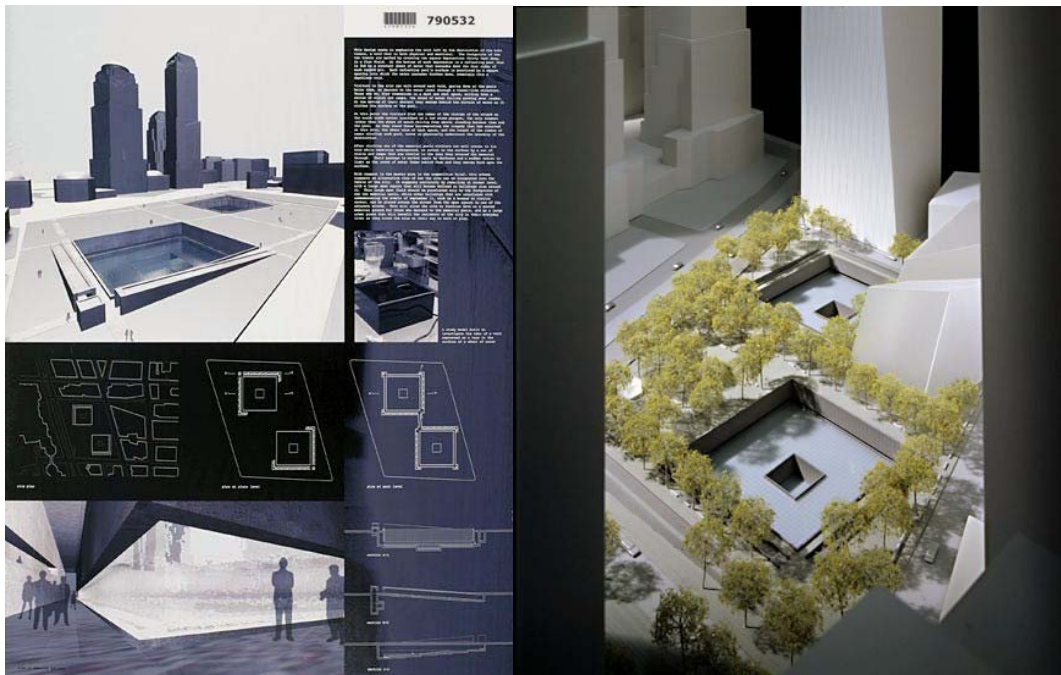


Puente conmemorativo de Rijeka,
Estudio 3LHD, 2001.
Canal de Panamá Rijecina, Rijeka.





National September 11 Memorial & Museum,
Michael Arad, Peter Walker and Partners.
Zona Cero, Nueva York.



Reflecting Absence,
Michael Arad, 2003.

**6. MONUMENTO A LOS VETERANOS DE VIETNAM
(VIETNAM VETERANS MEMORIAL)**

Washington, D. C., Estados Unidos de América



6.1. PROCESO DE GESTACIÓN

La iniciativa de realizar el monumento surgió de los mismos veteranos de la Guerra de Vietnam quienes sentían la necesidad de llevar a cabo una acción que tuviera efectos curativos sobre el colectivo pues entre muchos de los ellos anidaba el sentimiento de que la nación les había traicionado y abandonado después de haberle servido, por lo que con la realización de este monumento buscaban, a la vez que expresar reconocimiento público a los caídos y desaparecidos en la guerra, encontrar consuelo y reconciliación con la patria³⁴. De ninguna manera pretendían ensalzar el patriotismo de los combatientes ni mucho menos revivir los argumentos políticos a favor o en contra la guerra, solamente querían ser reconocidos también como víctimas del conflicto y remover el estigma de haber participado en una guerra impopular.

En 1979, varios veteranos liderados por Jan Scruggs³⁵ comenzaron a trabajar en Washington, D. C. en la elaboración de un plan para llevar a cabo el monumento. El 27 de Abril de ese mismo año crearon una fundación llamada Vietnam Veterans Memorial Foundation, Inc.³⁶, de la cual John Wheeler³⁷ fue nombrado Presidente del Consejo Directivo, Jan Scruggs Presidente Ejecutivo y Robert Doubek³⁸ Director de Proyecto.

Esta fundación comenzó a llevar a cabo una campaña para publicitar la iniciativa de construir el monumento y para recaudar fondos para su financiamiento, se dirigió a los organismos de gobierno para solicitar apoyo y logró el respaldo de prominentes líderes de gobierno, incitando de esta forma al debate político, en el cual los veteranos recalcaron en todo momento cuan importante era para ellos que el monumento fuera un

³⁴ El monumento está dedicado a los 2,7 millones de hombres y mujeres que prestaron servicio militar en las áreas de conflicto.

³⁵ Prestó servicio en Vietnam como cabo en la Brigada de Infantería N° 199 entre 1969 y 1970.

³⁶ Llamada por sus siglas: VVMF.

³⁷ Prestó servicio en Vietnam como capitán en el Cuartel General del Ejército entre 1969 y 1970.

³⁸ Prestó servicio en Vietnam como oficial de inteligencia de la Fuerza Aérea entre 1968 y 1969.

instrumento de reconciliación. El Senador por Colorado Gary Hart respaldó al grupo aduciendo “*la necesidad de recordar el acto de sacrificarse por la nación*” y según el parecer del Senador Jake Garn, los méritos de la guerra debían ser debatidos por estadistas e historiadores, pero en aquel momento se hacía importante promover un sentimiento de reconciliación y de lealtad a la nación.

La primera ayuda provino del Senador por Virginia John W. Warner³⁹, quien obtuvo los primeros aportes económicos significativos para la causa. Sin embargo la campaña de publicidad desplegada por la VVMF había logrado granjearse no solo el respaldo de los líderes sino que también de la población, pues ciudadanos de todas partes del país enviaron cartas de solidaridad y de apoyo a la fundación en las cuales expresaban no solo su deseo de contribuir con la realización del monumento sino que también las razones que tenían para hacerlo.

Al final de la campaña la Vietnam Veterans Memorial Foundation, Inc. logró reunir cerca de 9 millones de dólares provenientes de organizaciones cívicas, fundaciones, corporaciones, asociaciones de veteranos y el aporte individual de más de 275.000 ciudadanos. El monumento se realizó sin utilizar fondos del gobierno.

El 1 de Julio de 1980 el Presidente Jimmy Carter aprobó oficialmente la realización del monumento y adjudicó el terreno solicitado para la construcción del mismo.

6.2. EL LUGAR

6.2.1 Elección del lugar

³⁹ El senador Warner fungió como Secretario de la Marina durante gran parte de la guerra, período durante el cual firmó miles de órdenes para enviar efectivos al frente de batalla.

Dado el debate que había surgido entre los líderes políticos, los promotores del monumento trataron de unificar a los bandos proponiendo emplazar el monumento en un lugar cercano al Lincoln Memorial, esperando que la imagen unificadora de Lincoln les ayudara a obtener el respaldo necesario. De esta forma, la VVMF a través de su Presidente Ejecutivo Jan Scruggs hizo las gestiones y la presión necesaria ante el Congreso para conseguir la adjudicación de un terreno ubicado en el Constitutions Gardens⁴⁰. Los esfuerzos fructificaron al encontrar el apoyo del Senador Charles McC. Mathias, Jr., quien el 8 de Noviembre de 1979 propuso formalmente ante el Congreso la concesión del terreno propuesto por la fundación.



Vista aérea del Constitutions Gardens.

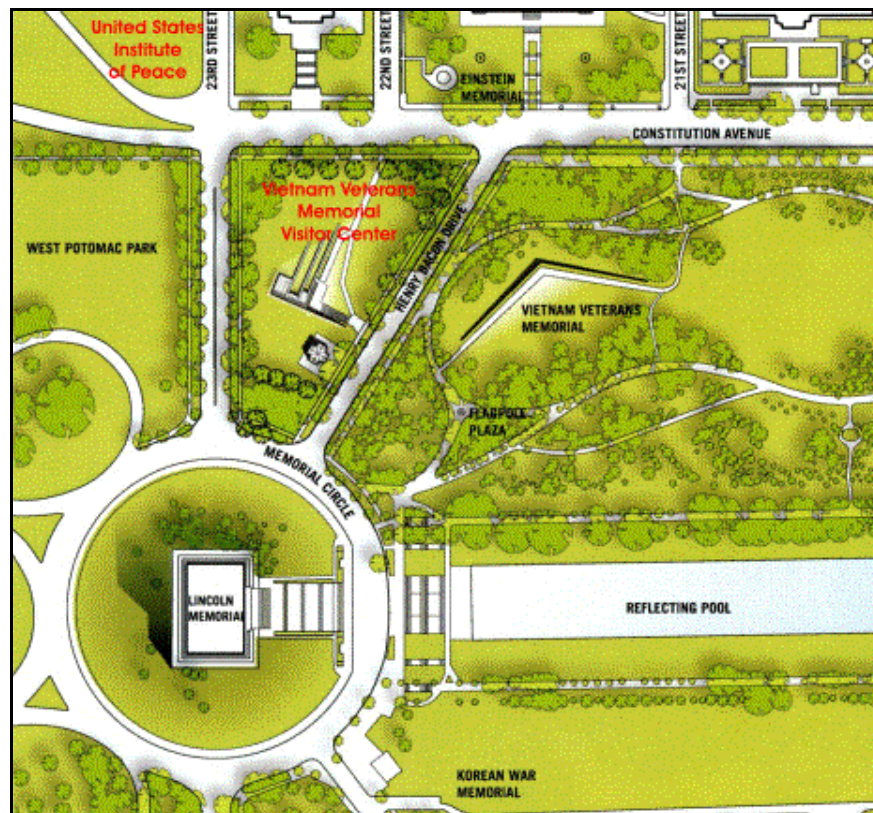
⁴⁰ El Constitution Gardens se ubica al oeste del National Mall, tiene una extensión de 200.000 metros cuadrados (50 acres), limita al norte con la Constitution Avenue, al sur con el estanque reflectante, al este con el Monumento a Washington y al oeste con el Lincoln Memorial.

6.2.2. Localización y características del terreno

El lugar de emplazamiento estaba situado en uno de los sectores mas destacados de la ciudad de Washington pues era un sitio distinguido por albergar monumentos emblemáticos de carácter nacional. El terreno estaba ubicado entre el monumento a Washington y el Lincoln Memorial, exactamente en la parte Noroeste del Constitution Gardens, y comprendía un área despejada de de ocho mil metros cuadrados (dos acres), de topografía levemente ondulada y circundada de árboles.



Fotografía aérea del lugar.



Plano de localización.

6.2.3. Historia del lugar

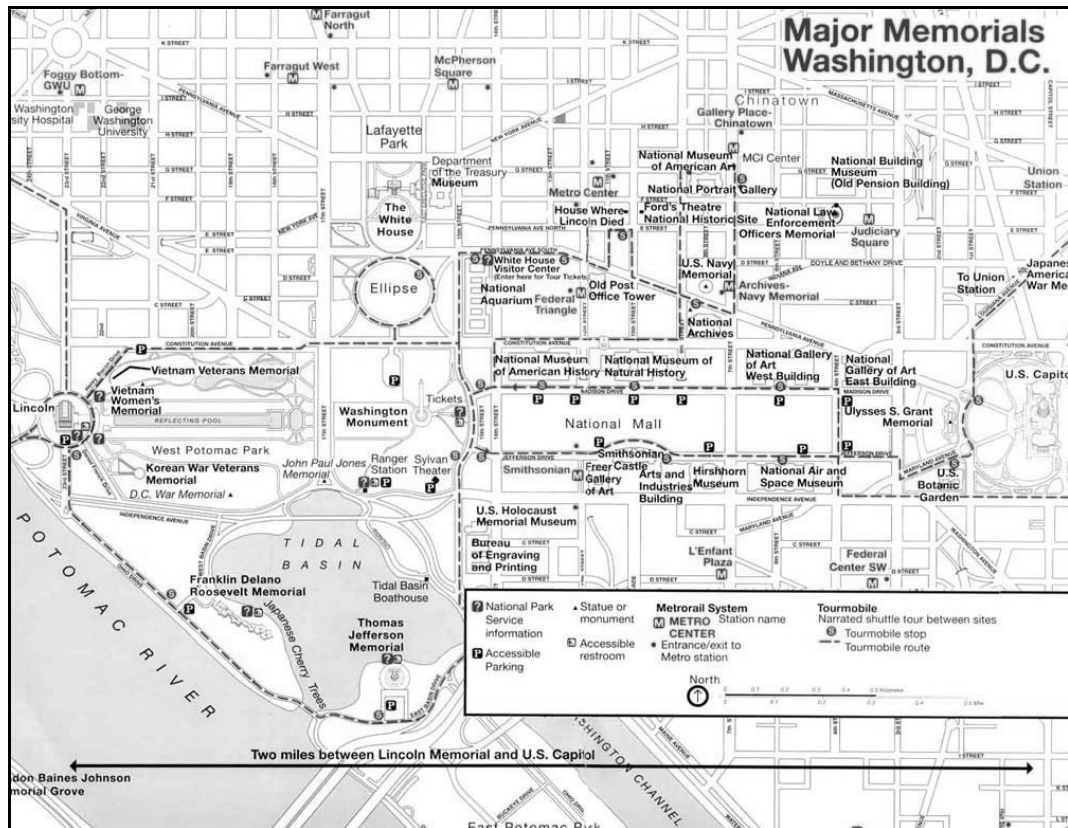
El área donde actualmente está ubicado el Constitutions Gardens estaba originalmente sumergida en el río Potomac pero a principios del Siglo XX el río fue dragado y en los terrenos que quedaron al descubierto fueron construidos los edificios que albergaron temporalmente las dependencias de la Marina de Guerra durante la Primera Guerra Mundial. En 1970 estos edificios fueron demolidos y en 1976 el presidente Richard Nixon, quien había servido como oficial de la marina en aquellas dependencias, decidió convertir el sitio en un parque nacional⁴¹, el cual fue erigido como “*tributo al Bicentenario de la Revolución Americana*”.

En Julio de 1982 fue inaugurado el Monumento a los 56 signatarios de la Declaración de la Independencia, el cual se encuentra emplazado en la pequeña isla del lago que posee el parque, a unos 400 metros al Este del Monumento a los Veteranos de Vietnam.

6.2.4. Entorno actual

A menos de 100 metros al Norte del terreno se ubica la Constitution Avenue; 150 metros al Sur, el estanque reflectante y a 400 metros en esa misma dirección, el Monumento a los Veteranos de la Guerra de Korea; a 900 metros al Este se ubica el Monumento a Washington y unos 3.000 metros más allá, el Capitolio; a 200 metros al suroeste está el Lincoln Memorial, detrás del cual discurre el río Potomac; a poco más de 1.000 metros en dirección noreste se encuentra la Casa Blanca y a una distancia similar pero en dirección sureste están emplazados los monumentos a Thomas Jefferson y a Franklin Delano Roosevelt.

⁴¹ Aunque popularmente al Constitution Gardens se le sigue considerando parte del National Mall, en 1982 el Servicio Nacional de Parques lo declaró parque independiente. Es administrado por el National Capitol Parks-Central (NACC).



Plano urbanístico que señala los principales monumentos de Washington.

6.3. EL CONCURSO

En Octubre de 1980 la VVMF convocó a un concurso nacional de diseño, abierto a la participación individual o colectiva de todos los ciudadanos estadounidenses mayores de 18 años de edad, para la realización de un monumento que cumpliera con los siguientes criterios:

1. Tener carácter reflexivo y contemplativo.
2. Armonizar con el entorno.
3. Contener los nombres de los caídos y los desaparecidos en el conflicto.
4. No contener declaraciones políticas sobre la guerra.

El 31 de Marzo de 1981 se cerró la convocatoria habiendo sido recibidas 1.421 propuestas.

Para elegir al ganador la VVMF nombró un jurado compuesto por tres escultores, dos arquitectos paisajistas, dos arquitectos estructurales y un experto en urbanismo y paisaje, todos ellos de prestigio internacional⁴².

Todas las propuestas fueron identificadas y juzgadas bajo el número de entrada para preservar el anonimato de sus autores y fueron exhibidas en un hangar de la Base Andrews de la Fuerza Aérea. En la primera fase se seleccionaron 232 semifinalistas y en la segunda fase se seleccionaron 39 finalistas.

El 1 de Mayo de 1981 se eligió al proyecto ganador, el cual correspondía al registro de entrada número 1.026 presentado por Maya Ying Lin⁴³, una estudiante de arquitectura de la Universidad de Yale completamente desconocida en el mundo del arte.



Proyecto
presentado
por Maya Lin.

⁴² Los miembros del jurado fueron: Richard H. Hunt, escultor; Constantino Nivola, escultor; James Rosati, escultor; Hideo Sasaki, arquitecto paisajista; Garret Eckbo, arquitecto paisajista; Harry Weese, arquitecto estructural; Pietro Belluschi, arquitecto estructural y Grady Clay, autor.

⁴³ Usa el nombre de Maya Lin, (林璎 en Chino).

6.4. POLÉMICAS

El proyecto ganador contemplaba la construcción de un austero muro de granito negro de aproximadamente 122 metros de largo, el cual surgía desde el suelo, ascendía gradualmente hasta alcanzar una altura aproximada de 3 metros y luego descendía de la misma forma hasta desaparecer de nuevo en el suelo. Sobre la superficie del muro, los nombres de los caídos serían grabados. Este diseño, desprovisto de la magnificencia de los monumentos tradicionales, no glorificaba ni el heroísmo de los combatientes ni los ideales patrióticos, carecía de símbolos nacionales y no hacía referencia alguna a la idea de grandeza nacional. Sobre el monumento, Javier Maderuelo ha dicho: *“El Vietnam Veterans Memorial no se eleva sobre el suelo, no pretende el carácter monumental alzando un apabullante volumen, por eso su eje no es vertical, sino horizontal, convertido en una línea que discurre a ras del suelo.”*⁴⁴ Este sencillo diseño no caía en la *“ostentación emblemática ni en la presencia arrogante”*⁴⁵, y antes que expresar sentimientos de grandeza y heroísmo transmitía sentimientos de dolor y pena, acentuados éstos en el carácter funerario de las inscripciones de los fallecidos sobre la superficie negra del granito.

Fue esta falta de enaltecimiento de la nación lo que desató la confrontación y la polémica en la sociedad estadounidense, una polémica que sirvió también para reavivar los antiguos debates que se libraron durante la guerra. Entre los mismos promotores del monumento surgieron bandos a favor y en contra del diseño ganador, así como entre los políticos, intelectuales, veteranos de guerra, familiares de las víctimas y la ciudadanía en general.

El promotor original del monumento y otros veteranos estaban satisfechos con el proyecto seleccionado porque el diseño estaba dirigido

⁴⁴ Maderuelo, Javier, *El espacio raptado. Interferencias entre escultura y arquitectura*, Madrid, Ed. Mondadori, 1990, pág. 134.

⁴⁵ Maderuelo, op. cit., Pág. 134.

específicamente a conmemorar a sus camaradas. A ellos se sumaban gran cantidad de ciudadanos que manifestaban estar de acuerdo con reconocer el sacrificio de los soldados que sufrieron y murieron en el conflicto por encima de celebrar ideales nacionalistas. La idea de dedicar el monumento a la gente ordinaria que perdió la vida en la guerra y no a los ideales que la promovieron era bien vista por mucha gente que por medio de cartas expresaba sus razones personales para estar de acuerdo con la realización de un monumento que conmemorara a todos aquellos que se sacrificaron y no tuvieron reconocimiento alguno.

A este respecto John Bodnar ha expresado: *“Este intento por reformular el dolor humano y el pesar de la guerra en vez del valor y la gloria de los guerreros y las naciones, más aún, se originó en la experiencia misma de la guerra. El monumento a los veteranos no fue una simple invención de la memoria de unos supervivientes conmovidos por los sentimientos que albergaban después de la guerra sino que representó la continuación de un conflicto que se había originado en Vietnam. Esta polémica estaba arraigada en las percepciones contradictorias existentes entre los soldados ordinarios y las poderosas estructuras políticas tales como el estado-nación. Los primeros sobre todo sentían dolor y frustración mientras que el gobierno o las declaraciones oficiales sobre la guerra hablaban de progreso militar, a menudo expresado en términos de “recuento de víctimas” y la necesidad de seguridad internacional contra la expansión comunista.”*⁴⁶

⁴⁶ Bodnar, John, *Remaking America: Public Memory, Commemoration and Patriotism in the Twentieth Century*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992, pág. 8. La traducción es mía, el texto original dice: *“This effort to restate the human pain and sorrow of war rather than the valor and glory of warriors and nations, moreover, originated in the experience of war itself. The monument to the veterans was not only a simple memory invention of survivors moved by feelings they had after the war but represented a continuance of a conflict that had originated in Vietnam. That dispute was rooted in the contradictory perceptions of ordinary soldiers and powerful political structures such as the nation-state. The former felt mostly pain and frustration while government or official statement about the war talked of military progress, often expressed in terms of “body counts” and the need for international security against Communist expansion.”*

Poco después de que el jurado diera a conocer el proyecto ganador, un grupo de veteranos liderados por el ex oficial James Webb se manifestó en contra de la realización de aquel diseño, el cual consideraban falto de patriotismo de y gloria, llegando Webb a expresar que aquello parecía una *“gigantesca tumba”* y que en su defecto los muros debían ser blancos y tener enarbolada la bandera.

El acaudalado hombre de negocios H. Ross Perot, quien había dado importante apoyo financiero al proyecto⁴⁷, tampoco estaba de acuerdo con el diseño ganador pues según llegó a manifestar, aquel monumento solamente conmemoraría a los *“chicos que murieron”*.

El veterano Tom Carhart, uno de los principales promotores del proyecto, reconsideró su irrestricto apoyo aduciendo que el diseño le parecía *“anti-heroico”* y que no promovía el sentido del deber hacia la nación. Carhart clamó por patriotismo y nacionalismo expresando: *“Queremos algo que nos haga ser parte de América”* y un grupo de seguidores suyos llegó incluso a proferir insultos racistas y sexistas contra la autora del diseño.

Gran cantidad de cartas fueron enviadas por los ciudadanos a la VVMF protestando por la elección del proyecto ganador y clamando por un diseño de estilo clásico que enalteciera el coraje y la bravura de los combatientes en vez de denigrarlos en un simple muro negro. Muchos de estos ciudadanos llegaron a manifestar su inconformidad escribiendo cartas al Presidente Ronald Reagan en las cuales le pedían intervenir para cambiar el diseño elegido por otro de corte patriótico. Uno de los remitentes le preguntaba al presidente si a él le gustaría ser recordado mediante un *“agujero negro en el suelo”*, otro sugería que el monumento debía ser similar al Monumento a Iwo Jima pues ese sí representaba el espíritu heroico de los soldados americanos y algunos fueron más allá al remitir sus propios diseños. Un oficial retirado de la Fuerza Aérea expresó

⁴⁷ Él patrocinó el concurso nacional de diseño.

simplemente que el monumento debía ser construido “*para ser visto hacia arriba y no para caerse dentro*”.

Los bandos estuvieron enfrentados alrededor de un año hasta que finalmente llegaron al siguiente acuerdo: el monumento diseñado por Maya Lin se construiría pero junto a él sería instalada la bandera de la nación y se emplazaría un monumento tradicional con la inscripción “God Bless America”⁴⁸.

Según lo estipulado por el gobierno los proyectos de este tipo debían ser revisados y autorizados previo a su construcción, por lo que el diseño de Maya Lin tuvo que salvar la revisión sucesiva de cinco agencias gubernamentales y, a pesar de que casi siempre los proyectos habían sido modificados después de este proceso de revisión, esta vez el diseño salió airoso y no sufrió cambio alguno. Esto se debió en gran parte a la férrea defensa que de él hizo su joven autora.

Sin embargo, después de contar con la autorización de las instituciones oficiales todavía hubo un problema que enfrentar. Un grupo contrario a la realización del diseño, encabezado por el Presidente Ronald Reagan y dentro del cual se encontraban el Secretario del Interior James G. Watt y el magnate H. Ross Perot, tomó la decisión de aplazar el inicio de las obras con el objeto de modificar considerablemente el proyecto. Las

⁴⁸ En Julio de 1982 la VVMF encargó al escultor de Atlanta, Georgia, Frederic Hart, quien había ocupado el tercer lugar en el concurso nacional de diseño, la creación de este monumento. La obra que realizó fue titulada “*The Three Soldiers*” y se compone de tres estatuas de bronce de tamaño ligeramente mayor al natural, que representan a tres soldados, uno caucásico, uno afroamericano y otro hispano, que emergen del bosque y que miran directamente a la cúspide del monumento. Las estatuas fueron emplazadas aproximadamente a 45 metros del muro y desveladas el 8 de Noviembre de 1984, con motivo de la celebración del Día del Veterano de Guerra.

El 13 de Octubre de 1982 la Comisión de Bellas Artes aprobó la instalación de la bandera junto a las estatuas de bronce. Dicha bandera ondea las 24 horas del día, todos los días, en honor a los soldados caídos. En la base del asta se encuentran los emblemas de las cinco divisiones del Ejército de los Estados Unidos y la siguiente inscripción: “THIS FLAG REPRESENTS THE SERVICE RENDERED TO OUR COUNTRY BY THE VETERANS OF THE VIETNAM WAR. THE FLAG AFFIRMS THE PRINCIPLES OF FREEDOM FOR WHICH THEY FOUGHT AND THEIR PRIDE IN HAVING SERVED UNDER DIFFICULT CIRCUMSTANCES”.

El presupuesto de la bandera fue cubierto con aportes provenientes de la Legión Americana.

palabras de John Bodnar explican este tipo de hechos cuando dice: “..., *el diseño original del Monumento a los Veteranos de Vietnam vino a ser algo chocante para algunos y suscitó la posibilidad de que los intereses vernáculos pudieran ser más poderosos en el futuro.*”⁴⁹

Como se había llegado al acuerdo de instalar también un monumento tradicional junto al muro de granito, y este consistía en tres estatuas de bronce de tamaño ligeramente mayor al natural, el grupo en mención se propuso que las estatuas tuvieran una altura de 4,27 metros (14 pies) y que fueran colocadas exactamente frente al vértice del muro, el cual tenía una altura de aproximadamente 3 metros (10 pies). Ante esta situación Maya Lin tuvo que luchar con todo para resguardar su diseño, llegando incluso a comparecer ante el Senado para hacer defensa de él.

A pesar de su corta edad y gracias al respaldo de la Universidad de Yale, la asesoría de sus abogados y la solidaridad mostrada por varios grupos de artistas, Maya Lin consiguió finalmente impedir que el proyecto se modificara y logró que este se construyera tal y como lo había presentado al concurso. En respuesta a ello su nombre no fue ni siquiera mencionado en el acto de inauguración.

John Bodnar concluye: “*A pesar de las concesiones a las demandas de los patriotas y nacionalistas, el Monumento a los Veteranos de Vietnam ha representado claramente el triunfo de un tipo de intereses sobre el otro. Este puede ser visto por la gente como una encarnación de los ideales de patriotismo y nacionalismo y también como una expresión de camaradería y pesar por la muerte. Pero sin duda alguna el segundo tema ha predominado sobre el primero, hecho que ha llenado de inquietud a los oponentes al diseño original.*”⁵⁰

⁴⁹ Bodnar, op. cit., Pág. 20. La traducción es mía, el texto original dice: “..., *the original design for the Vietnam Veterans Memorial came as something of a shock to some and raised the possibility that vernacular interests might be more powerful in the future.*”

⁵⁰ Bodnar, John, *Remaking America: Public Memory, Commemoration and Patriotism in the Twentieth Century*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992, pág. 9. La traducción es mía, el texto original dice: “*Despite the concessions to the demands of*

El 13 de Noviembre de 1982 el monumento fue inaugurado y aunque durante aquel acto todavía se escucharon muchas expresiones en su contra, un año después el monumento había sido visitado por casi un millón de personas quienes lo convirtieron en importante lugar de peregrinación⁵¹ y a la postre en el monumento público más visitado de los Estados Unidos de América.

6.5. EL MONUMENTO

6.5.1. Descripción⁵²

El monumento está constituido por un muro de granito negro de aproximadamente 150 metros de largo que surge desde el suelo y se eleva paulatinamente hasta alcanzar una altura aproximada de 3 metros⁵³ en su parte central, para luego descender de la misma forma hasta llegar a ras del suelo. Este muro se divide en dos partes iguales de forma triangular que se articulan en un ángulo de 132°, formando una “V” invertida y simétrica. La construcción está emplazada verticalmente en el terreno, siendo el nivel del suelo en la parte frontal (Sur) más bajo que el nivel en la parte posterior (Norte).

Sobre la superficie del muro se encuentran grabados en letra Trajana los nombres de los 58.256 caídos en la Guerra de Vietnam. El monumento

patriots and nationalists, the Vietnam memorial clearly represented the triumph of one set of interests over another. It could be viewed by people as an embodiment of the ideals of patriotism and nationalism and as an expression of comradeship with and sorrow for the dead. But unmistakably the latter theme predominated over the former, a point which troubled opponents of the original design.”

⁵¹ Después de la inauguración del monumento los visitantes empezaron a dejar una gran cantidad de objetos frente al muro para recordar a sus seres queridos. El Servicio de Parques Nacionales recoge diariamente estos objetos y los cataloga en una colección que en parte es exhibida en el Smithsonian Museum. El resto de la colección está a cargo del NPS Museum Resource Center.

⁵² El Vietnam Veterans Memorial oficialmente se compone de El muro, la escultura “*The Three Soldiers*” y La bandera, sin embargo nos limitaremos a describir el monumento original que comprende solamente El muro pues es el objeto de nuestro estudio.

⁵³ El diseño original proyectaba 121,92 m de largo y 3,05 de alto, sin embargo, al ser modificadas por razones técnicas las medidas finales fueron 150,42 m de largo y 3,08 m de alto.

puede recorrerse enteramente a través de unos pasillos que, desde los dos extremos del mismo, descienden levemente hasta encontrarse en el vértice.

El monumento es de fácil acceso y está siempre abierto a cualquier visitante.



6.5.2. Relación con el entorno

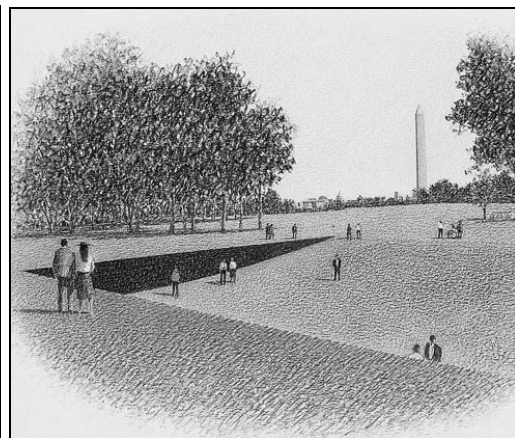
Los elementos del entorno son reflejados en el muro pues la superficie de granito fue pulida al máximo para tal fin, y este reflejo hace que se produzca un efecto visual de estiramiento horizontal del monumento que

hace que la mirada se proyecte en cada extremo hacia dos de los monumentos aledaños: el Monumento a Washington y el Lincoln Memorial.

Una de las partes del muro está orientada en dirección Este y apunta directamente al Monumento a Washington y la otra parte está orientada en dirección Suroeste y apunta directamente al Lincoln Memorial. De esta forma el monumento se integra visual y simbólicamente con el entorno.



Vista hacia el Lincoln Memorial.



Vista hacia el Monumento a Washington.



La superficie pulida permite reflejar el entorno sobre el monumento.

6.5.3. Concepto

En épocas anteriores a la Primera Guerra Mundial los monumentos de guerra tenían como función principal transmitir las declaraciones políticas expresadas por los líderes contendientes y glorificar las hazañas de los

vencedores. Los soldados de a pie no contaban, sin embargo, después de la Gran Guerra la vida de éstos comenzó a ser reconocida a través de la realización de monumentos conmemorativos.

Con anterioridad a participar en el concurso de diseño del Monumento a los Veteranos de Vietnam, Maya Lin había estudiado con amplitud los monumentos erigidos a las víctimas de la Primera Guerra Mundial, los cuales, al estar enfocados en la pérdida individual de la vida humana, le parecieron tener el poder de evocar una profunda respuesta emocional en el espectador. Según ella se había llegado a una época en la que el tema de la guerra debía abordarse expresando reconocimiento oficial a la pérdida de vidas humanas.

El Monumento a los Veteranos de Vietnam fue diseñado bajo la premisa de *reconocer la pérdida de la vida humana, de forma honesta y sin sesgo político*. El diseño pretendió crear un contexto capaz de conmover al visitante y su conceptualización estuvo libre de la influencia de aspectos políticos, pues estos habían eclipsado lo ocurrido a los veteranos después de la guerra.

Con la idea de simbolizar la gravedad de la pérdida y el dolor de las víctimas, el muro de granito actúa como un elemento cortante que al emerger de la tierra y desaparecer de nuevo en ella provoca una abertura que semeja una herida. Por otro lado, el monumento también genera un área extensa y abierta que se integra perfectamente con el entorno, donde el muro actúa como barrera contra el sonido, proveyendo al lugar de un ambiente tranquilo y sereno propicio para el recogimiento y la reflexión. El dramatismo lo aporta el color negro del granito al evocar lápidas de cementerio y al contrastar con la blancura de los monumentos del entorno.

Al recorrer esta área uno puede apenas distinguir las inscripciones grabadas sobre el muro, solamente percibe una suma aplastante de

nombres que transmite la idea de ser infinita y que hace unificar las muertes individuales en una sola, representativa y simbólica.

En la explicación del concepto de su diseño, Maya Lin expone: *“El monumento está compuesto no como un monumento inmutable, sino como una composición móvil, para ser entendido en la medida en que nos adentramos y nos alejamos de él; el propio pasillo es gradual, el descenso al origen pausado, pero es en el origen de este monumento que su significado puede ser completamente entendido. En la intersección de estos muros, al lado derecho, en lo alto de este muro está grabada la fecha de la primera muerte. Esta es seguida por los nombres de aquellos que murieron en la guerra, en orden cronológico. Estos nombres continúan sobre éste muro, haciéndose visibles hasta desaparecer bajo la tierra al final del muro. Los nombres reaparecen en el muro de la izquierda conforme éste emerge de la tierra, continuando la vuelta hacia el origen, donde la fecha de la última muerte está grabada, al pie de este muro. De esta forma el inicio y el final de la guerra se reencuentran; la guerra está “cerrada”, deviniendo un círculo consumado...”*⁵⁴

Finalmente se puede agregar que el monumento fue conceptualizado y diseñado no solo para dedicarlo a aquellos que murieron en la guerra sino que también a aquellos que les lloran y les recuerdan.

⁵⁴ Este texto fue tomado de la presentación remitida por Maya Lin al concurso nacional de diseño. La traducción es mía, el texto original dice: *“The memorial is composed not as an unchanging monument, but as a moving composition, to be understood as we move into and out of it; the passage itself is gradual, the descent to the origin slow, but it is at the origin that the meaning of this memorial is to fully understood. At the intersection of these walls, on the right side, at this wall’s top is carved the date of the first death. It is followed by the names of those who have died in the war, in chronological order. These names continue on this wall, appearing to recede into the earth, continuing back to the origin, where the date of the last death is carved, at the bottom of this wall. Thus the war’s beginning and end meet; the war is “complete”, coming full circle...”*



El monumento semeja una herida en la tierra.

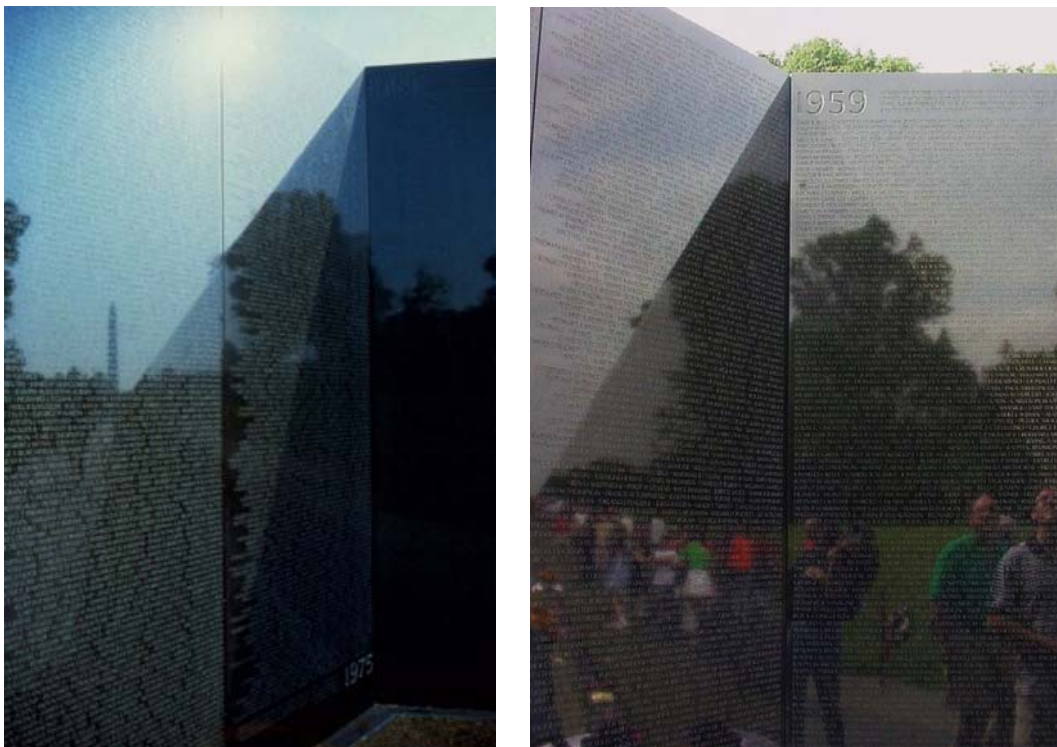


Al recorrer el monumento se tiene la sensación de que los nombres son infinitos.





El muro genera un ambiente propicio para el recogimiento y la reflexión.



El listado cronológico de nombres comienza y termina en el centro del monumento.

6.5.4. Proceso de construcción

El 11 de Marzo de 1982 el gobierno aprobó los planos y cinco días más tarde dieron comienzo las obras⁵⁵. La construcción de los cimientos dio inicio el 26 de Marzo de 1982.

La estructura del monumento fue resuelta mediante el emplazamiento de pilotes de hormigón armado colocados verticalmente a lo largo del eje horizontal del muro. Estos pilotes fueron anclados a la cimentación guardando una separación entre ejes de aproximadamente 106,68 cm (3,5 pies), aunque en algunas partes la separación fue de 60,96 cm (2 pies).

El muro se construyó mediante el ensamblaje de paneles de granito, los cuales fueron fijados a los pilotes de hormigón. En total se utilizaron 148 paneles, cada uno con un ancho de 101,6 cm (40 pulgadas) y altura variable, de los cuales solamente los cuatro que corresponden a los extremos no contienen inscripciones.

El granito requerido para fabricar los paneles debía reunir las siguientes cualidades: tener color negro al ser pulido, color claro al ser grabado con las inscripciones y poseer gran resistencia a la intemperie. Además de lo anterior se hacía necesario que fuera posible obtener tal cantidad de material en bloques de gran tamaño. De los tres lugares en el mundo⁵⁶ donde fue factible satisfacer la demanda se seleccionó un granito procedente de Bengala, India⁵⁷.

Los paneles fueron fabricados en Barre, Vermont, así como las piezas para construir los bordillos y los andenes. Para diferenciar los paneles de las demás piezas se utilizaron diferentes técnicas de acabado con el objeto de obtener variación en el color y las texturas.

⁵⁵ El contratista fue The Gilbany Building Company, con la supervisión de la firma de arquitectos Cooper-Lecky Partnership y la consultoría de Maya Lin.

⁵⁶ Sudáfrica, Suecia e India.

⁵⁷ Fue suministrado por Rogan Granite Industries.

Los paneles fueron grabados con inscripciones mediante un sistema computarizado de última generación⁵⁸ denominado “*Photo Stencil Gritblasting*”. El proceso consistía básicamente en lo siguiente: se cubría la superficie pulida del panel de granito con una capa de emulsión foto sensitiva, luego se superponía sobre el panel un film transparente con los textos impresos en negativo. En una cámara oscura se transfería el impreso del film a la superficie de granito mediante la aplicación directa de rayos de luz, quedando la emulsión fijada donde la luz no era filtrada. Las áreas correspondientes a los textos quedaban expuestas debido a que la emulsión no era fijada. Seguidamente se procedía a grabar los textos mediante un proceso de desgaste causado por una máquina que aplicaba un chorro de arena finísima a presión que erosionaba⁵⁹ la superficie de granito que había quedado desprovista de la capa de emulsión. Finalmente se removía dicha capa con un disolvente.

El color natural de la piedra al ser grabada era gris claro, lo cual hacía completamente legibles los textos⁶⁰ inscritos sobre la superficie negra del granito.



Sobre los paneles se grabaron textos, símbolos, fechas y los nombres de los caídos y desaparecidos en la guerra, los cuales se agrupan en filas de 5 nombres⁶¹, conteniendo los paneles más grandes hasta 137 líneas mientras que los más pequeños solamente una. Cada panel fue grabado en la parte inferior con un número de identificación seguido de la letra “E” para los ubicados en la parte este y de la letra “W” para los ubicados en la

⁵⁸ El sistema fue desarrollado específicamente para el monumento en Memphis, Tennessee por Larry Century para la empresa Datalantic, Incorporated de Atlanta, Georgia.

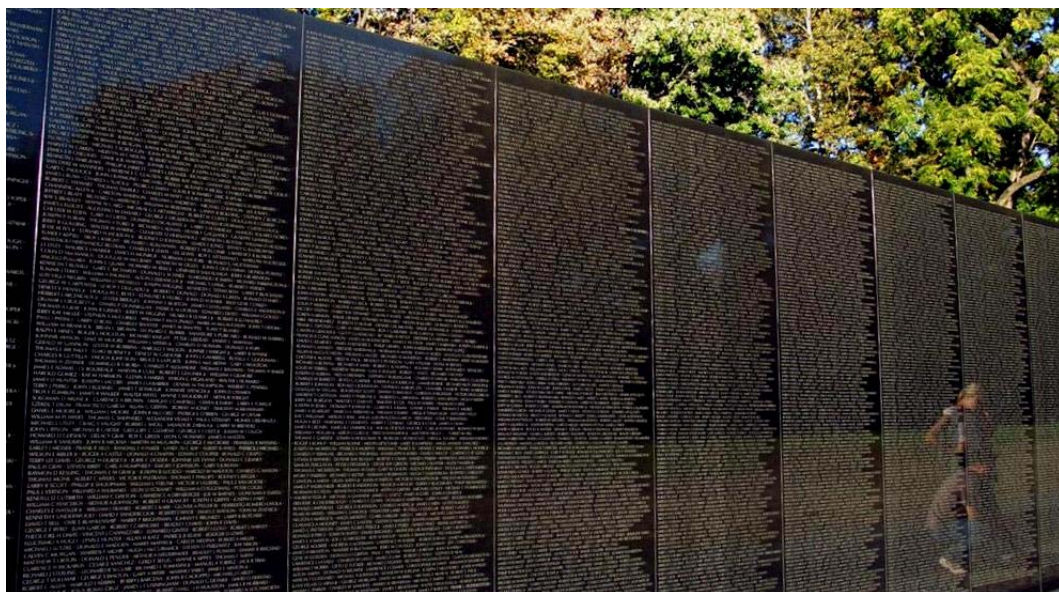
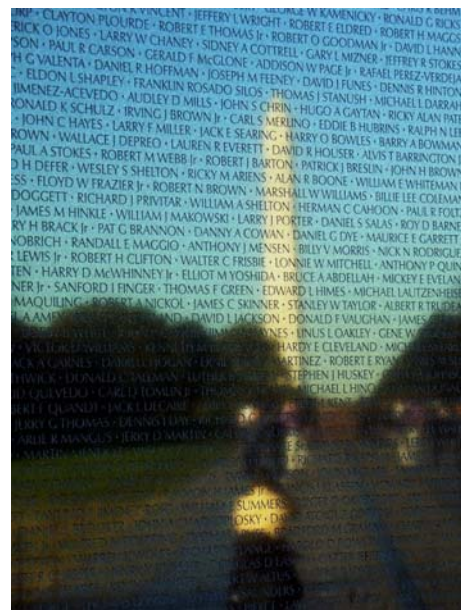
⁵⁹ A una profundidad de 0,38 mm.

⁶⁰ Aunque el diseño original contemplaba grabar letras de 19,05 mm de altura, este tamaño fue modificado por razones técnicas y finalmente se grabaron de 13,46 mm.

⁶¹ Con la posterior adición de nombres algunas filas tienen ahora 6.

parte oeste. Los paneles fueron numerados del 1 al 70 partiendo del vértice hacia ambos extremos.

El muro fue concluido a finales de Octubre de 1982, los trabajos de arquitectura de paisaje fueron terminados el 1 de Noviembre de 1982 y el 13 del mismo mes el monumento fue inaugurado.



6.5.5. Las inscripciones sobre el muro

Además de textos, fechas y símbolos, el muro contiene principalmente el listado de bajas sufridas por el ejército norteamericano durante el conflicto en la denominada “*zona de guerra*”, y aquellas otras muertes acaecidas con posterioridad a causa de las heridas de guerra.

Para obtener los nombres de las víctimas la VVMF solicitó al gobierno los datos oficiales que poseía y en respuesta a tal petición, en Febrero de 1981 el Departamento de Defensa suministró a los interesados una base de datos computarizada con el listado oficial de bajas que se había ido compilando a lo largo de la guerra y con posterioridad a ella. Dicho listado incluía a las muertes acontecidas tanto en enfrentamientos como en accidentes y a los desaparecidos en combate, siguiendo el criterio oficialmente establecido⁶² mediante el cual se declaraba como “*zona de guerra*” a Vietnam y sus aguas costeras. Sin embargo en los años posteriores el ejército norteamericano comenzó a operar también en Laos y Camboya, por lo que la “*zona de guerra*” se expandió⁶³ a esos países y sus respectivas aguas costeras.

La VVMF hizo un exhaustivo trabajo de verificación al confrontar minuciosamente los listados del Departamento de Defensa con las fechas de baja registradas en las diferentes secciones del ejército. Posteriormente, cada nombre incluido en la lista fue verificado primero en el Centro Nacional de Registro de Personal y luego en los Archivos Nacionales. Después de terminar el proceso de verificación, la VVMF determinó que había algunos nombres que según su criterio debían también ser incluidos, tal era el caso de los fallecidos después del conflicto como consecuencia de las heridas de guerra⁶⁴. Así mismo quedó

⁶² Orden ejecutiva N° 11216 del 24 de Abril de 1965, firmada por el presidente Johnson.

⁶³ El 20 de enero de 1967 el Departamento de Defensa a través de la Instrucción N° 7730.22 “Reports of U.S. Casualties In Combat Areas” resolvía reconocer las bajas causadas en las nuevas áreas de conflicto, así como las muertes acaecidas por secuelas de la guerra, independientemente de donde ocurrieran.

⁶⁴ Aunque en determinado momento se pensó incluir a las víctimas de Cáncer ocasionado por Agente Naranja y suicido por estrés post traumático, se estimó que

previsto que con posterioridad a la inauguración del monumento algunos nombres serían agregados y otros cambiarían de estatus⁶⁵.

El criterio seguido para inscribir los nombres fue listarlos por orden cronológico ascendente según la fecha del deceso⁶⁶ y por orden alfabético a los que murieron el mismo día. Los nombres se ordenaron en líneas de 5 nombres cada una, en el que cada nombre está acompañado de un símbolo que puede tener forma de diamante o de cruz⁶⁷. El símbolo de diamante identifica a una persona como fallecida y el símbolo de cruz como desaparecida; también está previsto grabar un círculo alrededor de la cruz cuando una persona dada por desaparecida aparezca con vida, aunque hasta el momento esto no ha sucedido.

Las inscripciones dan inicio en el vértice donde se articulan las dos partes del muro, justo en la parte alta del ala Este⁶⁸, con un encabezado que reza: "IN HONOR OF THE MEN AND WOMEN OF THE ARMED FORCES OF THE UNITED STATES WHO SERVED IN THE VIETNAM WAR. THE NAMES OF THOSE WHO GAVE THEIR LIVES AND OF THOSE WHO REMAIN MISSING ARE INSCRIBED IN THE ORDER THEY WERE TAKEN FROM US"⁶⁹. A continuación da comienzo el listado

solamente para contener a estas dos categorías haría falta construir algo más de dos muros extras.

⁶⁵ La VVMF en colaboración con el Departamento de Defensa determina la adición y el cambio de estatus de los nombres y procede a inscribirlos en el muro en coordinación con el Servicio Nacional de Parques, el cual está a cargo del monumento. Un cambio de estatus ocurre, por ejemplo, cuando un desaparecido en combate es identificado como muerto por el Departamento de Defensa.

⁶⁶ Se tomó como fecha de baja el día en que los fallecidos fueron heridos en enfrentamiento directo u accidente y los desaparecidos en combate fueron reportados como tales.

⁶⁷ El símbolo en forma de cruz no tiene en este caso un significado religioso. Se utilizó porque su forma permite fácilmente convertirlo en símbolo de diamante, dado que la técnica de grabado a emplear es de carácter sustractivo.

⁶⁸ Panel 1E.

⁶⁹ "EN HONOR A LOS HOMBRES Y MUJERES DE LAS FUERZAS ARMADAS DE LOS ESTADOS UNIDOS QUE SIRVIERON EN LA GUERRA DE VIETNAM. LOS NOMBRES DE AQUELLOS QUE DIERON SUS VIDAS Y DE AQUELLOS QUE PERMANECEN DESAPARECIDOS ESTAN INSCRITOS EN EL ORDEN EN QUE NOS FUERON ARREBATADOS". (La traducción es mía).

de nombres⁷⁰, el cual se extiende sobre toda la superficie del muro hasta alcanzar el extremo Este⁷¹, para luego continuar a partir del extremo Oeste⁷² y prolongar su recorrido hasta terminar de nuevo en el vértice⁷³. Después del final del listado está grabado un texto que dice: “OUR NATION HONORS THE COURAGE, SACRIFICE AND DEVOTION TO DUTY AND COUNTRY OF ITS VIETNAM VETERANS. THIS MEMORIAL WAS BUILT WITH PRIVATE CONTRIBUTIONS FROM THE AMERICAN PEOPLE. NOVEMBER 11, 1982”⁷⁴.

En el momento de la inauguración del monumento el listado contenía 58.027 nombres pero debido a diversas razones⁷⁵, en los años posteriores este número ha sido incrementado⁷⁶. En la actualidad el muro tiene grabados un total de 58.256 nombres, entre los cuales se incluyen aproximadamente 1.200 que corresponden a prisioneros de guerra, desaparecidos en combate y otros.

Sobre la parte más alta de la cresta del muro discurre un alargado panel de granito que tiene inscrito el nombre de la autora del monumento y el de los promotores, constructores, supervisores, equipo técnico, etc. de la obra.

⁷⁰ Los primeros nombres de la lista corresponden a Dale R. Buis y Chester R. Ovnand (por error se grabó Ovnard), quienes murieron el 8 de Julio de 1959 en Bienhoa.

⁷¹ Llega hasta el panel 70E que tiene registrada la fecha del 25 de Mayo de 1968. Los últimos cuatro paneles no tienen inscripciones.

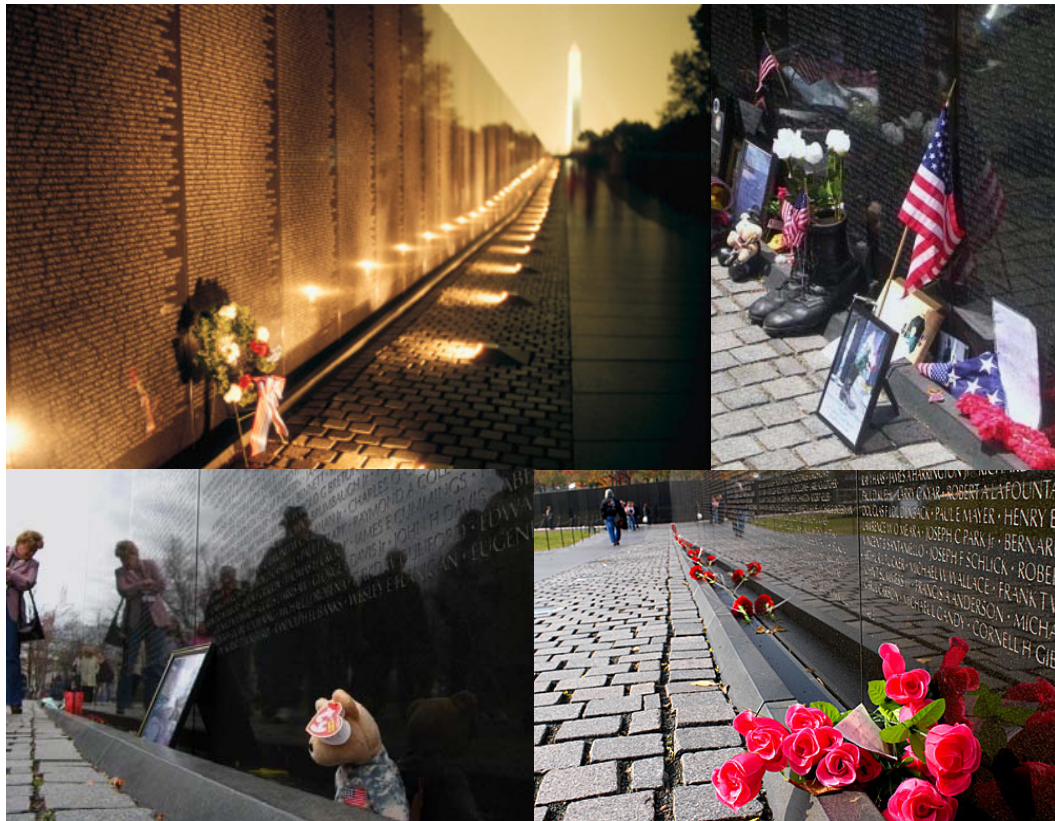
⁷² A partir del panel 70W que continúa registrando las víctimas caídas el día 25 de Mayo de 1968. Los paneles 71W al 74W no tienen inscripciones.

⁷³ En la parte baja del panel 1W, que contiene los nombres de los 18 caídos el 15 de Mayo de 1975 durante la recaptura del buque Mayaguez y su tripulación.

⁷⁴ “NUESTRA NACIÓN HONRA EL CORAGE, SACRIFICIO Y DEVOCIÓN AL DEBER Y A LA PATRIA DE SUS VETERANOS DE VIETNAM. ESTE MONUMENTO FUE CONSTRUIDO CON CONTRIBUCIONES PRIVADAS PROVENIENTES DEL PUEBLO AMERICANO. 11 DE NOVIEMBRE DE 1982”. (La traducción es mía).

⁷⁵ Ejemplos: aunque las bajas comienzan a fecharse en 1959, aproximadamente 1 año después de la inauguración del monumento decidió incluirse al Capitán Harry G. Cramer, quien murió el 21 de Octubre de 1957 durante maniobras de entrenamiento (está inscrito en la línea 78 del panel 1E); la mayoría de nombres agregados en 1983 corresponden a un grupo de marines que murió en un accidente aéreo en Hong Kong (esta fue una excepción ordenada por el presidente Ronald Reagan); la adición de nombres de 1986 se debió a que se acordó incluir también a aquellos que cayeron mientras cumplían misiones de apoyo directo a los enfrentamientos, aunque se encontraran fuera de la zona de guerra.

⁷⁶ 68 nombres en 1983, 15 en 1984, 110 en 1986, 6 en 2001, 3 en 2002, 6 en 2003, 10 en 2004, 4 en 2005, 4 en 2006 y 3 en 2007.



El monumento se ha convertido en lugar de peregrinación donde los visitantes dejan todo tipo de objetos en memoria de las víctimas.



Muchos de los visitantes transfieren los nombres mediante frotación.

6.6. EL AUTOR

Maya Lin es una arquitecta y escultora de origen chino, nacida en Athens, Ohio el 5 de Octubre de 1959. Sus padres emigraron de China en 1949 cuando los comunistas tomaron el poder y se establecieron en Athens donde posteriormente fueron profesores de la Universidad de Ohio⁷⁷.

Desde niña se interesó no solo por las artes plásticas sino que también por las ciencias puras y la informática, por lo que tomó gran cantidad de cursos libres mientras estudiaba la secundaria. Fue aceptada en la Universidad de Yale para estudiar oficialmente Arquitectura pero además asistió con regularidad a la Facultad de Bellas Artes para tomar cursos de escultura y fue a raíz de una estancia académica en Dinamarca que se interesó por la arquitectura funeraria, la cual estudió en el cementerio de Norbrow en Copenhague y el cementerio Père Lachaise de París.

A su regreso a Yale decidió enfocar su proyecto final de semestre en el tema de la arquitectura funeraria y coincidiendo con la convocatoria para el concurso de diseño del Monumento a los veteranos de Vietnam decidió realizar su proyecto bajo este tema con el fin de presentarse al concurso, el cual ganó con 21 años de edad. En la construcción del monumento actuó como consultora de la firma de arquitectos que supervisó la realización de las obras⁷⁸.

La controversia suscitada por el Monumento a los Veteranos de Vietnam y en especial los ataques sexistas y racistas dirigidos hacia su persona hicieron que Maya Lin, enfadada y amargada, se retirara del ambiente público. Empezó estudios de postgrado en la Universidad de Harvard pero también se retiró pues detestaba la publicidad y la fama y buscó el completo anonimato al aceptar un puesto de trabajo en el estudio de un arquitecto de Boston.

⁷⁷ Su madre, Julia Chang Lin, era profesora de literatura y escribía poesía y su padre, Henry Huan Lin, era ceramista y Decano de la Facultad de Bellas Artes.

⁷⁸ Cooper-Lecky Partnership.

En 1989 creó el Monumento a los Derechos Civiles en Montgomery, Alabama, pero seguidamente decidió reorientar su carrera pues no quería ser identificada solamente con la creación de monumentos públicos. Consecuentemente durante los años noventa realizó varios proyectos de diversa índole, incluyendo ocho encargos de carácter público, varias residencias privadas y la remodelación de dos plantas de un edificio de Nueva York para la instalación de un nuevo Museo de Arte Africano. Sin embargo, en 1993 hizo un paréntesis y volvió a la escultura pública al ser comisionada por la Universidad de Yale para diseñar el monumento para conmemorar a las mujeres universitarias, conocido como "*The Women's Table*".

A lo largo de su carrera Maya Lin ha creado numerosas y significativas obras en los Estados Unidos pero no ha querido fundar una firma de arquitectura pues se considera esencialmente artista y eso para ella significa realizar una actividad más individual, por lo que deliberadamente ha conservado su pequeño estudio de Nueva York, aunque eventualmente colabora con firmas de arquitectura.

Además de las obras ya citadas, entre sus principales obras cabe mencionar: la Peace Chapel en el Pennsylvania's Juniata College; el Langston Hughes Library en Clinton, Tennessee; "*The Wave Field*" en la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Michigan; el "*Groundswell*" en la Universidad de Ohio; el gran reloj de la Pennsylvania Station de Nueva York y la instalación para la Biblioteca Pública de Cleveland.

En 1998 diseñó para la firma Knoll una nueva línea de mobiliario denominada "*La tierra es (no es) plana*" y en el 2000 publicó su libro *Boundaries*⁷⁹.

Entre los reconocimientos que le han sido concedidos destacan los siguientes: en 1987 la Universidad de Yale le otorgó un Doctorado Honorario en Bellas Artes; en 1994 la revista Time la nombró como una

⁷⁹ Simon & Schuster, 2000 (ISBN 0684834170), 2006 (ISBN 0743299590).

de las “50 for the Future”; en 1995 el film sobre su vida y obra *Maya Lin: A Strong Clear Vision*⁸⁰ ganó el Oscar de la Academia al mejor documental; en 2003 fue seleccionada para formar parte del jurado del concurso internacional de diseño del World Trade Center Site Memorial; en 2005 fue elegida por la Academia Americana de Artes y Letras para formar parte del National Women’s Hall of Fame en Seneca Falls, Nueva York.

Su trabajo tanto en el campo arquitectónico como en el artístico siempre ha reflejado un profundo interés por el medio ambiente, hecho que le ha permitido ser miembro directivo del Consejo para la defensa de los Recursos Nacionales. También es miembro del Consejo de la Corporación Yale, el órgano rector de la Universidad de Yale.

Su obra más reciente incluye esculturas para la Fundación Rockefeller y para el nuevo Centro de Servicio al Cliente de Minneapolis, instalaciones de arte para el Bicentenario Lewis and Clark en el estado de Washington y La Plaza de las Artes en la Universidad de California.

Es representada por la Galería Gagosian de Nueva York.

⁸⁰ Dirigida por: Freida Lee Mock, producida por: Freida Lee Mock y Terry Sanders, año: 1994, país: EE.UU. El film hace un recorrido por la vida y obra de Maya Lin desde la creación del Monumento a los Veteranos de Vietnam y toda su controversia hasta el décimo aniversario de este.

6.7. ANEXOS

6.7.1. ANEXO I: LAS CIFRAS DEL MONUMENTO

Extensión del terreno: 8.000 m².

El Muro

Largo: 150,42 m.

Alto: 3,08 m.

Ángulo de articulación: 132°.

Cantidad de paneles: 148 (140 con inscripciones).

Ancho de cada panel: 101,6 cm.

Material de los paneles: Granito negro de Bengala, India.

Cantidad de líneas por panel: 137 en los mayores y 1 en los menores.

Cantidad de nombres por línea: 5. (Con la posterior adición de nombres algunas tienen ahora 6).

Tamaño de las letras: 13,46 mm de alto.

Profundidad del grabado: Aproximadamente 0,38 mm.

Cantidad de indicadores: 1.170.

Los nombres

Cantidad original de nombres: 58.027

Nombres agregados: en 1983, 68 nombres,
 en 1984, 15 nombres,
 en 1986, 110 nombres,
 en 2001, 6 nombres,
 en 2002, 3 nombres,
 en 2003, 6 nombres,
 en 2004, 10 nombres,
 en 2005, 4 nombres,
 en 2006, 4 nombres,
 en 2007, 3 nombres.

Cantidad actual de nombres: 58.256

Bandera

Dimensiones: 5,49 m x 3,66 m.

Altura del asta: 18,23 m.

Costos

Premiación del concurso: \$50.000

Escultura de bronce: \$330.000

Bandera: \$18.000

Costo total de la obra: \$9,000.000

6.7.2. ANEXO II: CRONOLOGÍA

27 de Abril de 1979	Creación de la Vietnam Veterans Memorial Foundation, Inc.
8 de Noviembre de 1979	El Senador Charles McC. Mathias, Jr. propone formalmente ante el Congreso la concesión del terreno para emplazar el monumento.
1 de Julio de 1980	El Presidente Jimmy Carter autoriza oficialmente la realización del monumento y adjudica el terreno solicitado para su emplazamiento.
Octubre de 1980	Convocatoria a concurso nacional de diseño.
Febrero de 1981	El Departamento de Defensa proporciona a la VVMF una base de datos computarizada de los caídos y desaparecidos.
31 de Marzo de 1981	Cierre de la convocatoria.
1 de Mayo de 1981	Anuncio del proyecto ganador.
11 de Marzo de 1982	El diseño y los planos reciben la aprobación oficial por parte del Gobierno Federal.

16 de Marzo de 1982	Dan inicio las obras.
26 de Marzo de 1982	Comienza la colocación de los cimientos.
Julio de 1982	La VVMF selecciona al escultor Frederic Hart para realizar la escultura de bronce.
13 de Octubre de 1982	La Comisión de los Estados Unidos para las Bellas Artes aprobó la instalación de la bandera.
Finales de Oct. de 1982	Finalización del Muro.
1 de Noviembre de 1982	Finalización de los trabajos.
13 de Nov. de 1982	Inauguración del monumento.
Verano de 1984	Fundición de la escultura de bronce.
8 de Noviembre de 1984	Es desvelada la escultura de bronce.
10 de Nov. de 1984	El monumento se convierte en monumento nacional al ser transferido oficialmente por la VVMF al Servicio de Parques Nacionales del Departamento del Interior.
11 de Nov. de 1984	Instalación de la bandera.

6.7.3. ANEXO III: FICHA TÉCNICA

Nombre de la obra:	Vietnam Veterans Memorial.
Localización:	Washington, Estados Unidos de América.
Cliente:	Vietnam Veterans Memorial Foundation, Inc.
Directores:	John Wheeler, Jan Scruggs, Robert Doubeck.
Diseño:	Maya Ying Lin.
Contratista:	The Gilbany Building Company.
Arquitectura:	Cooper-Lecky Partnership.
Consultor:	Maya Ying Lin.
Granito:	Rogan Granite Industries.
Grabado de letras:	Binswanger Glasscraft Products, Great Panes Glasswork.
Técnica de grabado:	Larry Century (para Datalantic, Incorporated).

Indicadores de línea: Harold Vogel of Wood and Stone, Incorporated.
Escultor: Frederic Hart.
Fundición: Joel Meisner and Company Foundry.

**7. MONUMENTO A LOS JUDÍOS ASESINADOS DE EUROPA
(DENKMAL FÜR DIE ERMORDETEN JUDEN EUROPAS)**

Berlín, Alemania.



7.1. PROCESO DE GESTACIÓN

La idea inicial surgió en Israel cuando en 1988 el historiador Heberhard Jäckel planteó a la periodista alemana Lea Rosh la necesidad de recordar en Alemania a los judíos asesinados en Europa mediante la realización de un monumento. Hasta entonces se contaba con monumentos que recordaban a grupos de judíos, pero no existía ninguno que recordara a los judíos asesinados en Europa.

Lea Rosh regresó a Alemania y planteó la iniciativa a la asociación cívica que presidía y al encontrar buena acogida por parte del grupo, en Enero de 1989 publicó conjuntamente con Heberhard Jäckel el primer llamamiento para la realización del monumento, encontrando el apoyo de personalidades como Günter Grass, Christa Wolf y Willy Brandt, entre otros.

Se creó la Asociación promotora del Monumento a los judíos asesinados de Europa, comenzaron a recoger firmas y a recaudar dinero en la calle provocando un intenso debate en diferentes círculos de la sociedad alemana. Lea Rosh considera que este debate, a veces acalorado, tuvo efectos positivos pues provocó una apertura ante el tema que de otra forma es muy probable que no se hubiera producido. Los promotores se plantearon que el monumento debería estar listo en un plazo no mayor de cuatro años o que de lo contrario abandonarían la idea. Pronto se percataron de que este plazo no se cumpliría, pero dado que habían adquirido un compromiso moral con las víctimas y que, transcurridos cerca de tres años habían recaudado unos cien mil marcos, no les sería fácil abandonar la empresa.

Cuatro años tardaría la propuesta en captar la atención del gobierno federal, hasta que finalmente el canciller Helmut Kohl diera su aprobación en Abril de 1992.

7.2. EL LUGAR

7.2.1 Elección del lugar

En principio Lea Rosh propuso que el monumento debía construirse en el terreno donde estuvo el cuartel general de la Gestapo, en el distrito Berlínés de Kreuzberg, pero la propuesta no llegó a fructificar.

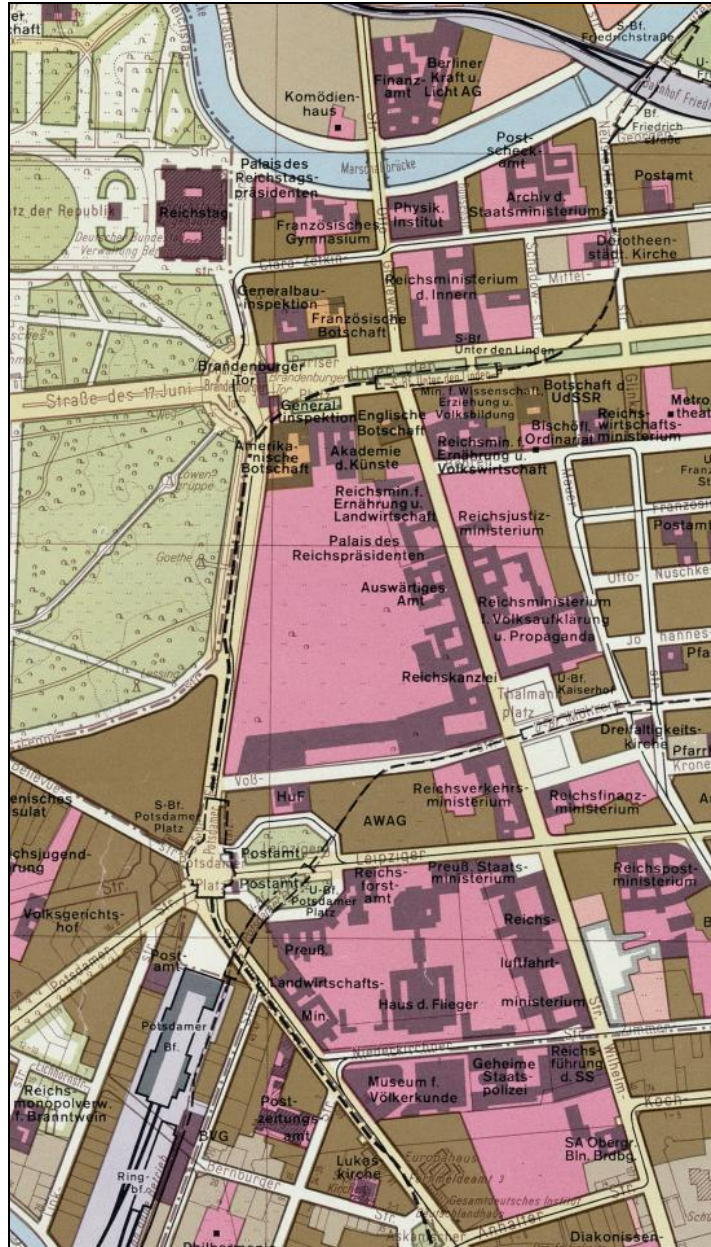
En 1989 cae el muro de Berlín y con ello lo que hasta entonces había constituido parte de la llamada "*franja de la muerte*"⁸¹ pasó a convertirse en el nuevo centro urbano. Esto, unido a la designación de Berlín como capital de la Alemania unificada, llevó a plantear una tarea inminente y compleja, la unificación y cohesión de Berlín Oriental y Occidental, lo cual a la postre se convirtió en la mayor labor de reconstrucción urbana de Berlín en el Siglo XX.

Este nuevo centro urbano tenía dentro de su territorio muchos espacios que todavía permanecían vacíos, tal es el caso de los terrenos que sirvieron para llevar a cabo el proceso de reconstrucción de la Potsdamer Platz. Situada a unos 800 metros al sur de la Puerta de Brandenburgo y conectada con ésta a través de la calle Ebertstraße, este proyecto, planificado por los arquitectos Renzo Piano, Helmut Jahn, Christoph Kohlbecker y Giorgio Grassi, se convirtió en una de las mayores obras urbanísticas del nuevo Berlín.

La intención de los promotores era que el monumento tuviera visibilidad y accesibilidad máximas. En Febrero de 1990 propusieron para su realización un lugar que aparecía como estratégico porque estaba situado en el corazón de la ciudad y simbólico porque al estar integrado en el distrito del parlamento y del gobierno, manifestaría un reconocimiento oficial de responsabilidad histórica. El espacio propuesto se encontraba cercano a embajadas, centros culturales y al lado de la Puerta de

⁸¹ Como "*franja de la muerte*" se conocía al territorio sobre el cual estaba construido el Muro de Berlín y las áreas colindantes a ambos lados del mismo. El ancho de esta franja oscilaba entre 30 y 500 metros.

Brandenburgo, todo un símbolo de la ciudad, siendo su excepcional ubicación lo que hizo que el Gobierno Federal se decantara por esta solución para emplazar el monumento.



Plano de urbanización del área.

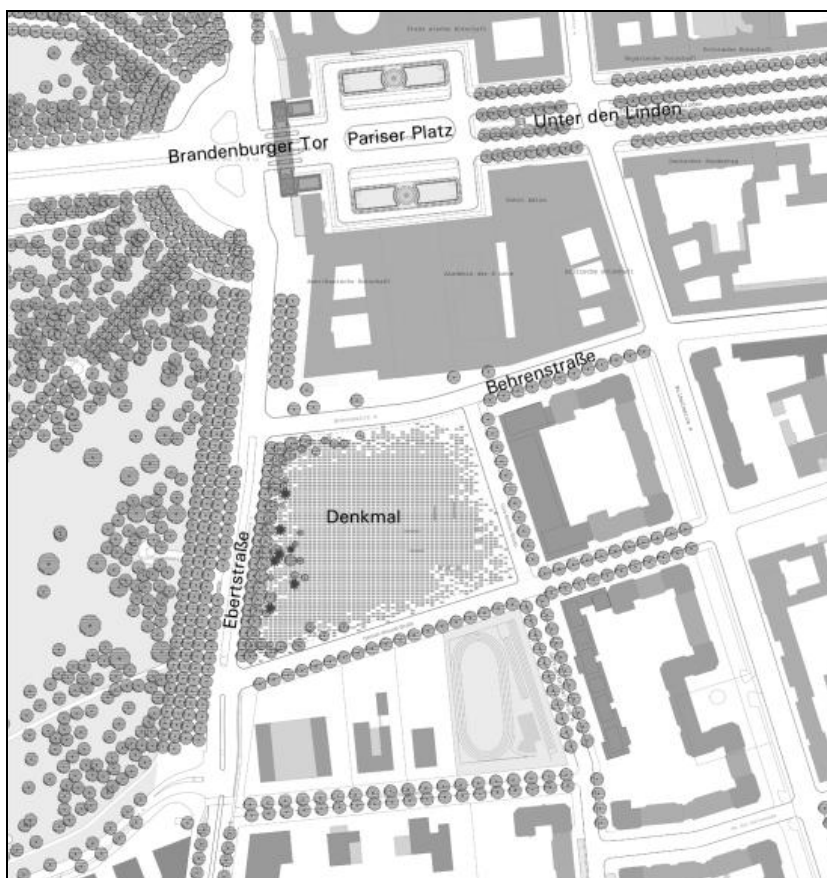
Esta decisión fue ampliamente cuestionada, destacando entre los opositores el alcalde de la capital alemana, Eberhard Diepgen, quien se mostró contrario a la decisión adoptada argumentando que no se debía

destinar un segmento tan importante del corazón de la ciudad “*simplemente para consagrarlo al pasado*” cuando apremiaba la necesidad de espacios para ubicar a los organismos del Gobierno Federal que estaban siendo trasladados desde Bonn.

A pesar de la oposición, en Abril de 1992 el Gobierno Federal aprobó el sitio propuesto como lugar de emplazamiento del monumento.

7.2.2. Localización y características del terreno

El solar se localiza en el trayecto que conduce de la Potsdamer Platz a la Puerta de Brandenburgo, frente al Tiergarten. Tiene 19.073 metros cuadrados de extensión, es ligeramente ondulado y está delimitado al norte por la calle Behrenstraße, al sur por la calle Hanna-Arendt-Straße, al este por la calle Cora-Berliner-Straße y al oeste por la calle Ebertstraße.



Plano de localización.

7.2.3. Historia del lugar

Durante el siglo XIX en este solar se extendían los jardines de los edificios correspondientes a los números 72 y 73 de la calle Wilhelmstraße.

La propiedad del número 72 pertenecía al presidente de la corte Hans Christoph von Görne y a principios de siglo pasó a manos del rey Prusiano, hasta que en 1919 el Reich la adquirió a la familia Hohenzollern para instalar el recién creado Ministerio de Nutrición⁸², que permaneció allí hasta la destrucción del edificio en 1945.

En 1937 el ministro de propaganda del Reich Joseph Goebbels construyó su residencia en este mismo terreno⁸³ y tres años más tarde un búnker subterráneo, que sigue estando allí.

La propiedad del número 73 correspondía al palacio del conde de Sacksenschen, que fue adquirido por el rey a mediados del siglo XIX y sirvió como Ministerio de la Casa Real hasta el fin de la monarquía. En 1919 fue adquirida por el Reich para albergar la recientemente creada Oficina Presidencial del Reich y a partir de 1938 también fue utilizada por el ministro de Relaciones Exteriores Joachim von Ribbentrop hasta que en 1945 el palacio fue destruido por los ataques aéreos.

Las ruinas de ambos edificios fueron demolidas en los años 60s y los jardines desaparecieron cuando se construyó del Muro de Berlín en 1961. El lugar pasó a formar parte de lo que se conoció como la “*franja de la muerte*”, hasta la caída del muro en 1989.

A partir de entonces el terreno permaneció baldío hasta que en 1992 fue designado como lugar de emplazamiento del Monumento a los judíos asesinados de Europa.

⁸² Posteriormente Ministerio de Nutrición y Agricultura.

⁸³ Ubicada en la parte noreste del terreno que ocupa actualmente el monumento.



Vista aérea del terreno en 1984.

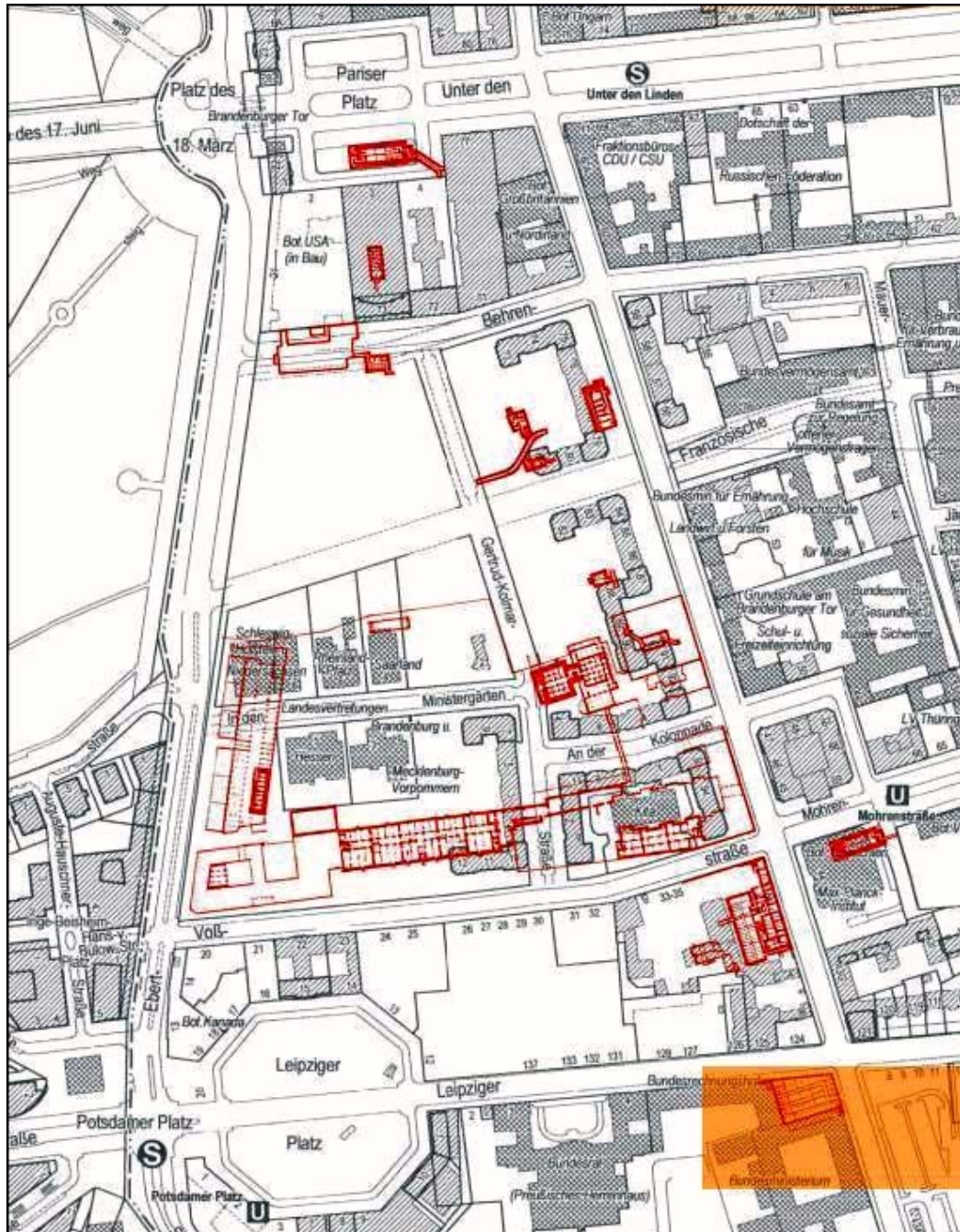


Vista aérea del terreno en 1997.

7.2.4. Entorno actual

Al Norte destacan la nueva Embajada de los Estados Unidos de América y la Puerta de Brandeburgo; al Sur se sitúan los edificios que albergan las oficinas representativas de los estados federales de Baja Sajonia, Hessen, Schleswig-Holstein, Mecklemburgo-Pomerania Occidental, Brandeburgo, Renania-Palatinado y Sarre. Más allá se encuentra la Potsdamer Platz; al Este hay edificios residenciales y de oficinas; al Oeste se ubica el Tiergarten y a unos 400 metros en dirección noroeste el Reichstag.

Varios búnkeres subterráneos aún se encuentran en el área, entre ellos el búnker donde Hitler se suicidó, situado a unos 300 metros al sur del monumento, cerca de la calle Voßstraße.



Mapa que señala los búnkeres localizados en el área.



Vista noroeste.
Al fondo el
Reichstag.



Vista suroeste.
Al fondo los
edificios de la
Potsdamer Platz.



Vista Este.
Al fondo,
edificios
residenciales
y de oficinas.



Vista Oeste.
Al fondo el
Tiergarten.

7.3. EL CONCURSO

7.3.1. Primer concurso

En la primavera de 1995 se realiza un concurso abierto⁸⁴, resultando ganador de entre las 528 propuestas el proyecto presentado conjuntamente por la pintora berlinesa Christine Jakob-Marks y los arquitectos Hella Rolfes, Hans Scheib y Reinhard Stangl.

El proyecto consistía en la construcción de una enorme losa inclinada de aproximadamente 10.000 metros cuadrados de superficie, donde irían gravados los nombres de 4,2 millones de judíos exterminados. Dieciocho⁸⁵ piedras traídas de Masada⁸⁶, una por cada uno de los campos de exterminio, serían desperdigadas sobre la gigantesca lápida, en alusión a la tradición judía de dejar una pequeña piedra como señal de visita en las tumbas. Además, pequeños senderos transitables serían gravados en la losa de tal forma que se entrelazaran con los nombres.

Este proyecto sin embargo despertó un rechazo tanto político como popular, principalmente por su carácter funerario⁸⁷, y también por inconvenientes de tipo práctico⁸⁸. Finalmente el concurso se anuló.

⁸⁴ Para más información sobre este concurso consultar: *Künstlerischer Wettbewerb Denkmal für die ermordeten Juden Europas: Kurzdokumentation*, Berlin, Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen, 1995.

⁸⁵ Para el judaísmo el 18 es un número de buena suerte pues tiene implicaciones numerológicas con la palabra *chai* que aparece en el slogan “`am yisrael *chai!*” (“viva la nación de Israel”). *Chai* significa *vida* y en hebreo se escribe con las letras Het y Yod cuyos valores numéricos suman 18 según la Gematría.

⁸⁶ Masada fue el último reducto de la resistencia judía ante los romanos y allí, los últimos defensores de la libertad prefirieron suicidarse colectivamente antes que caer prisioneros y ser reducidos a esclavos.

⁸⁷ Similar en su concepto al Memorial de los Veteranos de Vietnam.

⁸⁸ Originalmente se pensó incluir tanto el nombre como el apellido de cada víctima pero pronto el comité se percató de que serían demasiado pequeños para ser leídos, con lo cual se optó por inscribir solamente el nombre. Esto traería consigo la repetición

7.3.2. Segundo concurso

El proyecto entró en un período de crisis a lo largo del cual se celebraron varios coloquios en los que expertos internacionales discutieron sobre el proyecto y su lugar de emplazamiento, dando como resultado que en Junio de 1997 se nombrara una comisión formada por cinco miembros para efectuar un nuevo concurso y seleccionar al ganador.

Se invitó a participar a 25 arquitectos y escultores internacionales, se recibieron 19 propuestas y se seleccionaron cuatro finalistas:

- Daniel Libeskind. Su diseño contemplaba unos grandes paños de muralla carcomidos por vacíos arbitrarios.
- Jochen Gerz. Proponía levantar 39 mástiles luminosos con la pregunta “¿por qué?” escrita en varios idiomas.
- Peter Eisenman y Richard Serra. El proyecto era un conjunto de 4.000 estelas blancas de hormigón, de más de 5 metros de altura y separadas por pasillos de 1 metro.
- Gesine Weinmiller. Proponía construir una estrella de David formada por muros diagonales.

Debido a las elecciones al Parlamento Federal el fallo se retrasó, pero en Febrero de 1998 se hizo pública la elección del proyecto presentado conjuntamente por el arquitecto Peter Eisenman y el escultor Richard Serra, proyecto que, además, era el favorito del canciller Helmut Kohl.

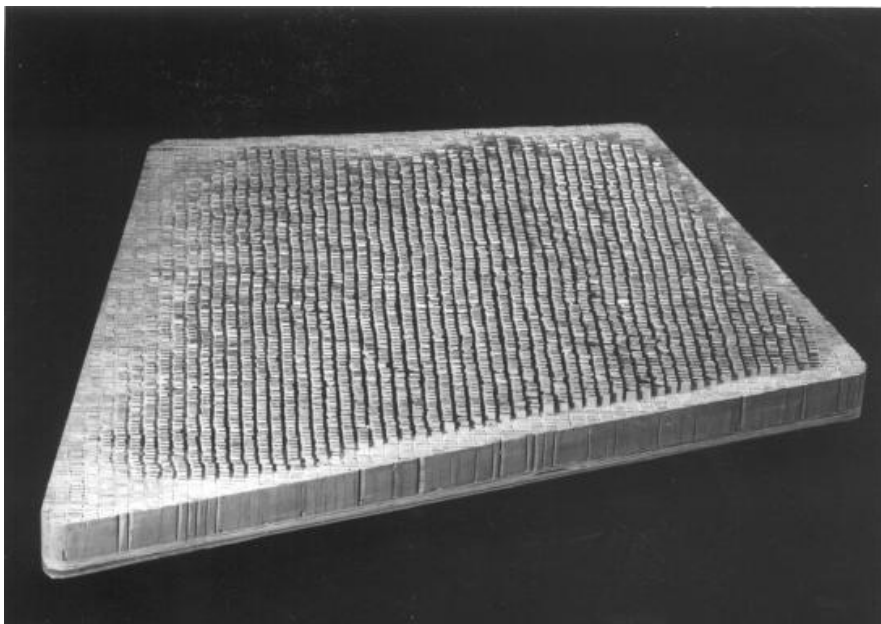
Sin embargo, el gobierno condicionó la construcción del monumento a la modificación de las dimensiones del diseño original, reduciendo tanto el tamaño de las estelas como, de manera drástica, el número de ellas⁸⁹.

sistemática de los nombres con el consiguiente anonimato de las víctimas, justamente lo contrario a lo deseado.

⁸⁹ El diseño original proyectaba construir 4.000 y al final se construyeron 2.711.

Ante esta situación el escultor Richard Serra retiró su participación alegando no estar de acuerdo con las modificaciones pues, según su criterio, los cambios alterarían la concepción estética de la obra. Eisenman, sin embargo, accedió y también estuvo de acuerdo en anexas al monumento el Centro de Información⁹⁰.

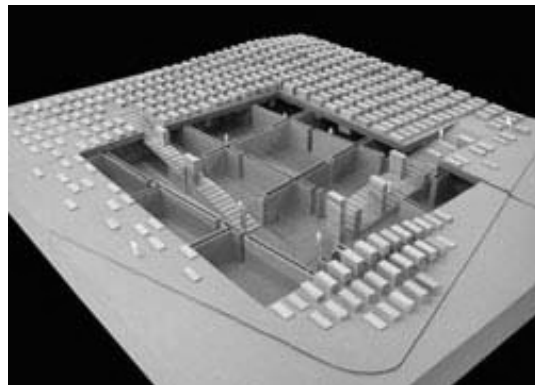
El 25 de Junio de 1999 el Parlamento Federal Alemán emitió una resolución de principio para la construcción del monumento y la creación de la fundación Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas¹⁰.



Maqueta del proyecto original presentado por Serra y Eisenman.



Maqueta del proyecto modificado.



Maqueta del Centro de Información.

⁹⁰ El Centro de Información fue diseñado por el arquitecto Dagmar von Wilcken.

7.4. POLÉMICAS

Un tema tan sensible para el pueblo alemán no podía menos que suscitar intensos debates y enfrentamientos entre aquellos que se declaraban a favor y en contra de la realización del proyecto⁹¹.

Ningún otro monumento en Alemania había provocado tan largas y enconadas discusiones como este. Mientras parte de la sociedad pensaba que el énfasis que el gobierno ponía en recordar el Holocausto suponía una visión tan negativa de la historia de Alemania que podría anular toda posibilidad de orgullo nacional, el presidente de la época, Richard Weisacker, se declaró a favor del monumento afirmando que “... *las nuevas generaciones de alemanes no son responsables del Holocausto; en cambio, si son responsables de la preservación de su memoria*”.

La comunidad judía de Alemania vio desde el principio con escepticismo la realización del monumento. La dedicación del monumento solamente a las víctimas judías y no a los gitanos, homosexuales, eslavos, oponentes políticos y demás grupos perseguidos por el nacionalsocialismo suscitó las primeras reacciones pues tanto judíos como no judíos reprocharon el hecho de que al estar dedicado solamente a los judíos, se estaba siguiendo el mismo criterio de selección practicado por los nazis.

Por otro lado, mientras el canciller democristiano Helmut Kohl defendía la necesidad de realizar el monumento para mantener viva la memoria del Holocausto, su rival, el socialdemócrata Gerhard Schröder se oponía y en cambio proponía la reconstrucción del antiguo palacio de los káiseres prusianos, el Stadtschloss berlinés.

⁹¹ Una colección de ensayos en contra de la construcción del monumento puede consultarse en: “*Denkmal für die ermordeten Juden Europas*”: Eine Streitschrift, Berlin, Verlag der Kunst/Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1995.

La colosal dimensión del monumento provocó también reacciones adversas. El alcalde de la ciudad Eberhard Diegpen expresó que *“... el diseño de Eisenman es excesivamente grande, central y hasta redundante, para una ciudad que ya conmemora en distintos puntos de su geografía, lo acontecido con los judíos en la Segunda Guerra Mundial”*.

Otra de las polémicas se debió al diseño abstracto de la obra frente al carácter figurativo de los monumentos tradicionales. El mismo Günter Grass, que en un principio apoyó la iniciativa, firmó un manifiesto para pedir el abandono del proyecto argumentando que el horror del Holocausto no podía ser expresado con un monumento abstracto de dimensiones opresivas.

El ya citado alcalde de Berlín intentó, sin éxito, que se rediseñara el proyecto y se construyera un solo monolito con la inscripción *“No matarás”*. En señal de protesta no asistió el 1 de Abril de 2003 al acto oficial de inicio de los trabajos porque según su criterio la obra era *“totalmente contraria a las necesidades de los berlineses”*.

La construcción también produjo polémica. Se había previsto que las estelas de hormigón habrían de ser protegidas con un producto antigraffiti⁹² y esto condujo a otra controversia pues resultó que este producto era fabricado por la empresa Degussa⁹³, que estuvo vinculada a la fabricación de Zyklon B⁹⁴ en la época de los nazis. Llegaron a

⁹² La denominación comercial del producto es Protectosil.

⁹³ En los años 40 Degussa poseía el 42,5% de la empresa Degesch, fabricante del Zyklon B.

⁹⁴ El Zyklon B era la marca registrada del gas que se usó en los campos de exterminio. Estaba compuesto por ácido cianhídrico, un estabilizador y un odorante de advertencia. Al contacto con el aire producía cianuro de hidrógeno gaseoso (HCN). En la actualidad se produce en la República Checa bajo la marca registrada Uragan D2 y es usado para exterminar insectos y roedores.

suspenderse los trabajos pero la controversia se disipó al comprobarse que la actual empresa poco o nada tenía que ver con la de antaño⁹⁵.

7.5. EL MONUMENTO

7.5.1. Descripción⁹⁶

Sobre un terreno levemente ondulado de 19.073 metros cuadrados de extensión se yerguen 2.711 bloques de hormigón de color gris oscuro, base rectangular uniforme y altura variable⁹⁷. Estos bloques, denominados *estelas*, están alineados mediante ejes transversales y longitudinales⁹⁸ que al entrecruzarse forman una cuadrícula regular que se extiende sobre la totalidad del terreno. Todos los elementos son equidistantes entre sí, están ligeramente inclinados⁹⁹ y forman largos pasillos de 95 cm de ancho. El suelo es adoquinado.

Al conjunto de bloques se le denomina *campo de estelas* y ocupa el espacio delimitado por dos grandes planos alabeados, uno formado por el suelo y el otro por las caras superiores de los prismas, generando así dos superficies desiguales que semejan redes ondulantes.

A lo largo del lado oeste del monumento hay plantados 41 árboles de diferentes especies¹⁰⁰.

⁹⁵ La actual empresa ha sufrido modificaciones estructurales de fondo debido a las fusiones y cambios de propietario que ha tenido. Además ha fortalecido su imagen al ser una de las 16 empresas fundadoras del fondo creado por la industria alemana para indemnizar a los trabajadores forzados del período nazi.

⁹⁶ Ver datos técnicos en el Anexo I.

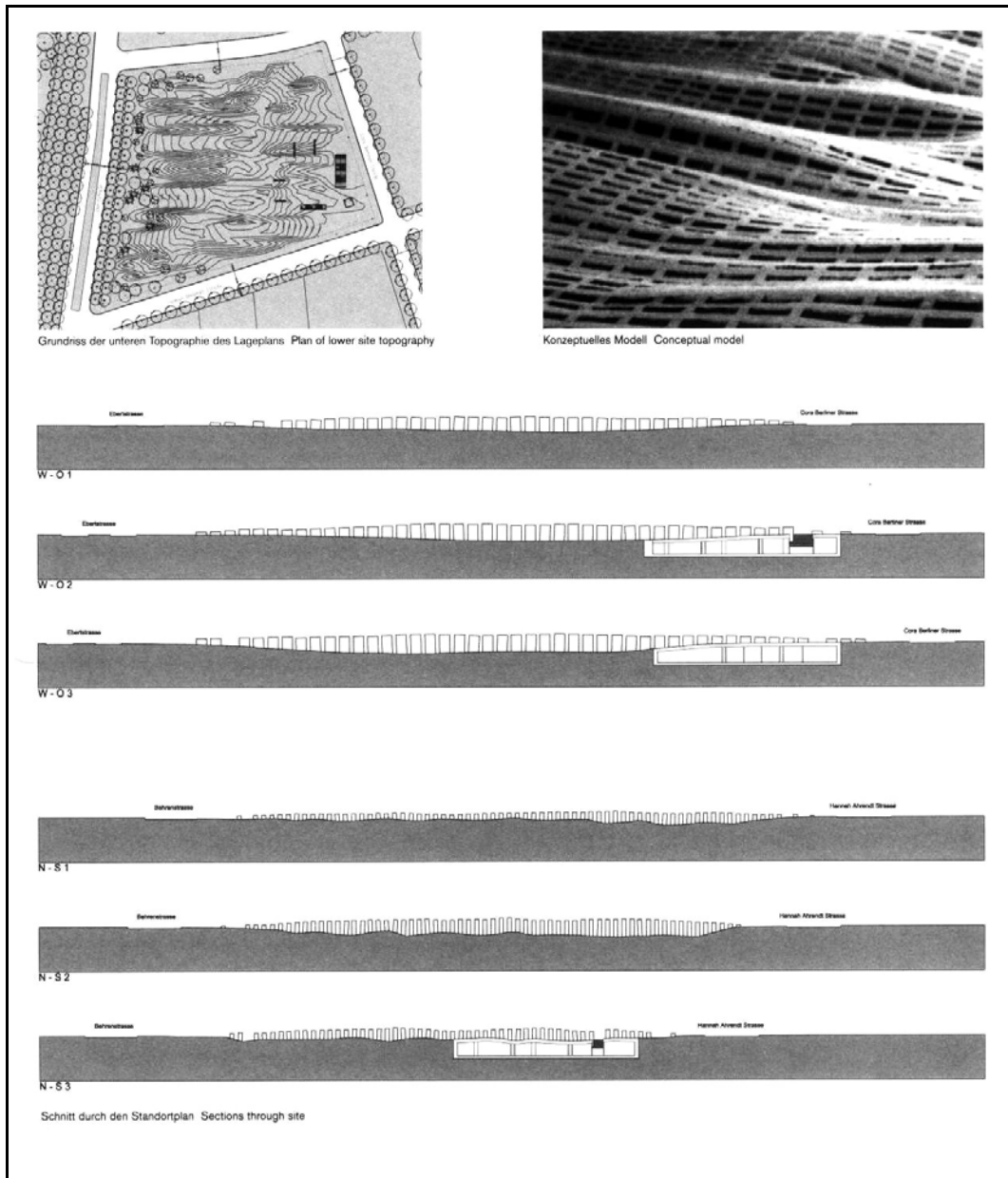
⁹⁷ La base mide 0,95 m X 2,38 m y la altura máxima es de 4,70 m. (Más detalles en el Anexo I).

⁹⁸ 54 ejes norte-sur y 87 ejes este-oeste.

⁹⁹ Entre 0,5° y 2,0°.

¹⁰⁰ Ver Anexo I.

En el subsuelo de la parte sureste del monumento está ubicado el Centro de Información¹⁰¹.

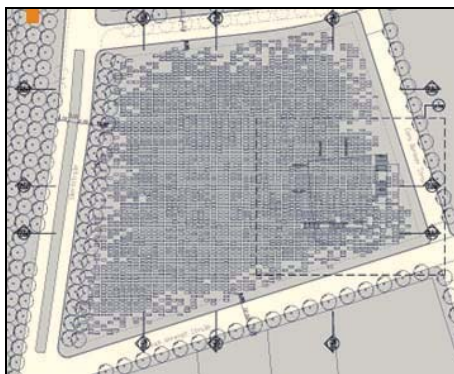


Plano topográfico del terreno, maqueta conceptual y secciones.

¹⁰¹ Ocupa un área de 2.116 m².



El Centro de Información.



Ubicación del Centro de Información.



Planta del Centro de Información.

7.5.2. Concepto

La Primera Guerra Mundial rompió todos los esquemas de las guerras anteriores dado que los nuevos métodos de combate utilizados y el poder destructivo de las armas provocaron un cambio cualitativo y cuantitativo de la violencia causando una destrucción sin precedentes en la historia. A partir de ahí asistimos a la muerte de masas, la cual trajo como consecuencia una terrible devaluación de la vida humana.

El autor del monumento ha considerado que el surgimiento de los mecanismos de la muerte de masas obligaba a replantear la idea de conmemoración, que los signos que habían simbolizado la vida y la muerte debían ahora revisarse y que esto traería como consecuencia un cambio radical en el concepto que se tenía de monumento conmemorativo.

Según Eisenman, el horror y la enormidad del Holocausto no podían ser representados de forma convencional y que en consecuencia, todo intento de conmemorar el asesinato masivo, sistematizado y selectivo de tan ingente cantidad de seres humanos resultaría inadecuado y obsoleto si para ese fin se recurriese a los medios y valores propios del monumento tradicional.

La propuesta del arquitecto fue crear un monumento que pudiera entenderse desde una perspectiva nueva, y para ello trabajó sobre dos conceptos: la memoria y el tiempo.

En su libro *En busca del tiempo perdido*, Marcel Proust identifica dos tipos de memoria: una nostálgica, localizada en el pasado e impregnada de sentimentalismo que nos hace recordar las cosas no como fueron sino como queremos recordarlas y una memoria viva, la cual permanece activa en el presente y carece de nostalgia por el pasado. Refiriéndose a esta diferenciación Eisenman dice que *“El Holocausto no puede ser recordado con el primer tipo de memoria, la nostálgica, porque su horror ha roto para*

*siempre el vínculo existente entre nostalgia y memoria. Recordar el Holocausto solo puede ser una condición vital, en la cual el pasado permanece activo en el presente.*¹⁰²

En este contexto, el monumento pretende ser portador de una nueva forma de conmemoración mediante la cual se toma conciencia de un hecho del pasado a través de una experiencia en el tiempo presente. Esta intención coincide con aquello que sostiene Reed Kroloff: “... *los memoriales del Holocausto deben conciliar mensajes esencialmente contradictorios: por un lado, representan la avasalladora muerte colectiva, masiva, absoluta; por el otro, deben dar testimonio de aquellos esfuerzos por sobrevivirla y derrotarla. Al mismo tiempo, un memorial refleja el momento histórico preciso en que ocurre la experiencia pero sin olvidar las lecciones atemporales que emanan de ella*”.¹⁰³

Los monumentos tradicionales cumplen su función conmemorativa a través de soluciones figurativas que remiten a un imaginario simbólico común. En ellos el tiempo como dimensión carece de sentido pues son vistos y entendidos simultáneamente, eximiendo así al espectador de vivir una experiencia temporal que le permita tomar conciencia del pasado a través de una vivencia en el tiempo presente.

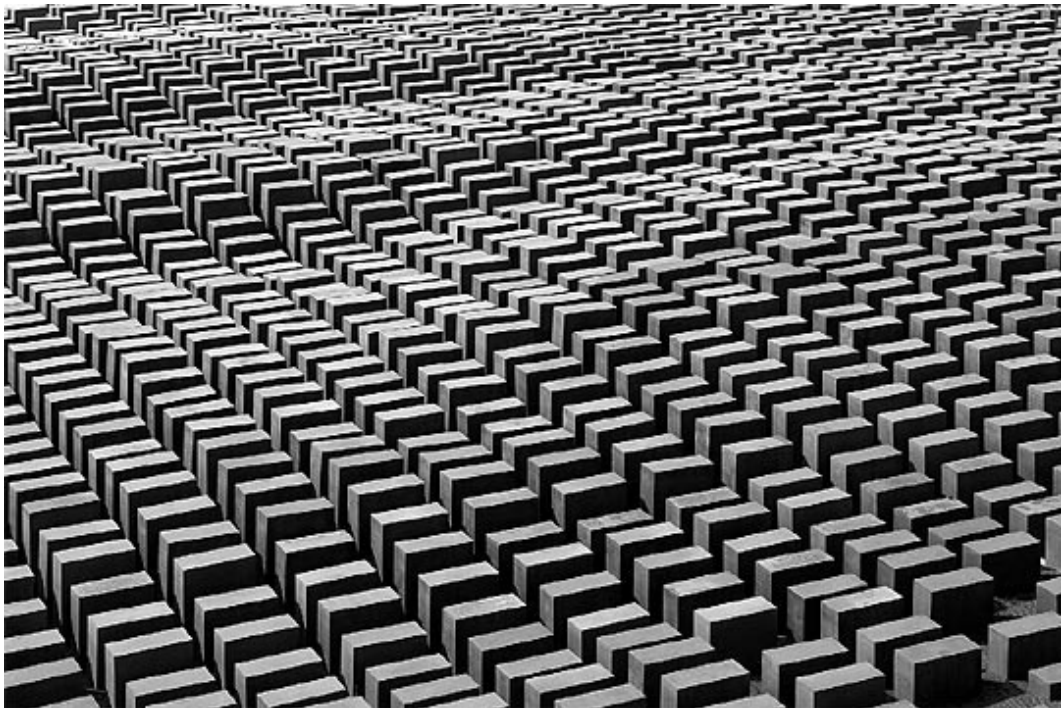
Como se ha descrito con anterioridad, los 2.711 bloques de hormigón que componen el monumento se distribuyen en el espacio mediante una estructura rígida y ordenada en forma de retícula regular que a su vez constituye una red de largos pasajes por donde puede circular una sola persona a la vez. Este orden y esta rigidez se ven perturbados por la

¹⁰² Eisenman, Peter, *Peter Eisenman: contropiede / a cura di Silvio Cassarà*, Milano, Skira, 2005, pág. 154. La traducción es mía, el texto original dice: “*L’Olocausto non si può ricordare con il primo tipo di memoria nostalgica, perché il suo orrore ha per sempre spezzato il legame tra nostalgia e memoria. Ricordare l’Olocausto può essere solo una condizione vitale, in cui il passato rimane attivo nel presente.*”

¹⁰³ Kroloff, Reed, “Dark Remembrance”, en *Architecture*, nº 11, Noviembre, 1996, págs. 114-120

inestabilidad que generan los dos planos ondulantes y desiguales correspondientes al suelo y al plano superior de los prismas.

El plano superior del monumento se sitúa a la altura de la vista y su forma ondulante ofrece al espectador un paisaje lacónico que tiene el poder de evocar la agitación de las olas del mar, la placidez de los campos de trigo o la melancolía de los cementerios de guerra.



Cuando el espectador camina por el entramado de pasajes percibe una depresión en el terreno que crece progresivamente a medida que se adentra y un aumento en el tamaño de las estelas que le lleva finalmente a perder el contacto visual con el exterior. La inclinación de las estelas provoca en el visitante un ambiente opresivo y la estrechez de los largos pasillos, claustrofobia y angustia; el individuo se siente atrapado sin estar recluido y perdido a pesar del orden extremo. El visitante sucumbe ante la vastedad de la red geométrica y ante el desasosiego del espacio que anula toda noción de orden y seguridad.

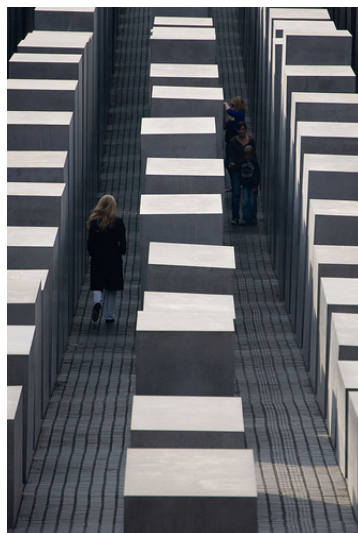
Luis Fernández-Galiano ha expresado sobre esta experiencia que *“Aquí, los cuerpos vestidos deben desnudar sus emociones deslizándose entre*

bloques de hormigón que conforman un enloquecedor laberinto de orden, fluido como un campo pautado de lava volcánica, para descender a un submundo exacto y opresivo: un rito de paso inevitablemente asociado con la muerte, agobiante al internarse en el bosque geométrico mientras los bloques se hacen más altos, se pierden las referencias urbanas circundantes y sólo puede verse un retazo de cielo; pero también vinculado con el renacimiento espiritual que sigue a la anihilación emotiva, liberador a medida que asciende y se sale del jardín pétreo de senderos apretados, que en la distancia se desdibuja en un oleaje amable, de manera que el memorial borra sus límites y se hace indefinido para fundirse con ese inmenso océano de dolor y de tumbas que yace bajo Berlín.”¹⁰⁴

La manera en que interactúan los dos planos ondulantes ha creado una zona de inestabilidad recíproca mediante la cual el autor ha buscado expresar la inestabilidad intrínseca a un sistema aparentemente estable. En el texto explicativo de su propuesta, Eisenman expone que *“El proyecto manifiesta la inestabilidad inherente a aquello que parece ser un sistema, un entramado racional, y su potencial de disolución en el tiempo. Sugiere que cuando un sistema supuestamente racional y ordenado deviene demasiado grande y desproporcionado para el fin para el que estaba destinado, pierde contacto con la razón humana. Comienza entonces a revelar los turbamientos innatos y la potencial tendencia al caos presente en todos los sistemas de aparente orden, la idea de que todos los sistemas cerrados de un orden cerrado están destinados al fracaso.”*¹⁰⁵

¹⁰⁴ Luis Fernández Galiano, “La memoria y sus laberintos”, en *El País*, 10 de Mayo 2005.

¹⁰⁵ Eisenman, Peter, *Peter Eisenman: barfuss auf weiss glühenden Mauern = barefoot on white-hot walls*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, cop. 2004. La traducción es mía, el texto original dice: *“The project manifests the instability inherent in what seems to be a system, here a rational grid, and its potential for dissolution in time. It suggests that when a supposedly rational and ordered system grows too large and out of proportion to its intended purpose, it in fact loses touch with human reason. It then begins to reveal the*



innate disturbances and potential for chaos in all systems of seeming order, the idea that all closed systems of a closed order are bound to fail."

Con la interacción de las dos superficies onduladas el monumento genera una divergencia perceptiva y conceptual entre la topografía del terreno y el plano superior de las estelas. Para Eisenman *“Esta divergencia denota una diferenciación del tiempo, entre aquello que Henri Bergson llamó cronológico, tiempo narrativo y el tiempo como duración.”*

En este campo de estelas no hay recorridos predeterminados, no hay una salida ni una entrada, no hay sentidos ni direcciones, tampoco meta. No se trata de entender pues lo que verdaderamente importa es la duración de la experiencia individual en cuanto que solamente a través de ella podemos hacer memoria viva del pasado. A este respecto el creador del monumento ha dicho *“Aquí el pasado se puede conocer solo a través de su manifestación en el presente”*.

Este monumento tiene su propio tiempo y, como ha vaticinado Richard Ingersoll, *“... tiene tal poder evocador que algún día se convertirá en el símbolo de la capital unificada.”*



7.5.3. Proceso de construcción¹⁰⁶

Las estelas son huecas y están hechas de hormigón armado de máxima resistencia y óptima calidad.

Previo a ofertar la fabricación de las estelas el arquitecto realizó varios experimentos para determinar las características del hormigón, probó diferentes métodos de construcción e hizo varios ensayos de producción en serie. Después de analizar los resultados obtenidos se hizo una licitación donde la empresa adjudicataria¹⁰⁷ hubo de establecer un convenio con la fundación y el Senado mediante el cual garantizó satisfacer las calidades demandadas y consecuentemente desarrolló el tipo de hormigón y el sistema de producción bajo el asesoramiento de reconocidos expertos¹⁰⁸ recomendados por el Departamento de Desarrollo Urbano del Senado.

Antes de comenzar la producción en serie la empresa construyó varias estelas de referencia que obtuvieron la aprobación del arquitecto. A partir de allí se produjeron un promedio de 60 unidades por semana, cada una de las cuales fue certificada en la planta de producción¹⁰⁹ y contrastada su calidad con las piezas de referencia por el equipo técnico del arquitecto.

La superficie de las estelas fue tratada con un producto denominado Protectosil, el cual las protege de los efectos atmosféricos, evita las filtraciones y facilita la limpieza de los grafitis.

Las estelas descansan sobre unas bases de hormigón denominadas “*cunas*” y están acopladas a ellas mediante cuatro remates de hormigón que dichas piezas tienen en la parte superior. El suelo fue cubierto con pequeños adoquines de hormigón, para iluminación se instalaron

¹⁰⁶ Del campo de estelas. El Centro de Información es un anexo del monumento.

¹⁰⁷ Hermann Geithner Söhne GMBH & Co. KG.

¹⁰⁸ El asesoramiento corrió a cargo de los profesores Müller de Karlsruhe y Hillemeier de Berlín.

¹⁰⁹ La producción se hizo en la planta de Joachimsthal.

lámparas fijas en el suelo y un total de 41 árboles de distintas especies fueron sembrados a lo largo del lado oeste del monumento¹¹⁰.



Encofrado.



Estelas terminadas en la planta de producción.



Colocación de las estelas.



Centro provisional de información que se instaló mientras se construía el monumento.

¹¹⁰ Ver detalles en el Anexo I.



Evolución de las obras.

7.6. EL AUTOR

Peter Eisenman es un arquitecto de origen judío y abuelos alemanes, nacido en Newark, Nueva Jersey en 1932. Entre 1951 y 1955 estudió arquitectura en la Cornell University de Ithaca, Nueva York, donde recibió importante influencia del historiador y crítico de arquitectura Colin Rowe, más tarde obtuvo un Máster en Arquitectura en la Columbia University de Nueva York y en 1963 se doctoró en la University of Cambridge, en Inglaterra.

Luego de licenciarse trabajó en varias oficinas de arquitectos entre las que cabe destacar el grupo dirigido por Walter Gropius “The Architects Collaborative” (TAC).

Junto a los arquitectos norteamericanos Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk y Richard Meier conformó el grupo denominado “The New York Five” cuyos trabajos fueron presentados en una exposición organizada por Arthur Drexler en 1967 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y refrendados por Aldo Rossi en la Trienal de Milán de 1973. En palabras de Jorge Sainz, estos arquitectos “... compartían su admiración por el lenguaje abstracto del Estilo Internacional, por sus elementos morfológicos y por la articulación de su sintaxis; además, mostraban un interés primordial por las cuestiones formales a expensas de los aspectos funcionales o tecnológicos.” La trayectoria de Eisenman se ha considerado como la más original de los cinco y ha sido el que se ha mostrado más propenso al discurso intelectual, investigando las premisas de su estilo proyectual en el formalismo crítico y la filosofía del lenguaje.

Siendo desde su juventud gran admirador de la obra del arquitecto italiano Giuseppe Terragni ha incursionado siempre en el campo de la abstracción. Así lo muestran sus composiciones a base de retículas para las casas que diseñó a finales de los sesenta y principios de los setenta,

diseños en los que primaba lo estético sobre lo práctico y que identificó simplemente como I, II, III,...,XI.

Cuando el legado estilístico del Movimiento Moderno se agotó, Peter Eisenman supo evadir el sometimiento a las modas que en lo sucesivo fueron surgiendo y su obra evitó caer en lo monótono y repetitivo.

En 1980 Eisenman estableció su propio estudio en Nueva York¹¹¹ y comenzó a crear una serie de importantes obras de carácter diverso, entre las que se encuentran el edificio residencial de la calle Friedrichstraße¹¹², creado para la Internationalen Bauausstellung de Berlín de 1987, las oficinas centrales de la Koizumi Sangyo Corporation en Tokio, el Aronoff Center for Design and Art en Cincinnati y el Greater Columbus Convention Center, el Wexner Center for the Visual Arts y la Fine Arts Library en Columbus.

Partiendo de una honda revisión de las vanguardias europeas su trabajo atravesó por diferentes etapas y al final de la década de los ochenta formó parte de la corriente denominada Deconstructivismo¹¹³, manteniendo un recurrente intercambio de ideas con Jacques Derrida que

¹¹¹ Abrió el estudio el 1 de Enero de 1980 junto a Jacquelin Robertson. A partir de 1987 el estudio se llama Eisenman Architects.

¹¹² Actualmente Museo del Muro de Berlín.

¹¹³ También llamado Deconstrucción, es una escuela de pensamiento en la arquitectura que tiene su base en el movimiento literario también llamado Deconstrucción, liderado por Jacques Derrida. El nombre también deriva del Constructivismo ruso que existió durante la década de 1920 de donde retoma alguna de su inspiración formal. Este es un estilo contemporáneo que se confronta con la ordenada racionalidad de la Arquitectura moderna. El deconstructivismo incluye ideas de fragmentación, procesos no lineales, procesos de diseño, geometría no-euclidiana, negando conceptos como estructura y recubrimiento. La apariencia visual de los edificios de este estilo se caracteriza por un caos controlado. Muchos críticos del deconstructivismo ven esto como un mero ejercicio formal con poco significado social. Los principales arquitectos deconstructivistas son: Frank Gehry, Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, Bernard Tschumi, Coop Himmelblau y Peter Eisenman.

luego devino en confrontación crítica hasta que finalmente se distanciaron¹¹⁴.

Los estudiosos de su obra advierten que a pesar de la diversidad de facetas, su obra ha mantenido una línea coherente, lo cual es señalado por Pippo Ciorra cuando dice que “... a pesar de la inventiva pirotécnica del arquitecto, la producción de Eisenman posee una congruencia sustancial y hasta una insospechada coherencia.”

A partir de 1960 ha ejercido la docencia en varias universidades norteamericanas, entre las que se encuentran la Universidad de Harvard, Universidad de Illinois, Universidad de Princeton, Universidad de Cambridge, Universidad de Ohio, Universidad de Yale, Universidad de Maryland y la Cooper Union de Nueva York.

En 1973 fundó la revista de arquitectura “Oppositions” y entre 1967 y 1982 dirigió el Institute for Architecture and Urban Studies de Nueva York, importante centro de investigación y de intercambio entre las corrientes arquitectónicas de América y Europa.

El estudio Eisenman Architects ha ganado varios concursos internacionales de diseño, entre los que destacan el Wexner Center for Visual Arts de Columbus en 1989, el “Manhattan Fold” de Nueva York en 1999, la Ciudad de la Cultura de Galicia en 1999 y el 2012 Leipzig Olympic Park en 2002.

Peter Eisenman ha recibido varios reconocimientos por su trayectoria, entre los que cabe mencionar el primer premio especial de la International Building Exhibition de Berlín en 1988, el León de Oro de la Bienal de Arquitectura de Venecia en 2004 y el Honorary Doctor of Fine Arts de la Syracuse University en 2005.

¹¹⁴ Este distanciamiento intelectual se llevó a cabo a través de un famoso intercambio de cartas publicado en 1990 por la revista *Assemblage*.

Los ensayos y artículos de Peter Eisenman se han publicado en las más prestigiosas revistas internacionales y entre los libros que ha escrito destacan House X, Moving Arrows, Eros and Other Errors y Houses of Cards.

Sus proyectos actuales son la Ciudad de la Cultura de Galicia, el Sheik Zayed National Museum en los Emiratos Árabes Unidos y el Pompei Stazione Santuario en Italia.

7.7. ANEXOS

7.7.1. ANEXO I: LAS CIFRAS DEL MONUMENTO

Campo de estelas

Extensión:	19.073 m ² .
Cantidad de bloques:	2.711
Alineación de los bloques:	54 ejes norte-sur y 87 ejes este-oeste.
Dimensión de los bloques:	0,95m de ancho, 2,38m de largo y entre 0,00m y 4,70m de alto.
Altura de los bloques:	112 a ras del suelo, 33 con una altura inferior a 0,5m, 334 con una altura de entre 0,5m y 1,0m, 469 con una altura de entre 1,0m y 1,5m, 400 con una altura de entre 1,5m y 2,0m, 259 con una altura de entre 2,0m y 2,5m, 232 con una altura de entre 2,5m y 3,0m, 320 con una altura de entre 3,0m y 3,5m, 249 con una altura de entre 3,5m y 4,0m, 220 con una altura de entre 4,0m y 4,5m, 83 con una altura superior a 4,5m.
Inclinación de los bloques:	entre 0,5° y 2,0°.
Material:	hormigón auto-compactado de alta resistencia, SCC.
Peso medio de una estela:	8 toneladas aproximadamente.
Peso de la estela mas grande:	16 toneladas aproximadamente.
Superficie adoquinada:	13.100 m ² aproximadamente.
Material del suelo:	adoquines de hormigón de 0,10m x 0,10m.
Iluminación:	180 luces fijadas en el suelo, cada una de 2,38m x 0,10m.

Árboles:	7 Tejos ingleses (<i>Tilia vulgaris</i>), 8 Aralias (<i>Aralia spinosa</i>), 7 Pinos negros (<i>Pinus nigra</i>), 5 Carolinas silverbell (<i>Halesia carolina</i>), 3 Allegheny serviceberry (<i>Amelanchier laevis</i>), 11 Cafetos Kentucky (<i>Gymnocladus dioica</i>).
----------	---

Centro de información.

Superficie:	2.116 m ² .
Sala de exposiciones:	778 m ² .
Salón de conferencias:	106 m ² .
Librería:	46 m ² .
Oficinas, recepción y otros:	166 m ² .

Costos.

Campo de estelas:	13,900.000 €
Centro de información:	10,300.000 €
Equipamiento:	2,300.000 €
Otros gastos de construcción:	1,100.000 €
Total:	27,600.000 €

7.7.2. ANEXO II: CRONOLOGÍA

1988 - 89	Llamamiento de la publicista Lea Rosh para que se construya un monumento que “no pueda pasar desapercibido”.
-----------	--

Febrero de 1990	La Asociación para la realización del Memorial de los judíos asesinados de Europa propone el terreno de los antiguos jardines ministeriales para lugar de emplazamiento del monumento.
Abril de 1992	El gobierno federal apoya la realización del monumento.
1994 – 95	Concurso abierto en el que se declara ganador el proyecto presentado conjuntamente por la pintora Christine Jacob-Marks y los arquitectos Hella Rolfes, Hans Scheib y Reinhard Stangl.
Junio de 1995	El concurso de anula.
Junio de 1997	Se convoca de nuevo a concurso, esta vez dirigido a 25 artistas y arquitectos invitados.
Noviembre de 1997	Se seleccionan cuatro finalistas: Daniel Libeskind, Jonchen Gerz, Gesine Wienmiller y Peter Eisenman-Richard Serra.
Febrero de 1998	Se declara ganador el proyecto de Eisenman-Serra.
25 de Junio de 1999	El Parlamento Federal Alemán emite una resolución de principio a favor de la creación de una fundación y la construcción del monumento como una señal de que <i>“la Alemania reunificada reconoce su historia”</i> y con la intención de que <i>“despliegue una gran fuerza emocional”</i> .
1 de Abril de 2003	Se inician las obras.
12 de Julio de 2004	Conclusión de la cubierta del Centro de Información.
15 de Diciembre de 2004	Se coloca la última estela.
10 de Mayo de 2005	Inauguración. Participaron el presidente del gobierno Horst Köhler, el canciller Gerhard Schröder, el presidente del parlamento

Wolfgang Thierse, varios ministros, representantes de la oposición, el presidente del Consejo Central de los Judíos de Alemania Paul Spiegel, la representante de los supervivientes del Holocausto Sabina van der Lindern y representantes de comunidades judías de todo el mundo.

12 de Mayo de 2005

Apertura al público.

7.7.3. ANEXO III: FICHA TÉCNICA

Nombre de la obra: Denkmal für die ermordeten Juden Europas.

Localización: Berlín, Alemania.

Cliente: Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas.

Directores: Dr. Hans-Erhard Haverkamp, Dr. Günter Schlusche.

Arquitectura: Eisenman Architects.

Arquitecto: Peter Eisenman.

Arq. asociado: Richard Rosson.

Proyectistas: Sebastian Mittendorfer, Ingeborg Rocker.

Ingeniería: Happold Ingenieurbüro GmbH (Paul Rogers, Steffen Philipp, Martin Strewinsky, Ewan McLeod).

Paisaje: Olin Partnership (Laurie Olin, David Rubin).

Dirección de obra: Architekt Manfred Schlaser (Manfred Schlaser, Alex Heintz).

Equipo técnico: Matteo Cainer, Gordana Jakimovska, Yangsong Ma, Matias Mussachio, Emmanuel Petit, Kai Peterson, Wiebke Schneider, Oliver Zorn.

Asistentes: Emily Abruzzo, Jean-Paul Amato, Lars Bachmann, Markos Beuerlein, Walter Wulf Boettger, Volker Bollig, Anja Brueggemann, Artur Carulla, Stefano Colombo, Nina Delius, Constantin Doehler, Hayley Eber, Alexa Eissfeldt, Karsten Fiebiger, Juliane Fisher, Christian

Guttack, Bart Hollanders, Nadine Homann, Peter Hufer, Julio Hochgesand, Tilman Kriesel, Christian Lange, Jakob Ohm Laursen, Dirk LeBlanc, Philipp Muessigmann, Claire Sà, Nicole Schindler, Stephanie Streich, Minako Tanaka, Wolf von Trotha, Karen Weber.

7.7.4. ANEXO IV: PREMIOS AL MONUMENTO

- 3 de Noviembre de 2005. Premio de la Asociación de prensa extranjera (Verein der ausländischen Presse/VAP) otorgado a la fundación.
- 15 de Febrero de 2006. Premio de la revista americana "Travel and Leisure" en la sección "Mejor espacio cultural".
- Septiembre de 2006. Uno de los cinco finalistas en el "Urban Landscape Award" del EuroHypo Frankfurt/Main.
- 3 de Noviembre de 2006. Recibe uno de los siete premios "Architecture Prize Berlin".
- 5 de Noviembre de 2006. Segundo lugar en el "Globe Award for Best Worldwide Tourism Project" otorgado por el British Guild of Travel Writers.
- 3 de Mayo de 2007. "Honor Award for Architecture" concedido por el American Institute of Architects (AIA).
- 9 de Mayo de 2007. "Excellence Award" concedido al Centro de Información del memorial por la International Association of Lighting Designers (IALD).

8. CONCLUSIONES

Luego de recorrer el conjunto de propuestas que han configurado el ámbito de la escultura monumental contemporánea y de analizar dos de sus proyectos más significativos, podemos extraer algunas conclusiones referentes a los rasgos que han caracterizado a los monumentos públicos realizados en las últimas décadas.

En cuanto a los aspectos formales se pueden identificar los siguientes rasgos:

- Renuncia a la representación figurativa y a la iconografía alegórica.
- Diseño basado en formas simples y sobrias, generalmente de tipo geométrico, como prismas, cubos, cilindros, etc. Sirve de ejemplo el cubo del *Martin Luther King Jr. Memorial*, el cilindro del *Monumento a las víctimas de los atentados del 11 de Marzo* y la estela del *Puente conmemorativo de Rijeka*.
- Renuncia a la condición de verticalidad de la obra. Por ejemplo, el *Monumento a los Veteranos de Vietnam* y el *Monumento a los judíos asesinados de Europa* se articulan sobre ejes horizontales.
- Utilización de los volúmenes en sentido 'negativo'. Ejemplo de ello es el *Negative-Form Monument to the Aschrottbrunnen*, que constituye una réplica de un importante monumento de la ciudad de Kassel destruido por los Nazis, pero emplazado por debajo del nivel del suelo y en sentido inverso.

En relación a los aspectos conceptuales podemos señalar los siguientes rasgos:

- Desmitificación de la función glorificadora de acontecimientos y personajes.

- Intención de reflejar las miserias humanas, las atrocidades de la guerra, la pérdida de la vida, las tragedias, etc. Por ejemplo, si anteriormente se glorificaba a la guerra misma y se celebraban las victorias obtenidas, ahora se denuncian las atrocidades de la misma y se manifiesta dolor por las pérdidas humanas.
- Tendencia a enfocar la conmemoración de un hecho con el reconocimiento individual de los implicados. En la actualidad es usual la inscripción de los nombres de las víctimas de un hecho trágico sobre el monumento que les conmemora. Por ejemplo: el *Monumento a las víctimas del terrorismo de estado* en Argentina, el *Muro de los nombres del Memorial de la Shoah* en París, el *Monumento a los Veteranos de Vietnam* y el *National September 11 Memorial*.
- Reversión de la condición dominante del monumento tradicional al situar la obra al mismo nivel que el espectador o incluso por debajo de él. De esta manera el visitante puede sumergirse en el mar de estelas del *Monumento a los judíos asesinados de Europa*, puede descender hasta el centro del *Monumento a los veteranos de Vietnam*, o detenerse sobre el *Bibliothek Denkmal*¹¹⁵ en Berlín y dirigir la vista hacia el suelo para observar el monumento.

En cuanto a la relación con los espectadores se observa lo siguiente:

- El monumento contemporáneo reclama del espectador una actitud activa al inducirle a vivir una experiencia en el tiempo. Esta experiencia se ha planteado en forma de 'recorrido' y como ejemplo se pueden citar: el *Puente conmemorativo de Rijeka*, el

¹¹⁵ Este monumento ('*memorial*') conmemora la quema de libros llevada a cabo en 1933 por los Nazis, se ubica en la August-Bebel-Platz de Berlín, fue inaugurado en 1994 y su autor es el escultor israelí Micha Ullmann.

Monumento a los judíos asesinados de Europa y el *Monumento a los veteranos de Vietnam*.

- Involucra emotivamente al espectador y en algunos casos espolea su conciencia.
- Puede incorporar la participación del público a su integridad física. Esto se hizo de forma indirecta cuando los autores del *Monumento a las víctimas de los atentados del 11 de Marzo* integraron al monumento los mensajes dejados por la población después de la tragedia. De forma directa lo hizo el *Monumento contra el Fascismo*, que sirvió de soporte a las inscripciones hechas por los visitantes y, en un caso extremo, el monumento *Und Ihr Habt doch Gesiegt!* de Hans Haacke que consideró parte del monumento los destrozos causados al mismo por la bomba incendiaria que le fue arrojada.

Por último es importante señalar que en la actualidad muchos de los monumentos son gestados por los ciudadanos, quienes se organizan para promoverlos, financiarlos y materializarlos.

9. BIBLIOGRAFÍA

- Aguiló, Miguel, *El paisaje construido. Una aproximación a la idea de Lugar*, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1999.
- Augé, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato, Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- Bentivegna, Antonio, "La estética de los nuevos monumentos: Estrategias de desvío, injertos y palimpsestos sociales.", en *Observaciones Filosóficas*, N° 6, Primer semestre 2008, [en línea] <<http://www.observacionesfilosoficas.net/laesteticadelosnuevosmonumentos.htm>> [consulta: 9 de Octubre de 2008]
- Bodnar, John, *Remaking America: Public Memory, Commemoration and Patriotism in the Twentieth Century*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.
- Borg, Alan, *War Memorials from Antiquity to the Present*, London, Leo Cooper, 1991.
- Ciorra, Pippo, *Peter Eisenman: obras y proyectos*, Madrid, Electa, 1994.
- *Diccionario Panhispánico de dudas*, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid, Santillana, D. L., 2005.
- Eisenman, Peter, *Peter Eisenman: contropiede / a cura di Silvio Cassarà*, Milano, Skira, 2005.
- Eisenman, Peter, *Peter Eisenman: barfuss auf weiss glühenden Mauern = barefoot on white-hot walls*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, cop. 2004.
- *El mundo contemporáneo (Vol. 4)*, en *Historia del arte*, dirigida por Juan Antonio Ramírez, Madrid, Alianza, 1997.
- Fernández Galiano, Luis, "Laberintos del orden: el Memorial del Holocausto en Berlín", en *Arquitectura Viva*, N° 62, Madrid, Septiembre-Octubre 1998, Pág. 76-77.

- Frahm, Klaus, *Denkmal für die ermordeten Juden Europas = Memorial to the murdered Jews of Europe*, Berlin, Nicolai, 2005.
- Ingersoll, Richard, "Campo de estelas: Memorial del Holocausto, Peter Eisenman en Berlín", en *Arquitectura Viva*, Nº 103, Madrid, Julio-Agosto 2005, Pág. 90-91.
- Krauss, Rosalind, "La escultura en el campo expandido", en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996.
- Llaveria i Arasa, Pere, *La dialéctica del lugar, no lugar y la escultura pública /* (tesis doctoral), Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2004.
- Maderuelo, Javier, *El espacio raptado. Interferencias entre escultura y arquitectura*, Madrid, Ed. Mondadori, 1990.
- Ouroussoff, Nicolai, "El Holocausto en medio de la vida cotidiana: un laberinto de hormigón se funde con la ciudad y remite a la cercanía del horror nazi", en *Arq*, Nº 144, México, Mayo 2005, Pág. 12-14.
- Prack, Federico, "Memorial: víctimas del Holocausto", en *La Nación, Arquitectura*, Buenos Aires, 25 Mayo 2005, Pág. 1-2. [en línea] <http://www.lanacion.com.ar/edicionimpresa/suplementos/arquitectura/nota.asp?nota_id=707006> [consulta: 24 de Febrero de 2008]
- Riegl, Aloïs, *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*, Serie La balsa de la medusa, 7, Madrid, Visor libros, 1987.
- Sánchez Vidiella, Álex, *Atlas de arquitectura contemporánea*, Barcelona, Loft, 2007.
- Sobrino Manzanares, María Luisa, *Escultura contemporánea en el espacio urbano. Transformaciones, ubicaciones y recepción pública*, Madrid, Visor libros, 1987.
- *The Dictionary of Art*, Montald-Neufforge / Editor, Jane Turner, New York, Grove, 1996.
- "Un laberinto al dolor", en *La Voz del Interior*, Córdoba, 27 Agosto 2005, Pág. 5. [en línea] <http://buscador.lavozdelinterior.net/2005/08>

28/suplementos/arquitectura/nota352578_1.htm [consulta: 24 de Febrero de 2008]

- Vivas Ziarrusta, Isusko, *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), Bilbao, Universidad del País Vasco, 2004.
- Wajcman, Gérard, *El objeto del siglo*, Amorrortu, Ed. Buenos Aires, 2001.
- Young, James E., *The texture of memory. Holocaust, Memorials and Meaning*, New Haven and London, Yale University Press, 1993.

Páginas WEB:

<http://209.85.141.104/search?q=cache:DRWK_39RAaAJ:www.gale.cengage.com/free_resources/whm/bio/lin_m.htm+maya+lin+rockefeller+foundation&hl=es&ct=clnk&cd=3&gl=us&client=firefox-a> [consulta: 4 de Mayo de 2008]

<<http://www.achievement.org/autodoc/photocredit/achievers/lin0-029>> [consulta: 2 de Mayo de 2008]

<http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=monumento> [consulta: 17 de Marzo de 2008]

<<http://www.deutschewelle.com/dw/article/0,2144,1015097,00.html>> [consulta: 10 de Marzo de 2008]

<<http://www.deutsche-welle.com/dw/article/0,2144,1578522,00.html>> [consulta: 8 de Marzo de 2008]

<http://en.wikipedia.org/wiki/Constitution_Gardens> [consulta: 26 de Agosto de 2008]

<<http://www.memoriahistorica.org/modules.php?name=News&file=article&sid=169>> [consulta: 8 de Marzo de 2008]

<<http://www.national911memorial.org/site/PageServer?pagename=homepage2>> [consulta: 10 de Octubre de 2008]

<<http://www.stiftung-denkmal.de/en/thememorial>> [consulta: 3 de Marzo de 2008]

<<http://thewall-usa.com/information.asp>> [consulta: 15 de Abril de 2008]