

FRAXILIDADE SIMBÓLICA E A CRISE DO MONUMENTO

Simón Marchán Fiz

*O monumento: evanescencia
dos referentes e fragilidade simbólica*

Simón Marchán Fiz acudiu ao ciclo *Arte + espazo público* en calidade de historiador da arte. Como catedrático de Estética e Teoría das Artes na Facultade de Filosofía (UNED, Madrid), as súas achegas foron relevantes para revisar a evolución do monumento no último século e medio non soamente nos seus aspectos formais senón nos seus significados e funcións na sociedade. A súa palestra titulouse *O monumento: evanescencia dos referentes e fragilidade simbólica*.

O concepto de monumento perdeu forza no léxico da arte pública debido ao purismo da arquitectura moderna, pero tamén por razóns sociais e políticas: a historia da escultura pública foi en moitos casos traumática e impositiva. Ao longo do século XX, os réximes totalitarios erixiron monumentos cuxa carga simbólica se volve hoxe problemática e complexa. Os referentes, tal como sinalou o profesor Marchán Fiz, “esvaeéronse” e os xa “fráxiles símbolos” que antano representaban diluíronse no monumento abstracto contemporáneo. Pero a problemática abrangue un proceso máis amplo, de exceso ou redundancia destes referentes, confirmando unha renovación nas formas de constatar os consensos sociais que constrúen significados conscientes. O obxectivo último de adhesión representacional e simbólica ao evento histórico producírase na contemporaneidade de xeitos diferentes, algúns deles opostos ao concepto tradicional de monumento.

Desde os apuntamentos que fixera J. B. Fischer von Erlach en *Entwurf einer Historischen Architectur (Plan de arquitectura civil e histórica, 1721)* sobre o Coloso de Rodas ou o Monte Athos, pódese rastrexar a continuidade do monumento escultórico como elemento común á lexitimación dos diferentes réximes políticos. Para ler esta evolución no mundo contemporáneo basta con tirar exemplos de finais do século XIX e comezos do XX, universalmente coñecidos, onde o monumento figurativo confirma a súa validez funcional para calquera tipo de programa ideolóxico: o liberalismo estadounidense reflectido na Estatua da Liberdade (Nova York, 1886) ou o Monte Rushmore (Keystone, Dakota do Sur, 1941), o stalinismo soviético no efémero monumento a Stalin en Praga (inaugurado en 1955 e dinamitado en 1962) e mesmo a relixión cristiá, con exemplos como o Cristo Redentor de Río de Xaneiro (1931), que fai do seu pedestal natural o elemento fundamental da noción de monumento. Para o profesor Marchán Fiz, o denominador común que atopamos nestes comportamentos que traballan co monumental é a presenza da categoría kantiana do “colosal”; anticipan o rexurdir do monumento no século XX coa arquitectura espectáculo a través do fornecemento dunha tipoloxía e dunha escala que é demasiado grande para calquera exhibición: un Leviatán que linda co relativamente monstruoso.

A historia contemporánea do monumento comeza no tránsito dos séculos XIX ao XX. Entre os artistas que traballaron nesta época con esta tipoloxía escultórica de corte conmemorativo destaca a figura de Auguste Rodin. Os seus *Cidadáns de Calais* (1895) marcan unha inflexión no devir deste campo así como no debate xeral arredor da futura escultura de vangarda. Orixinariamente sen plinto nin baseamento, os *Cidadáns* rachan coa beleza clasicista apegada ao século XIX introducindo o cotián a través da individualización das facianas (paradigma de contradición e fragmentación modernas) e, principalmente, facendo que a figura escorregue do pedestal para asentarse no chan.

Así mesmo, na obra de Constantin Brancusi atopamos un concepto renovado de monumento, marcado por unha liña narrativa que vai máis alá da simple exaltación do personaxe. *O Bico* (1908), no cemiterio de Montparnasse, posúe a forza dunha interpretación abstracta e organicista que prescinde da personificación do símbolo desprazándoo cara a unha poética introspectiva e subxectiva. Porén, no transcorrer



Simón Marchán Fiz



Heitor da Silva Costa, Carlos Oswald e Paul Landowski:
Cristo Redentor, Río de Xaneiro, 1931

do século xx con frecuencia os artistas omitirán as achegas destes renovadores restándolles importancia ao figurativo e ao narrativo.

Desde o punto de vista arquitectónico, o monumento radicalizou este proceso de abstracción que comezara na escultura. Esta tendencia pode apreciarse no sepulcro do historiador da arte vienés Max Dvořák de 1921. Cunha inspiración formal debedora da ortogonalidade propia da filosofía platónica, a tipoloxía do túmulo sintetizou o emprego de corpos xeométricos cos temas funerarios. O propio autor, Adolf Loos, entendía como a única tipoloxía arquitectónica que se podía considerar arte a do monumento funerario ou conmemorativo¹ e, de feito, no proxecto da súa propia tumba insistiu neste mesmo

concepto. Deste mesmo xeito, a tumba de Lenin (1929), realizada por Alexei Shchusev en Moscova, participou desa herdanza das sinxelas e puras formas platónicas expandidas ao espazo público da praza Roxa: estamos ante o comezo da definición de espazo urbano mediante unha obra artística e o seu contexto espacial.

Localizado en Weimar, o *Monumento aos Caídos de Marzo* (1922) acadou nas mans do arquitecto Walter Gropius unhas cotas de expresividade e liberdade creativas singulares para o seu momento. O monumento funerario conmemora as vítimas da represión governamental de Múnic (1919). Destruído no ano 1936, foi reconstruído dez anos despois como unha metáfora expresionista de formas cristalográficas, fortemente influídas pola pintura romántica e cun simbolismo case cósmico. Na obra doutra das figuras capitais da arquitectura de entreguerras, Mies van der Rohe, atopamos algúns parámetros similares. O seu monumento-tributo a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo (1930) parte da inspiración do Neoplasticismo e do Construtivismo para xerar un espazo silencioso e contemplativo vinculado ao espírito cultural xermánico-prusiano. Inicialmente coroado pola fouce e o martelo, coa chegada do réxime nacional-socialista estes substituíronse pola cruz gammada. Despois da guerra, ao formaren parte da zona aliada soviética en Berlín, os símbolos comunistas foron repostos nun exercicio circular en que o signo aditivo dota de distinción o intercambio simbólico. Este paradoxo evidencia a complexidade da relación entre monumento e política que ao longo do século xx dará numerosos e controvertidos exemplos.

Dentro dos monumentos soviéticos de entreguerras agroma o proxecto non realizado para decorar o Palacio de Inverno de San Petersburgo (1925) do que forma parte un amplo corpus celebratorio de figuras suprematistas que enlazan os diferentes volumes do edificio neoclásico. Tamén adscrito ao réxime soviético, un dos exemplos máis explícitos e recoñecidos é o *Monumento á III Internacional*, proxectado por Vladimir Tatlin (1919), reconstruído en 1968 e posteriormente presentado ao público na XXXV Bienal

1 “A casa debe agradar a todos, a diferenza da obra de arte, que non ten por que gustar a ninguén. A obra de arte é un asunto privado do artista. A casa non o é. A obra de arte sitúase no mundo sen que exista esixencia ningunha que a obrígase a nacer. A casa cobre unha esixencia. (...) A obra de arte é revolucionaria, a casa é conservadora. (...) Non será que a casa non ten nada que ver coa arte e que a arquitectura non debería contarse entre as artes? Así é. Só unha parte, moi pequena, da arquitectura corresponde ao dominio da arte: o monumento funerario e o conmemorativo. Todo o demais, todo o que ten unha finalidade hai que excluílo do imperio da arte”. Loos, Adolf: *Arquitectura*, 1910.

de Venecia (1970). O devandito monumento enlaza elementos tan dispares como a torre de Pisa, a arte rusa do século XVII e o traballo do futurista italiano Umberto Boccioni. Igual que na obra de Walter Gropius, aquí podemos falar da aspiración do home místico de vangarda á *Erhebung*². Trátase dunha tradición cosmolóxica, propia da modernidade, entendida como a construción dun novo universo, unha transformación racional e tecnolóxica cara a un futuro mellor que atopa na aquiescencia do soviétismo e da vangarda radical o mellor contexto para ser realizada. Do mesmo xeito, o artista soviético El Lissitzki traballou dentro destas claves, con formas máis elaboradas na súa famosa *Tribuna para Lenin* (1920-24), unha obra funcional e vangardista que actúa como monumento dinámico e que recupera unha fonda preocupación tridimensional dentro da historia do monumento.



Constantin Brancusi: *O bico*,
Cemiterio de Montparnasse, París, 1907

Giuseppe Terragni, máximo expoñente do racionalismo en Italia, foi o grande arquitecto moderno que traballou para o fascismo con monumentos e edificios abstraídos de referencias ideolóxicas explícitas, o cal nos devolve á disociación entre arte e ideoloxía. Xunto a outros arquitectos de entreguerras, acadou que a historiografía contemporánea considerase que as ecuacións perfectas non existen e que o estudo da arte pública, á hora de traducir as súas relacións coa política, está ateigado de contradicións. Simón Marchán Fiz lembrou como no estado español estas cuestións releron a arquitectura franquista: nos anos setenta, en plena Transición democrática, reconsideráronse e revalorizáronse casos como a figura de Alejandro de la Sota ou o proxecto non realizado para o *Val dos Caídos* de Francisco de Asís Cabrero³, visualización moi próxima á *italianità* esencialista do fascismo mussoliniano.

Será nos anos trinta e corenta, no refluxo da modernidade, cando se fará patente unha conivencia na interpretación do monumento que sorprende pola distancia ideolóxica existente entre os seus patrocinadores. Os diferentes réximes políticos (incluídas as democracias liberais) achegáronse aos mesmos modelos monumentais polo que, unha vez rematada a II Guerra Mundial, sería xa un movemento de carácter global. Pero Simón Marchán Fiz destaca outro fenómeno interesante en relación aos monumentos. Nos sistemas políticos totalitarios podemos observar que cando se produce un cambio brusco de réxime sucédese, loxicamente, un borrado integral dos elementos identificatorios do réxime saínte e, con eles, a memoria da opresión. Nos grandes conflitos do século XX, cando esta situación de cambio tenso arrefría, pasan os anos e as influencias do sistema ideolóxico anterior deixan de ter valor *per se*. Ocorre, fóra da lóxica, un proceso diferente ben exemplificado na historia contemporánea alemá. *Denkmahl* é o termo alemán que podemos traducir como monumento e que connotativamente significa: “Lembre, faga memoria!”. Despois da II Guerra Mundial, os alemáns adoptaron no seu lugar o imperativo *Mahnmahl!* (“Escarmente!”), o que supoñía un cambio radical na consideración dos símbolos do pasado. Xorden, así, paradoxos na xestión da memoria histórica; o monumento transcende os anceios iconoclastas de determinadas épocas e as democracias, sobre todo as xurdidas tras períodos de ditadura, tentan manter o difícil equilibrio entre a reparación dos erros do pasado e a conservación da Historia e os seus símbolos.

2 Termo alemán que designa elevación, no sentido de gañar visibilidade física pero tamén espiritual.

3 O propio Cabrero foi o arquitecto que trazou a Casa Sindical do Paseo del Prado de Madrid (1949), un edificio dun gran valor arquitectónico e urbano.