

O MONUMENTO PERFORMATIVO

Simón Marchán Fiz

*O monumento: evanescencia
dos referentes e fragilidade simbólica*

Durante o século xx, a noción de arte pública vive unha reescritura que permite comprender determinadas cuestións sociais e políticas a través do monumento no espazo urbano. Nas décadas dos anos sesenta e setenta, a arquitectura da posmodernidade recuperou un simbolismo renovado da man de autores como Aldo Rossi ou Robert Venturi, que fora desterrado polo movemento moderno personificado en Adolf Loos. Nesta loita por recuperar a contradición, a complexidade textual, o historicismo e a carga referencial do monumento atopámonos coa problemática de contextualizar o monumento en toda a súa amplitude.

Simón Marchán Fiz entende que cando se traballa desde unha premisa arquitectónica pódese pensar que o monumento tende a ser indefectiblemente contextual mais cando se trata dun proxecto de corte escultórico compórtase de xeito problemático coa súa contorna. A escultura autónoma no espazo público converteuse nun obxecto abstracto difícil de ancorar ás connotacións do espazo onde é instalada. Este podería ser o caso da proliferación descontrolada de esculturas que podemos atopar nas nosas rotondas e vías e que producen unha ruptura da comprensión e da identificación entre a peza, o contexto e a cidadanía. Neste caso, a postura de Marchán Fiz é moi crítica. Para comprendermos as raizames deste conflito mencionaremos algúns casos en que os procesos de recepción do monumento no espazo público distorsionan a natureza estritamente artística das intervencións.

O monumento-acción de Christo e Jeanne-Claude no que se empaceta o Reichstag de Berlín (proxecto de 1971 realizado en 1995) define unha nova teoría do que, segundo Marchán Fiz, podemos chamar *anti-monumento posmoderno*. Unha acción efémera e temporal a de Christo e Jeanne-Claude, e porén de alto calado monumental, ancorada na propia ontoloxía dos actos performativos da arte contemporánea dos anos sesenta e setenta. Non podemos esquecer que o Reichstag converteuse no símbolo da reconstrución alemá desde que foi erixida a famosa cúpula de Norman Foster en 1999. Nela reaparece o tema do *Cenotafio de Newton* (1784) pensado por Étienne-Louis Boullée, coa que comparte a súa grande escala minimalista, transformando o sentido histórico totalitario do edificio nun parlamento democrático. Na evolución do Reichstag podemos ler a narración dunha historia alemá falsificada, en parte, pola omisión do período histórico que atinxe ao nazismo. Estamos, polo tanto, ante un novo exemplo de manipulación do monumento, nesta ocasión por parte dunha democracia liberal que callou na identidade do pobo berlinés e na memoria histórica da arte contemporánea como unha intervención exemplar, case icónica na súa espectacularidade visual, pero tamén de gran poder simbólico e magnetismo popular. A este respecto cabe salientar, tamén en Berlín, o *Holocaust-Mahnmal* (Monumento ao holocausto xudeu, 2004), deseñado polo arquitecto Peter Eisenman. Novamente, unha metáfora do túmulo que mediante unha renovada monumentalidade reproduce a tensión constante entre o simbolismo histórico e a linguaxe máis minimalista da arte contemporánea.

Arredor do *National Mall* de Washington –cidade que xunto con Berlín exemplifica as renovacións e relecturas do monumento das últimas décadas do século xx– podemos atopar as irónicas e antimonumentais pezas de Claes Oldenburg, que reinterpreta o obelisco en memoria de George Washington ou *The portable war memorial* (Ed Kienholz, 1968), tributo anónimo e desencantado aos heroes de guerra estadounidenses. Máis sobrio e exento desta compoñente posmoderna, o *Vietnam Memorial* (Maya Lin, 1982) reutiliza a linguaxe do *Land Art* e do Minimalismo nunha peza cun alto grao de aceptación cidadá, acorde co entusiasmo da sociedade americana cando se trata de conmemorar e valorar os fitos nacionais. Así mesmo, os monumentos en memoria da Batalla de Iwo Jima (Félix de Weldom, 1954), tamén na



Christo e Jeanne-Claude:
Wrapped Reichstag, Berlín, 1971-95



Gustave Eiffel: *Torre Eiffel*, París, 1889

capital estadounidense, ou o do complexo de Ellis Island en Nova York (recuperado como museo en 1990 en conmemoración ás familias inmigrantes que pasaban alí os trámites aduaneiros) son codificacións posmodernas que aproveitan feitos históricos asumidos e recoñecidos, poida que conflictivos moralmente (polas condicións en que vivían os milleiros de persoas retidas na illa de Ellis ou polo cruento que resultou o episodio de Iwo Jima) pero non menos efectivos en termos monumentais. Outros exemplos alternativos poden ser o hiperrealista *Korean War Veteran Memorial* (West Potomac Park, Washington D.C., 1995) ou unha peza de máis calado comunitario e que atende ao contexto simbólico e natural que

a rodea: as *Helping Hands* de Louise Bourgeois (Jane Addams Park, Chicago, 1993), unhas mans que enlazadas sobre un plinto na area do Lago Michigan, en homenaxe a unha señora que, a comezos do século XX, lles daba caldos quentes aos inmigrantes que acababan de chegar.

Unha das achegas máis relevantes do profesor Marchán Fiz na súa palestra foi o que el denominou dentro deses monumentos performativos (que interactúan), os *monumentos imprevistos, involuntarios ou non intencionados*. O caso da Torre Eiffel é fundacional e paradigmático: un monumento que non naceu como tal, que se converteu nun monumento propiamente dito a través da visión doutros artistas (Robert Delaunay) ou do imaxinario creado por visitantes e turistas que reconverten os significados de determinadas construcións culturais. Para Simón Marchán Fiz esta é a nova fragua onde se lexitima o monumento contemporáneo: a adscrición do simbolismo por parte dunha comunidade cada vez máis determinada a dotar ou remover de significado as producións artístico-culturais que habitan o espazo público.

En España exemplifícase no caso do Museo Guggenheim de Bilbao (1997): unha metáfora dos barcos abandonados na ría de Bilbao que produce novos estratos de significación máis alá da proxección estritamente arquitectónica. Así tamén a obra de Eduardo Chillida *Peine del viento XV* (1976), que a través dun tapiz ambiental introduciu paulatinamente un proceso de identificación que reforza a formulación estética da peza á vez que se converte nun monumento representativo da propia cidade de Donostia. Outro dos exemplos podería ser a obra *The crown fountain* (2004) de Jaume Plensa para o Millennium Park de Chicago: unha columna vertical que utiliza a tecnoloxía para revestirse de imaxes cambiantes cunha dominante de cor negra relacionada coa gran porcentaxe de poboación afroamericana que posúe esta cidade; un espazo relacional lexitimado en primeira e última instancia pola propia cidadanía.

Quizais o desaparecido *World Trade Center* de Nova York (construído entre 1966 e 1987) sexa o exemplo definitivo deste proceso de democratización da adscrición simbólica do monumento. Os edificios destruídos entraron nun proceso de reconstrución de significados inexistentes antes dos tráxicos acontecementos do 11 de setembro de 2001. Ao carón de rañaceos como os edificios *Chrysler* (1930) e *Empire State* (1931), as Torres Xemelgas non foron un símbolo unívoco do capitalismo norteamericano pero a súa reconstrución como espectáculo é o que lle confire a calidade de monumento performativo. Un tipo de monumento que, como salientou Simón Marchán, precisa da intervención do público para a súa realización completa.