



Universidad Complutense de Madrid  
Facultad de Bellas Artes  
Master Universitario en Investigación  
en Arte y Creación

# TFM

Trabajo Fin de Master



Título:  
**ARCHIVO DEL DERROCAMIENTO.**

Autor/a: Mario Espliego Torralba.  
Tutor/a: Aurora Fernández Polanco.

Área temática: 2. Arte-Creación-Producción.  
Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:  
Arte Contemporáneo.  
Visualidad.  
Representación.  
Memoria.  
Convocatoria: Septiembre.  
Año: 2011



Universidad Complutense de Madrid  
Facultad de Bellas Artes  
Master Universitario en Investigación  
en Arte y Creación

# TFM

Trabajo Fin de Master

Título:  
**ARCHIVO DEL DERROCAMIENTO.**

Autor/a: Mario Espliego Torralba.  
Tutor/a: Aurora Fernández Polanco.

Área temática: 2. Arte-Creación-Producción.  
Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:  
Arte Contemporáneo.  
Visualidad.  
Representación.  
Memoria.  
Convocatoria: Septiembre.  
Año: 2011

ABSTRACT.....	3
0. INTRODUCCIÓN.....	4
1. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	5
2. DAMNATIO MEMORIAE.....	8
3. “DAMNATIONES” CONTEMPORÁNEAS.....	14
3.1. <i>DIE WENDE</i> .....	15
3.2. ESPECTÁCULO GLOBAL.....	16
3.3. LA NECESIDAD DE LA IMAGEN.....	17
3.4. IMAGINACIÓN Y ANTICIPACIÓN.....	21
3.5. LA DESTRUCCIÓN COMO ENTRETENIMIENTO.....	25
3.6. EL DERROCAMIENTO VIRTUAL.....	28
3.7. PASIÓN POR LA DESTRUCCIÓN.....	29
4. REPENSAR EL MONUMENTO.....	34
4.1. <i>DO THE RIGHT THING</i> .....	34
4.2. VANDALISMO. UNA TRANSFORMACIÓN EFECTIVA.....	37
4.3. PLAZA DE TIANANMEN.....	38
4.4. EJERCICIOS DE MEMORIA.....	41
4.4.1. “14 de abril de 1931”.....	45
4.4.2. <i>Otxarkoaga</i> .....	47
4.4.3. <i>Maja Bajevic</i> .....	51
4.5. MONUMENTOS QUE “HABLAN”, ESTATUAS PARLANTES.....	53
4.6. MONUMENTALIZACIÓN ESPONTÁNEA.....	55
4.7. PARTICIPAR.....	58
5. OBRAS PERSONALES. MARIO ESPLIEGO (2010-2011).....	60
6. CONCLUSIONES.....	72
7. BIBLIOGRAFÍA.....	75

## RESUMEN

Esta investigación parte de la intención de revisar el concepto de “monumento”, visto desde los ataques que sufre en los altercados políticos de los últimos años y que nos llegan “magnificados” a través de los medios. Atendiendo de manera especial al origen etimológico del propio término.

Un estudio por casos, no por conceptos, que parte de distintas “historias” y que se va construyendo por medio de un ejercicio de montaje e imaginación. De cualquier forma cada caso demanda un trabajo conceptual.

Una búsqueda intuitiva, que recurre a “similitudes” a lo largo de la historia, pautas operativas de destrucción de “símbolos”, o ataques hacia grandes “hitos monumentales”, y que trata de relacionarlas de alguna manera, tanto con algunos casos cercanos, como con algunas de las prácticas artísticas contemporáneas.

Se propone una mirada desde la destrucción y la violencia que va configurando “otra” lectura posible del monumento, e incluso a veces su destrucción engendra un “monumento” mayor.

Complementado a la investigación se incorporan obras personales producidas en paralelo, y que sólo se entienden en total relación con la misma.

## ABSTRACT.

This research intends to review the concept of “monument” looking at the series of attacks purported against it during events of political outrage in the recent years, and looking at how they reach us through the magnifying lens of the media, while paying special attention to its etymological origins.

The study is not divided into concepts but into different stories and specific cases that are brought together through an exercise of montage and imagination, for each single case demands a singular conceptual approach.

An intuitive research that recurs to historical “similarities”, “symbol” destruction patterns and attacks on great “monumental” sites, and relates it to both personal and contemporary art practices.

All in all, an invitation to look at the monument from the position of violence, enabling its other possible readings and considering its destruction as a means of engendering yet greater monuments.

The research is completed with the incorporation of a series of parallel personal works that can only be understood in close relation to the proposal presented hereby.

Palabras clave: Monumento, Violencia, Damnatio Memoriae, “Imagen Clave”.

Key Words: Monument, Violence, Damnatio Memoriae, “Key image”.

## 0. INTRODUCCIÓN.

El presente trabajo parte de la intención de revisar el concepto de “monumento”, visto desde los ataques que sufre en los altercados políticos de los últimos años que nos llegan “magnificados” a través de los medios.

En la primera parte del trabajo se revisa el punto de partida, explicándose la necesidad de esta investigación, la metodología utilizada, así como las diversas fuentes empleadas. También se elabora un pequeño panorama de otros estudios de interés en torno a algunos de los temas a tratar, así como de las carencias encontradas en los mismos.

En la segunda parte del trabajo, es un pequeño capítulo dedicado a la *Damnatio Memoriae*, sanción romana que acota los parámetros en torno a la violencia monumental y trata de legislar unas actitudes y prácticas que ya se habían manifestado desde épocas anteriores. Se introduce también en este apartado, una revisión de término monumento desde su raíz etimológica, ya que así va a ser considerado durante todo el texto.

La tercera parte del texto, trata de acercar esta cuestión a ejemplos relacionados más cercanos en el tiempo; se yuxtaponen y acercan numerosos casos a algunas ideas en torno al originario significado del término “monumento”. Se atenderá de manera especial al momento de su destrucción, y a como es percibida.

El apartado cuarto está dedicado a exponer por medio de diversos modelos otras formas de concebir el monumento, así como sus usos o finalidades, su público, y su posible participación. Se ejemplifica con continuas reseñas, tanto desde el mundo del Arte como de la esfera cotidiana.

El capítulo cinco está dedicado a exponer de manera breve las obras personales producidas en paralelo a la presente investigación, y que sólo se entienden en total relación con la misma.

Por último, se exponen las conclusiones así como las aportaciones que supone el presente estudio.

## 1. ESTADO DE LA CUESTIÓN.

Esta investigación nace como una necesidad, ante la sucesión de múltiples acontecimientos de los que en los últimos años hemos sido testigos, en referencia a la destrucción “monumental”. También como creador plástico, de la necesidad de revisar los múltiples aspectos que esta destrucción conlleva en el terreno de lo visual, así como la necesidad de revisión del término mismo de “monumento”.

Hemos asistido a la difusión “global” de diferentes imágenes de destrucción “monumental”, desde el derribo del muro de Berlín hasta el derrocamiento de la estatua de Saddam o los atentados contra las torres gemelas de Nueva York el 11 de Septiembre de 2001, por citar tres ejemplos fácilmente reconocibles, con imágenes tan poderosas que difícilmente se borran de la memoria.

Se ha comenzado por un trabajo de campo, actuando como un coleccionista, tanto de imágenes como de narrativas. Una búsqueda intuitiva, que recurre a “similitudes” a lo largo de la historia, pautas operativas próximas de destrucción de “símbolos”, o ataques hacia grandes “hitos monumentales”, y que trata de relacionarlas de alguna manera, tanto con algunos casos cercanos, como con algunas de las prácticas artísticas contemporáneas.

Se trata de un estudio por casos, no por conceptos, que parte de distintas “historias”, y que se va construyendo por medio de un ejercicio de montaje e imaginación. De cualquier forma cada caso demanda un trabajo conceptual.

En esa búsqueda tropecé, casi e primer lugar, con una ley romana, la *Damnatio Memoriae*, que era una ordenanza que legislaba estos procesos de destrucción contra monumento públicos.

Este hallazgo, el de la sanción romana que servirá como vertebrador para el trabajo, y hemos considerado que estas pautas se repiten incluso hasta nuestros días.

Aunque son escasos los estudios profundos sobre la *Damnatio Memoriae*, citare dos precedentes que dentro de la Historia Antigua han tratado el tema:

Un texto de Eric Varner (profesor en el departamento de Historia Clásica en la Emory University. USA). El texto titulado, *Mutilation and transformation. Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture*<sup>1</sup> es un estudio pormenorizado de la sanción romana, de cómo afecta esta sanción en el imaginario romano, y de la importancia de las imágenes así como los monumentos en el Imperio Romano.

Por otro lado el Dr. Pedro Barceló (profesor del Instituto de Historia en la Universidad de Postdam), trata en algunos de sus textos<sup>2</sup>, el tratamiento de la memoria histórica en Roma, en relación al problema de la memoria histórica en España.

Cabe citar también algunos textos relevantes de una esfera más cercana a la historia del arte, como *El poder de las imágenes*<sup>3</sup> de David Freedberg, donde dedica un amplio capítulo a la iconoclastia, así como el texto de A. Besançon, *La imagen prohibida*<sup>4</sup>, donde analiza los pormenores de la destrucción de las imágenes. En ambos textos, se da especialmente importancia a su relación con lo “sagrado”, y las cuestiones religiosas.

Aparte de los ya citados, son de interés, los escritos derivados de los grupos de investigación de la U.C.M., *Arte y política*<sup>5</sup>, dirigido por Josu Larrañaga, o *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*<sup>6</sup>, por Valeriano Bozal, ambos especialmente relevantes a la hora de abordar este texto ya que en ellos aparecen temas cercanos a esta investigación.

No podría concluir sin mencionar el texto de José M<sup>a</sup> Duran Medrano, *Iconoclasia, Historia del Arte y lucha de clases*<sup>7</sup>, un ensayo comparativo de

---

<sup>1</sup> VARNER, E. (2004) *Mutilation and transformation. Damnatio Memoriae and Roman Imperial portraiture*. Boston: Ed. Brill Academic Publishers.

<sup>2</sup> BARCELÓ, P. (2006) “Utilización y manipulación de la memoria histórica en el Imperio Romano.” En: C. KUNST, V. MARSÁ, (ed.) *Memoria y olvido de la Historia*. Castelló de la Plana: Ed. Univ. Jaume I.

<sup>3</sup> FREEDBERG, D. (2009). *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra.

<sup>4</sup> BESANÇON, A. (2003). *La imagen prohibida*. Madrid: Ed. Siruela.

<sup>5</sup> LARRAÑAGA ALTUNA, J. (ed.) (2010). *Arte y política. Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004*. Madrid: Ed. Complutense.

<sup>6</sup> BOZAL, V. (ed.) (2005). *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid: Ed. La Balsa de la Medusa.

<sup>7</sup> BORRADORI, G. (2003). *La filosofía en una época de terror. Diálogos con Jürgen Habermas y Jacques Derrida*. Madrid: Ed. Taurus.

dos ejemplos de iconoclasia (La Columna Vedrôme y el Palast der Republik), así como el diálogo que propone G. Borradori<sup>8</sup> en torno a los ataques del 11 de septiembre, invitando para ello a Jürgen Habermas y Jacques Derrida, dos relevantes filósofos de la escena europea.

Del mismo modo, me resulta indispensable mencionar el trabajo de numerosos artistas que desde su producción han planteado muchos de los problemas que trata de abordar este estudio, siendo notables las aportaciones de los españoles Pedro G. Romero o Fernando Sánchez Castillo, siendo éste último al cual me siento más cercano ya que se aproxima a muchos de estos problemas desde un “lenguaje escultórico”.

Son innumerables los estudios en torno al arte público, su construcción y su adaptación a su entorno social, etc., pero son escasos los que tratan de abordar el arte público desde su destrucción. Por lo tanto una de las hipótesis de partida es analizar el monumento desde su destrucción.

Otra de las hipótesis de partida es revisar el concepto mismo de monumento, ya que de entrada considero que a veces la destrucción monumental engendra un “monumento” quizá mayor que el primero, aunque no sea físico.

Una tercera cuestión es indagar en el “uso” del propio monumento, en la época antigua y enfrentarlo a nuestros días, así como su producción, que puede derivar en un trabajo colaborativo.

Para ello intentaré traer algunos ejemplos de la historia antigua y enfrentarlos con situaciones “similares” de hoy. También considero importante analizar otros espectros del contexto - musicales, televisivos, prensa, etc.-, así como la producción de artistas contemporáneos.

Como hemos dicho se utilizan al mismo nivel los recursos provenientes de la esfera académica como de otras esferas.

Paralelamente al trabajo teórico, trataré de indagar desde el campo plástico los temas que el texto va abordando, de una manera paralela e intentado que ambos, texto y obra sean complementarios, y no una consecuencia del otro.

---

<sup>8</sup> BORRADORI, G. (2003). *La filosofía en una época de terror. Diálogos con Jürgen Habermas y Jacques Derrida*. Madrid: Ed. Taurus.

## 2. DAMNATIO MEMORIAE.

En la antigua Roma los retratos imperiales, así como los de sus familiares u otros cargos públicos, se exhibían mediante representaciones escultóricas, retratos, relieves, etc. en espacios públicos y privados, repartidos en casi cualquier rincón del imperio. Estas imágenes funcionaban a modo de representación del poder, allí donde estaba la imagen, ésta funcionaba como si estuviera “presente” el representado.

Es de interés detenernos, para hacer un breve análisis etimológico del término “monumento”, que será útil recordar a lo largo de todo el texto.

Esta palabra proviene del latín “*monumentum*”, formada por la raíz *mon/men*, que está presente en verbos como *monere* (advertir, recordar) y *mentum* que está ligado con la memoria, la mente. Por tanto podríamos decir que *monumentum* se podría traducir como *algo que conviene preservar en la memoria*. Estos “monumentos” eran imágenes realizadas por medio de una representación naturalista, de fácil lectura para cualquiera, sin importar su estatus social.

Aunque estas representaciones normalmente eran ejecutadas en materiales ligados a una perdurabilidad considerable (mármol, bronce, etc.), la cual trataba de transmitir al pueblo una estabilidad y un poder que duraría en el tiempo, los gobernantes no eran eternos, se sucedían cambios de gobiernos, derrocamientos de líderes políticos, condenas, etc. De modo similar sucedía con las imágenes, que eran destruidas, mutiladas o transformadas físicamente. Este proceso es el que posteriormente dará origen a la sanción jurídica conocida como la *Damnatio Memoriae*.

Los procesos de *Damnatio Memoriae*, al hilo de lo que comentaba antes, también difundían y hacían llegar a los rincones más recónditos del imperio las “novedades” políticas, los cambios de gobierno, las condenas, etc. a través de la destrucción, mutilación o transformación de las imágenes.

Este suceso, es el primer asunto generalizado y legislado de negación de monumentos artísticos por razones ideológicas y políticas, el cual ha alterado inexorablemente el registro material e imaginario de la cultura romana, y por ende nuestra manera de ver su legado.

Los propios autores romanos describen muy bien el destino de los retratos de los “malos” emperadores de Roma:

*Cuando un tirano se destruye, sus retratos y estatuas son también destruidas. La cara se intercambia o la cabeza eliminada, y la semejanza de aquel que ha conquistado se superpone. Sólo el cuerpo sigue siendo el mismo y otra cabeza se intercambia por aquella que ha sido decapitada.*

*(...si quando tyrannus obtruncatur,  
imagina quoque et eius deponuntur statuae, et vultu  
commutato tantummodo, capite ablatoque, eius qui vicerit,  
facies superponitur, corpore Manente ut, praecisis capitibusque  
commutetur cápita aliud<sup>9</sup>.*

Jerome. *In Abacuc 2.3.14ff.*

Aunque este texto de Jerónimo data del siglo IV, su descripción refleja las prácticas que se llevaban sucediendo durante varios siglos en relación a las imágenes de representaciones de los distintos mandatarios.

A partir del periodo Republicano, el marco jurídico regula sanciones ligadas a la *Damnatio Memoriae*, que proporcionaban los mecanismos para castigar tanto al individuo como a sus imágenes.

En la cultura Romana, el termino latín “*memoria*” abarca un amplio espectro de significación, ligado a la idea de fama y reputación de un individuo. La memoria tenía una gran importancia, memoria entendida como el paso a la posteridad y la “visión” y conocimiento del pasado, y en este aspecto la *Damnatio Memoriae* jugaba un papel crucial en el registro visual y en la percepción de la memoria colectiva.



Resulta importante destacar la creencia del pueblo romano, de que un difunto puede gozar de una vida futura a través de una perpetuación de su memoria, el querer pasar a la “posteridad” es un hecho que connota

---

<sup>9</sup> STEWART, P. (1999) “The destruction of Statues in late Antiquity”. En: MILES, R. *Constructing identities in late antiquity*. 1ª ed. New York: Ed. Routledge. Pág. 159. (La traducción es mía. En adelante todas las traducciones serán mías).

prestigio, de ello dan muestra las múltiples obras de arte y arquitectura funeraria.

La historia jugaba un papel importante en este aspecto, y sobre todo sus “actores”.

A principios de la República de Roma eran los sacerdotes los encargados de mantener, preservar y transmitir, las huellas de la historia. Los pontífices confeccionaban crónicas, con lo que consideraban “hechos espectaculares, o singulares”, tales como la construcción de templos, enfrentamientos bélicos, catástrofes naturales o tratados de paz.



El control de la historia otorgaba prestigio, autoridad y poder. No es de extrañar que en la *domus publica*, (la residencia del pontifex maximus), se almacenara gran parte de la memoria de Roma. Allí se ubicaba uno de los archivos más importantes de la urbe<sup>10</sup>.

Al transformarse Roma en una gran potencia mediterránea, las competencias de los pontífices quedarán relegadas al dominio público y serán los historiadores de la época los que labrarán la imagen de

Roma.

Hoy diríamos que paralelamente a la labor de los historiadores, los distintos mandatarios, diseñaban y transformaban la historia, utilizando herramientas como la *Damnatio Memoriae*, (condena a la memoria), que manipulaba o transformaba tanto el campo de lo visual como el imaginario histórico y que configura una “historia” que ha llegado hasta nosotros.

Para el pueblo de Roma la condena o la supresión de la memoria de un individuo suponía una destrucción póstuma de su esencia o ser.

El Senado aprobó distintas sanciones, entre ellas la *Damnatio Memoriae*, por las cuales podía ordenar la destrucción de monumentos, inscripciones y otras representaciones conmemorativas de aquellos que habían cometido

---

<sup>10</sup> Para todo ello véase: BARCELÓ, P. (2006). “Utilización y manipulación de la memoria histórica en el Imperio Romano”. En: C. KUNST, V.MARSÁ, (ed.) *Memoria y olvido de la Historia*. Castelló de la Plana: Ed. Univ. Jaume I.

delitos capitales, traiciones, etc., en resumen, de aquellos que se habían convertido en los enemigos del pueblo romano<sup>11</sup>.

La *Damnatio Memoriae*, además de la destrucción, mutilación o transformación de los monumentos, daba como resultado que el condenado, su nombre y títulos fueran eliminados de los registros oficiales (*fasti*), así como la prohibición de la exhibición de máscaras funerarias de cera de los condenados (*imagina*). Si el condenado era autor de libros o escritos, éstos eran confiscados y destruidos, sus propiedades confiscadas, la fecha de su cumpleaños declarada como un día funesto para el pueblo romano (*muere nefastus*), mientras que el día de su muerte era un día celebrado como una fiesta pública.

Esta obsesión por borrar todo el imaginario ligado al condenado, hace ver el poder de las imágenes en la sociedad romana.

El “arte” trabaja al servicio del poder, pero esta relación no es una relación unidireccional, el poder necesita al arte, sus imágenes, necesita su instauración/destrucción como una poderosa arma de transmisión de valores.

La sociedad romana era muy consciente del papel que jugaban las imágenes en la sociedad, y su control, como medio de propaganda, era un acuerdo en torno al sistema imperante, que se hacía presente de modo unitario por medio de las imágenes.

“Una imagen, vale más que mil palabras” podríamos pensar, y ante esto la sociedad romana aplicaba la herramienta legal de la *Damnatio Memoriae*. Tras el derrocamiento de un alto mandatario, el engranaje legal permitía que sus estatuas fueran mancilladas, sus bustos destruidos o retirados, sus apariciones en relieves y murales eliminados, etc.

Estas agresiones servían de transmisión de los nuevos valores por medio de las imágenes a los sitios más recónditos del imperio.

Las agresiones físicas hacia estos elementos eran frecuentes, en los bustos la destrucción de los órganos sensoriales eran una práctica habitual (nariz, ojos, oídos y boca), era algo similar a atacar al representado y no a su representación.

---

<sup>11</sup>Para todo ello véase: VITTINGHOF, F. (1936). *Der staatsfeind in der roemischen Kaiserzeit : Untersuchungen zur "damnatio memoriae"*. Berlin: Ed. Junker und Duennhaupt.

Esta práctica tenía una íntima relación conceptual con un delito conocido como la “*poena post mortem*”, en la cual el cadáver del difunto era profanado, con la creencia de que en la “vida futura” al ser extirpados los órganos sensoriales, sería condenado a no poder ver, oír, oler o hablar.

Otro método que aplicaba sistemáticamente la *Damnatio Memoriae*, era el “retallado” de las figuras. El mármol era un material costoso y el retallado era una solución pragmática y eficiente. En una estatua ya resuelta se volvía a trabajar el volumen material para adaptarlo a las nuevas facciones de un nuevo mandatario.

No es baladí imaginar en las implicaciones ideológicas que tiene esta “reutilización” escultórica, cabe pensar en ello como en una especie de “canibalismo visual”, un proceso escultórico vampírico en el cual la imagen transformada tiene el poder de canibalizar el poder y el significado que residen en el retrato original.

Además del retallado, la reutilización del material escultórico podía adoptar estrategias más complejas, y con un alto grado de ofensa. Véase como ejemplo, un relieve de Nerón y Agripina, que se utilizó como losa de pavimento, o un retrato de Julia Mamaea, que fue cortado en láminas para ser utilizado como adoquines en una de las calles de la villa de Ostia, un uso denigrante que hacía que los viandantes pisotearan literalmente la memoria del condenado<sup>12</sup>.

Como contrapunto, y hecho contradictorio, la *Damnatio Memoriae*, como condena de la memoria, hizo que muchas de estas imágenes, que habían sido eliminadas de la exhibición pública fueran almacenadas y eso ha permitido que hayan mantenido un aceptable estado de conservación.

Algunas de estas imágenes eran lanzadas al Tiber, a semejanza del ritual “*Sacra Argeorum*”, en el cual se construían efigies que al ser lanzadas al río surtían un efecto purificador, llevándose consigo los “males”. Muchas piezas han sido encontradas bajo el agua y eso también ha hecho que mantengan un buen estado de conservación.

---

<sup>12</sup> VARNER, E. (2004) “*Mutilation and transformation. Damnatio Memoriae and Roman Imperial portraiture*”. Boston: Ed. Brill Academic Publishers.

Sobre estas acciones denigrantes hay constancia de que ya en el siglo IV en Grecia, fueron derribadas trescientas estatuas de bronce de Demetrio de Falero. Algunas de ellas fueron fundidas y transformadas en orinales, otras fueron arrojadas al mar.

A mi juicio, la *Damnatio Memoriae* es una parte tan desconocida como indispensable a la hora de acercarse al legado visual del imperio romano.

Aunque no es el momento de detallarlo, habría que advertir que esta práctica no es única y no aparece de la nada. Tiene importantes referentes en épocas anteriores, y existen numerosos casos tanto en la antigua Grecia, como en el antiguo Egipto, de agresiones tanto de “monumentos” o estatuas, como de el borrado de inscripciones en tumbas, etc.

Aunque no son sucesos legitimados y generalizados como la sanción romana.

Su “modus operandi” y pautas operativas se ha mantenido, (con las connotaciones que cada momento histórico implica) a lo largo de la historia e incluso encontramos sucesos que podrían ser “primos hermanos” de la vieja sanción romana en la actualidad.

### 3. “DAMNACIONES” CONTEMPORÁNEAS.

Como punto de partida empezaré por citar tres imágenes ampliamente difundidas por los medios de comunicación, estas son: el derribo del muro de Berlín, el derrocamiento de estatua de Saddam y el atentado del World Trade Center, el 11 de septiembre en Nueva York.

Estas tres imágenes, en mi opinión tienen un nexo común: en ellas aparece la destrucción de un símbolo de poder (social, económico, político, etc.).

Las tres imágenes fueron ampliamente difundidas por los “mass-media”, televisadas en su totalidad y “vividas colectivamente” por una comunidad global desde la distancia<sup>13</sup>.

Elijo estas tres imágenes por su carácter monumental. Podría decirse que en las tres lo que se destruía era un “monumento”, término el cual antes hacia un inciso para analizar su origen etimológico, y que se nos presentaba como algo que conviene preservar en la memoria.

Su significado es paradójico en este caso, ya que también se podría considerar, que las imágenes de la destrucción de estos símbolos, son monumentos, ya que han quedado marcadamente grabadas en el recuerdo de los espectadores a un nivel global, su destrucción es lo que permanece en la memoria.

¿Acaso no podemos considerar un “monumento” el momento del choque de los aviones contra las torres gemelas y su posterior demolición? Desde luego si podríamos considerar que es un momento que ha quedado grabado en nuestro imaginario, para el recuerdo.

El 11-S, por ejemplo, no habría sido lo que es sin la televisión, la mediatización del acontecimiento, como dice Derrida, era un “*interés común de los organizadores del acontecimiento*”.

*Más que en la destrucción de las Torres Gemelas o el ataque al Pentágono, más que el asesinato de miles de personas, el verdadero terror consistió en exponer, en explotar, en haber expuesto y explotado su imagen por parte del propio objetivo del terror<sup>14</sup>.*

---

<sup>13</sup> Para todo ello véase: BAUDRILLARD, J. (1991). *La guerra del golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Anagrama.

<sup>14</sup> DERRIDA, J. (2003) “Autoinmunidad: Suicidios simbólicos y reales. Dialogo con Jaques Derrida.” En: G. BORRADORI *La filosofía en una época de terror. Diálogos con Jürgen Habermas y Jaques Derrida*. Madrid: Ed. Taurus. Pág. 160.

La contribución por parte de los medios a la difusión “global” de las imágenes del atentado, contribuyó de gran manera en esa perpetuación en la memoria del suceso.

Una retrasmisión en directo del choque de los aviones y una repetición casi “pornográfica” en los informativos de multitud de cadenas de televisión, además de las portadas de periódicos de todo el mundo.



Una sobresaturación de una imagen “unánime”, que el artista Hans Peter Feldmann pone de manifiesto en su instalación “9/12”, donde presenta 150 portadas de periódicos de todo el mundo del día posterior a los atentados, el 12 de septiembre, en los cuales parece repetirse la misma imagen una y otra vez.

### 3.1. ***DIE WENDE.***

En la noche del 9 de noviembre de 1989, caía el muro de Berlín, lo que en Alemania se conoce como *die wende* (el cambio), algunos medios calificaban estas imágenes de la apertura como el “fin del bloque soviético”, por lo tanto se trataría aquí de otra “imagen clave” para la memoria - como las citadas en la *Damnatio Memoriae* - y como un medio articulador para difundir el cambio político.

Los medios se hicieron eco de lo que estaba sucediendo, e incluso varias televisiones y radios de la RFA contribuyeron a que varios miles de berlineses del este bajo el titular: “¡El muro está abierto!”, se presentaron en los puestos de control y exigieron pasar al otro lado.

Durante el proceso de destrucción el artista alemán Bodo Sperling promovió la idea de “rescatar” partes del muro, para crear con ellos un monumento urbano a la memoria, la “East Side Gallery”.

Un centenar de artistas participaron en la transformación e intervención de los fragmentos del muro que se habían preservado para la ocasión realizando murales con un alto contenido político, y cargado de “lemas” pacifistas y en pro de las libertades.

Podríamos pensar en el mencionado “retallado” vampírico de la *Damnatio*, y de cómo el muro, sus fragmentos, adoptan hoy unos mensajes que se enfrentan con su pasado intrínseco.

### 3.2. ESPECTÁCULO GLOBAL.

La demolición de la estatua de Saddam en la Plaza Firdus de Bagdad, cuya “*Damnatio Memoriae*” fue retransmitida en vivo y en directo, pasó a representar, del mismo modo que en la época Romana, la “Imagen Clave” del cambio de régimen, la victoria americana , o como quiera llamársele. Aunque la realidad fuera bien distinta y esa imagen fuera, tan sólo, una imagen de un momento puntual en un largo conflicto bélico.

Durante la invasión estadounidense multitud de retratos de Saddam, que poblaban las calles y muchas fachadas de la ciudad, fueron destruidos.



Estos retratos de Saddam no fueron tan difundidos por los *mass-media*, pero si fueron un suceso que como “pauta operativa” viene a funcionar de manera similar con los casos citados de la época romana.

De nuevo una imagen vale más que mil palabras, y por el hecho de vivirlo de una manera unitaria y global, y si no fuera por los cambios tecnológicos uno está tentado a pensar que las cosas no han cambiado tanto desde el Imperio Romano.

Estas imágenes de la destrucción de la estatua de Saddam en Plaza Firdos, fueron retransmitidas en directo, y divulgadas en los medios de información

de un modo repetitivo, casi pornográfico, incisivo con ese instante, el de la caída de la estatua.

Aparte de la documentación audiovisual, se generó una ingente documentación fotográfica.

De este hecho me interesa citar, la recopilación que el artista Florian Göttke, formalizó en el libro publicado en 2010, titulado *Toppled (derrocamiento-* en castellano).

Además del libro este artista, creó un sitio web<sup>15</sup>, en el que fue recopilando un archivo de las imágenes encontradas por internet del caso del derrocamiento de Saddam.

El archivo está dividido en categorías de imágenes: la caída de la estatua, golpeando la estatua, fotografías de soldados con la estatua ya mutilada, transportando los restos de las imágenes, la venta de fragmentos en internet o su posterior colocación en distintos museos.

Una documentación, la de Göttke, que está íntimamente ligada a este trabajo de investigación, y trata de crear un discurso en base a una serie de casos, de sucesos acaecidos con la estatuaria y las imágenes monumentales de Saddam tras la ocupación estadounidense.

### **3.3. LA NECESIDAD DE LA IMAGEN. El “derecho de pernada” de lo “visible”.**

Sigue prevaleciendo la “necesidad” de ver, de ver una y otra vez, como en el caso del 11S, Saddam o el muro de Berlín, retransmitido una y otra vez, repetido insaciablemente de una manera pornográfica, haciendo hincapié en



el instante de la destrucción-instauración de la imagen.

Podemos llegar a pensar en la imagen como “verdad” histórica, una necesidad por la imagen, que su falta hace dudar del suceso.

Recientemente se desató la polémica con “la imagen” de Bin Laden muerto.

---

<sup>15</sup> Se puede consultar la web del proyecto del artista en :<[www.toppledssaddam.org](http://www.toppledssaddam.org)>

El presidente Obama anunció que un comando de fuerzas especiales eliminó al líder de Al Qaeda en una localidad cercana a la capital de Pakistán.

Tras conocerse la noticia del asesinato de Bin Laden, se desató la polémica de la falta de difusión de imágenes del cuerpo abatido.

John Brennan, el asesor de seguridad de la Casa Blanca aseguró posteriormente en una rueda de prensa desde Washington que la operación, había sido seguida en "tiempo real" desde EE UU.

En los diarios del día después, ya que no había imágenes "fiables" del cadáver, aparecía una fotografía de la "cúpula" del poder norteamericano "viendo" absortos lo que podrían ser las imágenes a tiempo real de las que hablaba Brennan.

Sólo unos pocos tenían el acceso a ver, sólo unos pocos eran lo suficientemente "poderosos" para poder poseer la imagen.



Acerca de las fotografías de Bin Laden muerto, el portavoz de la Casa Blanca, Jay Carney

ha justificado que aún no hayan visto la luz porque su publicación podría resultar "incendiaria". "La imagen del cadáver es "atroz"<sup>16</sup> -decía el asesor<sup>17</sup>. Y es que quizás la noticia, sin la imagen "sabe a poco".

Muchas de las reacciones de los propios habitantes de la zona cero, han sido muy duras. "Había soñado con este momento, pero la muerte creo que es demasiado buena para él", asegura Anne Marie Borcherdng, que perdió a su novio el 11-S en las Torres Gemelas. "Lo que le gustaría a mucha gente

---

<sup>16</sup>MONJE, Y. (2011) "Estados Unidos revela que Bin Laden no iba armado". En: *El País. Edición Digital* 03/05/2011. [Fecha de consulta: 10/07/2011.] <[http://www.elpais.com/articulo/internacional/EE/UU/revela/Bin/Laden/iba/armado/elpepuint/20110503elpepuint\\_10/Tes](http://www.elpais.com/articulo/internacional/EE/UU/revela/Bin/Laden/iba/armado/elpepuint/20110503elpepuint_10/Tes)>

<sup>17</sup> Convendría hacer un inciso aquí y recordar las numerosas imágenes "aceptables" que se han ofrecido en los medios de comunicación, como el asesinato en directo con una soga al cuello de Saddam Hussein, o el asesinato a sangre fría de un joven desarmado en manos de las fuerzas de seguridad paquistaníes, por mencionar algunas recientes...

que está aquí hoy es tener su cadáver para poder escupirle"<sup>18</sup>, comentaba esta neoyorquina mientras celebraba la muerte de Bin Laden en Times Square.

La imagen del cuerpo muerto no se quería "mostrar", aunque el mismo día de la polémica aparecieron cientos de versiones de la imagen ,creada por usuarios anónimos para "saciar" la "sed colectiva de ver", e incluso varios diarios publicaron en sus portadas, una imagen de Bin Laden muerto que más tarde se supo que era falsa.

De hecho la insatisfacción por no poder ver, llega hasta tal punto, que incluso un conocido buzo estadounidense, Bill Warren, ha decidido comenzar la búsqueda del cadáver arrojado a las aguas del mar Arábigo por su cuenta:

*La principal razón es establecer si Bin Laden está muerto o no, y mostrar fotos y videos, algo que el gobierno estadounidense no ha hecho para el mundo ni para los ciudadanos estadounidenses- comentaba el buzo . "Yo tengo algunas dudas. ¿Por qué razón mi gobierno se ha negado a mostrar la foto del cadáver? Puede que haya muchas evidencias, pero la mayoría de la gente con la que yo he hablado, desde Londres hasta Moscú, no cree que esté muerto"<sup>19</sup>.*

La falta de imágenes, parece que está ligada a la falta de "veracidad", la necesidad de "ver para creer". Es aquí donde, a mi juicio, la imaginación desempeña un papel fundamental en el imaginario colectivo.

Las imágenes que se distribuyeron de Bin Laden, aunque falsas, han sido puestas en circulación, y por lo tanto sometidas a una determinada lectura.

En los días posteriores a la noticia de la muerte del conocido terrorista, aparecieron numerosas imágenes del cuerpo muerto, imágenes en este caso calificadas más tardes como imágenes "falsas", aunque en este caso estas imágenes, funcionaban de una manera real.

Algunas de las imágenes que aparecieron en estos momentos, no sólo eran manipulaciones del cuerpo muerto del terrorista, sino también "divertidos"

---

<sup>18</sup> MONJE, Y. (2011) "Estados Unidos mata a Osama Bin Laden". En: *El País*. Edición digital del 02/05/2011.

<[http://www.elpais.com/articulo/internacional/Estados/Unidos/mata/Osama/Bin/Laden/elpepuint/20110502elpepuint\\_4/Tes](http://www.elpais.com/articulo/internacional/Estados/Unidos/mata/Osama/Bin/Laden/elpepuint/20110502elpepuint_4/Tes)>

<sup>19</sup> Redacción BBC Mundo "Buscando a Bin Laden...en el fondo del mar". En: *BBC Mundo*. Edición Digital. 14/06/2011.Fecha de consulta: 15/06/2011.

<[http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2011/06/110614\\_buzo\\_bin\\_laden\\_mes.shtml](http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2011/06/110614_buzo_bin_laden_mes.shtml)>

retoques de la propia fotografía distribuida por la casa blanca, en la que Obama y su equipo aparecen viendo las imágenes “reales” del asalto en directo.

Comenzaba una “ciber-sorna” en torno a ese “derecho de pernada” de la imagen para algunos, y una falta de imágenes para otros.

En una de estas imágenes modificada, se ve a Bin Laden como centro de la imagen, como parte del equipo de Obama en el “situation room”. Esto me hace reflexionar de nuevo en la capacidad de la imagen para modificar la realidad, para dar una nueva visión de “lo posible” y una mirada utópica de la realidad, entramos en el terreno necesario de la imaginación.



Leves transformaciones de una imagen, que rápidamente pasan a tener una lectura bien distinta de la “original”.

De algún modo este hecho “recuerda” al que sucedía en la *Damnatio Memoriae*, cuando el escultor retallaba el rostro del antiguo mandatario, y le otorgaba a la figura los rasgos del nuevo.

Quizás frente a este problema podemos pensar, que tal vez cientos de piezas de mármol que hemos conocido como retratos de tal o cual mandatario, sean “imágenes falsas” del mismo modo que estas dos imágenes, del equipo de la casa blanca presidido por Bin Laden, o del equipo entero transformado en superhéroes de tebeo.

Tal vez sean “falsas”, sean imágenes “manipuladas”, pero funcionan de un modo “real”, en un momento puntual de la historia, al igual que las piezas romanas.



### 3.4. IMAGINACIÓN Y ANTICIPACIÓN.

La imaginación es un punto crucial en este aspecto, y es que a veces las coincidencias entre lo ficticio y lo real no son sólo casualidades, a veces difícilmente creíbles.

No es difícil darse cuenta de que las Torres Gemelas ya habían sido voladas en el imaginario de los norteamericanos antes de que los terroristas lo hicieran<sup>20</sup>.

En el caso del atentado de las torres gemelas podemos encontrar varios ejemplos de imágenes que funcionarían casi a modo de “profecía”.

Uno de ellos, es la portada del CD “Party Music” que el grupo *The Coup* sacó a la luz en junio de 2001, justo antes de los atentados de septiembre.

Música rap de alto contenido político que eligió la voladura de las Torres como un escenario simbólico de los valores del capitalismo que poco después se hizo realidad.



En 1979 Pakistan Airlines International utilizó un cartel publicitario en el que aparecía la sombra de un avión sobre las dos torres, una imagen que ahora

<sup>20</sup> RAQUEJO, T. (2005) “Before I kill you: emoción/ razón y realidad/ficción en la violencia” En: V. BOZAL (ed.) *Imágenes de la Violencia en el arte contemporáneo*. Madrid: Ed. La Balsa de la Medusa. Pág.258

resulta inquietante, casi aterradora y que por entonces sería uno de los miles de anuncios de las campañas publicitarias.



En 1981 una compañía de seguros, llamada Asbestos, hacía un cartel publicitario en el que aparecía el lema *“WHEN THE FIRE ALARM WENT OFF, IT TOOK TWO HOURS TO EVACUATE NEW YORK’S WORLD TRADE CENTER”* *“WHEN LIFE DEPENDS ON IT, YOU USE ASBESTOS”*<sup>21</sup>.

En un inofensivo anuncio Israelí de chocolatinas, aparecen las barras de chocolate como si fueran edificios y un avión en el lateral parece chocarse contra ellas (en realidad la marca regalaba diez viajes de avión).



Un anuncio de una conocida marca de bourbon, con una particular estética, que sella sus tapones con cera roja que gotea por la botella, y la publicidad emulaba esta práctica en la imagen del skyline de Nueva York, rematando con la sentencia *“MARK OF A GREAT TOWN”* (Marca de la gran ciudad).

Para terminar podía mencionar dos imágenes infantiles. Por un lado un cartel de Barrio Sésamo, de 1976 titulado *“Monster on the loose”* (monstruo suelto) donde aparece el *“monstruo de las galletas devorando las torres*

<sup>21</sup> “Cuando se disparó la alarma, se tardó dos horas en evacuar el World Trade Center” “Cuando la vida depende de ello, usa Asbestos”. (La traducción es mía).

gemelas. Por otro lado en una historieta de 1992 de Mortadelo y Filemón hay una viñeta en la que aparece de fondo un avión impactando contra las torres gemelas.



Todos estos ejemplos no demuestran ninguna profecía, ni las facultades premonitorias de sus autores, sino el uso de la imaginación.

Aunque al hablar de estas imágenes no podamos hablar de la “imaginación” que tenían sus autores a la hora de crearlas, que probablemente no eran “adivinos” o “visionarios”, y por eso las crearon, sino hablo de la imaginación al traerlas aquí, poniéndolas junto a las imágenes del atentado, eso nos hace mirarlas desde otro prisma.

Al fin y al cabo la imaginación es trabajo, es *tiempo de trabajo de las imágenes actuando unas sobre las otras*<sup>22</sup> y no sólo eso sino *la imaginación (facultas imaginandi) (es) la facultad de tener intuiciones sin la presencia del objeto*<sup>23</sup>.

O como decía Baudelaire *la imaginación es una facultad casi divina que percibe ante todo, desde fuera de los métodos filosóficos, las relaciones íntimas y secretas de las cosas, de las correspondencias y las analogías*<sup>24</sup>. Aunque no sea muy pertinente aquí, ya que no es una relación oculta, sino muy evidente visualmente.

<sup>22</sup> DIDI-HUBERMANN, G. (2004) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Ed. Paidós.

<sup>23</sup> FERNANDEZ POLANCO, A. (2005) “Historia, montaje e imaginación. Sobre imágenes y visibilidades” En V. BOZAL *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid: Ed. La Balsa de la medusa.

<sup>24</sup> *Ibíd.* Pág.131.

En todo caso, al margen de la imaginación, me parece útil traer aquí estas imágenes, ya que se puede subrayar que una misma imagen no tiene la misma lectura dependiendo de su ubicación espacio-temporal.

Una imagen aparentemente inofensiva de hoy puede revelarse mañana como una visión tremendamente aterradora. Algo que para los artistas debe formar parte de su código de trabajo.

Un espectador desinteresado, al contemplar una de las obras que comentábamos al principio, intervenidas por la *Damnatio Memoriae*, alejadas en su ubicación espacio temporal del momento en que se crearon, no se presentan como una amenaza, ni como un símbolo de poder, ni como una imagen “terrorífica”.

Sin conocer los datos de su ejecución, de ubicación espacio-temporal, de todos los “porqués” y todas las implicaciones políticas, sociales, culturales, etc. por las que se construyó o destruyó esa obra no podemos analizar más que una vaga visión material del conjunto.

Si volviéramos la cabeza a todo el contexto de las obra y las atendiéramos de una manera exclusivamente formal-visual, podríamos pensar *que el modulo lunar LM constituye un esfuerzo superior a todos los esfuerzos escultóricos contemporáneos*<sup>25</sup>, como comentaba Kaprow.

En mi opinión quizá hoy no podamos “ver” (leer-entender-conocer) ninguna de las obras de la época romana, quizá de igual modo las imágenes audiovisuales del atentado del World Trade Center, transcurridos tres o cuatro siglos podrían ser “vistas” por nuestros descendientes como una filmación atractiva con unos recursos cinematográficos similares a los de un film de ciencia ficción.

A través de la investigación, del esfuerzo por conocer, tal vez se puede llegar a “ver” las imágenes de “otro modo”.

---

<sup>25</sup> KAPROW, A. (2007) “La educación del des-artista”. Madrid: Ed. Ardora. Pág.13

### 3.5. LA DESTRUCCIÓN COMO ENTRETENIMIENTO.

En el terreno del cine, no es casualidad que algunos de los grandes éxitos de público sean producciones cinematográficas, que dando rienda suelta a la imaginación, “hacen ver” las mas dispersas atrocidades.



Desde la ciudad de Nueva York, arrasada por múltiples amenazas, hasta huracanes mastodónticos, atentados colosales, amenazas extraterrestres, plagas bacteriológicas de escala planetaria, cyborgs asesinos, grupos de Hackers que hacen del ciber-terror un arma a escala mundial, etc.

Un tipo de filmografía que cuenta con su propia denominación, *disaster films*, y que en los últimos años ha arrasado las pantallas. Las imágenes de colosales destrucciones han poblado el espectro cinematográfico desde casi los años 50.

Hay una extensa producción y consumo de este tipo de films, pero tan sólo nombraré una, en las que considero que se ven las características de este tipo de filmografía.

La película “2012” es un film de Roland Emerich, que comienza con la premonición del final de mundo según un calendario maya. A partir de aquí se desencadena una serie de catástrofes con todos los efectos cinematográficos del momento. El film parece un repaso de las grandes películas de los últimos años de este estilo; ciudades que se abren en grietas, devastadores avalanchas marinas, la mayor oleada de tsunamis y terremotos, la ciudad de los Ángeles es engullida por el océano, las Vegas es destruida por el flujo piroclástico de Yellowstone, el monumento a Washington cae por un seísmo, a la vez que la gran cúpula del Vaticano se hunde sobre los fieles, una ola gigantesca aplasta la Casa Blanca, en Río de Janeiro el Cristo Redentor cae desplomado, nacen nuevos océanos y los “buenos” de la película consiguen salvarse tras refugiarse en el Everest. Roland Emmerich, el que fue director de la superproducción *Independence Day*, maneja en esta historia de “2012”, una cantidad incesante de imágenes colosales de destrucción, unas imágenes espectaculares por su

grandiosidad, acentuadas por unos efectos especiales centrados en hacer visible todo el despliegue de la iconoclastia a nivel mundial.

Esta gran superproducción se centra en la espectacularidad de la destrucción, como una manera de ocio. Podemos pensar que las películas catástrofe permiten que todo el mundo se distraiga sin riesgos<sup>26</sup>.

Viendo el éxito taquillero de este tipo de films, se deduce el indudable atractivo de la propia destrucción monumental, del caos, de la violencia sin límite, del derrumbe de las construcciones, la caída de los ídolos, etc.

Las imágenes de 2012, con su veracidad “efecto-especialista”, no distan mucho de las imágenes del atentado del 11-s, del derrocamiento de la estatua de Saddam o del derrumbe del Muro de Berlín, salvando que éstas se ubican en la esfera de lo “real” y la película de Emerich es una película destinada al ocio y el entretenimiento.

Lo que quiero destacar aquí es esa atracción que causa la destrucción colosal, más concretamente las “imágenes” de esa destrucción colosal.

Una fascinación del terror, espectacular, que es subrayada en las películas como la de Emerich, o también lo podemos ver en el cortometraje que Sean Penn realiza en torno al 11-s<sup>27</sup> titulado “11’09’’01.”

En el cortometraje de Penn un anciano viudo vive en un sombrío apartamento, recordando la pérdida de su esposa, mirando las marchitas flores que apoyan en el alfeizar de la ventana.

Mientras el duerme en su oscura habitación en la televisión comienzan las primeras imágenes del atentado. De repente, al caer los edificios, el hombre se despierta por la luminosidad de la habitación, una luz inusual y las flores estallan de color mágicamente.

Se puede ver aquí, lo que Fernando Castro<sup>28</sup> define como la fascinación ante el atentado.

Aparte del puro espectáculo que estos films incorporan, me interesa al igual que cuando hablaba de los monumentos de la época romana, destacar las implicaciones sociales y políticas que se derivan de estos actos de destrucción.

---

<sup>26</sup> RAIMONET, I. (2000) “Las películas-catástrofe norteamericanas”. En: I. RAIMONET *La Golosina visual*. Madrid: Ed. Debate. (p.63)

<sup>27</sup> PENN, S. “11’09’’01.” Visto en: < <http://www.youtube.com/watch?v=i9flcqEmz4A>>

<sup>28</sup> CASTRO FLÓREZ, F. (2004). “Iros todos a tomar por culo”. En: *Laocoonte devorado. Arte y violencia política*. (Catálogo de exposición).Salamanca: Ed. ATRIUM y DA2.

En el film de “Octubre” de Einsestein, se ve muy bien esta relación entre la construcción-destrucción monumental, ligada a los cambios y procesos políticos y sociales.

“Octubre”, la película épica sobre la Revolución Soviética, arranca con un plano de la estatua de Nicolas II, el zar de Rusia, que el cineasta explora detalladamente como imagen del poder imperial.



En la escena que sigue al comienzo, una multitud se precipita en la plaza que ocupa el monumento. Tirando de cuerdas atadas a su alrededor, los insurgentes derriban la estatua de su pedestal con el que el director del film simboliza la destrucción de la dinastía de los Romanov.

La película prosigue haciendo continuas referencias metafóricas a través de obras monumentales y diferentes obras de arte.

Rosalind Krauss, comenta que *lo que de estas esculturas- y de toda la escultura- interesa a Einsestein no es su cualidad mimética, su capacidad para imitar la apariencia de la carne viva, sino su poder de encarnar ideas y actitudes. El supuesto más básico del que parte Einsestein es el de que la escultura, como todo arte, es fundamentalmente ideológico*<sup>29</sup>.

Esta reflexión de Krauss, la cual comparto enteramente, (por eso considero escultóricamente sucesos como el derribo del muro de Berlín, el derrocamiento de la estatua de Saddam, etc.) será uno de los ejes vertebradores de este trabajo de investigación, al igual que el modo de “mirar” de Einsestein ante la escultura, otorgando una importancia principal a las implicaciones sociales, políticas, económicas, etc. que se desprenden de cada obra.

En esta línea, proseguiré dando menos relevancia, o apartando levemente, el simple espectáculo “espectacular” (valga la redundancia) que antes comentaba como característico en las películas de Emerich.

---

<sup>29</sup> KRAUSS, R. E. (2002). *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Ed.Akal. Pág.17.

### 3.6. EL DERROCAMIENTO VIRTUAL.

Aunque parezca que la imaginación no tiene límites y cabalgue de una manera vertiginosa con visiones asombrosamente futuristas o utópicas (como la del “cine-desastre”), la “realidad” también avanza a paso rápido y muchas de estas propuestas dentro del terreno de la imaginación pronto quedan obsoletas y ampliamente superadas por el presente “real”.



Veámoslo con un ejemplo, tras la detención de Julian Assange, el creador de “Wikileaks”, se sucedió una serie de atentados dentro de la red, perpetrados por un grupo anónimo, y formado de una forma colectiva por usuarios cuya identidad, edad, país de origen, etc. es aleatoria.

Hablo aquí de “Anonymous”.

Este ciber-sujeto, ya ha efectuado numerosas “acciones terroristas”, como descolgar las webs de Paypal, Visa, etc.

Podría considerarse a estas webs, como nuevos símbolos, nuevos estandartes monumentales, víctimas de la ira del pueblo del que hablábamos en la *Damnatio Memoriae*, y a las acciones de “Anonymous” podríamos calificarlas de “derrocamientos virtuales”.

En 2002 Derrida ya anunciaba algo de todo esto:

*La relación entre la tierra, el territorio y el terror ha cambiado; y hay que saber que ello se debe al conocimiento, es decir, a la tecnociencia. Es ella quien enturbia la distinción entre guerra y terrorismo. A este propósito, comparado con las posibilidades de destrucción y de desorden caótico que se encuentran en reserva, para el futuro, en las redes informatizadas del mundo, el “11 de septiembre” pertenece aún al teatro arcaico de la violencia destinada a impactar la imaginación. Se podrá hacer un daño mucho peor mañana, de manera invisible, en silencio, mucho más rápido, sin sangre, al atacar las networks informáticas de las que depende toda la vida (social, económica, etc.) de un “gran país”, de la mayor potencia del mundo. Un día se dirá: “el 11 de septiembre” fueron los (“buenos”) viejos tiempos de la última guerra. Las cosas aún eran del orden de lo gigantesco: ¡visible, enorme! ¡Qué tamaño, que altura!. Desde entonces ha habido cosas peores. Las nanotecnologías de todo tipo son mucho más poderosas e invisibles, inasibles, se sitúan en todas partes. Son rivales micrológicos de los*

*microbios y las bacterias. Pero nuestro inconsciente ya es sensible a eso, ya lo sabe, y eso es lo que da miedo.*<sup>30</sup>

De esta reflexión visionaria de Derrida, me interesa aquí extraer no solo el cambio que se ha producido, en el terror, o en el concepto mismo de la guerra, sino en el propio carácter de lo “monumental”, y su “gran demolición” física a la que veníamos haciendo referencia desde la época romana, y a la que Derrida alude cuando comenta con sorna “*¡visible, enorme! ¡Qué tamaño, que altura!*”.

Se vislumbra aquí una serie de hitos de poder en la *ciber-esfera*, en el terreno de lo virtual, al igual que se vislumbran una serie de “*ciber-demoliciones*”, de “*ciber-derrocamientos*”.

Como ya comentaba al principio del texto, el monumento es un término ligado a la memoria, a su conservación y difusión, no puedo aquí olvidar que en el tiempo que vivimos, la red de redes, “internet”, es un gran contenedor de “memorias”<sup>31</sup>, un espacio (aunque no sea físico) en el que se elevan grandes “*sites*” de las grandes corporaciones, de los grandes nuevos valores sociales, políticos, económicos, etc., del mismo modo que en otra época se levantaban grandes masas monumentales de piedra o bronce.

Por ello me parece conveniente su relación aquí, y quizás podamos entender los ataques de “Anonymous”, como ataques iconoclastas dentro del campo virtual.

### **3.7. PASIÓN POR LA DESTRUCCIÓN.**

La estatua ecuestre del Duque de Sforza, fue encargada a Leonardo Da Vinci.

Leonardo pasó cuatro años modelando la que hubiera sido la mayor estatua ecuestre de la historia. Cuando la terminó, el Duque aplazó su fundición en bronce, debido a que entró en guerra con los franceses, y el dinero destinado a fundir la estatua, debía ser destinado a la fundición de armas y cañones.

---

<sup>30</sup> BORRADORI, G. (2003) “Autoinmunidad: Suicidios simbólicos y reales. Diálogo con Jaques Derrida.” En: G. BORRADORI *La filosofía en una época de terror. Diálogos con Jürgen Habermas y Jaques Derrida*. Madrid: Ed. Taurus. Pág. 151.

<sup>31</sup> Sería interesante aquí discutir entre las acepciones de memoria Ram y memoria Rom que propone José Luis Brea. BREA, J.L. (2007). *Cultura\_RAM Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona: Gedisa.

La guerra otorgó la victoria a los galos, que en su entrada a la ciudad de Milán en 1499, se toparon con el gran caballo de Leonardo. Al ver la estatua los arqueros franceses, para su divertimento, decidieron hacer pruebas de tiro con ella, destrozándola en su totalidad.

Desde luego que la destrucción del caballo de Sforza no tenía un sentido militar en sí mismo, pero quizá los galos sintieron la necesidad de imponerse a la imagen, de modificarla y agredirla como antes comentaba en la *Damnatio Memoriae*, de crear una nueva “imagen clave” del cambio de régimen, de su victoria frente a los Milaneses.

Bataille señaló en su ensayo sobre *L'Art primitif de Luquet* que *tanto el niño como el adulto necesitan imponerse a las cosas alterándolas y el proceso de alteración es inicialmente una actividad destructiva: únicamente después del vandalismo de las marcas destructivas existía el reconocimiento por la semejanza y la creación de signos*<sup>32</sup>.

Esta reflexión de Bataille, personalmente, y junto a la historia del caballo de Sforza de Leonardo me hace pensar en el movimiento punk de finales de los 70. Un movimiento contracultural que nace con un afán destructivo, provocativo, con una imagen agresiva ( botas militares, crestas afiladas, pinchos metálicos) y la violencia y la destrucción como uno de sus estandartes, en contraposición a sus predecesores, los “calmados” hippies que proclamaban una ideología pacifista y rechazaban la violencia.

*El paraíso que buscaban los hippies, se cansaron de esperar, y abandonaron sus cantos de amor universal, sus pacíficas flores, y sus utópicos sueños.*

*Otra generación, agresiva y violenta, asqueada y descreída estaba tomando el relevo.*

*Una nueva tribu urbana recorría las calles de las ciudades:*

*Las cabezas rapadas, las crestas, las chupas de cuero, las muñequeras, los abalorios de hierro, las marciales botas, la provocación, la cruda expresión de la venganza.*<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> BATAILLE, G. (1969) “El arte primitivo” En: G.BATAILLE *Documentos*. Caracas: Ed. Monte Ávila. Pág. 110.

<sup>33</sup> Introducción de la entrevista de Jesús Quintero a Jon Manteca (el cojo manteca) en el programa “El perro verde”. (1988). TVE. [Fecha de consulta 10/05/2011]: <<http://www.youtube.com/watch?v=DXUhhdnWSDY>>

Tomo aquí el movimiento punk porque son innumerables los casos en que decenas de bandas musicales reclaman la destrucción, la violencia y la agresión del sistema como un firme puntal ideológico, y uno de sus más coreados estribillos.

Innumerables son las decenas de bandas que podrían ilustrar esta situación, bandas como The Clash, con su tema *White Riot*, en el que llama a la juventud inglesa a la revuelta.

The Exploited con la canción *Fuck the system!* que insta a la destrucción y el caos global.

Una de las primeras bandas punk surgida en 1972 Cock Sparrer, con el tema *Running Riot!* cuyo estribillo grita "Todo lo que quiero es correr, ¡tan sólo necesitamos un disturbio!".

La banda The Oppressed, más tardía formada en el año 81, perteneciente ya a la tendencia *Oi!* ( la parte menos comercial del movimiento punk), cuyos integrantes de estética skinhead coreaban en su gran hit *Riot*:

*"riot, riot, on the streets tonight, riot, riot, gonna do it right, riot, riot, gonna scream and shout, riot, riot, that's what life's about"*.

Porqué no citar también algún caso de la escena ibérica, como la banda de Barcelona Último Resorte, formada en el año 1979 y cuyos temas son un ejemplo claro de esa actitud, uno de los más conocidos *Violencia*:

*Cuando la violencia se marca en tu cara / Cuando la violencia está a punto de reventar. / Cuando la violencia ataca fuera de control / Cuando la violencia es cambio de generación / Cuando la violencia es la última solución // Violencia es desorden / Violencia es vudú / Violencia por violencia / Violencia es diversión. Ja ja. // Cuando la violencia está entre dos bandos / Cuando la violencia no es ganar o perder. / Cuando la violencia vuelve a incordiarnos / Cuando la violencia... violencia será diversión. JAJAJA! //*

Citaré también, grupos estandartes del rock radical vasco, como Eskorbuto y R.I.P.

El primero, haciendo de su tema "*Antitodo*" todo un puntal ideológico de lo que el punk demandaba, o los segundos, con su tema "*Kaos*" donde la banda aboga por la destrucción y el caos global.

Volviendo a retomar el camino anterior, lo que subyace en el punk, al igual que en los arqueros galos, o en otros casos anteriormente citados, es la necesidad de ver e imaginar.

En el punk, poco de lo coreado llega a ejecutarse, a “verse”, pero si es un camino para la imaginación, para pensar en utopías. Quizás se plantearon cuestiones como: ¿qué pasaría si “*jodemos el sistema*”? y sumimos este mundo en un “*caos global*”- como decían The Exploited- o ¿qué pasaría si tras años de crítica a la violencia, ahora le sonreímos al disturbio, la agresión y la violencia y la convertimos en nuestro lema?

Aparte del mensaje implícito de estas bandas, destructivo y en todo caso con claras connotaciones anti-sistema y políticas, lo que me interesa también de este movimiento juvenil de finales de los 70 es su estética.

Una estética, en el sentido más cosmético y ornamental, cargado de ornamentos de “baja estofa”, desde los imperdibles hasta las cremalleras, desde los pelos de colores hasta su simbología plagada de “graffitis”, de imágenes de violencia suburbana, de textos recortados letra por letra deconstruidos y de los collage que formaban gran parte de sus imágenes.

Un afán de “do it yourself”, lleno de fanzines, maquetas musicales auto-producidas, vestuario hecho por uno mismo, peinados, posters, etc. Un gran imaginario que ensalza valores destructivos desde unas acciones imaginativas y constructivas, que casi parecen conformar un mundo utópico en paralelo.



Este cuestionamiento es algo de lo que también se ocupa el Arte, respecto a este tema de formulación de utopías, y respecto al tema de la destrucción de símbolos podría citar algunos casos concretos.

En el año 2000 durante una manifestación del 1 de mayo, en Londres, dos jóvenes recortaron un pedazo de césped y se lo pusieron en la cabeza a la estatua de Winston Churchill que había en la plaza.

El artista inglés Marcus Harvey, considero esa imagen como una imagen “monumental”, una “imagen clave” que representaba toda una época en Reino Unido, y decidió recrear un monumento con la misma.

El holandés Marc Bijl construye una instalación en la que el conocido símbolo pacifista permanece ardiendo sobre la muestra, Fernando Sánchez Castillo realiza una serie de obras en las que los objetos claves para un disturbio son fundidos en bronce, e instalados en sala. O una serie de piezas en las que conocidos monumentos públicos, son instaladas destrozados o agredidos por cajas de cartón, ruedas de automóviles, etc. y fundidos en bronce para ser reinstalados.

El artista lituano Deimantas Narkevicius, plantea una video-instalación en la que mediante las imágenes del derrocamiento de una estatua de Lenin, manipula el montaje invirtiéndolo, dando como resultado una pieza audiovisual en la que una multitud aclama el levantamiento de la estatua.



Una obra del joven artista asturiano Avelino Sala, se trata de un video-acción en la que intenta arrancar un águila imperial que corona un edificio de la ciudad de Gijón.



La búsqueda se podría prolongar, ya que son numerosas las prácticas que dentro del Arte, plantean de un modo “utopista”, tanto la violencia como sus prácticas destructivas, y proponen otros horizontes posibles.

#### **4. REPENSAR EL MONUMENTO.**

Los casos de la *Damnatio Memoriae* nos hacen ver las obras monumentales de otra manera. No podemos evitar al mirar un retrato de algún emperador la huella implícita de la *Damnatio Memoriae*, no sólo por la destrucción de algunas de sus partes, sino en muchos casos, como ya comentaba antes por la alteración-destrucción de sus rasgos, adquiriendo en algún momento de la historia los rasgos de otro mandatario. No sólo hay una modificación formal de la estatua, sino una modificación conceptual de la misma.

Este “vampirismo escultórico” hace que el significado de la obra no permanezca inmutable, y cada modificación, alteración o transformación de la pieza configura nuevas posibles lecturas de la misma.

A lo largo de la historia, existen numerosas anécdotas acerca de la modificación, alteración o transformación de algunos “monumentos” relevantes. Pasaré a referir algunas que a mi juicio pueden dar continuidad el hilo argumental aquí expuesto.

##### **4.1. DO THE RIGHT THING.**

En 1989 se estrenó “*Do the Right Thing*”, una película de Spike Lee, que es interesante por el problema que plantea en torno a la “esfera pública”. Ya que hablamos de ciertos monumentos, que suelen estar ubicados en espacios públicos, quizás el comentar este film, haga repensar el cómo se impone el monumento al lugar y sus gentes.

La película transcurre en Brooklyn, un barrio principalmente poblado por habitantes afroamericanos. En la esquina de *Stuyvesant* con *Lexinton Avenue*, se encuentra la pizzería de Salt, un italoamericano que regenta el negocio junto a sus dos hijos.

El problema en la película gira en torno a un mural fotográfico que Salt, exhibe en la pared de su negocio, “*La Pared de la Fama*”, que es una recopilación de “*Grandes*” personajes históricos, de ascendencia italoamericana en su mayoría.

Esta pared, que en un principio parecía pasar desapercibida, comenzó a ofender la integridad de los habituales, como “*Buggin Out*”, un joven

afroamericano que increpa al dueño de la pizzería y le exige la colocación de “algún” retrato de un personaje de raza negra.



Salt apela a los derechos de la propiedad privada contestando: *Si quieres a tus hermanos en la Pared de la Fama, abre tu propio negocio, entonces podrás hacer lo que quieras. En “mi” pizzería: Italoamericanos solamente en la Pared de la Fama.*

“Buggin Out” rebate que son los “hermanos” los que mantienen el negocio, y tendrían algo que decir en esa pared. Podríamos pensar en esta situación como un problema del “arte público”, y de cómo los espectadores intentan exigir, tanto el reconocimiento como la participación, en un “monumento” en el cual no se ven representados, y que les ha sido impuesto.

La siguiente respuesta de Salt es armarse con un bate de béisbol, un emblema del estilo de vida americano, expulsándolo del negocio.



Por otro lado, en la película aparecen dos interesantes personajes. Uno es Smiley, un hombre negro tartamudo que vende imágenes de Malcom X y Martin Luther King, sin mucho éxito de ventas, incluso el propio Salt le rechaza en varias ocasiones. Otro personaje “clave” en la película es “Radio Raheem”, otro joven que acarrea un gran radiocasete con el que impone su

música allá donde va, y en el que siempre suena el mismo tema *Fight the power* de Public Enemy.

Podemos ver, en relación al tema que nos ocupa, más allá de la trama de la película varios conflictos. Por un lado, una Historia con mayúsculas, con sus propios “monumentos”, legitimada y que cuenta con su espacio “publico”, como es la pared de la fama; por otro lado las fotos de Smiley, otra historia, que no cuenta con el espacio ni con la atención ni la consideración “publica”; y por último una posición de resistencia, la de Radio Raheem, quien impone aunque sea al margen de la legitimación su propia historia.

El conflicto es complejo, pues “La pared de la Fama” pertenece a un espacio intermedio, ya que es un espacio privado puesto que está en el negocio de Salt, pero también se trata de un espacio “público”. Otro aspecto interesante es que este espacio, a mi modo de ver, funciona al mismo tiempo como “ornamento” y como “propaganda”.

Es un espacio importante para el dueño de la pizzería ya que reclama en él su posición como italoamericano dentro de la esfera pública, pero también es importante para “Buggin Out” porque significa su exclusión de la misma.

Al ver la película quizá podamos pensar que los afroamericanos también cuenta con su parcela en la “esfera pública”, ya que continuamente aparecen grandes pancartas en el barrio de un gran retrato de Mike Tyson, o grafitis que alegan “*Tawana dijo la verdad*” (Tawana era una niña de 15 años que acusó a seis policías de haberla violado y quedaron impunes), pero no dejan de ser imágenes públicas, no legitimadas, no aceptadas, cuentan con su espacio, pero es un espacio no admitido.

En la película el conflicto crece y se expande, acabando en una violencia “iconoclasta”. La pizzería de Salt acaba en llamas, una multitud de afroamericanos cargados de odio increpan a Salt, mientras Radio Raheem es asesinado en manos de la policía.

En todo caso, es interesante ver este film y su relación con el problema del “arte público” en mente ya que incluso algunos autores<sup>34</sup> opinan que de hecho es el tema central de la película, y al menos una problemática que conviene no desdeñar en el caso de las obras de “arte público”, o los “monumentos” en la esfera pública que aquí analizo.

Una serie de problemas, cargados de violencia, que es provocada tanto para unos como impuesta por otros.

---

<sup>34</sup> W.J.T MITCHELL *Teoría de la Imagen*. Ed. Akal/Estudios Visuales. 2009. Madrid.

#### 4.2. VANDALISMO. UNA TRANSFORMACIÓN EFECTIVA.

El Monumento al Ejército Soviético en Sofía fue construido en 1954, en honor de la victoria sobre los nazis en la II Guerra Mundial.



Hoy en día, este monumento es objeto de controversia entre los grupos políticos de izquierda y de derecha. Recientemente, un grupo de activistas de derecha inició una discusión en la sociedad búlgara, sobre si el monumento debería ser demolido o no.

La noche del viernes 17 de Julio de 2011, el monumento “dejo de existir”, un “grafitero” aun desconocido, transformó el monumento, convirtiendo a u protagonistas en héroes de tebeo, dando así rienda suelta a su imaginación. Un “Supermán” con pistola en ristre arenga a sus compañeros para la batalla, delante, un “Santa Claus” con prismáticos y ametralladora otea el horizonte, y en la misma escena, “Ronald McDonald” mira absorto mientras levanta un brazo.

Otros personajes de esta extraña agrupación son “Joker”, el antagonista de “Batman”, y el fiel escudero de éste último, “Robin”, por no mencionar al “Capitán América”, todo un sacrilegio en un monumento soviético.

El bromista desconocido también “transformó” en estadounidense la bandera soviética que se agita por encima de los ya ex-soldados rusos, originalmente representados antes de entrar en batalla con las fuerzas nazis hace más de 60 años<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup>“Un grafitero convierte en Bulgaria una estatua soviética en héroes de tebeo” En: ABC. Edición digital. Día 21/06/2011. [Fecha de consulta: 30/06/2011.] <<http://www.abc.es/20110621/internacional/abci-grafitero-bulgaria-estatua-sovietica-201106211345.html>>

Además, ha glosó su obra, explicando la transformación de este símbolo comunista con las palabras escritas en el pedestal: “Andando con el tiempo”. La visión moderna de este monumento, construido el 1954, se convirtió en cinco días en toda una atracción turística tanto para los búlgaros como para los extranjeros, que hacían cola frente a la “instalación” para hacerse fotos.



Las autoridades locales en corto periodo de tiempo devolvieron la estatua a su estado primigenio. Este suceso, aunque breve, muestra de manera indiscutible la facilidad de eliminar y transformar el mensaje y los valores que trata

de transmitir un monumento.

En el fondo, se plantea aquí la fácil mutabilidad, de monumentos o memorándums que en su soporte físico pretendían ser “eternos”.

La tremenda facilidad de crear una “nueva imagen monumental”, y que para muchos, sobre todo para algunos habitantes de Sofía, es una imagen difícil de olvidar, y quedará archivada en la memoria.

#### **4.3. PLAZA DE TIANANMEN.**

Hasta aquí quizás solo haya escogido casos en los que el “monumento” es una representación del poder, y como acción contraria al poder su demolición, agresión, destrucción, manipulación, alteración, etc. y esto es por tanto un ejercicio contra el sistema imperante y por tanto contra sus símbolos.

*En mayo de 1988 tomé la que quizá sea la última fotografía de la estatua de Mao Tse Tung en el campus de la universidad de Beijing. Como mis anfitriones me explicaron con sonrisas irónicas, el monolito de nueve metros había sido rodeado de un andamio de bambú “para protegerlo de los fuertes*

vientos del desierto”. Esa noche, unos trabajadores armados con martillos dejaron la estatua reducida a una montaña de escombros y por todo Beijing se extendió el rumor de que lo mismo les estaba pasando a otras estatuas de Mao situadas en campus universitarios de toda China.<sup>36</sup>

Este sería otro caso más de destrucción de monumentos por razones políticas, que como síntoma revolucionario trata de ser una “imagen clave” de la protesta contra el sistema imperante.

Me gustaría destacar otro caso particular, ocurrido tan sólo un año después de este suceso.

En Mayo de 1989, aprovechando la presencia de los medios de comunicación internacionales concentrados por la visita en esos días de Mijail Gorbachov, miles de manifestantes ocuparon la plaza de Tiananmén. Emprendieron una huelga de hambre que se prolongó durante tres semanas, pidiendo reformas para a la libertad de expresión y un diálogo



formal entre las autoridades y los representantes de la población civil.

El punto álgido de las protestas, llegó cuando un grupo de estudiantes chinos comenzó a levantar una estatua de nueve metros de escayola y poliestireno a la

“Diosa de la Democracia”, en el centro de la Plaza de Tiananmén<sup>37</sup>.

En este caso, la obra monumental se torna en un arma revolucionaria, una imagen de resistencia, que se levanta en contra del sistema imperante, y es por tanto el sistema vigente, de nuevo con sus pautas “legales” el encargado de derribarla.

*Esta estatua es ilegal. No ha sido aprobada por el gobierno-* advertían los altavoces del gobierno en la plaza.

Llegado el punto en el que el gobierno no soportó el desafío, ordenó la entrada de los tanques en la plaza. La estatua era un punto central de la

<sup>36</sup> MITCHELL, W.J.T. *Teoría de la imagen*. Ed. Akal. 2009. Madrid. Pág.319.

<sup>37</sup> *Ibíd.*

manifestación, y por eso el ejército la destruyó en la madrugada del 5 de junio.

La eliminación de la protesta se vio simbolizada en los medios de comunicación occidentales, por la fotografía de un manifestante solitario, que en la mañana del 5 de junio, se plantó frente a una columna de tanques deteniendo su avance. Como si de una “performance” subversiva se tratara, el hombre continuó de pie desafiante frente a los tanques durante media hora antes de ser expulsado del lugar, en una escena que recorrió las portadas de la prensa de todo el mundo.

Esta imagen, “inolvidable”, se levanta todavía hoy como un “monumento”, tal vez el gobierno destruyó la estatua, anecdótica en todo caso, pero es difícil borrar del imaginario colectivo, la imagen de un hombre solo ante los tanques.

Una vez más, el gobierno Chino, en este caso, dejó claro que el control de las imágenes por parte del sistema imperante es algo inapelable.



El hecho de que un monumento, nada menos que “la diosa de la democracia”, con una estética muy “occidental” e incluso algunas similitudes con la estatua de la libertad americana, suponga una “amenaza” para el gobierno Chino digna de ser atajada rápidamente, hace pensar en la importancia por mantener y preservar la política cultural del sistema imperante.

Por otro lado la estatua estaba instalada en el “corazón” del régimen Chino, en su plaza emblemática y frente a un retrato de Mao, algo que suponía un enfrentamiento visual “no apto” para el régimen.

En todo caso este hecho anecdótico, supondría “la imagen clave”, al igual que cuando antes comentaba la demolición de la estatua de Saddam, el hecho de la demolición de la estatua, o la fotografía de los tanques no es más que algo puntual, que forma parte de un largo proceso de conflictos entre los estudiantes y el régimen gubernamental.

#### 4.4. EJERCICIOS DE MEMORIA.

Con casi setenta años de retraso llegó el homenaje a las víctimas del éxodo de la carretera de Málaga a Almería (también conocido como “la caravana de la muerte”).

Se trata de un espacio conmemorativo en Torre del Mar (Vélez-Málaga), cuyo diseño corrió a cargo del escultor Rogelio López Cuenca.

En febrero de 1937, entre 60.000 y 100.000 personas, muchas de ellas mujeres, niños y ancianos, huyeron de las tropas franquistas por la carretera que serpentea junto a la costa. Fueron atacados por tanques italianos y bombardeados por aviones y barcos. En la huida, de la que el cirujano canadiense Norman Bethune dejó un testimonio fotográfico, cayeron al menos 5.000 republicanos.

López Cuenca explicó que desde que le propusieron el proyecto, tuvo claro "que no iba a ser un monolito". Junto al arquitecto Santiago Cirugeda diseñó "un lugar de encuentro" cerca de la estación de autobuses, "una plaza jardín dispersa", en la que se plantarían almendros para que cada año, al florecer, "se celebre un homenaje automático".

El problema que se le cuestionaba a López Cuenca era el de la realización de un “memorial”, a lo que el resolvía:

*Proponemos un tipo de intervención menos artística y más social que la del monumento tradicional, rechazando el autoritarismo grandilocuente y excluyente de la retórica monumental oficial.*

*No queremos ocupar el espacio como normalmente hace una escultura sino hacer sitio, crear lugar y a la vez dar lugar, propiciar las condiciones para surja el encuentro, el diálogo, el debate; y, para eso, la obra no puede plantearse como una voz única, superior, privilegiada.*

*Nuestra propuesta consiste en un lugar de encuentro, un lugar de descanso, un refugio para los fugitivos que vagan por las fronteras del olvido, sin fin errantes, sin reconocimiento y sin consuelo. Ofrecemos un jardín, un lugar de compensación, un espacio de paz, libre de amenazas.*

*Las especies vegetales que se utilicen serán autóctonas, evitando el exotismo exhibicionista de la jardinería ornamental.*

*La primera actuación consistirá en la colocación de una placa conmemorativa en la que conste tanto el recuerdo de los sucesos históricos*

como el firme compromiso de no consentir que hechos semejantes vuelvan a tener lugar. Se trata de una pieza de hierro fundido en la que se lee el texto: MALAGA 1937- NUNCA MÁS.

La placa aparece atravesada por una especie de herida, una profunda grieta



que reproduce la línea de costa entre Málaga y Almería.

Del mismo modo que renunciamos a la lógica monumental heroica, impositiva, totalitaria (ni obelisco, ni monolito, ni pedestal) y a su pervivencia kistch, bajo la forma anacrónica de estatuas, también rechazamos la frustrante incomunicabilidad de la escultura abstracta moderna.

En su lugar proponemos una serie de desplazamientos, de extensiones, de dispersiones tanto formales, físicas, materiales (en el espacio y en el tiempo) como conceptuales (autoría colectiva, multiplicidad de usos) de la idea de monumento tradicional.<sup>38</sup>

Se puede ver, en este caso, el rechazo de Rogelio hacia la *lógica monumental heroica, impositiva, totalitaria* e incluso remarcando, “ni obelisco, ni monolito, ni pedestal”.

Este rechazo, adquiere sentido al subrayar que lo formal, lo “ornamental” queda supeditado ante la importancia, en primera instancia del “recordar”, y ese “recordar”, que implica no olvidar, es el fin último del monumento.

Este proyecto de Cuenca me ha parecido revelador en esta investigación, ya que cuando se le encarga “un memorial”, “un monumento”, el autor primero analizó las connotaciones del término como ya hemos visto, y finalmente decidió comprometerse con el encargo y hacer un “artefacto” para la memoria.

No solo construyó un lugar de encuentro, como apunta en su declaración, sino que creó un amplísimo espacio web que llamó “MÁLAGA 1937” en el que creó un archivo de documentos, de recuerdos de personas y vecinos que estaban allí, multitud de imágenes, archivos sonoros, etc.

---

<sup>38</sup> Texto extraído de la web del proyecto “MÁLAGA 1937”. [Fecha de consulta: 05/02/2011]  
<<http://www.malaga1937.es/memoria.html>>

Pero sobre el lugar de encuentro va más allá cuando el autor comenta:

*Rechazamos la idea de la obra de arte como decoración y apostamos por su carácter de utilidad, de uso.*

*Renunciamos a los materiales nobles típicos del monumento (bronce, mármol, granito) y optamos por el hierro y el hormigón, domésticos, comunes, cotidianos, urbanos, proletarios.*

*La responsabilidad del mantenimiento físico y simbólico de este lugar, de la memoria está en las manos de los individuos, de los ciudadanos. Nada puede mantener viva la memoria sino nuestro compromiso, sólo nosotros mismos. En esto nada puede sustituirnos. No hay monumento que valga; se trata de una memoria que exige nuestra atención, nuestro cuidado<sup>39</sup>.*

Responsabiliza al propio “público” de la labor de mantener su memoria, en este caso de mantener vivo el “monumento”.

Tal vez podamos ver este comportamiento como una inteligente “intuición”. Hasta ahora los monumentos que hemos tratado como “públicos” no hacían tan presente la participación “pública”.

En este caso la participación-implicación “pública” viene desde el punto de su construcción y funcionamiento como “monumento”. Rogelio hablaba de su “uso”, y por tanto como “coautores”, es responsabilidad del “público” su mantenimiento, no ya sólo del objeto (que es casi una anécdota decorativa), sino de la memoria.

El monumento que crea López Cuenca no es tanto el dispositivo de hormigón (“proletario”), como el del mantenimiento de la memoria colectiva.

La web en este caso, constituye una red, un artefacto para poner “memorias” en común, imágenes, relatos, etc., en resumen, para ir gestando una memoria colectiva construida colaborativamente. Podríamos definir la obra como un monumento colectivo.

A parte de este “monumento” del autor, me gustaría rescatar uno de los primeros trabajos de Rogelio, en los que manifestaba una preocupación por la memoria histórica del estado Español.

---

<sup>39</sup> *Ibíd.*

En 1992 Cuenca formaba parte del colectivo Agustín Parejo School. Formularon un proyecto<sup>40</sup> sobre la estatua del marqués de Larios, que estaba ubicada en Málaga.

El propósito, de este fallido proyecto, era la restitución temporal de la acción anónima y masiva que en 1931 derribó la estatua del aristócrata.

El 14 de abril de 1931, con la proclamación de la Segunda República, la estatua del marqués de Larios fue derribada por la multitud.

Tras su derribo fue arrastrada por las calles de la ciudad y finalmente arrojada al mar en el puerto. En su lugar se colocó la estatua del *obrero anónimo*, que originalmente está situada a los pies del monumento.



Tras el fin de la guerra civil, la estatua fue recuperada y devuelta a su lugar, hasta nuestros días.

La idea de Rogelio era hacer un ejercicio, temporal, de memoria. Volver a situar el monumento en un periodo “revolucionario”, recrear lo que había sucedido en la historia, para que no cayera en el olvido.

Finalmente no obtuvo el permiso y no pudo realizarlo. Tal vez los encargados de otorgar ese permiso, consideraron que esa acción era una “ofensa”, o que estaba cargada de incitación a la insurrección y violencia iconoclasta, pero también podemos pensar en la propia violencia que supone la presencia, todavía hoy, del marqués dominando la plaza, con el obrero a sus pies.

---

<sup>40</sup> VICENTE ALIAGA, J. (2011) “Entrevista realizada por Juan Vicente Aliaga. Rogelio López Cuenca”. En: J.VICENTE ALIAGA, G. PICAZO. *Exercicis de memoria*. Lleida: Ed. Centre d’Art La Panera. (Pág.56-63)

#### 4.4.1. “14 de abril de 1931”.

El 14 de Abril de 1931, con la proclamación de la segunda República cientos de manifestantes festejaban el triunfo en la Plaza Mayor de Madrid.

Entre los festejos, se derrocó la estatua de Felipe III que estaba en el centro de la plaza y se ahorcó un busto de Primo de Rivera.

Este relato histórico me sirve para enlazar con otro artista, Fernando Sanchez Castillo, que en 2003 durante la celebración de “Madrid Abierto” formuló una instalación en la calle Gran Vía con Alcalá, en Madrid, llamada “Perspectiva Ciudadana”.

La obra, mostraba el retrato ecuestre de Felipe IV, que está ubicado en la Plaza de Oriente, derrumbado y en fragmentos situados en el suelo.



Esta estatua de Felipe IV está considerada como la estatua ecuestre más valiosa del país por su calidad técnica, además de ser la primera estatua ecuestre del mundo de esas dimensiones que se sostiene sobre los cuartos

traseros, fue realizada por Pietro Tacca, sobre unos bocetos del mismo Velázquez.

Fernando cuando presentó el proyecto comentaba:

*El objetivo del proyecto es acercar al espectador las calidades de las estatuas ecuestres que, por su propia naturaleza elevada, se muestran inaccesibles al espectador de a pie. Los ciudadanos tan solo tienen la oportunidad de ver a sus pies las esculturas de los próceres cuando son derribados o cambiados por otros<sup>41</sup>.*

Conociendo la trayectoria del autor, este comentario me resulta irónico. Quizá podamos interpretarlo como una atracción por la iconoclastia. Cabría plantear que tal vez sólo el proceso iconoclasta, el derrumbe, el

<sup>41</sup> Visto en la web de proyectos de Madrid Abierto: [Fecha de consulta:20/03/2011] <http://www.madridabierto.com/es/intervenciones-artisticas/2004/fernando-lopez-castillo.html>

derrocamiento, acerque realmente el monumento “público” al público. Al menos lo pone “a la misma altura”, de igual a igual, y como en este caso, el Rey, el héroe, desprendido de su peana, de su altura y posición privilegiada, se presenta ahora como “unos pedazos” de bronce esparcidos por el suelo. No me cabe ninguna duda, de que Sánchez Castillo, un autor implicado con la memoria histórica, más concretamente en la iconografía franquista, no tuviera como fin último rescatar de la memoria, el suceso anteriormente comentado de la escultura de Felipe III de la plaza mayor.

Más aun, me reafirmo en esta opinión al descubrir en su catálogo, que la pieza “perspectiva ciudadana” aparece acompañada de una fotografía histórica del suceso de la Plaza Mayor, donde aparecen unos militantes republicanos encaramados en la estatua del monarca derrumbado.

Pero no me detendré en esta interesante obra del autor, ya que en su producción se encuentran numerosas obras que vienen al hilo de lo que antes comentaba de Rogelio López Cuenca, en cuanto a ejercicios de memoria.



Sánchez Castillo fue invitado a la Bienal de Pontevedra en 2004, para la cual una de las obras presentadas fue un cartel luminoso ubicado en la calle de la ciudad con la frase: “LA CALLE ES MIA”, pronunciada y afamada por Manuel Fraga en 1976 cuando era

Ministro del Gobierno en contra de una manifestación. Coincidió que en el año de la Bienal, Fraga era el líder de Partido Popular de Galicia.

Esta obra de Castillo venía de nuevo a rescatar, un pasaje de la historia, a hacer un ejercicio de memoria, a preservar del olvido, sacando a la “luz” (con luz en este caso), un episodio que tal vez se estaba borrando de la memoria colectiva o desconocido para otros.

Esta obra por tanto, funcionaría en el sentido de “monumento” que he defendido a lo largo del texto.

La lista de obras interesantes de este autor, en cuanto a ejercicios de memoria, y su relación con lo monumental, sería muy amplia.

Cabe mencionar “Baraka”, una obra audiovisual en la Castillo consigue una copia del molde de la mano de Franco del Museo del Ejército.

Tras conseguir la copia, el autor la lleva a varias quiromantes, para que “lean” la mano, sin decirles, a quien o a que personaje pertenece la mano.

El uso de la quiromancia revela un relato histórico de la mano, con el que el autor va jugando en la pieza audiovisual, yuxtaponiendo los relatos de las adivinas a algunas de las imágenes de archivo del dictador.

Una pieza de gran “humor”, con el que Castillo construye otra historia posible, del dictador.

Su exposición en MUSAC “Abajo la inteligencia” en 2007, mostraba algunas obras como “Narón”, una estatua en la que dos encapuchados arrancan la cabeza de un monumento de Franco, suceso que ocurrió realmente en la localidad de Narón, en Galicia durante 2003.

Otra pieza de la muestra, es una reproducción a escala del coche de Carrero Blanco tras sufrir el atentado en 1973, fundido en plata y colgando en el techo iluminado, como si una bola de discoteca se tratara.

En la exposición también se ven otras piezas, como el mástil del Azor, (el histórico yate de Franco), que el autor compró para la exposición.

Esta es una pieza de un carácter tremendamente político, más cuando, “*En combate, desarbolar un barco es dejarlo inoperativo*”<sup>42</sup>, nos recuerda el propio autor.

Estas obras, al igual que las que antes comentaba, nos dejan ver el interés del autor por la relación entre arte y poder, entre los espacios públicos y la memoria colectiva. El conjunto de las obras de este artista implican una “reescritura” de la historia, la recreación y reimaginación del pasado y su contextualización en el presente<sup>43</sup>.

#### **4.4.2. Otxarkoaga**

Los bustos de Karl Marx y Vladimir Lenin se encontraban en la embajada de la URSS en Madrid hasta que, con la caída del régimen comunista y el desmantelamiento del país, fueron a parar al municipio madrileño de Parla.

---

<sup>42</sup> ABC. *El Cultural*. 18 de enero de 2007. Entrevista de Elena Vozmediano a Fernando Sánchez castillo.

<sup>43</sup> SANCHEZ CASTILLO, F. (2004) *Rich cat dies of heart attack in Chicago*. Fernando Sánchez Castillo. Madrid: Ed. Turner/Ministerio de Asuntos exteriores. Pág. 11

El Ayuntamiento de Parla impidió la instalación de estos bustos en el municipio.

Una peña del bilbaíno barrio de Otxarkoaga, “Pa-yá”, se puso en contacto con los promotores de este monumento para su traslado al barrio en 1993.

*La técnica con la que estaban hechos los bustos (a primera vista modelado en escayola) los hacía inviables como monumento a la intemperie. También su tamaño delata la intención ornamental más que monumental con la que fueron hechos...los vecinos del barrio construyeron un contenedor ad hoc para habilitar el uso exterior y monumental de la pieza.<sup>44</sup>*



Los vecinos construyeron una “mole de piedra”, con un hueco en el que instalar los bustos, y posteriormente lo cubrieron con un cristal blindado.

Este cristal apareció en repetidas ocasiones destruido por disparos, que en el barrio nadie dudaba en atribuir a la cercanía del monumento con el cuartel de la guardia civil.

En uno de estos episodios, los bustos fueron retirados, y la hornacina quedó vacía, una “rotunda metáfora”, aunque

más rotunda fue cuando algún vecino, aprovechando que la hornacina estaba vacía, decidió crear un segundo “monumento”, instalando allí una cabeza de Marx acompañada por la de Txabi Etxebarrieta, un dirigente de ETA muerto en 1968.

Este segundo busto fue confiscado por la policía, se restituyeron los dos “originales” y se selló en cristal.

Asier Mendizábal, planteaba en su muestra individual<sup>45</sup> una sagaz lectura de este suceso, y no sólo de éste, sino de otros relacionados con la política monumental y la relación del arte “público” con la esfera de lo social.

“Otxarkoaga”, de Mendizábal está compuesto en dos partes; la primera una hornacina situada a la entrada de la exposición, construida en hormigón, y cuyo hueco corresponde a los bustos mencionados de Marx y Lenin.

---

<sup>44</sup> Extraído de un fanzine del propio autor, auto editado, que se entregaba durante la muestra “Asier Mendizabal”. MCARS. Madrid. 2011. Pág. 3

<sup>45</sup> *Ibíd.*

Apoyada en la pared, parece haber sido derrocada, o abandonada.

Un “monumento” vacío, pero cargado de memoria, que sin conocer el relato antes mencionado podría parecer una escultura abstracta, una pieza de hormigón encofrado ligada incluso con la tradición vasca, como algunas de las piezas de Chillida.



A lo largo de la muestra, de repente, aparece “el documento”, una gran imagen en blanco y negro, del monumento de Otxarkoaga, con los dos bustos en su interior.

Una imagen que con ese cromatismo, personalmente me lleva a la lectura de documento, de imagen del pasado, una “imagen documental”, que funciona aquí como una imagen “monumental”, que trata de preservar la memoria de la anterior pieza.

Ambas constituyen un ejercicio de memoria, una obra que recrea el relato y plantea los problemas que supone la instalación de un monumento público, de los problemas políticos que se desprenden del relato, e incluso de la violencia implícita que supone tanto el colocar, en el caso del busto de Txabi Etxebarrieta, como el destruir, en caso de los disparos, o incluso de la violencia del vacío, de la “memoria borrada”.

Otra pieza de la muestra, “Targu Jiu”, es una pieza escultórica instalada en medio de la sala, una gran rueda de tractor, de color blanco y de aspecto monumental.

En el texto que acompaña la muestra, hablando de la “*Columna sin fin*” de Brancusi, el autor nos revela:

*“...La abstracción seminal de la escultura de Brancusi recurre a la reducción formal que repiten todos los programas del arte abstracto. En su caso, el origen de la forma era, entre otros, el lenguaje popular del folklore rumano, a cuyo mobiliario tradicional alude en el elemento abstracto que repite en su “Columna sin fin”, de 1938. La escultura, en su pueblo de Targu Jiu, en*

*Rumania, parece anticipar el paso normativo al arte minimal. Sería lógico pensar, sin embargo, que un campesino del lugar pudiera reconocer en ella formas de su tradición cultural. En 1951, el alcalde de Targu Jiu, convencido de que la escultura representaba la decadencia del gusto burgués y el infantilismo vanguardista, decidió personalmente atar la columna a un cable a su tractor para derribarla. La columna pudo más que la determinación proletaria del alcalde y su tractor soviético”.*

Al mostrarnos este relato histórico, Mendizábal, pone de manifiesto uno de los grandes problemas de la escultura monumental, la compleja relación entre el “arte abstracto” y su capacidad para transmitir valores políticos o sociales.

La ausencia de “símbolos reconocibles”, puede llevar a la confusión como



en este caso del mensaje que trata de vertebrar la obra.

Más evidente se hace esta cuestión en la obra de “Hernani”, que recuerda la historia que sucedió en 2008. En ese momento surgió un impulso político por erradicar del país vasco toda alusión a la violencia política en espacios públicos, como en la denominación del

parque José Manuel Ariztimuño (miembro de ETA muerto en 1981).

Una dotación policial retiró las placas que identificaban al parque, así como “un monolito de homenaje” de acero cortén que había situado en la plaza.

Más tarde se supo que aquella escultura abstracta, era una obra de Txema Kalero, ganadora de un concurso de escultura en 1987, cuya intención era únicamente ornamental, y nada tenía que ver con la memoria del miembro de ETA<sup>46</sup>.

La pieza de Mendizábal muestra unos anclajes de la supuesta pieza de Kalero.

---

<sup>46</sup> *El País*. Edición digital 12/06/2008. [Fecha de consulta: 20/11/2010] <[http://www.elpais.com/articulo/espana/monolito/retiro/Hernani/estaba/dedicado/etarra/elpepiesp/20080612elpepinac\\_3/Tes](http://www.elpais.com/articulo/espana/monolito/retiro/Hernani/estaba/dedicado/etarra/elpepiesp/20080612elpepinac_3/Tes)>

Ambas piezas hacen ver de una forma clara los problemas de la escultura, en particular, como antes comentaba, a la dificultad de la escultura abstracta monumental de hacerse referente de un significante político o social. Pero sobre todo de que el mensaje llegue de una manera “correcta” al espectador.

Podemos recordar aquí, de nuevo, la escultura monumental en el periodo Romano, cuya ejecución se cuidaba de formalizarse bajo un lenguaje “naturalista”, un lenguaje “más asequible” para un amplio espectro público.

Las obras monumentales de Mendizábal tienen un carácter crítico, al igual que la “Columna sin fin de Brancusi”, o la pieza de acero cortén de Kalero, y que puede llevar a contradicción, precedida de incompreensión.

La obra de Mendizábal, requiere de las lecturas que acompañan la muestra, y por tanto el esfuerzo del espectador para acceder a su contenido.

#### **4.4.3. Maja Bajevic.**

El 27 de Mayo de 2011 se inauguró en el Palacio de Cristal una exposición de la artista serbia Maja Bajevic (Sarajevo, 1967).

La exposición lleva por título “*Continuara...*”. La pieza central de esta exposición es un monumento situado en el centro de la sala. Un gran monolito, con forma de gran pedestal, que está apuntalado con unos andamios. Lo que hace dudar al espectador si se trata de un monumento en construcción o está en proceso de demolición.

El pedestal contiene tres pequeños monitores, con unos videos que llevan por título “Wende”, que significa cambio o giro, y que se usó por primera vez en la caída del muro de Berlín. En ellos aparecen imágenes de archivo de distintas revueltas sociales.

Tanto en el monolito como en los videos, la autora quiere hablar de los “rápidos” cambios sociales, ocurridos en los últimos cien años.

Aparte de esa pieza, la exposición incluye un estudio de “esloganes” utilizados en diversos movimientos, como consignas, que se van plasmando en la muestra de manera visual y de manera sonora.



En los cristales del Palacio de Cristal, se escriben algunos de estos eslóganes sobre vapor de agua, y al transcurrir cortos periodos de tiempo se van borrando y se vuelven a escribir otros nuevos.

Sobre el pedestal no hay ninguna estatua. La autora habla de un “anti-monumento”, y explica que está vacío, haciendo referencia a esos cambios rápidos y alega que “lo que adoramos hoy puede no ser lo que adoremos mañana”<sup>47</sup>.

Lo que sí posee el pedestal, en su parte trasera, es un tobogán que permite al “público” subirse a él y darle un uso lúdico, le da un “uso”, hace participar al espectador.

Complementando a lo anterior, en intervalos de tiempo indeterminados, una cantante de ópera sube al pedestal y canta a “capella” los eslóganes recopilados por la artista.

Al escucharlos, son fáciles de descifrar, parece una melodía “inofensiva” y atractiva, que al avanzar en la muestra se torna cargada de violencia y tintes políticos, y que se impone a todos los espectadores de la muestra.

Elijo aquí esta obra de Bajevic por las múltiples cuestiones en torno a lo “monumental” que plantea.

En la muestra se pueden ver muchos de los problemas en torno al “concepto” de monumento que ya hemos tratado a lo largo del texto.

Toda la instalación funciona como un dispositivo complejo, en el que las obras audiovisuales, la cantante de ópera, o los escritos de los cristales, funcionan de un modo “monumental”, tratando de preservar en la memoria

---

<sup>47</sup> Entrevista a Maja Bajevic. Archivo audiovisual del MNCARS. <http://www.museoreinasofia.es/archivo/videos/2011/bajevic.html>

unos contenidos sociales o políticos, mientras que el pedestal, quizá más escultórico, aparece más confuso, inerte, salvo por el tobogán que da una pequeña licencia al espectador, una cierta complicidad “infantil”, un poco “terrorífica”, a mi juicio.

“Terrorífica”, en el sentido de que aunque es participante, es un participante ocioso, funciona como un entretenimiento de masas, como si los hechos sociales y políticos pasaran a su alrededor mientras “él”, (el público) se lanza por el tobogán, “participante”, pero anulado.

Aunque esto no deja de ser una reflexión personal.

#### 4.5. MONUMENTOS QUE “HABLAN”, ESTATUAS PARLANTES.

Las estatuas “parlantes” de la ciudad de Roma, son un conjunto de esculturas, la mayoría de las cuales datan de la época romana, que a partir del siglo XVI y hasta el día de hoy, comenzaron a “hablar”.

“Hablar”, o mejor dicho, a declarar sus ideas, sobre todo políticas, en forma de palabras escritas que según dice la leyenda, aparecían de madrugada en las bases de las estatuas.

Son seis las estatuas “parlantes”: Pasquino, Madama Lucrezia, Marforio, Fuente del Babuino, Abate Luigi, y la pequeña fuente del Facchino.



Cada una tiene una historia, o un discurso que estaba implícito en el monumento, a quien representaba o la historia que pretendía contar, historias que ahora están supeditadas al “tumor” de la participación anónima y social.

El Pasquino, la más famosa del conjunto, fue la primera que comenzó a “hablar”, esta estatua representa a Menelao que sostiene el cuerpo de Patroclo.

Actualmente se la conoce como el Pasquino, el término procede de un zapatero romano conocido por sus frases y comentarios picantes cuya tienda, era un espacio de reunión para charlar sobre los demás, o sobre temas de actualidad.

Tras la muerte del zapatero, se tomó por costumbre fijar las “pasquinadas”, en la estatua que había frente a la tienda.

Las “pasquinadas” eran pequeños escritos de papel, satíricos e insultantes con que la población romana se burlaba de las altas jerarquías

Desde entonces se la conoce a esta estatua como el Pasquino.

Su nombre ha dado nombre al término “pasquínate”, o en castellano lo que conocemos hoy, como pasquín.

Traigo aquí este ejemplo porque en el caso de este conjunto de estatuas su significado ha sido vampirizado por la intervención social, en este caso por medio de los pasquines.

No sólo su significado primigenio, como en el caso del Pasquino, sino incluso ha sido transformado el nombre del propio monumento.

Aun hoy al contemplar estas estatuas, se pueden ver totalmente colonizadas, llenas de notas, *post-its*, papeles pegados e infinidad de panfletos pegados sobre ellas que hacen del conjunto un nuevo monumento.

Un monumento que se mantiene “vivo” gracias a esa participación popular, y cuyos mensajes se ajustan a los tiempos, creando un monumento “camaleónico” capaz de representar dependiendo del momento unos u otros valores.

Este hecho hace repensar el monumento, el concepto mismo de monumento. Se trata, por tanto de monumentos de voz pública, erigidos con las demandas anónimas, cuyo material ya no es sólo el material pétreo de las antiguas estatuas romanas, son por tanto ahora, otra obra.

Es curioso, ya que mi interés va más allá de la anécdota histórica, ver que en estos casos de las estatuas parlantes, el “modus operandi”, las pautas operativas, nos resultan comúnmente familiares.

Esa amalgama de papeles, que se extiende como un tumor alrededor de la estatua, hasta conseguir erigir y re-significar el monumento, ¿No es una pauta que nos resulta del todo cercana?

#### 4.6. MONUMENTALIZACIÓN ESPONTÁNEA.

Inmediatamente después de los atentados de Madrid del “11M” de 2004, espontáneamente se creó en Atocha un gigante memorial realizado por los que habían sufrido la conmoción del acontecimiento.

Un rito que tomaba la forma de monumento, no ya con materiales tradicionalmente utilizados, sino con simples velas, flores, o fotografías y carteles manuscritos por las propias víctimas o familiares.



Un monumento que fue construido, poco a poco, persona a persona, de manera participativa, que representaba a mucha gente y cada uno aportaba lo que su espíritu en ese momento le demandaba.

Ése fue el monumento, a mi juicio, y no los que posteriormente se han construido

a tal fin, al menos éste, el de las flores, las velas y los papeles, es el que fue construido “desde” la memoria colectiva y el que “perdura” en la memoria colectiva.

De este hecho me interesa resaltar la rapidez en la que surgió la necesidad de “formalizar” un sentimiento, de monumentalizarlo, de levantar el hito, de construir un memorándum.

Los “espectadores” del suceso se convierten en agentes activos, y formalizan, en este caso el memorial.

Además de la necesidad, me interesa resaltar el proceso de construcción.

En estos momentos de soluciones bajo mínimos, lo que subyace es el uso mismo del memorial, y por ende del monumento.

Un caso totalmente distinto, pero con pautas común es el de el “15-M”, un movimiento que fluctúa desde el ciberactivismo hasta formalizarse en una presencia física en multitud de plazas de todo el país, entre ellas la céntrica Puerta del Sol de Madrid.



Una presencia, más concretamente en la Puerta del Sol, que no se dedicó exclusivamente a manifestarse de manera física, sino que ya, desde los primeros momentos, comenzó a transformar tanto los símbolos de poder de la plaza (carteles, vallas publicitarias, la organización misma de la plaza) como de algunos de sus monumentos (oso y el madroño), e incluso de la formalización de otros nuevos (casetas de información, pancartas que sustituyen a las anteriores, etc.).

Este sistema productivo de bajos medios, colaborativo, y de una rápida Monumentalización puede recordar a la producción de artistas como Thomas Hirschhorn.

Formalmente, tiene unas similitudes muy claras de la estética de los monumentos espontáneos como los que citaba anteriormente.

Muchas de las obras de Hirschhorn, son auténticos ejercicios de saturación, en sus instalaciones, altares, quioscos, etc., hay demasiados elementos: papeles, cinta adhesiva, cadenas, peluches, libros, espuma de poliuretano, cientos de imágenes impresas en papel, una gran cantidad de cosas que ver, demasiado que leer...

“I WANT TO SUPERINFORM AND SUPERDETAIL IN ORDER NOT TO INFORM OR DETAIL. I DO NOT WANT TO COMMUNICATE.”<sup>48</sup>

*“Quiero saturar con información, saturar con anécdotas, para no informar ni especificar. No quiero comunicar”.*

Esta frase de Hirschhorn concentra bastante bien lo que puede ser su proceder a la hora de enfrentarse a una obra, necesita “decirlo” todo.

Una sobresaturación, que lo que pretende es precisamente eso, sobresaturar, pero no solo pretende eso.

Muchas de sus obras están cargadas de contenido social y político, y muchas de ellas asumen una especial atención tanto en la participación, como de la colaboración del público:

Monumentos como los que el artista suizo dedicó a Deleuze, Bataille o Spinoza, en barrios desfavorecidos de las ciudades de Avignon, Kassel y Amsterdam respectivamente.

---

<sup>48</sup> P. FALGUERES (2003) “Mezar el mundo”. En: *United Nations Miniature. Thomas Hirschhorn*. (Catalogo de exposición) Málaga: Ed, Cac. Málaga. Pág.53

Estos monumentos, realizados en materiales precarios (cinta adhesiva, espuma, cartón), no sólo funcionan de un modo ornamental, ya que todos ellos cuentan con múltiples textos, así como libros, fotografías y distinto material del personaje al que representa.

Una manera, la de Hirschhorn, de utilizar el monumento como un “arma cultural”, para acercar a lugares menos favorecidos, con la excusa del monumento, textos o libros de gran interés.

En mi opinión este modo de operar se ve claramente en su proyecto posterior, el “Museo Precario Albinet”.



El proyecto se desarrolló en el barrio de Aubervilliers, al noroeste de París. Un barrio de clase obrera, que en los años 30 había alojado a numerosos refugiados de la guerra civil española, y

en la actualidad estaba poblado en su mayoría por inmigrantes árabes y africanos.

El punto de partida del proyecto, era traer obras de prestigiosos artistas, expuestas en los grandes Museos de Francia al precario Museo, que Hirschhorn montaría en el barrio con la colaboración de los vecinos, frente a un bloque de pisos, en la calle Albinet.

El artista decía que con ese transporte, las obras dejarían de ser “patrimonio” y pasarían a tener una “misión de transformación”.

Las negociaciones fueron largas, pero finalmente el Museo Georges Pompidou, aceptó, y se prestaron obras de Dalí, Beuys, Warhol, Malevich, Mondrian, Léger, Duchamp y Le Corbusier.

El Museo Precario consistía en una estructura de cuatro espacios principales. Su aspecto general no sorprendió al visitante que conociera la obra precedente de Hirschhorn: las breves edificaciones en que consistía estaban construidas con piezas de plástico, madera y cartón, atadas con enormes cantidades de cable y cinta adhesiva.

Las estancias, además de las obras de los artistas, estaban abarrotadas de fotocopias, de escritos, que el artista había hecho con sus colaboradores.

El público podía parar a consultar libros, albums fotográficos, videos y panfletos de y sobre diversos artistas, escritores y filósofos: Fernand Leger, Liubov Popova, Robert Walser, Meret Oppenheim y algunos otros.

Todo un ejercicio, del que Hirschhorn hace una grata demostración, de cómo utilizar en este caso el “arte”, no tanto ya de acercar el arte a un barrio deprimido, sino de cimentar la capacidad de gestión de los propios vecinos. El proyecto de Hirschhorn estaba lleno de detractores, contrarios a llevar ese tipo de obras a ese barrio, por el peligro y el riesgo que eso suponía.

El peligro de que las obras fueran destruidas, robadas, un peligro que con la implicación del barrio y de los habitantes de Auverbilliers quedó descartado.

#### **4.7. PARTICIPAR.**

Existen numerosas obras concebidas “con” los espectadores, o basadas en el compartir, tanto los procesos de creación como en los resultados obtenidos.

Estas prácticas de implicación común consideran al espectador *como un ciudadano y como un ser político*<sup>49</sup>. Es esta una característica que modifica la noción de “público” y revoca en particular el principio de pasividad, admitido en muchas de las obras de arte (público), y que modifica la economía de la obra.

El registro de “autoridad” de una obra pasa a ser una “invitación”, que requiere al espectador, como un elemento total del dispositivo creativo.

Ya lo decía Duchamp, “Son los que miran los que hacen los cuadros”, subrayando la importancia del espectador, la necesidad de la obra de un “público”.

En el caso de las obras participativas, no se trata ya de una simple necesidad de la presencia del público, sino de una “negociación”, como comentaba anteriormente en la obra de Rogelio L. Cuenca. “Negociación” tanto de los contenidos como del proceso en el que se va creando la obra.

El 20 de febrero de 2001 se inauguraba la exposición “100 Shaheed”, en el Centro Cultural Sakakini de Ramallah. Una exposición de Adila Laidi (directora del centro) y el artista Samir Salameh, que sirvió como medio para rendir tributo a los caídos de la intifada de Al-Aqsa, la revuelta que comenzó

---

<sup>49</sup> ARDENNE, P. (2006) *Un arte contextual*. Murcia: Ed. Cendeac.

en Jerusalén en 2000. La aspiración de la exposición era la construcción de un memorial, de un “monumento”, de preservar en la memoria, de acercar el recuerdo de las personas que forman esa cifra de muertes de palestinos desconocidos.

“100 Shaded”, (100 testigos fieles), no trata de ensalzar a los caídos como héroes, sino como personas normales, palestinos de a pie. Las familias de los caídos contribuyeron a formar el “monumento”, que fue construido con fotos personales de cada uno, así como un pequeño relato de la vida de cada uno y un objeto personal.

Una participación, en este caso que configura los procesos de formalización de la muestra y donde las implicaciones personales de cada uno de los participantes se hacen presentes.

Desde luego las relaciones entre el artista y el espectador pueden ser de lo más variadas, desde ese “acuerdo” lúdico que antes comentaba en Bajevic, a este “acuerdo” de las familias componiendo el monumento de las víctimas de Al-aqsa, hasta el “contrato” que firma Santiago Sierra con decenas de inmigrantes para cavar su propia tumba, o los 400 voluntarios que participaron en la obra de Francis Alÿs, “Cuando la fe mueve montañas”, que consistía en “mover”, cada uno cargando con una pala, paso a paso, una montaña<sup>50</sup>.



Una serie de “pactos”, o acuerdos que tienen evidentes connotaciones políticas y de alguna forma “democratizan” esa relación de artista-espectador, y que como opina Jacques Ranciere sobre el desigual “reparto de lo sensible”, el artista participativo actúa porque le parece que el arte puede poner aceite al mecanismo de la vida colectiva, y al hacerlo, convertirse en un *multiplicador* de democracia.

Un tipo de obras, las del “arte participativo”, muy alejadas del “concepto tradicional” de producción de las obras monumentales, donde como ya comentaba Rogelio López Cuenca se impone una lógica heroica, impositiva y totalitaria.

---

<sup>50</sup> Las citas en torno a este tipo de obras serían inagotables, cito esas por la cercanía y que sirvan como ejemplo

**5. OBRAS PERSONALES. MARIO ESPLIEGO (2010-2011)**

**“DAMNATIO MEMORIAE”. Yeso, carbón, tela y madera. 2011.**

Se trata de una pieza realizada en yeso blanco, que remite a los referentes clásicos utilizados como modelo en las escuelas de arte para aprender los cánones clásicos.

Estos modelos de aprendizaje, descontextualizados, muestran tan sólo las “bellas” formas de la figura, sus formas anodinas y vacías de contenido social y político, carentes de sentido.

Muchas de ellas son representantes de los grandes valores de la sociedad clásica, ocultando de alguna manera la violencia implícita que contenían.

La pieza aparece manipulada, con un “tartazo” estampado en la cara, de la misma textura y tratamiento que el resto de la figura, lo que hace sugerir que forma parte del modelo.

Es una manera burlesca de hacer implícito lo que no está, de reivindicar la historia oculta, de levantar el velo de la historia.

Una bandera con un grafiti con el lema “*Damnatio Memoriae*”, de una estética más contemporánea, sirve de lazo de unión de esta práctica de formato clásico con otras acciones iconoclastas más actuales.



**“MONUMENTAL”. Rotulador sobre papel. 120 x 50. 2010**

Tres dibujos en los que se representa una trama de las fotografías del derribo del muro de Berlín, el derrocamiento de la estatua de Saddam y el atentado del World Trade Center de New York.

Estas imágenes normalmente han llegado a nosotros a través de medios de comunicación, ya sean medios fotográficos de prensa o de video.

Los dibujos pretenden exponer su estructura. Mirar la fotografía como representación, no como imagen veraz.

Al ampliar esa trama la imagen merma su definición, solo se mantiene visible desde lejos, y desaparece según nos acercamos.

Tal vez esa relación de lejanía sea especialmente interesante con los tres sucesos que me ocupan, sucesos que hemos vivido colectivamente desde la distancia.



**“FUNNY RIOT”. Audiovisual. 3´10´´. 2011.**

Se trata de una pieza audiovisual, en la que se ve un prototipo patético y precario de monumento (el monumento ecuestre al Duque de Sforza), siendo destruido de una manera lúdica mediante explosivos de baja intensidad.

Tanto la imagen como el sonido muestran esa escena contemporánea de destrucción. Por otro lado, los “subtítulos” incluidos en la obra remiten a una conversación ficticia entre unos arqueros franceses de 1499, durante el suceso real de la destrucción de la estatua ecuestre del Duque de Sforza.

Este suceso ha sido comentado anteriormente en este trabajo:

*Leonardo da Vinci (1452-1519) trabajó durante doce años en la estatua ecuestre que debería erigirse en memoria de Francesco Sforza.*

*Una amenaza de guerra hizo que el metal reservado para la estatua fuera destinado a la fabricación de cañones.*

*Al derrotar los franceses a los milaneses en 1499, los arqueros gascones utilizaron la escultura de arcilla para efectuar prácticas de tiro para su divertimento. El gran caballo quedó totalmente destruido.*

La pieza trata de actuar como un nexo de unión entre la acción contemporánea y el hecho histórico.



**“RIOT!!!”. Talla en madera policromada. 2011.**

Entender la destrucción monumental a modo de catarsis, y con un gran poder simbólico, es la razón misma de esta obra.

La gran importancia de los símbolos, más concretamente los símbolos monumentales (escultóricos en este caso) y como afecta su destrucción, y las imágenes de ésta ante el espectador. Una estética del residuo, del agolpamiento de ruinas como hiciera Piranesi, la estética del vandalismo y el disturbio monumentalizado, de la destrucción como divertimento de masas.

Un “hooliganismo” monumentalizado que bebe de la estética de la subcultura punk, de su pasión iconoclasta y de la agresión y la violencia como proceso creativo.

Esta obra realizada en madera, de una forma agresiva en su proceso de talla, dejando evidencias de las heridas proferidas con las distintas herramientas, y con una policromía a modo de “graffiti”.

Instalada derrumbada, sin pedestales, agolpada entre su propios “escombros”.

Pese a todo, no chirria, ni resulta sorprendente, quizás ya estemos acostumbrados a esa “convivencia” entre la escultura y sus agresiones.



**“V”. Acuarela sobre papel. 50 x 70. 2011**

Se trata de un dibujo “icónico”, que parte como referente de la escultura retirada de Francisco Franco en la ciudad de Santander.

Una imagen, que se articula como un logotipo, cuyo proceso recuerda a los procesos de vandalismo (pintadas sobre estatuaria) y se articula por medio de unos alegres colores vivos.

Alude a la “ideología punk”, en esa tónica de violencia lúdica, y con cierto aire de venganza.

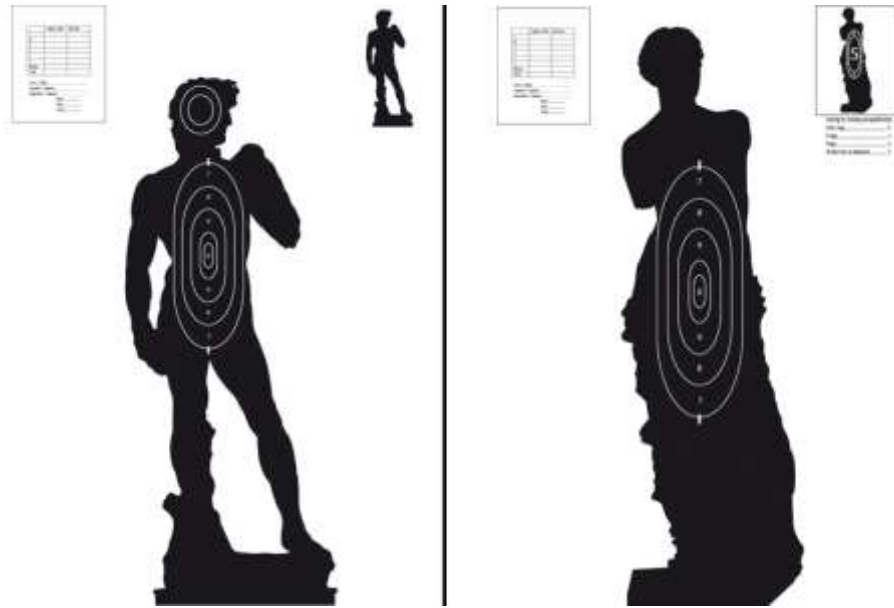


**“THE WAR IS MORE IMPORTANT...” Prototipo de video- acción. 2011.**

Se articula como un campo de tiro de Paint-ball, para el cual se diseñan dianas de estética paramilitar con algunas de las grandes figuras de la historia del arte monumental. Ésta se documentará de una manera audiovisual, fotográfica, y el escenario utilizado servirá como residuo para posibles obras escultóricas.

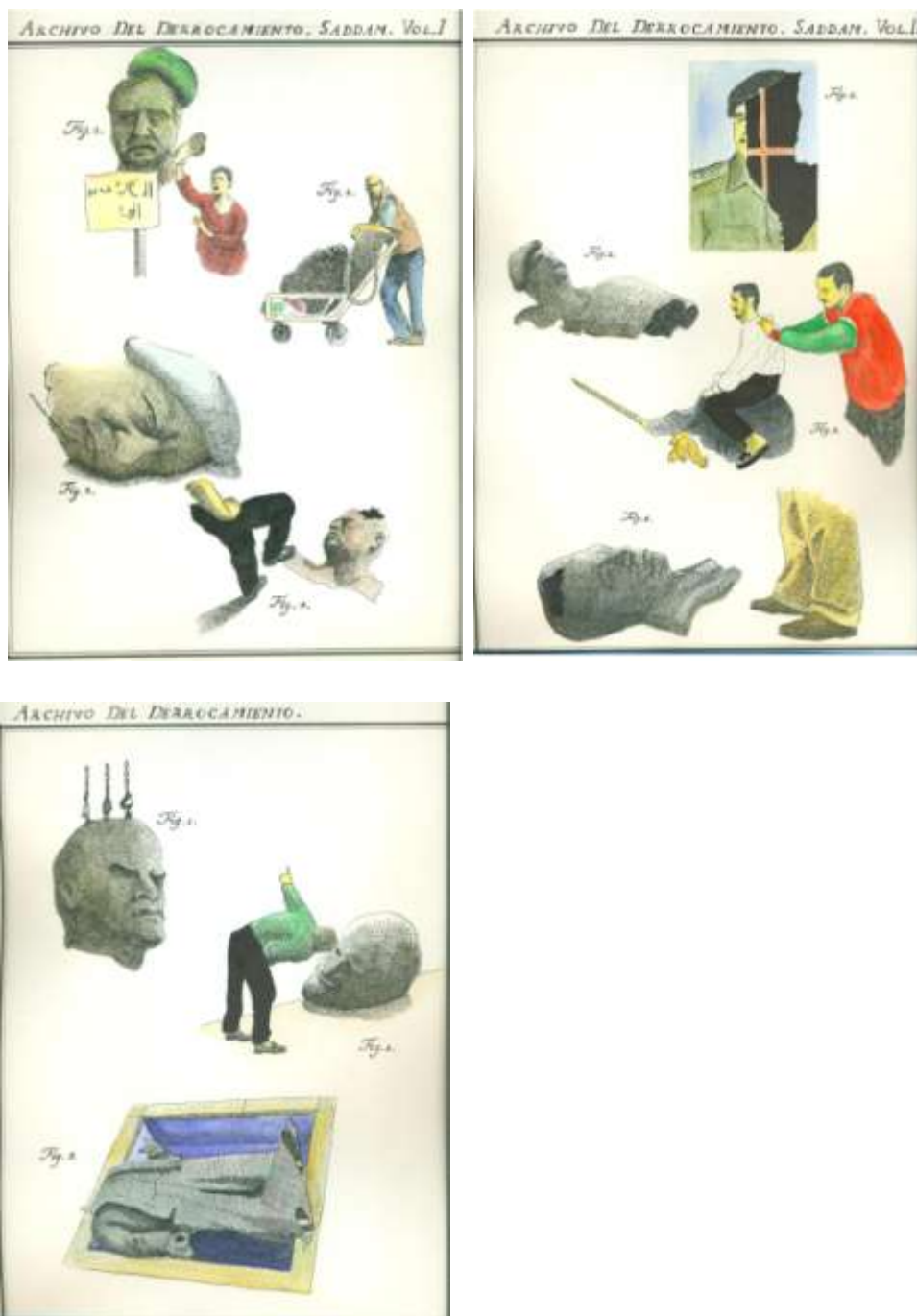
La pieza cuestiona la “pasión popular” por la violencia, camuflada en un proceso lúdico destructivo y bélico utilizado como acto creativo, y creando una obra final a golpe de desechos generados de la agresión.





**“ARCHIVO DEL DERROCAMIENTO” (Dibujos). Acuarela y tinta sobre papel. 2011.**

Esta serie de dibujos, por medio de láminas de apariencia “científica” trata de cartografiar las imágenes (clave) de distintos procesos de destrucción monumental. Una “colección” en proceso que irá incorporando láminas, hasta configurar un “archivo del derrocamiento”.



**“UTILES PARA LA DESTRUCCIÓN”. Fanzine auto editado. 2011.**

El siguiente documento es una recopilación de 16 relatos de agresiones a obras de arte durante el siglo XX por parte de “locos”, enfermos mentales, etc. Los relatos llevan como título el instrumento que utilizó el agresor para perpetrar la agresión (martillos, ácido sulfúrico, lápiz labial, cerillas, etc.). En cada historia se hace hincapié en detallar las causas que desataron la violencia contra las obras de arte, atendiendo a un plano más humano de la narración.

A modo de ejemplo:

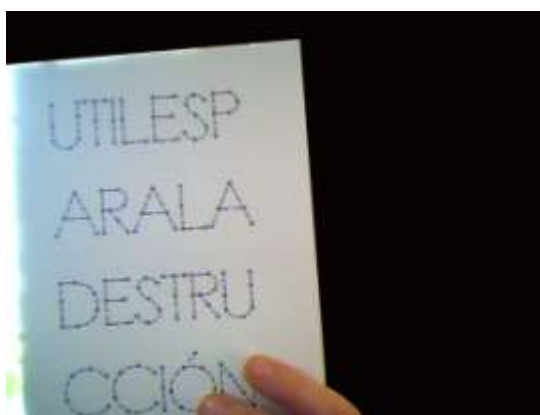
**Piedras.**

*El 30 de diciembre de 1956 Hugo Unzaga Villegas, un hombre sin hogar, lanzó una piedra a la Mona Lisa de Leonardo.*

*Lo que motivó a Villegas para tirar la piedra, fue que tenía la esperanza de ser encarcelado, porque hacía frío y no tenía dinero, ni lugar a donde ir.*

*Cuando entró en el museo con una piedra en el bolsillo, se dijo: "De repente la idea de tirar la piedra vino a mi mente."*

*Posteriormente fue encarcelado.*



### **“PARLANTE”. Talla en madera y acción popular. 2011.**

Se trata de una revisión del concepto de monumento a través de las “Esculturas parlantes” italianas.

“Parlante” funciona como un monumento generado y construido por muchas voces, de ahí la necesidad de la participación, en contra de la construcción unidireccional y vertical que suele ser la tónica general en la construcción de “monumentos”.

La obra pretende funcionar como un “speakers corner” donde cada “espectador-participante”, mediante pasquines, papeles, fotografías, dibujos, puede colaborar a construir el monumento.

La instalación cuenta con parte de la pieza ya construida así, como de material (cartulinas, papeles, rotuladores) para que el espectador participe.

La pieza es una estructura de madera donde poder “colgar” los mensajes de aquellos espectadores que quieran colaborar, una estructura que está construida sobre unas piezas talladas en madera que representan “gritos anónimos”.

Las figuras están realizadas de una manera clásica, pero con un tratamiento técnico cargado de violencia e iconoclastia “punk”. Permanecen derrumbadas de su pedestal y sometidas a la “acción popular”.





## 6. CONCLUSIONES.

Después del análisis del *monumento* desde los procesos de destrucción (tanto en los monumentos públicos de la época romana como en los actuales) nuestra percepción del mismo se ve modificada al conocer las implicaciones sociales y políticas que conllevan estos procesos.

Una parte reveladora en esta investigación es la violencia implícita en los propios “monumentos” tradicionales, y no sólo en los actos iconoclastas contra los mismos. Una violencia que está inscrita en los propios procesos de creación y construcción del monumento.

Violencia que se impone desde la constitución misma del “monumento tradicional”, que se impone en el espacio público para (re)presentar una serie de valores determinados y por extensión excluir a otros.

Una exclusión que conlleva como repuesta equitativa: la violencia, vandalismo, agresión, el odio, hacia el “monumento”, y a los valores que defiende.

De este modo se hace comprensible, de alguna manera se justifica esa transformación que perpetra el vandalismo hacia monumentos impositivos. Casi supone un derecho, legítimo, humano, como se reivindica de una agresiva manera en el film comentado en este trabajo de Spike Lee.

Al revisar el término mismo de monumento, lo hemos considerado como *algo que conviene ser recordado*, y que por lo tanto funciona como un transmisor de valores, de la misma manera podemos entender así su destrucción.

En nuestros días, basándonos en este término, podríamos hablar de “Imágenes monumentales” que cumplen una función similar a la del monumento tradicional, pero cuyo formato se ve modificado. De la misma manera estas imágenes pueden ser destruidas, modificadas o alteradas, como algunos de los casos de destrucción monumental citados en el texto.

E incluso, podemos ir más allá y podríamos hablar de monumentos “virtuales” y su destrucción dentro de la ciber-esfera, como en el citado caso de Anonymous.

No sólo observamos un cambio en el formato, sino que también se observa otro esencial, el de la difusión. Una difusión a escala global gestionada de otro modo y los *mass media*, quizá actúan de un modo similar a los sistemas de control imperiales en torno a las imágenes de la época antigua. Incluyen procesos similares al de la *Damnatio*, modificando, alabando, transformando, ensalzando o destruyendo valores, y transmitiendo estos valores a un extenso público.

Pervive una necesidad de la “imagen monumental”, como en el caso de la imagen de la muerte de Bin Laden, o en el reciente conflicto Libio, donde aparece una estatua del régimen de Gadafi mancillada por sus opositores. Unas imágenes que siguen funcionando como “imágenes clave”.

En cuanto al uso, “el monumento”, visto desde una perspectiva histórica, impositivo, vertical, desde la revisión realizada en este estudio, podemos extrapolar que vive un momento de crisis y ha perdido una de sus principales cualidades, la del “uso”.

Los patrones de violencia en contra del monumento se mantienen en el tiempo, y su significación política y social es mayor que la del propio monumento al ser erigido. El “uso”, como destrucción del monumento parece ser uno de los que sigue teniendo vigencia, incluso hoy.

Es interesante como en “procesos subversivos” y revolucionarios, “el monumento” (físico) sigue teniendo una importancia relevante y tanto su destrucción (como en los últimos casos de Libia) como su levantamiento (11m) pueden ser un arma revolucionaria.

Aparte podemos observar que el uso de la propia destrucción monumental y su lenguaje, más allá de ser un éxito asegurado en salas de cine, puede ser utilizado para explorar nuevos caminos narrativos desde el arte o el cine, y en una poderosa fuente para hacer relecturas de la Historia.

En cuanto a la participación por parte del “público”, el ejemplo de las Estatuas parlantes, es una demostración de cómo la participación ciudadana puede cambiar tanto el significado mismo del monumento, vampirizar sus valores, y utilizar como comenta Hirschhorn como un “arma cultural”, y de visibilizar la capacidad de gestión cultural autónoma de la propia ciudadanía. Actualmente los medios de comunicación también producen cambios en el espectador, posibilitando de una manera más asequible e inmediata a nivel

usuario, una implicación en la creación de imágenes (monumentales), al mismo tiempo los nuevos medios permiten su difusión a nivel global.

Esta investigación, como productor activo e involucrado con un formato escultórico, me hace repensar los procesos de trabajo. Tanto las propuestas formales (materiales, tamaños, formatos), como los procesos que impliquen o no una colaboración son algo implícito en la obra y que destila tanto una ideología como una manera de presentarse ante la sociedad.

Este estudio no supone un discurso definitivo, ni resolutivo sobre el concepto de “monumento” así como sobre los procesos de destrucción.

Ambos aspectos, íntimamente ligados, están en constante transformación, ya que son inseparables de su relación con el mundo (los cambios sociales, políticos, etc.) y por ende su “uso” y sus posibles mutaciones.

## 7. BIBLIOGRAFÍA.

La siguiente bibliografía, es una recopilación de los libros, catálogos, publicaciones, enlaces webs utilizados para la realización del presente texto.

### LIBROS.

- ALIAGA, V., PICAZO, G. (2011). *Exercicis de memoria*. Lleida: Ed. Centre d'Art La Panera.
- ARDENNE, PAUL (2006). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac.
- BAUDRILLARD, J. (1991). *La guerra del golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Anagrama.
- BESANÇON, A. (2003). *La imagen prohibida*. Madrid: Ed. Siruela.
- BONET CORREA, A. (1981). *Arte del franquismo*. Madrid: Ed. Cátedra.
- BORRADORI, G. (2003). *La filosofía en una época de terror. Diálogos con Jürgen Habermas y Jacques Derrida*. Madrid: Taurus.
- BOZAL, V. (ed.) (2005). *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- BREA, J.L. (2007). *Cultura\_RAM Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona: Gedisa.
- CASTRO FLÓREZ, F. (2003). *Escaramuzas. El arte en el tiempo de la demolición*. Murcia: Cendeac.
- CASTRO FLÓREZ, F. (2004). "Iros todos a tomar por culo". En: *Laocoonte devorado. Arte y violencia política*. (Catálogo de exposición).Salamanca: ATRIUM y DA2.
- CASTRO FLÓREZ, F. (2009). *Una "verdad" pública. Consideraciones críticas sobre el arte contemporáneo*. Madrid: U.A.M.
- DURÁN MEDRAÑO, J. M<sup>a</sup>. (2009). *Iconoclasia, Historia del Arte y lucha de clases*. Madrid: Trama.
- FREEDBERG, D. (2009). *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra.

- GROYS, B. (2005). *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-textos.
- HOME, S. (2002). *El asalto a la cultura. Corrientes utópicas desde el Letrismo al Class War*. Bilbao: Virus.
- KAPROW, A. (2007). *La educación del des-artista*. Madrid: Árdora Express.
- KRAUSS, R. E. (2002). *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal.
- KUNST, C., MARSÁ, M. (ed.) (2006). *Memoria y olvido de la Historia*. Castelló de la Plana: Univ. Jaume I.
- LARRAÑAGA ALTUNA, J. (ed.) (2010). *Arte y política. Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004*. Madrid: Complutense.
- MARTI, A. (2005). *El esplendor de la ruina*. (Catálogo de exposición). Barcelona: Fundación La Caixa.
- MILES, R. (1999). *Constructing identities in late antiquity*. New York: Routledge.
- MITCHELL, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal/Estudios Visuales.
- POLANCO, AURORA. (2004). *Formas de mirar el arte actual*. Madrid: Edilupa.
- SANCHEZ CASTILLO, F. (2004). *Rich cat dies of heart attack in Chicago. Fernando Sanchez Castillo*. Madrid: Turner/Ministerio de Asuntos exteriores.
- VARNER, ERIC. (2004). *Mutilation and transformation*. Leyden-Boston: Brill Academic Publishers.
- VIRILIO, P. (2003). *Unknown Quality*. Paris: Thames &Hudson.
- VITTINGHOF, F. (1936). *“Der staatsfeind in der roemischen Kaiserzeit: Untersuchungen zur "damnatio memoriae ”*. Berlin: Junker und Duennhaupt.

## VIDEOS.

- Introducción de la entrevista de Jesús Quintero a Jon Manteca. (El cojo manteca.) [Fecha de consulta 10/05/2011]:

< <http://www.youtube.com/watch?v=DXUhhdnWSDY> >

- PENN, S. "11'09''01." Visto en:  
<<http://www.youtube.com/watch?v=i9flcqEmz4A> >
- Entrevista a Maja Bajevic. Archivo audiovisual del MNCARS.  
<<http://www.museoreinasofia.es/archivo/videos/2011/bajevic.html>>

## CATALOGOS.

- FALGUERES, P. (2003). "Merzar el mundo." En: *United Nations Miniature. Thomas Hirshhorn* (Catalogo de exposición). Málaga. CAC
- *Unmonumental. The Object in the 21<sup>st</sup> century.* New York: Ed. PHAIDON. 2007.

## PRENSA.

- Diario ABC. El Cultural. 18 de enero de 2007. Entrevista de Elena Vozmediano a Fernando Sánchez castillo.
- HABERMAS, J. (2003). "¿Qué significa el derribo de un monumento?" Diario El País. Ed. 20/05/2003. [Fecha de consulta: 03/11/2010]

<[http://www.elpais.com/articulo/internacional/significa/derribo/monumento/elpepiint/20030520elpepiint\\_15/Tes](http://www.elpais.com/articulo/internacional/significa/derribo/monumento/elpepiint/20030520elpepiint_15/Tes) >

- MONJE, Y. (2011) "Estados Unidos mata a Osama Bin Laden". En Diario El País. Ed. 02/05/2011.[Fecha de consulta: 10/07/2011].

<[http://www.elpais.com/articulo/internacional/Estados/Unidos/mata/Osama/Bin/Laden/elpepuint/20110502elpepuint\\_4/Tes](http://www.elpais.com/articulo/internacional/Estados/Unidos/mata/Osama/Bin/Laden/elpepuint/20110502elpepuint_4/Tes)>

- MONJE, Y. (2011) "Estados Unidos revela que Bin Laden no iba armado". En: Diario El País. Edición Digital 03/05/2011. [Fecha de consulta: 10/07/2011.]

<[http://www.elpais.com/articulo/internacional/EE/UU/revela/Bin/Laden/iba/armado/elpepuint/20110503elpepuint\\_10/Tes](http://www.elpais.com/articulo/internacional/EE/UU/revela/Bin/Laden/iba/armado/elpepuint/20110503elpepuint_10/Tes)>

- Redacción BBC Mundo "Buscando a Bin Laden...en el fondo del mar". En BBC Mundo. Edición Digital. 14/06/2011. [Fecha de consulta: 15/06/2011.]

<[http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2011/06/110614\\_buzo\\_bin\\_laden\\_mesa.shtml](http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2011/06/110614_buzo_bin_laden_mesa.shtml)>

- J.Y. “El monolito que se retiró de Hernani no estaba dedicado a un *etarra*.” En: Diario El País. Ed. 12/06/2008. [Fecha de consulta: 20/06/2011].

<[http://www.elpais.com/articulo/espana/monolito/retiro/Hernani/estaba/dedicado/etarra/elpepiesp/20080612elpepinac\\_3/Tes](http://www.elpais.com/articulo/espana/monolito/retiro/Hernani/estaba/dedicado/etarra/elpepiesp/20080612elpepinac_3/Tes)>

#### **WEBS.**

- <[www.toppledsaddam.org](http://www.toppledsaddam.org)>
- <<http://www.malaga1937.es/> >
- <<http://www.madridabierto.com/es/intervenciones-artisticas/2004/fernando-lopez-castillo.html>>

#### **PUBLICACIONES AUTOEDITADAS.FANZINES.**

- “Asier Mendizábal”. MCARS. Madrid. 2011.

#### **MÚSICA.**

- COCK SPARRER (1977) *Running Riot*. (Ep.) Ed. Decca.
- ESKORBUTO. (1985). *Esquizofrenia*. (Lp). Ed. Discos Suicidas.
- RIP (1984) *Zona Especial Norte*. (Maqueta )Ed. Spansuls. 1984.
- THE CLASH (1977) *The Clash*. (Ep.). Ed. CBS Records.
- THE EXPLOITED (1981) *Punk’s not dead*.(Lp). Autoproducido.
- THE OPPESEED (1988) *Dead and Buried* (Lp). Ed. Captain Oi!
- ULTIMO RESORTE (1982) *Cementerio Caliente*.(Ep.) Ed. Barcelona Flor y Nata.

**MARIO ESPLIEGO. Guadalajara 1983.**

Actualmente cursando Máster de Investigación Arte y Creación, U.C.M. Madrid.

Licenciado en Bellas Artes en la UCM Madrid.

Técnico Superior de Escultura. Escuela de Artes y Oficios La Palma. Madrid.



**BECAS & RESIDENCIAS.**

Simposio Internacional de Artistas en Noja. Cantabria.2011.

INTRANSIT. Plataforma de creadores univeristarios.2010.

Residencia para jóvenes creadores. Fundación Antonio Gala. Córdoba.2009.

Beca por el departamento de escultura de la U.C.M. en Quito-Quingue-Esmeraldas. Ecuador. 2007.

Beca por el departamento de escultura de la UCM. Matruchaya- India. 2006.

Beca Museo Nacional de Reproducciones Artísticas. Madrid. 2004.

**EXPOSICIONES.**

**2011.**

“SIANOJA”. Simposio Internacional de Artistas en Noja. Casa de la Cultura de Noja.

Seleccionado para el Archivo de Creadores de Madrid por el comisario David Armengol. MATADERO. Madrid.

**2010.**

“Todo disfraz”. Espacio de Arte OTR.

“INTRANSIT”. Centro de Arte Contemporáneo Complutense. Madrid.

Más información en:

[www.marioespliego.net](http://www.marioespliego.net)

<http://archivodecreadores.com/artists>

<http://www.intransit.es/archivo/>

Contacto: [marioespliego@hotmail.com](mailto:marioespliego@hotmail.com)