Dossier

Los otros monumentos. Un intento contemporáneo de resistir al olvido

The other monuments. A contemporary attempt to resist oblivion

Andruchow, Marcela; Dubois, Pamela Sofía

Marcela Andruchow
marcela_andruchow@yahoo.com.ar
Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Pamela Sofía Dubois
pamela.sdubois@gmail.com
Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP – CONICET), Argentina

Aletheia
Universidad Nacional de La Plata, Argentina
ISSN: 1853-3701
Periodicidad: Semestral
vol. 13, núm. 25, e137, 2022
publicaciones@fahce.unlp.edu.ar

Recepción: 20 Agosto 2022
Aprobación: 10 Octubre 2022
Publicación: 01 Diciembre 2022

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/159/1593537002/

DOI: https://doi.org/10.24215/18533701e137

Resumen: Este artículo reflexiona acerca de las especificidades de la constitución de los monumentos conmemorativos en vínculo con la historia reciente. Para ello, la mirada se centrará en la noción de *contramonumentos,* entendiendo a estos últimos como aquellas producciones que, inicialmente de la mano de un grupo de artistas alemanes, desafían las premisas del monumento tradicional. En base a esto, se expone, en primera instancia el desarrollo histórico del monumento, destacando determinados sucesos que se consideran significativos dentro de la extensa cronología en la que éste se inscribe; en un segundo momento, se recuperan una serie de reflexiones y debates que problematizan y cuestionan la efectividad de estos objetos culturales en relación a la evocación del pasado; y finalmente, se presentan y analizan un conjunto de producciones artísticas que se enmarcan dentro de lo que se reconoce como contramonumentos. En este sentido, se considera que la revisión de los aspectos formales, conceptuales y funcionales a partir de las cuales James E. Young definió en la década de los noventa a los contramonumentos, ilumina y habilita nuevas reflexiones sobre las diversas intervenciones, acciones de resistencia y producciones artísticas que se llevan a cabo en la actualidad, muchas de las cuales pueden ser pensadas como contramonumentos.

Palabras clave: Memorias, Materialidad, Representación, Contramonumentos.

Abstract: This article reflects on the specificities of the constitution of commemorative monuments in connection with recent history. To do this, the gaze will focus on the notion of counter-monuments, reaching the latter as those productions that, initially by the hand of a group of German artists, would challenge the premises of the traditional monument. Based on this, the historical development of the monument is exposed, in the first instance, highlighting certain events that are considered significant within the extensive chronology in which it is inscribed; in a second moment, a series of reflections and debates are recovered that problematize and question the effectiveness of these cultural objects in relation to the evocation of the past; and finally, a set of artistic productions that are framed within what is recognized as counter-monuments are presented and analyzed. In this sense, it is considered that the review of the formal, conceptual and functional aspects from which James E. Young defined counter-monuments in the 1990s, illuminates

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

and enables new reflections on the various interventions, actions of resistance and artistic productions that are carried out today, many of which can be thought of as counter-monuments.

Keywords: Memories, Materiality, Representation, Counter-monuments.

Introducción

"Be aware, traveler, that your voice is really mine"(Davies, 1997, p.50).[1] Así reza el epígrafe de una tumba romana en Ostia. Para los romanos, como para la mayor parte de los pueblos, la memoria de la vida después de la muerte no era un asunto pequeño. En la memoria del hombre fallecido yace una forma de inmortalidad. Sus creencias en la vida después de la muerte no eran optimistas. La memoria como forma de inmortalidad pudo haber ofrecido una mayor permanencia que cualquier otra promesa sagrada y, para muchos romanos, la manera más obvia de construir una memoria era a través de un monumento funerario (Davies, 1997):

> A tomb may be monumental and unusual, but it has meaning only through those who look at it; it may speak, but it is always dependent on the passerby to read it aloud and in the glance or the voice of the living lies perpetuation through memory (p. 49).[2]

El término monumento, derivado del latín *monere* recupera este sentido original: avisar, recordar; es aquello que interpela a la memoria. La vocación afectiva del monumento es primordial, en tanto no se trata meramente de informar, sino de suscitar la emoción y con ello ligar con una memoria y hacerla viva (Choay, 2007).

El monumento está ahí porque de otro modo el recuerdo se disgregaría en la niebla del tiempo que pasa. Para poder sostener la memoria del pasado, necesitamos recuperarlo de modo consciente, percibirlo. El monumento objetiva la memoria que sustenta, y las emociones que suscita se entretejen con los sentidos y significados que le atribuimos, en lo personal y en lo cultural. Es tanto para quienes lo edifican como para quienes reciben sus mensajes, un dispositivo de seguridad para el recuerdo, de defensa contra los traumatismos de la existencia, de la historia.

Siguiendo a Francoise Choay (2007), podemos afirmar que lo propio del monumento radica en "su modo de acción sobre la memoria que utiliza y moviliza por medio de la afectividad" (p.12). En este sentido, se destaca que el pasado invocado no es cualquiera, sino que ha sido ubicado y seleccionado por motivos que se consideran centrales, en tanto pueda contribuir a mantener y preservar la identidad de una determinada comunidad. Por otra parte, James Young (1993) señala:

> By themselves, monuments are of little value, mere stones in the landscape. But, as part of a nation's rites or the objects of a people's pilgrimage, they are invested with national soul and memory. For traditionally, the state-sponsored memory of a national past aims to affirm the righteousness of a nation's birth, even its divine election (p.2).[3]

El monumento calma la inquietud que genera la certeza de la dilución del pasado, porque la emoción que suscita en su percepción nos hace conscientes del sentido del recuerdo, de aquel pasado que nos obstinamos en traer al presente una y otra vez ya que estimamos que es central para guiar nuestra existencia en el futuro o porque, quizás, no estamos dispuestos a que nos abandone nunca jamás. El modo particular en que el monumento nos permite relacionar el tiempo actual con la memoria es su aspecto específico; todo lo demás es contingente, diverso y variable, tanto en lo que respecta a sus destinatarios cuanto a sus expresiones y formas (Choay, 2007).

Sin embargo, este sentido original del monumento ha ido desapareciendo de manera progresiva a lo largo de los años y, el propio término, adquiriendo otras significaciones. Dentro de la extensa cronología en la

que se inscribe el desarrollo histórico de estos artefactos culturales, durante el Renacimiento se gesta una nueva concepción de monumento, devenido en objeto de reflexión y contemplación, "aparece como un concepto formulado en el interior de un rico discurso que suma de manera novedosa, pero inevitablemente fragmentaria, la perspectiva histórica, la dimensión artística y la conservación jurídica" (González-Varas, 2000, p. 29). No obstante, es en el contexto de la Europa ilustrada que el monumento asiste a una serie de transformaciones que redefinen sus usos y funciones, al reconocerse, principalmente, el valor histórico y documental de los monumentos medievales, relegados por el Renacimiento. Con ello se cimientan las bases conceptuales de lo que se conoce como *monumento histórico,* el cual mantiene una relación distinta con la memoria y con la duración, en tanto se aleja del fin de revivir un pasado sumergido en el tiempo. Puede ser instituido como objeto de conocimiento con valor cognitivo para la historia en general o para la historia del arte en particular o, por añadidura, apelar a nuestra sensibilidad estética, y ser un objeto de la vivencia del presente sin mediar la memoria ni la historia (Choay, 2007). A diferencia de la universalidad en espacio y tiempo que acompaña al monumento, el concepto de monumento histórico es una invención occidental que se extiende y difunde exitosamente más allá de Europa a partir de la segunda mitad del siglo XIX (Choay, 2007) y que, a pesar de sus contradictorios inicios, se halla vinculado a las políticas de conservación del patrimonio.

El historiador del arte Aloïs Riegl, en un ensayo publicado en 1903 titulado *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*, propone una distinción de valores atribuidos al patrimonio. A grandes rasgos, allí reconoce el valor rememorativo, el valor de antigüedad, el valor histórico, el artístico-estético y el valor de uso o instrumental. Siguiendo con lo propuesto por González-Varas (2000), el análisis pormenorizado que realiza Aloïs Riegl "permite encuadrar de modo completo todos los valores atribuidos históricamente al monumento" (p.40). A diferencia del valor histórico que requiere de un saber para su apreciación, y que exige la conservación del monumento por su capacidad documental que posibilitaría el estudio científico del pasado, el valor rememorativo, como su propio nombre lo indica, es activado por la memoria (González-Varas, 2021).

En las últimas décadas del siglo XX y en conjunción con una emergencia notable de trabajos sobre la memoria, se ha producido un resurgir casi obsesivo de la producción de monumentos. Este movimiento, con una fuerte presencia en Alemania coincidiendo con una serie de aniversarios relevantes asociados a la Primera y Segunda Guerra Mundial y al Holocausto judío, es mucho más amplio (Huyssen, 2002). Involucra a todas aquellas naciones que en el curso del siglo han padecido Estados totalitarios, guerras y atentados contra los derechos humanos con resultados trágicos y la más de las veces impunes. De esta manera, como se verá más adelante, a pesar de su descrédito, los monumentos han continuado su trayectoria a lo largo del siglo XX, sufriendo una transformación radical.

Desde entonces, muchos de los monumentos que se construyen refieren a las memorias más trágicas del siglo XX "[...] los únicos auténticos monumentos que nuestra época ha sabido edificar no dicen su nombre y se disimulan bajo formas insólitas, mínimas y no metafóricas. Recuerdan un pasado cuyo peso y, a menudo, cuyo horror prohíben confinarlos a la sola memoria histórica" (Choay, 2007, p.14).

En base a esto, en este trabajo interesa pensar en esos otros monumentos conmemorativos que tanto desde lo conceptual, como desde lo formal, desafían las premisas del monumento tradicional, constituyéndose en nuevas formas de memorialización y conmemoración. En esta clave, de la amplia bibliografía que reflexiona al respecto, encontramos particularmente significativos los aportes teóricos que realiza en la década de los noventa James E. Young, en torno a lo que definió como *contramonumento.* A partir del estudio de esta categoría, consideramos que muchas de las producciones artísticas que se llevan a cabo en la actualidad, como así también las diversas intervenciones que se realizan sobre determinados monumentos, responden a la operación de los contramonumentos.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Sobre los procesos de construcción de memorias

Durante los años ochenta del siglo pasado, las sociedades occidentales asistieron al surgimiento de un fenómeno que desde entonces se acentúa y expande significativamente, a saber, la memoria como una preocupación central, política y cultural (Huyssen, 2001). Dentro de este escenario, la confianza en el progreso que mira hacia el futuro, tan característica del proyecto moderno, fue reemplazada por un retorno hacia el pasado que reacciona ante la intensidad de los cambios en una acelerada, efímera y frágil contemporaneidad. De esta manera, "las preocupaciones, preguntas y fuentes para la creación de identidades individuales y colectivas ya no se construyen con miras al futuro sino en relación con un pasado que debe ser recuperado, retenido y, de algún modo, preservado" (Franco y Levín, 2007, p.5).

En ese contexto, comienzan a proliferar y a adquirir una gran centralidad los estudios académicos que reflexionan sobre la temporalidad, y sobre lo que numerosos autores han denominado como *Historia Reciente*, la cual "pone al descubierto las relaciones complejas y conflictivas de un presente que, en cuanto pasado muy reciente, se historiza a sí mismo" (Mudrovcic, 2013, p. 81). Dentro de este complejo entramado de debates y discusiones que se fueron dando a lo largo de los años, el problema de las fuentes y de la distancia temporal que aseguraba la objetividad del conocimiento producido por el historiador en relación a su objeto de estudio, fue puesta en tela de juicio ante la presencia de los sobrevivientes de sucesos trágicos del pasado reciente, cuyos testimonios se constituyeron en verdaderas fuentes para el trabajo del historiador, y donde la memoria, asociada al testigo, cumplía un rol fundamental.

En base a esto último, cabe destacarse que la noción de *memoria* se constituye como un concepto multívoco, objeto de estudio de las más diversas disciplinas. En este sentido, y tomando cierta distancia de aquellas investigaciones que estudian a la memoria como proceso de la actividad nerviosa, o como, en línea con los planteos psicoanalíticos freudianos, proceso mental individual, aquí se recuperan aquellas reflexiones que ponen el énfasis en el carácter colectivo de la memoria. En relación a esto último, se observa que muchas de las producciones académicas que problematizan sobre este aspecto se nutren de las nociones de *marcos sociales de la memoria* y *memoria colectiva* acuñadas por el sociólogo francés Maurice Halbwachs (2004) para quien:

> [...] no existe recuerdo alguno que pueda ser considerado como puramente interior, es decir, que sólo se conserve en la memoria individual. En efecto, desde el momento que un recuerdo reproduce una percepción colectiva no puede ser sino colectivo, y sería imposible al individuo representar una vez más limitado a sus propias fuerzas, aquello que solamente ha podido ser representado inicialmente con el concurso del pensamiento de su grupo [...] Precisamente, desde el momento que se reubica a los hombres en la sociedad, ya no resulta posible distinguir dos tipos de observaciones: la una exterior y la otra interna (pp. 319-320).

Desde esta perspectiva, los marcos sociales de la memoria son estructuras dinámicas, elementos que surgen de las esferas de la actividad, puntos de referencia plurales (pueden ser la familia, la clase, la religión, el lenguaje) que, al decir de Feierstein (2019):

> [...] permiten precisamente servir de estructura de asimilación de las experiencias personales. Éstas se inscriben como memoria -en un trabajo de reconstrucción creativa guiado por la imaginación- al ocupar un lugar referenciado, limitado y guiado por dichos marcos, al articularse con modalidades de comprensión y construcción de sentido que provienen de la experiencia del pasado histórico sedimentada como *historia en común*, como *historia colectiva* (p. 97).

De esta manera, se entiende que la memoria solo es posible en tanto existen estos marcos que fijan y estabilizan, al tiempo en que se comprende que los individuos no recuerdan solos, sino con ayuda de los recuerdos de los demás (Ricoeur, 1999). La memoria entonces dependerá de las ideas y los valores transmitidos y vividos por el grupo al que el individuo se vincula, y el olvido implicará la pérdida de contacto con aquellos que lo rodeaban entonces. No obstante, las memorias pueden estar inscriptas en otros locus, en soportes que se combinan con los grupos, premisa que es posible rastrear en el análisis que realiza Halbwachs

sobre la construcción de la tradición cristiana y su inscripción en la topografía de Palestina, donde prioriza la cuestión del espacio en la constitución de la memoria.

Estas reflexiones que ponen el acento sobre el carácter colectivo de la memoria y los soportes materiales sobre los que ésta se inscribe, resultan iluminadoras a la hora de pensar cómo los diferentes actores ordenan y organizan sentidos sobre el pasado, en función de un futuro deseado. Sin embargo, estos sentidos no se anclan de una vez y para siempre en tanto son producto de la voluntad y las acciones de determinados sujetos -con mayor o menor capacidad de agencia- que están insertos en entramados políticos particulares (Jelin, 2017). En estos procesos de *recuperación* y *utilización* del pasado (Todorov, 2000), enfocar en las prácticas sociales de memoria implica abordar temas como fechas y formas de conmemoración, marcas territoriales, memoriales, monumentos, y museos; archivos y producción artística y científica todos ellos cruzados por las disputas de las políticas públicas de memoria (Jelin y Vinyes, 2021).

Counter monuments

Como ya mencionamos, los monumentos conmemorativos tuvieron a lo largo del siglo XX una transformación radical que los hizo atravesar las diversas formas plásticas que se sucedieron en el arte, generar efectos estéticos variados y responder a contextos sociales y políticos diversos. Pero si hay algo que ha soportado esta forma de recordatorio es una feroz crítica a su capacidad efectiva de evocar el pasado y de sostener su potencia evocadora a través de la dinámica de la historia. Muchos artistas e historiadores de la cultura que se han sumado a esta denuncia, observan que los monumentos, en tanto reificaciones culturales, vulgarizan la comprensión de la historia; en lugar de recordar los hechos los sepultan bajo los mitos nacionales. En este sentido, se preguntan si son eficaces al momento de evocar el pasado o se reducen solo a marcas o señales que perpetúan no el acontecimiento rememorado, sino su propio gesto hacia el pasado. Otros más plantean que en lugar de conservar la memoria pública, el monumento la desplaza, sustituyendo el trabajo de la memoria realizado por la sociedad en su propia materialidad. Pierre Nora señala que: "Memory has been wholly absorbed by its meticulous reconstruction. Its new vocation is to record: delegating to the lieu de memoire the responsability of remembering, it sheds its signs upon depositing them there, as a snake sheds its skin"[4](Nora citado en Young, 1993, p. 5). Como si una vez que se le otorga forma monumental a la memoria, eso libera a la sociedad del ejercicio de recordar.

Por otra parte, el monumento como artilugio de evocación, evidencia su pretensión de grandiosa permanencia, pero permanece rígido y cristaliza los significados que soporta, alejándose de la dinámica propia de otros instrumentos culturales mucho más dinámicos. En esta misma línea, también se destaca que el monumento siempre ha demostrado ser un lugar naturalizado de la memoria, especialmente a partir de la constitución de las naciones modernas. Es un sitio en el cual las victorias, mártires, ideales y mitos fundacionales del Estado nación han sido presentados como naturalmente verdaderos. Estas son las ilusiones sustentadoras de la vigencia del monumento. Pero los artistas de varias generaciones han evidenciado que ni el monumento (erigido en materiales de larga perennidad), ni sus significados son eternos, ya que cada uno de estos se levanta en un contexto definido y en circunstancias particulares de la encrucijada socio-histórica y responde a ese momento (Young, 2000).

Luego de la PGM -la "Gran Guerra" europea- la incierta afección a los monumentos del arte moderno, se convirtió en claro rechazo. Los artistas y algunos gobernantes compartían la sensación general de que el monumento traía al presente valores arcaicos de heroísmo, victoria y gloria, desacreditados por la masacre de la PGM. El objeto tradicional de los monumentos bélicos había sido valorizar el sufrimiento para justificarlo y redimirlo históricamente. Los artistas de las vanguardias modernas sentían que obrar de ese modo era traicionar su propia experiencia de la guerra y además obturar la posibilidad de desafiar las realidades del mundo:

> La guerra del siglo XX democratizó el dolor. Los ejércitos anteriores estaban compuestos por mercenarios, voluntarios y profesionales. Después de 1914, el hombre de la calle iba a la guerra. La incidencia social de las pérdidas de guerra, en consecuencia, se transformó [...] Las formas de conmemoración resaltaron los nombres por encima de todo. Los nombres de los muertos era lo único que quedaba de ellos, y cincelados en piedras o grabados en placas, estos nombres eran el centro de la conmemoración pública a escala local y nacional. Esta práctica esencial de la utilización de los nombres fijó el modelo de las formas de conmemoración tras la SGM y posteriormente (Winter, 2004, p.335).

Por otra parte, la versión del monumento figurativo tradicional tuvo un resurgimiento en los estados fascistas que se desarrollaron en entreguerras en Europa. La asociación del monumento heroico con los regímenes totalitarios nazi y stalinista erosionó mucho más su legitimidad. De modo que:

> [...] durante las décadas posteriores del siglo XX, las opiniones artísticas y los gustos estéticos cambiaron lo suficiente para hacer de la abstracción el lenguaje clave de la expresión conmemorativa. Las estatuas e instalaciones, en consecuencia, escaparon de la notación nacional específica y abandonaron el énfasis anterior en la figura humana. En muchos casos, pero no en todos, formas que sugerían la ausencia o la nada sustituyeron las nociones clásicas, religiosas o románticas en el arte conmemorativo (Winter, 2004, p.336).

Cincuenta años después de finalizada la SGM y el genocidio nazi, en torno a la fiebre conmemorativa que envolvió a Europa en general y a Alemania en particular, los artistas alemanes contemporáneos todavía encontraban dificultades para separar al monumento de su pasado fascista. Según su punto de vista, los monumentos, por su rigidez dogmática y su certeza de la historia, evocan, desde esa didáctica ciertos rasgos muy asociados al fascismo. Por lo cual, un monumento contra el fascismo -el que sumió al mundo en la SGM y perpetró crímenes de lesa humanidad- debería ser un monumento contra sí mismo (Young, 2000).

Uno de los efectos más interesantes de este debate en torno a los memoriales en Alemania, fue lo que James Young ha llamado *contramonumentos*, espacios memoriales ideados para desafiar las premisas del monumento. La generación de artistas alemanes que participó y aún lo hace de ese debate, rechazan el concepto y el formato del tradicional memorial público porque consideran que son lugares que solo sirven para consolar o redimir los hechos trágicos. Perdonan a partir de una débil reparación o implican enmendar la memoria de un colectivo asesinado. Sobre todo temen que la memoria invocada para que se tome conciencia pública, sea finalmente desplazada y que sean los monumentos y memoriales[5] los encargados de hacer el trabajo de memoria que es deber de la sociedad.

Proponer representaciones estéticas no convencionales permitiría hacer accesible el pasado de un modo más auténtico. Además, no son precisamente la belleza y el goce estético lo que se ofrecen como resultado de la apropiación artística de estas obras. Sino más bien la posibilidad de tener un acceso diferente a los procesos históricos que evocan, acercándonos a las experiencias cotidianas de los protagonistas. En general, en estas propuestas artísticas se trata de evidenciar el vacío de sentido general y del poder político en especial, la violencia inútil contra la víctima inocente, el sufrimiento sin redención. En estos intentos contemporáneos de presentar el horror, se trata de evocar una ausencia irrevocable. El eje no es tanto la víctima y a la vez testigo como la ausencia misma en su singularidad (Brauer, 2006).

Más recientemente, los aportes teóricos que realiza Young sobre lo que definió en la década de los noventa como *contramonumentos*, iluminan los análisis y las reflexiones que se realizan en torno a diversas producciones artísticas, cuyas características formales y conceptuales, guardan alguna relación con aquellas que le atribuyó Young a los nuevos monumentos que se habían empezado a construir en Alemania y que se diferenciaban significativamente de los monumentos tradicionales.

Nociones tales como el vacío, lo negativo, lo antifigurativo constituyen a los contramonumentos, como así también lo hacen sus posibilidades de cambio, las figuras y los sucesos que conmemoran y el rol activo que adquiere el espectador. Partiendo de estas características y cualidades, algunos trabajos recientes ubican dentro de la categoría de contramonumento a una heterogeneidad de memoriales que incluso pueden no estar emplazados en el espacio público. Tal es el caso del investigador Domingo Martínez Rosario (2013)

que en su extenso trabajo analiza un corpus de obras de arte contemporáneo que tratan sobre la memoria y la historia y que se exhiben en museos, galerías y centros de arte.

Entre estas obras se hallan las esculturas[6] que analiza Andreas Huyssen (2010). Son un tipo de escultura (dentro del arte postminimalista de la época), que no se centra en la sola configuración espacial, sino que se inscribe con fuerza en la dimensión de la memoria localizable y hasta corpórea. Su lugar está en el museo o la galería, no en el espacio público. Está destinada al individuo que es consciente de ella, y no al país o a la comunidad, enlaza con el arte de la instalación y depende de la dimensión experiencial.

IMAGEN 1
Unland (1998),Doris Salcedo

Fuente: Museo de Memoria de Colombia.

La escultura hecha instalación con rastros de memoria se basa en las tradiciones del cuerpo humano esculpido y materializan una especie de obra de la memoria que activa el cuerpo, el espacio y la temporalidad, la materia y la imaginación, la presencia y la ausencia en una compleja relación con quien la contempla (Huyssen, 2010).

Contramonumentos y formas negativas. Las obras de Horst Hoheisel

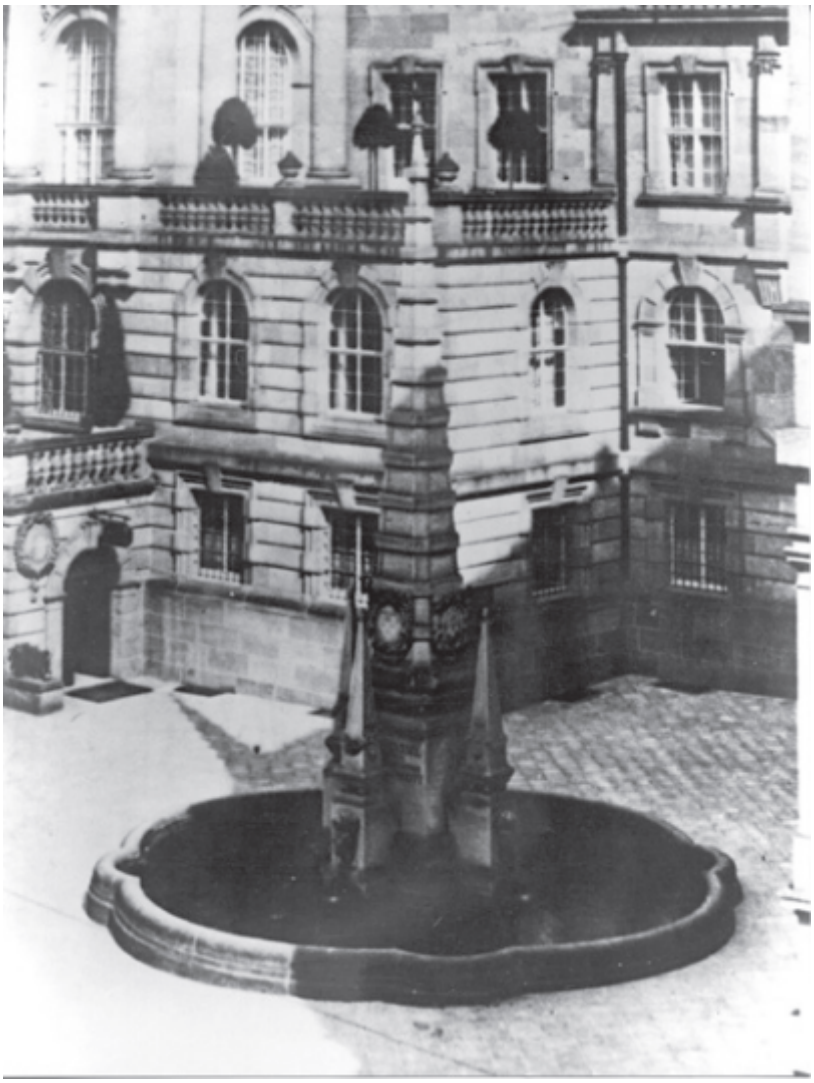
Cuando en 1995 se convocó a concurso para la construcción de un "memorial nacional [alemán] para los judíos asesinados en Europa", Hoheisel propuso una provocativa acción. La misma consistía en volar la puerta de Brandeburgo, pulverizar los restos de roca, diseminar los restos en su antiguo sitio y cubrir luego toda el área memorial con placas de granito. Más que conmemorar la destrucción de un pueblo con la construcción

de una obra, Hoheisel pretendía señalar la destrucción con otra destrucción. Esculpir un vacío para recordar la ausencia de un pueblo asesinado (Young, 2000), ofreciendo con ese vacío un espacio para congregar las memorias de quienes se allegarán a recordar a los judíos asesinados en Europa. La destrucción de un monumento alemán emblemático para contrarrestar la belicosidad y el poder alemán. Una obra conceptual en todo anti redentora.

La memoria surge en la obra de Hoheisel a partir de su historia íntima (Hoheisel, 2008). El artista nació en Poznan, Polonia en 1944, ahora vive en Kassel, Alemania. Vivió la historia de la guerra y el Holocausto y el reclamo que, a fines de la década del 1960, la generación de jóvenes alemanes hizo a sus padres -que vivieron y lucharon en la SGM- sobre el silencio acerca del Holocausto y la avanzada alemana sobre Europa.

En Kassel realizó su obra en forma negativa *La Fuente de Aschrott*. En la Plaza del Ayuntamiento de la ciudad había desde 1908 una fuente[7] diseñada por el arquitecto Karl Roth y financiada por el empresario judío Sigmund Aschrott. Identificada como fuente de los judíos fue demolida por partidarios locales de los nazis en 1939.

IMAGEN 2
Fuente original de *Aschrott* en 1908



Fuente: Archivo Municipal de Kassel.

El gobierno de la ciudad propuso reconstruirla en 1977. Levantar un monumento o una réplica y dedicarla a los fundadores de la ciudad. Hoheisel se enteró a través de los diarios de este proyecto de la administración y les propuso reconstruir el obelisco en forma negativa. A pesar de las discusiones que engendró esta propuesta, al final se hizo.

IMAGEN 3
Fuente invertida Aschrott en Kassel (1987), Horst Hoheisel.

Fuente: Horst Hoheisel.

Se replicó el obelisco original y se lo hundió 12 metros debajo de la superficie. Hay un hueco y el agua que se halla a nivel del piso cae en el interior de ese hueco y los paseantes pueden escuchar el agua caer. Horst arguye que el monumento ocurre en la mente de la gente que se ve obligada a reflexionar el porqué de la fuente invertida, el porqué de esa ausencia. El monumento recupera la presencia de una ausencia. Para el artista reconstruir la fuente original implicaba perder la historia de las víctimas. Si no se puede reconstruir la vida de los judíos asesinados por los nazis, no se puede reconstruir la arquitectura, como si nada hubiese pasado (Hoheisel, 2008).

La forma negativa de la fuente induce a la gente a pensar más; y cuando las personas en Kassel se enojan o discuten por un monumento, la obra funciona más que si fuera un objeto recibido con complacencia. La fuente no es el memorial para Hohiesel, es sólo una invitación a que los transeúntes que se detienen allí, busquen el memorial en sus cabezas (Young, 2000).

Esta actitud del observador es la que Hoheisel busca como contrapartida de su obra; mantener actualizado el recuerdo, el conflicto, sostener en las personas la elaboración de la memoria, obligar a pensar y reflexionar sobre los hechos del pasado, evitar su clausura, su condensación autocomplaciente en la visibilidad de un monumento positivo y funcional, con su placa recordatoria.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

En Kassel, Hoheisel trabaja con la dimensión política y crítica. Diseñó la nueva fuente como un reflejo invertido de la original, para recuperar la historia de ese lugar como una herida y una pregunta abierta, para conmover la conciencia de los ciudadanos de Kassel, para que no se repitan tales hechos (Young, 2000). La pirámide se hunde en el subsuelo de la ciudad, el agua que circula se proyecta hacia abajo, la propia historia de la Fuente de Aschrott continúa debajo de la ciudad. Como emblema del Holocausto, la historia de la Fuente circula como una historia subterránea y oculta en la ciudad. El artista intentó recuperarla, sacarla a la luz, desde las profundidades de ese lugar con su contra monumento.

Otro de los proyectos, más reciente de este artista junto a Andreas Knitz es *El monumento de los autobuses grises*, diseñado en el año 2006 para el Centro de Psiquiatría Die Weissenau en Ravensburg, Alemania, es un monumento a las víctimas de la llamada *Acción de eutanasia T4*, un programa llevado a cabo por los nacionalsocialistas entre los años 1940-1941, que tuvo como objetivo eliminar a aquellas personas que padecían enfermedades mentales o que se consideraban discapacitadas, y por ende, "indignas para vivir". En este sentido, "el monumento conmemora el trasporte a la muerte de estos pacientes". (Hoheisel, 2019, p.6)

IMAGEN 4
Monumento de los autobuses grises (2006), Horst Hoheisel y Andreas Knitz

Fuente: Horst Hoheisel y Andreas Knitz.

IMAGEN 5
Monumento de los autobuses grises (2006), Horst Hoheisel y Andreas Knitz.

Fuente: Horst Hoheisel y Andreas Knitz.

El memorial se encuentra constituido por un autobús de hormigón divido en dos en partes iguales que, en sus aspectos formales, replica aquellos autobuses que durante el período transcurrido entre 1940 y 1941, se utilizaban para el traslado de personas alojadas en clínicas y en hogares de ancianos hacia las cámaras de gas. En él, los artistas inscribieron las voces de las víctimas a través de la pregunta "¿Wohin bringt Ihr uns?", ("¿Adónde nos llevan?") Este *autobús-memorial*, como sus propios artistas lo definen, se ubica bloqueando la antigua puerta por donde salían "los autobuses de la muerte" de la clínica psiquiátrica Weissenau.

El 27 de enero del 2007, día en que se conmemora a las víctimas del Holocausto, se inaugura un segundo autobús, similar al primero en cuanto a sus características formales, que desde entonces ha recorrido alrededor de 7.000 kilómetros, y atravesado más de veinte ciudades.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

IMAGEN 6
Monumento de los autobuses grises en movimiento, Horst Hoheisel y Andreas Knitz

Fuente: Horst Hoheisel y Andreas Knitz

Este nuevo monumento, de 75.000 toneladas, transita por aquellos lugares de asesinato de los pacientes, y su trasporte se financia con donaciones o fondos públicos. En palabras de los artistas:

> With this draft we do not only want to raise a monument for the victims of the "euthanasia"-murder, but also reflect on the dead and the perpetrators by using the grey buses, the tools of the perpetrators, as a "means of transport" of memory (Hoheisel y Knitz, 2019, p.20).[8]

Se trata de un monumento cuya potencialidad radica en su capacidad de ser movilizado, y con ello, la posibilidad de acercar el suceso y las víctimas que conmemoran, a muchas más personas.

Una instalación memorial de Renata Stih y Frieder Schnock

En 1993 estos dos artistas berlineses ganaron un concurso para realizar una instalación memorial en el Barrio Bávaro (Bayerische Viertel) del distrito de Schönenberg de Berlín.

IMAGEN 7
Instalación en el Barrio Bávaro de Berlín (1993), Renata Stih y Frieder Schnock

Fuente: https://www.stih-schnock.de/remembrance.html

El memorial denominado *Lugares de recuerdo*, dedicado a los judíos asesinados de ese barrio, surge a partir de la preocupación de estos artistas, por la falta de señales que informaran sobre la ausencia de los residentes judíos del barrio que habían sido deportados y asesinados. Se trata de un barrio tranquilo y apacible, alejado del principal circuito turístico de la ciudad, que embelesa al paseante con su belleza y encanto. El barrio, antes

de la guerra, había sido el hogar de dieciséis mil judíos de clase acomodada, muchos de ellos profesionales. Allí habían vivido Albert Einstein y Hannah Arendt. Interesados en esa ausencia de signos y descreídos de las virtudes de un monumento tradicional levantado en un sitio único, los artistas propusieron una instalación memorial que está compuesta de ochenta postes de señalización en las esquinas, calles y aceras alrededor y dentro de la Bayerische Platz (Young, 2000). Cada uno de los postes lleva de un lado una imagen de un objeto de la vida cotidiana y del otro lado un texto breve extraído de las leyes antijudías nazis de los años 1930 y 1940.[9] Por detrás de una señal con la imagen de una rayuela dibujada a mano, se puede leer "se prohíbe que los niños arios y no arios jueguen juntos, 1938"; en un banco rojo colocado sobre el césped verde de la plaza, se lee en una etiqueta "1939 en una plaza de Bavaria: los judíos tienen permitido sólo sentarse en los bancos amarillos"; una señal con un disco telefónico en blanco y negro lleva el siguiente texto: "29.7.1940: se cortarán las líneas telefónicas de las casas judías" o antes de ello, "3.12.1938: las piscinas y baños públicos de Berlín están cerrados a los judíos", texto colocado por detrás de una señal con una imagen de un traje de baño en el frente.

IMAGEN 8
Las dos caras de una de las placas (1993), Renata Stih y Frieder Schnock.

Fuente: https://www.stih-schnock.de/remembrance.html

Los artistas colocaron estos signos en los postes de alumbrado público de todo el barrio sin previo aviso, lo que ocasionó una gran cantidad de quejas de los vecinos a la policía, denunciando que los neonazis habían invadido el barrio con leyendas antisemitas. Ante esta situación, y con la población enterada de la presencia del memorial, los artistas hicieron saber que estas mismas leyes se habían hecho públicas durante el nazismo no habiendo provocado en su momento semejante reacción de parte de los vecinos alemanes (Young, 2000). Para los artistas la ausencia de signos que recordara la población judía del barrio y su destino era una prolongación del crimen. Ahora lo único que reconoce la vida judía en ese barrio es la presencia de las señales con las leyes que formaron parte del proceso que condujo finalmente a los judíos a la deportación y a la muerte.

La intención de los artistas es que las señales formen parte de la vida cotidiana de los vecinos y que diseminadas por el barrio obliguen al transeúnte a enfrentarse con una o dos, mostrando cómo esas leyes dejaron a los habitantes judíos del barrio desprotegidos ante la ley. Este *no-monumento* constituye lugares de recuerdo que advierten a los vecinos actuales del barrio, que el crimen contra los judíos fue un proceso, que tuvo el acuerdo mudo de los propios alemanes. El memorial se propone para el vecino del barrio, como una confrontación permanente entre la memoria del crimen y el consentimiento en el pasado.

Los monumentos al olvido de Jochen Gerz

Jochen Gerz, nacido durante la SGM es un artista moderno conceptual que no pinta, no dibuja y no esculpe; no se ocupa de lo bello, ni de los objetos en su sentido usual. Sus obras son monumentos, presentan una relación directa con los símbolos. Pero sus monumentos que, si bien están construidos, son muy difíciles de definir, obran para la memoria. La memoria es su material constructivo. En tanto obras no se asemejan a las obras de arte estándar, sino que, en lo esencial, no ofrecen nada para ver (Wajcman, 2001).

En 1986 Jochen realiza, acompañado de Esther Shalev-Gerz, el *Monumento contra el fascismo, la guerra y la violencia y por la paz y los derechos humanos*. Se trata de una columna erigida en una comuna de la ciudad-puerto de Hamburgo, Alemania.

IMAGEN 9
Monumento contra el fascismo (1986), Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz.

Fuente: https://www.shalev-gerz.net/portfolio/monument-against-fascism/

IMAGEN 10
Monumento contra el fascismo (1986), Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz.

Fuente: https://www.shalev-gerz.net/portfolio/monument-against-fascism/

IMAGEN 11
Monumento contra el fascismo (1986), Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz.

Fuente: https://www.shalev-gerz.net/portfolio/monument-against-fascism/

Cuando la comuna le encarga al artista el monumento, destina para su erección un espacio en una plaza, pero Gerz elige un lugar en un bullicioso centro comercial (Gerz y Shalev-Gerz, s.f.). Debido a esta locación el monumento pudo ser apercibido por muchos transeúntes, ejercer la atracción hacia él de mucha gente. La columna tenía 12 metros de altura (la altura media de los edificios de la ciudad), con una sección cuadrada de 100 cm de lado y revestido en todas sus caras por planchas de plomo virgen. Con unas *Instrucciones de uso* redactadas en ocho lenguas y fijadas sobre una pared próxima, convocaba a estampar la firma sobre el monumento, a cuyo efecto se habían colocado estiletes a su disposición. La propuesta invitaba a permanecer vigilantes, a medida que más nombres cubrieron la columna, ésta se enterraba gradualmente en el suelo, hasta que un día desapareció totalmente. En ese momento de esta obra conceptual, el monumento contra el fascismo estuvo vacío. Y esa ausencia significa que nada puede levantarse en nuestro lugar contra la injusticia.

Los vecinos no solo firmaron la columna, sino que escribieron mensajes en contra de la guerra. Algunos incluso no escribieron, sino que hicieron acto de su opinión, como un militar que, durante la noche, dejó como mensaje nueve tiros estampados en el plomo. La columna estaba preparada para hundirse en el suelo a 200 cm por año. Para 1993 se hundió por completo dejando a la vista sobre la superficie, la cara superior sellada por un trozo de vidrio. El monumento ya no tiene la misma visibilidad, aunque su ubicación en un concurrido centro comercial recuerda a los transeúntes su relevancia. Un anciano, al que le habían matado a todo a su familia le preguntó a Gerz: "¿Qué pasará cuando ya no esté?", a lo que Gerz respondió: "Habrá que decirla" (Nielsen, 2008).

Para el artista el monumento combate la creencia de que los monumentos para la memoria son mandados a hacer para que la gente se olvide del asunto. En cambio, con el monumento de Hamburgo pasa que para encontrarse con él hay que encontrarse con la historia, no hay evasión posible: alguien tiene que contarte de que se trata. La columna ha desaparecido, pero la palabra mantiene viva la memoria.

Otro de los monumentos conceptuales de Gerz es *2146 piedras. Monumento contra el racismo*, en la ciudad de Sarresbruck, Alemania.

IMAGEN 12
2146 piedras- Monumento contra el racismo (1993), Jochen Gerz

Fuente: https://jochengerz.eu/works/mahnmal-gegen-rassismus

El lugar escogido para el monumento fue una avenida de 200 metros de largo, tapizada con 8000 adoquines. Esta vía lleva al castillo de la ciudad donde hoy sesiona el Parlamento del Sarre (región a la que pertenece la ciudad) y que durante la SGM había servido de Cuartel General de la Gestapo. Gerz escogió al azar 2146 de esos adoquines; la cifra se correspondía con la cantidad de cementerios judíos que había en Alemania antes de la guerra. Para alcanzar esta cifra el artista convocó a los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de Sarresbruck, con quienes realizó un trabajo de archivo e investigación. Sobre cada uno de esos más de dos mil adoquines se grabó el nombre de uno de los cementerios, y luego cada adoquín fue reimplantado en el suelo de la avenida y sellado, con el lado que llevaba la inscripción hacia abajo (Wajcman, 2001). Después de todo este trabajo la avenida recobró su aspecto original. Como parte de la obra Gerz destruyó todos los planos de ubicación de los adoquines grabados, así que hoy nadie sabe dónde están. La inauguración del monumento, en 1993, consistió en el descubrimiento de letreros con el nuevo nombre de la avenida. La calle *la Plaza del Castillo*, tomó el nuevo nombre oficial de *Plaza del Monumento Invisible*. Estos letreros son la única huella *visible* de la existencia del monumento.

Esta obra no es afable, ni terapéutica. No conmemora el recuerdo sino los agujeros de la memoria, la pérdida, la ausencia, el olvido, que es siempre un acto contemporáneo. No conmemora un hecho del pasado, sino su borramiento; el hecho de que no quede hoy ni huella material, ni memoria alguna de la vida judía que existía en Alemania antes de 1939, al menos en esas 2146 comunidades. Es un monumento de una precariedad total. Expuesto a cualquier vandalismo que diera por tierra con el trabajo de su construcción. Alcanzaría con sólo retirar los letreros de los nombres de las calles. Pero esa fragilidad es la de la memoria misma; aspecto que el artista resalta: la debilidad que tenemos para recordar; entonces el monumento nos recuerda que fácil olvidamos. Es un monumento al olvido.

Reflexiones finales

Los monumentos reseñados plantean la cuestión de apelar a los vivos, a su incomodidad, compromiso, enojo o empatía y solicitud para que estos artefactos sostengan su efectividad en el tiempo. Intentan conjurar el olvido a fuerza de mantener viva la memoria.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

En el caso de las obras de Horst Hoheisel, son obras en progreso, que requieren de un compromiso de mantenimiento que deviene de un complemento conceptual del monumento o que se sostiene por la inercia de la sensibilidad hacia los hechos conmemorados, muchas veces dinamizada por agentes más activos que otros, entre ellos el propio artista. Los elementos que forman parte de sus obras le asignan una fluidez que, si bien pareciera conectar con lo vivo, desliza su sentido hacia lo reiterado, lo constante. Un requerimiento público de compulsión a la memoria. El agua seguirá fluyendo hacia abajo en la fuente invertida de Aschrott; el Autobús gris seguirá deambulando. La desolación, el enojo o la conmoción que estos monumentos ocasionan en el espectador, lo deja en la situación de tener que hacer *algo* con esas emociones provocadas. Lo que el artista busca es que esa acción del observador sea la de laborar memoria. Ofrendar con nuestro pensamiento y nuestra actitud a las víctimas, no permitir que se disgregue su muerte como se cegó trágicamente su vida. Pero para activar el pensamiento sobre el recuerdo, Hoheisel, en su fuente invertida, justamente, no nos acerca un retrato mimético de ese recuerdo, que clausure la posibilidad de imaginar sino todo lo contrario, complejiza la operación y genera un espacio de interrogación.

El proyecto de Stih y Schnock se basa en un concepto de memoria no centralizada, de integrar la memoria del Holocausto en los avatares de la vida cotidiana. Los artistas pretendían que los lugares de recuerdo que generaron a partir de sus señales se infiltraran en la vida diaria de los berlineses, del mismo modo que las leyes antijudías divulgadas públicamente cercenaron la vida cotidiana de los judíos en los doce años que duró el Tercer Reich. Siguiendo a Peter Fritzsche (2009):

> Comienzo este libro describiendo el modo en que los nazis dividieron comunidades, familias e individuos. En la década de 1930, los alemanes no tuvieron una actitud única frente al nacionalsocialismo, y muchos despreciaron a los nazis, aunque terminaran transigiendo con ellos. Con todo, la mayoría de la población se identificaba con el Tercer Reich y creía que los nazis habían logrado curar las heridas de la historia alemana. Al final de la segunda guerra mundial, a los alemanes les resultó muy difícil enfrentarse al respaldo político que habían dado a los nazis inicialmente y su sensación posterior de haber sido traicionados por ellos, o evaluar su participación y la de sus conciudadanos tanto en la construcción de la comunidad racial como en el desarrollo de la guerra y el genocidio o, incluso, reconocer las metas fundamentales, revolucionarias, del nacionalsocialismo. Los debates y discusiones de la posguerra preocuparon a las familias alemanas durante décadas y pasaron de una generación a otra [...] (p. 7).

El proyecto de las señales de Stih y Schnock trabaja sobre la idea de familiaridad, de acostumbramiento que fue ganando gradualmente -con aceptación y renuncia- a los alemanes. Los artistas ponen de relieve lo escandaloso de esa aceptación. La marca impúdica de su transigencia, al tiempo en que resaltan que eso fue producto de un proceso en el que los alemanes no fueron coaccionados necesariamente.

Finalmente, en las dos obras de Jochen Gerz se podría decir que no hay nada para ver en términos artísticos. La columna de Hamburgo y el Monumento invisible de Sarresbruck ya no son visibles. La clamorosa verdad que retratan estas obras es que durante mucho tiempo los propios hechos del pasado trágico fueron invisibles.

Para Wajcman los monumentos de Gerz no pueden ser considerados anti monumentos o incluso contra monumentos, porque no contradicen especialmente la operatoria del monumento conmemorativo tradicional, sino que son otra cosa. No están dedicados a sostener la memoria viva, sino que conmemoran el olvido. Con ellos el artista erige una memoria distinta; aquella que cimentó el olvido. Son monumentos invisibles que tienen el poder de exhibir lo que no se quiere ver. Se orientan a hacer surgir lo que allí falta, la ausencia de los cuerpos y los huecos de la memoria que tensionan nuestra realidad (Wajcman, 2001). Son *monumentos conceptuales*, porque lo suyo no es decir, exponer o mostrar sino reinyectar lo que no puede decirse, la ausencia, en lo visible mismo (Wajcman, 2001).

Todas las obras que se han reseñado aquí ponen en cuestión el lenguaje tradicional del monumento. Utilizan lenguajes plásticos devenidos de planteos conceptuales que, incluso evitan acercarse al efecto estético, abonan en la provocación y la reflexión del espectador. Las de Horst Hoheisel sostienen contra el tiempo y las operaciones de olvido, la memoria por las víctimas y las circunstancias de esa pérdida; las de Stih y Schnock, traen al presente la ausencia de la vida judía y aguijonean a los alemanes por la responsabilidad de

PDF generado a partir de XML-JATS4R

las pasadas generaciones de connacionales en la colaboración de esa ausencia. Las de Jochen Gerz avanzan un poco más y ponen en cuestión el objeto mismo del monumento, su razón de ser. Ya que no conmemoran de modo directo a las víctimas o los hechos del pasado, sino que conmemoran el olvido y la pérdida. Positivizan el olvido y la destrucción. En este sentido, al no concentrarse en el recuerdo, sino en resaltar el olvido, más que rememorar un hecho del pasado, vuelven presente un hecho de *verdad*.

Las memorias que las obras solicitan son procesos subjetivos e intersubjetivos, fijados en experiencias y en *marcos* institucionales que se anclan en marcas materiales y esto porque es necesario que objetivemos lo intangible de nuestros símbolos. Solo es posible tomar conciencia inmediata de algo si podemos percibirlo y ello requiere que se presente a nuestros sentidos para ser visto, escuchado, olido, tocado, etc. La percepción objetiva de ese algo se acompaña de una emoción respectiva como parte del proceso. Cualquier hecho o recuerdo que quisiéramos significar, tiene que objetivarse de algún modo, sino lo perdemos. No es solo que se cancele nuestra memoria, porque los hechos vividos sean traumáticos y nos defendemos del dolor psíquico que nos provocan, sino que es necesario que los transformemos en objetos de habla, de escucha, de visualidad, etc. para que podamos acceder con conciencia a su significado para nosotros. De aquí que para que los monumentos funcionen como memoriales, se vuelve imprescindible la permanencia de modos de objetivación de los sentidos que tienen la pretensión de sustentar. Si no es a través de la materialidad, lo es a través de la sugerencia, de los indicios; pero debe haber un modo en que algo o alguien nos ayude a percibirlos. No podemos percibir la ausencia. Esta tiene que estar señalizada, indicada, incluso escoltada de su carga de tragedia y de dolor. De aquello que quizás solo puede ser atisbado, pero no experimentado. Esto implica que la decisión que tome el artista sobre la materialidad del monumento es crucial para orientar nuestra percepción hacia el sentido buscado y su sostenibilidad en el tiempo. Por otra parte, este tipo de obras conmemorativas presupone un trabajo de archivo, de exploración de la historia documentada tanto por el artista y los colaboradores o por los espectadores y esto conduce a reflexionar sobre la fuerza del criterio según el cual una actividad o producto artístico nos permite un acceso más adecuado al pasado.

Ahora, ¿qué pasará cuando los propios agentes de memoria ya no estén o cuando generaciones siguientes traigan consigo otros interrogantes e intereses sobre el pasado? Cómo sustraerse incluso a la paradoja de que la propia conmemoración participa en los mismos procesos de producción de residuos y la tendencia al olvido que lideran nuestra cultura del consumo instantáneo (Huyssen, 2010).

Sin embargo, pareciera que en estos tiempos las luchas por las memorias atraviesan el espacio público y sus conmemoraciones materiales con una renovada virulencia. Esta es una de las características más destacadas de la oleada de iconoclasia antirracista global que emergió tras el asesinato de George Floyd en Minneapolis a manos de la policía. Los ataques a los monumentos que simbolizan el legado de la esclavitud y el colonialismo: el general Robert E. Lee de los Confederados en Virginia; Theodore Roosevelt en la ciudad de Nueva York; Cristóbal Colón en muchas ciudades de Estados Unidos; el rey belga Leopoldo II en Bruselas; el traficante de esclavos Edward Colston en Bristol; Jean-Baptiste Colbert, ministro de Finanzas de Luis XIV y autor del infame Code noir en Francia; el padre del periodismo italiano moderno y ex-propagandista del colonialismo fascista Indro Montanelli, etc. se multiplicaron. Estas acciones ponen en cuestión el pasado ya sea que sean derribadas, pintadas o grafiteadas. Los monumentos representan una dimensión renovada de la conexión entre derechos humanos y memoria.[10] Hacen elocuente el lugar social y político de los afrodescendientes y los sujetos poscoloniales y el lugar otorgado a sus opresores históricos en el espacio público (Traverso, 2020). Estos hitos urbanos pueden ser nombrados como *incómodos*, estatuas, nombres de calles, plazas u otros objetos conmemorativos que se perciben como motivadores de segregación, injusticia y odio para aquellas comunidades cuyos derechos han sido sistemáticamente violados.

Las acciones de su remoción y resignificación pueden funcionar no como actos de borramiento del pasado sino como *contramonumentos*, que dejan un pedestal a la vista y más bien traen el pasado al presente para señalarlo y denunciarlo (Barbancho, 2022), en una sintonía no genealógica, pero si efectista de lo que los contramonumentos procuran con la memoria.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Referencias

Astorkia, I. M. (Comp.). (2019). *Arte, Memoria y Espacio Público*. Barcelona: Ajuntament de Granollers.

Barbancho, J. R. (2022). Resignificar al "héroe", del espacio público y el contramonumento. *Esfera pública*. Recuperado de: https://esferapublica.org/nfblog/resignificar-al-heroe-del-espacio-publico-y-el-contramonumento/

Brauer, D. (2006). "El arte como memoria. Reflexiones acerca de la dimensión histórica de la obra de arte". En S. Lorenzano y R. Buchenhorst (Eds.), *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen* (pp. 261-273). México: Universidad del Claustro de Sor Juana y Editorial Gorla.

Choay, F. (2007). *Alegoría del patrimonio*. Barcelona: Gustavo Gili.

Davies, P. J. E. (1997). The Politics of Perpetuation: Trajan's Column and the Art of Commemoration [Las políticas de perpetuación: La Columna Trajana y el arte de la conmemoración]. *American Journal of Archaeology, 101*(1), 41-65. Recuperado de: https://doi.org/10.2307/506249

Feierstein, D. (2019). *Memorias y representaciones: sobre la elaboración del genocidio*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Franco, M. y Levín, F. (Comps.). (2007). *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Argentina: Paidós.

Fritzsche, P. (2009). *Vida y muerte en el Tercer Reich*. Barcelona: Crítica.

Gerz, J. y Shalev-Gerz, E. (29 de marzo de 2010). Monument Against fascism [Monumento contra el fascismo]. En: *Site-Specific and the Situation. Attempting to understand the relationship between modern art, location and significance [Site-Specific y la situación. Intentando comprender la relación entre el arte moderno, la ubicación y el significado]*. Recuperado de http://sitespecific364.blogspot.com.ar/2010/03/jochen-gerz-esther-shalev-gerzs_29.htmll

González-Varas, I. (2000). *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. España: Ediciones Cátedra.

González-Varas, I. (2021). *La cultura de la memoria y la expansión del patrimonio cultural. Algunas encrucijadas actuales*. Maestría en Patrimonio Cultural UPTC.

Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos Editorial.

Hoheisel, H. (12 de julio de 2008). Entrevista en Wikitoki Rosario. Recuperado de: http://www.wokitoki.org/wk/026/horst-hoheisel

Hoheisel, H. (2019). *El arte de la memoria. La memoria del arte*. CAPAZ, Instituto Colombo-Alemán para la Paz.

Huyssen, A. (2001). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.

Huyssen, A. (2010). *Modernismo después de la Posmodernidad*. Buenos Aires: Gedisa.

Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado: cómo construimos la memoria social*. Argentina: Siglo XXI Editores.

Jelin, E., y Vinyes, R. (2021). *Cómo será el pasado. Una conversación sobre el giro memorial*. Argentina: Ned Ediciones.

Nielsen, G. (7 de diciembre de 2008). "Todo está escrito en la memoria". *Página 12*. Recuperado de: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4977-2008-12-07.html

Mudrovcic, M. I. y Rabotnikof, N. (Comps.). (2013). *En busca del pasado perdido: temporalidad, historia y memoria*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas y Siglo XXI Editores.

Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife Producciones, S.L.

Santner, E. (2007). "La historia más allá del principio del placer: algunas ideas sobre la representación del trauma". En: S. Friedlander (Ed.) *En torno a los límites de la representación. Los nazis y la solución final* (pp. 219-236). Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

Traverso, E. (2020). "Derribar estatuas no borra la historia, nos hace verla con más claridad". *Nueva Sociedad*. Recuperado de: https://www.nuso.org/edicion-digital/?page=38

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Wajcman, G. (2001). *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Winter, J. (2004). "Conmemorar la guerra". En: *Guerra*. [Catálogo de la exposición del mismo nombre]. Barcelona. CCCB. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.

Young, J. (1993). *The textury of Memory. Holocaust, memorials and* meaning *[La textura de la memoria. Holocausto, memoriales y significado]*. New Haven: Yale University.

Young, J. (2000). "Cuando las piedras hablan". *Puentes*, (1), 80-93. Comisión Provincial por la Memoria.

Notas

1 Sé consciente, viajero, de que tu voz es realmente mía. Traducción M. Andruchow.

2 Una tumba puede ser monumental e inusual, pero sólo tiene significado a través de quienes la miran; puede hablar, pero depende siempre del transeúnte leerla en voz alta y en la mirada o la voz de los vivos yace la perpetuación a través de la memoria. Traducción M. Andruchow.

3 Por sí mismos, los monumentos tienen poco valor, meras piedras en el paisaje. Pero, como parte de los ritos de una nación o los objetos de la peregrinación de un pueblo, están investidos de alma y memoria nacional. Porque tradicionalmente, la memoria patrocinada por el estado de un pasado nacional tiene como objetivo afirmar la rectitud del nacimiento de una nación, incluso su elección divina. Traducción M. Andruchow.

4 La memoria ha sido totalmente absorbida por su meticulosa reconstrucción. Su nueva vocación es la de registrar: delegando en el lieu de memoire la responsabilidad de recordar, muda sus signos al depositarlos allí, como la serpiente muda su piel. Traducción M. Andruchow.

5 En este punto, una clasificación de términos debe ser establecida. Muchos suponen que los *memoriales* recuerdan eventos trágicos o muertes pasadas y producen lugares para el lamento, en tanto los *monumentos* recuperan esencialmente, triunfos a celebrar y héroes individuales. En esta línea, Arthur Danto ha escrito que 'erigimos monumentos porque así recordaremos siempre, y construimos memoriales porque así nunca olvidaremos. De modo que tenemos el Monumento a Washington y el Memorial de Lincoln. Los monumentos conmemoran lo memorable y encarnan los mitos de los comienzos. Los memoriales ritualizan el recuerdo y marcan la realidad de los finales. Los monumentos hacen héroes y triunfos, victorias y conquistas, perpetúan el presente y parte de la vida. El memorial es un recinto especial, sobresaliendo de la vida, un enclave segregado, donde honramos la muerte. Con los monumentos nos honramos a nosotros mismos'. Pero, de hecho, el monumento tradicional (las tumbas de piedra) también pueden ser utilizadas como sitio de lamento por nuestros seres perdidos, tanto como los memoriales señalan victorias pasadas. Una estatua puede ser un monumento al heroísmo y un memorial a trágicas pérdidas. Un obelisco puede memorializar el nacimiento de una nación y monumentalizar a sus líderes caídos antes de su plenitud. En lo que el mismo objeto puede sostener ambas funciones. Puede que nada intrínseco en las señales históricas lo haga un monumento o un memorial. Prefiero distinguir un monumento de un memorial solo en un sentido más amplio o genérico: hay libros que son memoriales, actividades memoriales, días memoriales, festivales memoriales y esculturas memoriales. Algunos de esos para apenarse, otros para celebrar. Pero todos son memoriales en sentido general. Los monumentos, por otra parte, refieren a un subconjunto de memoriales: los objetos materiales, las esculturas y las instalaciones usadas para memorializar a una persona o cosa. Trato a todos los sitios de memoria como memoriales y a los objetos plásticos dentro de esos sitios como monumentos. Un memorial puede ser un día, una conferencia o un espacio, pero no necesariamente un monumento. Un monumento, por otra parte, es siempre una clase de memorial. (Young, 1993, p.3). Traducción M. Andruchow.

6 Ver Huyssen, A. (2010). "Escultura de la memoria de Doris Salcedo". En *Modernismo después de la Posmodernidad,* pp. 81-90, Buenos Aires: Gedisa.

7 De forma piramidal neogótica, de más de 12 metros de altura, con un estanque a su alrededor que la refleja y ubicada en la plaza principal de la ciudad, frente a la municipalidad.

8 Con este proyecto no sólo queremos levantar un monumento a las víctimas de la "eutanasia" asesinato, sino también reflexionar sobre los muertos y los perpetradores usando los autobuses grises, las herramientas de los perpetradores, como "medio de transporte" de la memoria. Traducción P. Dubois.

9 Para ampliar sobre la vida cotidiana durante el nazismo en Alemania ver: Fritzsche, P. (2009). *Vida y muerte en el Tercer Reich*. Barcelona: Crítica.

10 Con respecto a esta relación interesa el diálogo entre E. Jelin y R. Vinyes (2021) en *Cómo será el pasado. Una conversación sobre el giro memorial.*