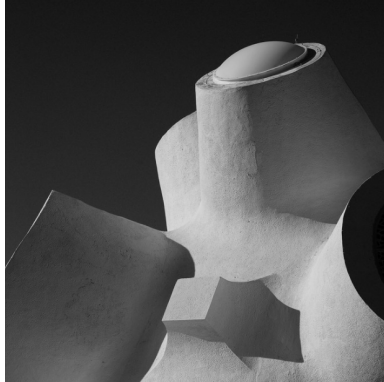




S

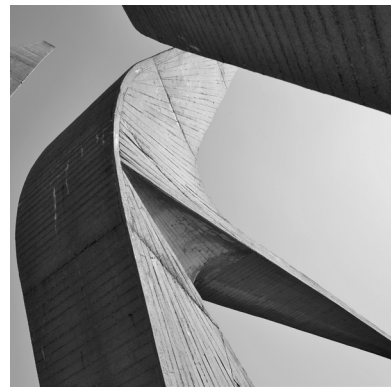


P

O



M

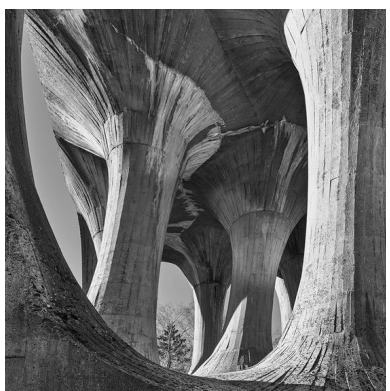


E



N

L



K



SPOMENIK

**FORMA Y PERCEPCIÓN EN LOS MONUMENTOS DE LA
ANTIGUA YUGOSLAVIA SOCIALISTA (1943-1992)**

SPOMENIK

FORMA Y PERCEPCIÓN EN LOS MONUMENTOS DE LA ANTIGUA YUGOSLAVIA SOCIALISTA (1943-1992)

TRABAJO DE FIN DE GRADO

Autor: Alejandro García de Leaniz Peña
Tutor: Rodrigo Almonacid Canseco

Grado en Fundamentos de la Arquitectura
Departamento de Teoría de la Arquitectura
y Proyectos Arquitectónicos
Área: Composición Arquitectónica
Julio 2021



RESUMEN

Entre los años 50 y 90, se erigieron en la antigua República Federativa Socialista de Yugoslavia (actuales Eslovenia, Croacia, Serbia, Montenegro, Bosnia-Herzegovina y Macedonia del Norte) millares de monumentos dedicados a la liberación partisana de estos territorios, ocupados por las potencias del eje durante la Segunda Guerra Mundial.

Estas estructuras conocidas como 'Spomenici' (plural del termino serbo-croata 'Spomenik', empleado para referirse a estos monumentos) se alejaban del realismo-socialista que se propagaba como modelo artístico en la vecina URSS. Debido al carácter neutral de Yugoslavia, la cual se adhirió al Movimiento de Países No Alineados; y el deseo de Tito de distanciarse de las políticas Stalin, se apostó por tomar un camino diferente en las cuestiones referidas a estos memoriales, bajo influencias provenientes de nuevos movimientos, pero sin renunciar a una tradición cultural propia.

El presente trabajo tiene como objetivo realizar una investigación sobre la forma y la percepción en estas obras monumentales a través de cinco atributos especialmente destacables en la creación de estos espacios dedicados a la memoria: el paisaje, las formas geométricas, la simetría, la repetición y la materialidad; así como la comparación de estos con ejemplos de otros lugares y contextos históricos diversos. Estableciendo puntos comunes que junto con aportaciones novedosas configuraron una nueva monumentalidad; la cual, a pesar de ser reclamada durante la postguerra, no logró ser entendida en su época. Levantándose hoy como todo un símbolo de una nación perdida.

ABSTRACT

From 1950s to 1990s, thousands of monuments were erected in the former Socialist Federal Republic of Yugoslavia (current Slovenia, Croatia, Serbia, Montenegro, Bosnia-Herzegovina and North Macedonia). They were dedicated to the partisan liberation of this territories occupied by the axis powers during Second World War.

These structures known as 'Spomenici' (plural of the Serbo-Croatian term 'Spomenik' referring to these monuments) distance from the socialist-realism artistic model that spread across the neighbour USSR. Due to neutral nature of Yugoslavia, who join the Non Aligned Countries Movement; and Tito's breakup desire from Stalin politics, the Balkan state decide to take a different path referring these memorials under the influence of new movements without rejecting their own cultural tradition.

The current document is aimed at carrying out a research about the form and perception in these monumental art-works through a selection of five noteworthy values, which outstand in the creation process of these memory-related spaces: landscape, geometrical forms, symmetry, repetition and material nature; as well as comparing them with examples of other places and diverse historical contexts. Finding common aspects that, in conjunction with original contributions, generated a new monumentality. Which despite being claimed during post-war era, could not be understood during its time. Rising, nowadays, as a true symbol from a lost nation.

ÍNDICE

I. PRESENTACIÓN	10
INTRODUCCIÓN	12
OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	14
ESTADO DE LA CUESTIÓN	16
METODOLOGÍA	17
ACLARACIONES PRELIMINARES	18
II. LOS SPOMENICI A TRAVÉS DE CINCO ATRIBUTOS	20
1. PAISAJES DE LA MEMORIA	22
Abstracciones en el paisaje	25
La transformación del lugar	29
Out, in & at	33
2. FORMAS GEOMETRICAS ELEMENTALES	36
El cuadrado, el rectangulo y el prisma	39
El triangulo, la piramide y el cono	43
El círculo, el cilindro y la esfera	47
3. SEMEJANZAS Y ROTACIONES	52
La ordenación a gran escala	56
La armonía en las formas	59
La fuerza de los detalles	63
4. AGRUPACIONES, SERIES Y RETÍCULAS	68
Agrupaciones	72
Series	75
Retículas espaciales	79
5. TEXTURAS ESCULTÓRICAS	82
Masas y sombras	85
Ligereza y reflejos	89
III. CONCLUSIONES	94
DEDICADOS A LA VICTORIA, DESTRUIDOS POR LA GUERRA, INSTANDO A LA PAZ	
IV. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	100

*'Erigimos monumentos para recordar siempre y
creamos memoriales para no olvidar nunca'*

(Danto 1986: 152)

I.

PRESENTACIÓN





AUSTRIA

HUNGRIA

RUMANIA

ESLOVENIA

CROACIA

BOSNIA -
HERZEGOVINA

SERBIA

MONTE
NEGRO

KOSOVO

BULGARIA

MACEDONIA
DEL NORTE

ITALIA

ALBANIA

GRECIA

INTRODUCCIÓN

Yugoslavia se define popularmente como un país con dos alfabetos, tres lenguas, cuatro religiones, cinco nacionalidades, seis repúblicas y siete vecinos (Kulic 2012). Quizás esta frase sirva para ilustrar la complejidad de un estado que solo existió durante menos de un siglo y cuya estabilidad corrió a cargo de una sola persona: J. B. Tito, líder del partido socialista de Yugoslavia. Su figura, se vio como la única capaz de aunar a todas las repúblicas constituyentes bajo una misma nación. Sin embargo, a su muerte, el líder dejó como testamento una división tan profunda que inició un desenfrenado proceso de desmoronamiento en la joven república. Yugoslavia, tristemente, nació y murió como fruto de una contienda.

Este proyecto común empezó con la declaración de Corfú durante la Gran Guerra. Aquel acuerdo sentó las bases de un estado que no ha llegado a nuestros días y cuyo fin era la unión de los eslavos del sur de los Balcanes bajo un mismo país (Yugoslavia deriva de Yug - Sur y Slavija - Tierra de eslavos); alentados por los mismos nacionalismos que habían conducido en el siglo XIX a las reunificaciones alemana e italiana (Girón Garrote 2002). El territorio que ocuparía esta nueva nación, ya había sido motivo de disputas y tensiones entre dos grandes imperios: el austro-húngaro y el otomano. Materializándose primero en las guerras balcánicas de principios del siglo XX y pasando a la fama, por ser Sarajevo (en la actual Bosnia-Herzegovina) el lugar donde Francisco José fue asesinado - *casus belli* de la primera guerra mundial.

El barroco proveniente de la cultura austriaca, el orientalismo derivado del islam y la tradición italiano-mediterránea fueron las tres influencias que marcaron a los habitantes de la región. Por consiguiente, Yugoslavia adquiriría un carácter híbrido en el panorama cultural europeo, tanto por su ubicación física como por su ubicación en el panorama político (Kulic 2012). Durante la monarquía (1918-1941) Ljubljana, Zagreb y Belgrado contaron con escuelas técnicas que exportaron numerosos arquitectos a estudios fuera de sus fronteras: París, Viena o Berlín son algunos ejemplos, de donde venían cargados con las nuevas ideas del movimiento moderno. Edvard Ravnikar o Drago Ibler son dos de las figuras más relevantes, teniendo este último un papel relevante en la elección de la ciudad de Dubrovnik como sede del CIAM X en 1956 (Korolija 2019).

A lo largo de la Segunda Guerra Mundial, Yugoslavia fue uno de los países que más bajas sufrió; sin embargo, no fue únicamente un conflicto internacional sino más bien una guerra civil en toda regla (Stierli 2018). El estado, que había nacido en 1918 como una monarquía (Reino de los serbios, croatas y eslovenos), ya se tambaleaba durante los primeros 23 años de existencia por la inestabilidad derivada de un deseo algo artificioso de ver unidos a los pueblos eslavos balcánicos – cada cual con unas raíces más distintas. Este trasfondo no hacía más que crear tensiones que derivaban en asesinatos, como los del soberano Alejandro I en Marsella, o el líder croata Stjepan Radic en el parlamento nacional. Los partisanos, dirigidos por Tito y de ideología comunista; los Utacha y la Guardia Nacional Eslovena, vinculados al nazismo; y los Chetniks, grupos serbios conservadores a favor de la continuidad monárquica; luchaban en el mismo tablero que las tropas alemanas y el ejército rojo soviético.

La victoria de las milicias partisanas llevó, como cabría esperar, a la fundación de una república socialista. La necesidad de los memoriales destacaba como una de las más básicas de todas tras la batalla – el culto a la memoria y a los fallecidos se presentaban como algo extremadamente necesario. El monumento, además, suponía una de las arquitecturas más difíciles de proyectar por la carga simbólica con la que debía lidiar, pues se trata de una estructura material capaz de suscitar en el espectador algo tan intangible como nuestras emociones y sentimientos.

Las principales masacres acontecidas en el frente de Yugoslavia se convirtieron en los focos señalados del gobierno de Tito para la realización de complejos memoriales: campos de concentración como los de Jasenovac y Kampor, batallas como las de Sutjeska o exterminios como el de Kragujevac, son ejemplos donde el régimen decidió realizar intervenciones dedicadas a esa necesidad colectiva de homenajear a los caídos, al menos de un lado del frente. Por tanto, siempre este recuerdo y el homenaje mantendrían un cariz antifascista y ligado a este movimiento popular, al menos hasta los años 90, cuando las identidades nacionales de los estados integrantes volvieron a resurgir recordando a quienes no habían recibido ninguna atención hasta la fecha (Kirn 2014).

Durante una movilidad que realice en el Politécnico de Milán, en el marco del programa Erasmus, se me presentó en una de las últimas clases de la asignatura 'History and Theory of Contemporary Architecture' una serie de imágenes de los monumentos que se realizaron en este país tras la Segunda Guerra Mundial.

Un breve recopilatorio de algunos memoriales y monumentos que se erigieron en honor a esa lucha partisana que liberó el país, elaborado por el profesor Luka Skansi, a quien agradezco me diera a conocer este tema del cual ha partido mi Trabajo de Fin de Grado. Estos símbolos me causaron un gran impacto debido al empleo de unas formas extremadamente curiosas y atractivas, que no había podido visitar personalmente, a pesar de haber viajado por algunos países de lo que antes fue Yugoslavia (Eslovenia y Croacia principalmente). Nunca fui consciente de estos hitos que permanecían ocultos en los interiores de sus valles y bosques, pues tan solo unos pocos atisbos de esta monumentalidad aparecen en contextos urbanos, integrando un patrimonio casi secreto y oculto que empieza a ser descubierto.

OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

El objetivo del presente trabajo es analizar una serie de atributos relacionados tanto con la morfología como con la percepción en los memoriales de la antigua República Federativa Socialista de Yugoslavia. El estudio persigue, a través de una selección de imágenes de diversas actuaciones, discurrir por las diferentes escalas de estas intervenciones: desde una más amplia, como es el caso del paisaje; hasta llegar a los detalles de la propia materialidad. Las cuales configuran la imagen de una monumentalidad bastante novedosa que venía siendo reclamada por autores como Giedion en los años 40 a través de artículos como 'The need for a new monumentality' (1944) o 'Nine points on monumentality' (1943) junto a F. Lèger y J.L. Sert.

Podría resultar una tarea ardua examinar todas las creaciones que se llegaron a realizar: primero, por el gran número de monumentos erigidos; segundo, porque no todos han sido capaces de llegar hasta nuestros días a casusa de la destrucción que supusieron las Guerras Yugoslavas (1991-2001).

Este ensayo aspira, por tanto, a ofrecer tan solo una selección entre la ingente cantidad de obras realizadas en esta etapa. Si bien los ejemplos escogidos se consideran, en mi opinión, como los más adecuados para dar una visión general y representativa de lo que fue la arquitectura memorial durante aquel periodo histórico (1950-1991).

Como última finalidad, además, se pretende a lo largo de los diferentes capítulos establecer una comparación de los casos yugoslavos con monumentos



*Movimiento de combatientes de la Cuarta Brigada
Montenegrina hacia Miljevina, durante la batalla
de Sutjeska el 12 de junio de 1943*

de diferentes contextos y épocas, de tal modo que se pueda establecer una relación entre estos últimos y los primeros. Intentando, al mismo tiempo, descubrir al lector un episodio nuevo y seguramente desconocido en la historia de la arquitectura; al menos, dentro del ámbito español.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Durante estos últimos años parece que esta arquitectura está volviendo a suscitar cierto interés global; después de un periodo en el que los nuevos regímenes, derivados de la desintegración de la antigua república, renegasen en gran medida del pasado socialista y todo lo que con él pudiera tener una vinculación. La implicación de la sociedad ha hecho que en muchos casos todo este patrimonio se empezara a documentar; llevando a cabo, incluso en algunos casos, operaciones de restauración como en el Parque Memorial Dudik en Vukovar o el Compelo Memorial de la Batalla de Sutjeska en Tjentište.

Las referencias bibliográficas se limitan a artículos y libros publicados en fechas muy recientes (sobre todo de la década del 2010), la mayoría redactados en inglés o traducidos del serbo-croata. Junto a estas fuentes escritas, es destacable la existencia de numeroso blogs y amplios repertorios fotográficos, en muchos casos alentados por el atractivo carácter misterioso y ruinoso de algunas de estas intervenciones. Como es el caso de spomenikdatabase.org creado por Donald Niebyl, posteriormente materializado en un libro, donde se recopila un resumen de la historia detrás de muchos de los monumentos así como referencias sobre los artistas y el proceso de diseño de los Spomenici.

Los textos de autores como Garl Kirn o Vladana Putnik, los cuales están referenciados al final de este trabajo, proporcionan un enfoque retrospectivo desde el inicio hasta la actualidad de los Spomenici bajo una mirada casi sociológica sobre la comprensión de los monumentos pero sin olvidar aspectos morfológicos y estéticos. Las monografías de autores como B. Bogdanovic o M. Živković suponen un repertorio muy interesante de imágenes, dibujos y pensamientos de los propios artistas que complementan la información precedente.

Parece que todo este interés contenido por el tema se reflejó en la exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York bajo el título 'Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia, 1948-1980' en 2018/2019 que supuso la materialización de este nuevo acercamiento al tema. Organizada por Martino

Stierli y Vladimir Kulic, cuyos libros ya venían tratando el tema de la modernidad en Yugoslavia desde diferentes puntos de vista (Unfinished Modernisations, Modernism In Between). Esta muestra exhibió una amplia gama de documentación gráfica, vinculada tanto a los Spomenici como a otros trabajos de urbanismo y arquitectura, proveniente de diferentes colecciones, museos y archivos documentales.

METODOLOGÍA

La elaboración de este documento ha sido fruto de varias etapas. Se ha iniciado una exploración al tema mediante la lectura de una bibliografía algo especializada, a partir del catálogo de la exposición previamente citada, para una primera toma de contacto. Esta fase ha permitido comprender un contexto histórico nuevo en el que poder situar los Spomenici, así como comenzar a elaborar una selección de los principales casos de estudio a partir del inventario de monumentos expuesto en el catálogo referido y en las demás fuentes citadas.

Esta elección se ha hecho principalmente en base a la capacidad expresiva, siendo las imágenes más impactantes las preferidas. Además se han tomado como criterios secundarios a los artífices, la ubicación y la importancia del Spomenik en cuestión. Procurando de este modo que hubiera una variedad en los artistas elegidos, de manera que no fuera un repertorio enfocado a una figura en concreto. En adición, se han escogido ejemplos realizados en cada una de las seis repúblicas constituyentes para otorgar al lector una visión de la monumentalidad completa, pues las actuaciones resultan tan diversas como el estado en sí. Por último, se han pretendido recoger tanto grandes complejos memoriales que ocupan enormes superficies, así como pequeños intervenciones mucho más comedidas, para no extrapolar la monumentalidad yugoslava tan solo a las obras más colosales.

Por otra parte el material fotográfico disponible ha sido también determinante, pues no ha sido posible realizar una labor de campo para visitar los monumentos. Cuestión que dejo pendiente para una futura ampliación de esta investigación. En base a esta documentación, posteriormente, se ha procedido a realizar un análisis de los memoriales a través de las diferentes imágenes, a partir de las cuales se han identificado cinco atributos que sustentan la parte troncal del desarrollo de la presente investigación.

Estas imágenes se muestran reflejadas en los mosaicos que acompañan a cada uno de los capítulos que integran el trabajo. En este punto, la investigación se ha apoyado en documentos de corte más genérico sobre los temas del paisaje, la forma, la simetría y la percepción. En adición, a los márgenes de cada apartado se encuentran adjuntos una serie de esquemas, de elaboración propia, como explicación gráfica sintética de los conceptos manejados en cada epígrafe; así como citas fotografías que a modo ilustrativo pretenden reforzar los argumentos presentes a lo largo de la lectura. Se finaliza el estudio con una conclusión y la bibliografía específica del tema.

ACLARACIONES PRELIMINARES

La denominación Spomenik (споменик) y Spomenici (споменици) responde al singular y al plural del término empleado en serbo-croata para referirse a estos monumentos. Se ha creído conveniente dejar este matiz, en lugar de sustituirlo por un plural más castellanizado acabados en -s.

La designación de Kosovo incluida en este documento se realiza sin perjuicio alguno sobre la posición de su estatus, en consonancia con la resolución 1244/1999 del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas y la declaración de la Corte Internacional de Justicia sobre la declaración de independencia de Kosovo.



Ustaschas confiscando las pertenencias en el campo de concentración de Jasenovac

II.

**LOS SPOMENICI A TRAVÉS
DE CINCO ATRIBUTOS**





*Monumento a la Revolución del pueblo
de Moslavina en Podgaric*

01.

PAISAJES DE LA MEMORIA

De arriba abajo y de izquierda a derecha:

1. Piedras Durmientes en el Parque Memorial Sumarice en Kragujevac (1970) – Gradimir & Jelica Bosnic
2. Casa memorial Slobodiste en Krusevac (1978) – Svetislav Zujovic
3. Monumento a la Revolución en la Montaña de Grmec (1979) – Ljubomir Denkovic, Milovan Matovic y Savo Subotin
4. Complejo Memorial de Slobodiste en Krusevac (1965) – Bogdan Bogdanovic
5. Monumento a la Revolución en Kozara (1972) – Dusan Dzamonja
6. Monumento en la Colina de la Libertad en Ilirska Bristika (1965) – Janez Lenassi y Ziva Baraga-Moskon
7. Memorial a la Resistencia del Batallón de Pohorje (1959) – Branko Kocmut
8. Memorial a los Rehenes en Begunje (1953) – Edvard Ravnikar
9. Complejo Memorial del Campo de Concentración de Jasenovac (1966) – Bogdan Bogdanovic
10. Monumento a la Revolución en Kozara (1972) – Dusan Dzamonja
11. Memorial al Hospital Partisano de Javornica en Dreznica (1981) – Zdenko Kolacic
12. Complejo Memorial-Monumental de la Batalla de Sutjeska en Tjentiste (1971) – Miodrag Zivkovic
13. Cementerio-Memorial de Kampur (1953) – Edvard Ravnikar
14. Complejo Memorial-Monumental de la batalla de Sutjeska en Tjentiste (1971) – Miodrag Zivkovic
15. Monumento a la Revolución del pueblo de Moslavina en Podgaric (1967) – Dusan Dzamonja
16. Complejo Memorial Susnjar (1970) – Petar Krstic



En los Spomenici la relación con el sitio y el paisaje cobra gran relevancia. El lugar se romantiza, casi como en los cuadros de los artistas ingleses y alemanes del siglo XIX. En él, las estructuras monumentales ayudan a crear verdaderas escenas pintorescas en las que ese gusto por lo ruinoso, lo tenebroso y lo luctuoso decimonónico parece encontrar cabida con el culto al sufrimiento y la muerte de los partisanos en la Yugoslavia socialista. Podríamos comparar el cuadro de Caspar David Friedrich *'Cementerio de un monasterio bajo la nieve'* (1818) y una fotografía del Complejo Memorial-Monumental de la Batalla de Sutjeska en Tjentište en invierno.

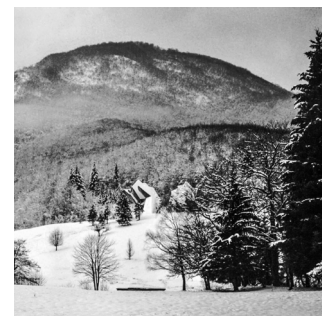
En el primero, las ruinas de una abadía gótica se levantan en medio de un bosque donde las lapidas del cementerio surgen en la parte delantera cubiertas por un manto de nieve. La obra está rodeada por ese halo de misterio, con un cariz siniestro por la presencia tan patente de los elementos mortuorios. En el segundo, un elemento a modo de un vestigio de épocas pasadas sobresale entre los árboles del bosque en el medio del paisaje, al mismo tiempo una capa blanca cubre la escena también. Ambas escenas comparten no solo un estilo y unos tonos asombrosamente similares, sino también, esa característica tétrica intrínsecamente vinculada al lugar trágico ya sea un cementerio o un campo de batalla, adquiriendo en ambas una dimensión sagrada que si bien está presente de manera implícita en el monasterio de Friedrich se manifiesta algo ajena en el memorial de Tjentište.

Junto al carácter pintoresco de herencia europea, un nuevo movimiento más reciente nacido en América tendrá cierta influencia en el contexto yugoslavo. A partir de los años sesenta, gracias a las exposiciones realizadas por instituciones estadounidenses de la talla del MoMA en las capitales de algunas repúblicas, el land art parece contribuir de algún modo en el diseño de los Spomenici. Si bien podríamos afirmar que nunca alcanzaran el mismo nivel que los autores americanos, hay ciertos atributos que se hacen patentes también, llegando en casos a poder pasar por obras genuinas de este círculo de artistas. Lo más importante, es que no se debe homologar el land art a una mera 'escultura al aire libre' (Raquejo 1998), por tanto, el que los Spomenici se sitúen habitualmente en mitad de la naturaleza no es solo motivo suficiente para poder equipararlos con intervenciones pertenecientes a esta corriente.

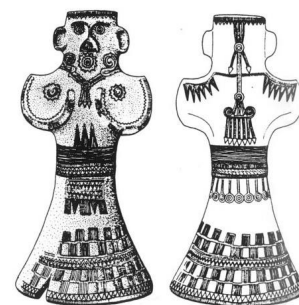
Ante todo uno de los rasgos más similares es esa atracción por unas obras que aparentan ser de otros mundos ya sean pasados o futuros, casi extraterres-



Cementerio de un monasterio bajo la nieve (Klosterfriedhof im Schnee), Antigua Galería Nacional de Berlín, 1818 (destruido en 1945, fotografía de 1902) - Caspar David Friedrich



Complejo Memorial-Monumental de la Batalla de Sutjeska, Tjentište, 1971 - Miodrag Živković



Ídolo de Kličevac, Museo de Belgrado, 1500-1800 A.C. - Cultura de Dubovac-Žuto brdo

tres. En el panorama de Yugoslavia, podríamos hablar ya desde el neolítico de la existencia de culturas como la Vincha, que se expandía por lo que hoy llamamos Balcanes, capaces de producir formas modeladas en cerámica. Incluso, desarrollaron sistemas de escritura, basados en caracteres muy geométricos, que no se sabría decir si provienen de una tribu de la antigüedad o de una civilización alienígena. Son ejemplos de la relación casi primitiva del hombre y el arte, de la que el land art hará su proclama.

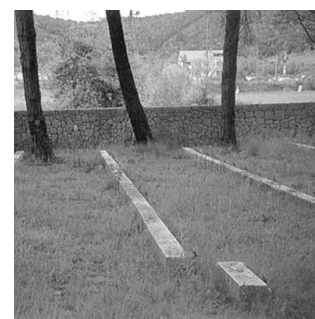
Pero no solo podemos citar a la lejana prehistoria. La variedad de paisajes que caracterizan los actuales estados procedentes de la desintegración de la exrepública socialista, creo que permite descubrir otra clara referencia en los Spomenici: los terrenos kársticos de Eslovenia, las costas croatas llenas de islas, los fiordos de Montenegro, los lagos de Macedonia del Norte, las llanuras serbias o los Alpes Dináricos en Bosnia y Herzegovina constatan la amplia gama de contraste que encontramos, llegándose a realizar monumentos en todos estos parajes. Existe un claro placer por trabajar con el entorno, a veces con actuaciones casi minimalistas que se sumergen en el sitio; en otros casos con piezas colosales que pueden encontrar cabida en la gran escala telúrica (Kultermann 1969). Como diría Tania Raquejo en su libro Land Art, *'la metáfora que el artista construye en el paisaje se convierte en la propia naturaleza'*. Por lo tanto se llega hasta un punto de fusión entre el contenido y el continente, entre el Spomenik y el paisaje llegando a no poder desvincularse el uno del otro (Raquejo 1998: 21).

ABSTRACCIONES EN EL PAISAJE

Esta vinculación incorpora un importante nivel de abstracción en estas composiciones, casi, en cierta relación con esa búsqueda de lo primitivo, de algo rupestre. La línea parece el elemento definitorio más claro de esa abstracción. Es la primera herramienta con la que el hombre parece que marca el paisaje y lo hace suyo (Sosa Díaz-Saavedra 1995). En el Memorial del Campo de Concentración de la Isla de Rab en Kampo (actual Croacia), una serie de bloques pétreos se disponen de forma lineal marcando las hileras que contienen las tumbas. La actuación recuerda en cierto modo a obras de Carl André ejecutadas mediante el uso de piezas que componen elementos lineales extendiéndose a lo largo del paisaje. Las filas se suceden a lo largo de la intervención alterando su orientación, a veces de manera perpendicular y otras paralela al sendero que recorre el memorial, casi este camino se convierte también en una recta a su vez. Una recta que parece seguir prolongándose hasta llegar al mar.



Escultura totémica, Casa memorial Slobodiste en Krusevac, 1978 – Svetislav Žujović



Campo Memorial de Kampo, Isla de Rab (Croacia), 1953 – Edvard Ravnikar



Log piece, Aspen (Estados Unidos), 1968 - Carl Andre

La línea es por tanto el *leit motif* del Spomenik, define el lugar, lo delimita y a la vez lo señala como un sitio trágico casi al modo de las intervenciones funerarias en la prehistoria: en Carnac, una sucesión de megalitos genera una serie de hiladas en Bretaña; en Kampor, el mecanismo es idéntico con la única diferencia del uso de sillares en su lugar. Al mismo tiempo, la disposición es equiparable a la distribución de las tiendas del antiguo campo de concentración, la línea por lo tanto adquiere una mayor fuerza y significado. A un mecanismo del pasado le aplicamos un significado del presente. Ese carácter megalítico se acentúa con la incorporación de hitos cilíndricos a la manera de obeliscos, la dirección horizontal y vertical se combina casi como las componentes de un dolmen, contraste entre el mar plano y la arquitectura erguida (Achleitner, Curtis et al. 2009).

Este carácter se hace aún más palpable en el Monumento a los 26 Partisanos Congelados en Matic Poljana (actual Croacia), donde una serie de veintiséis pilares de piedra se suceden formando una línea en mitad del paraje. Las intervenciones, ejecutadas mediante la superposición de bloques toscamente tallados, pretenden servir como señales de las posiciones que debieron ocupar los soldados al morir congelados durante la marcha por las bajas temperaturas (Tironi, 1987). Si bien podríamos pensar, al mismo tiempo, que estos monolitos tan rupestres son un fragmento de los alineamientos de Carnac previamente nombrados. La línea denota de nuevo, esta vez reforzada por el material empleado, ese valor primitivo de la marca en el paraje; en este caso extendiéndose a modo procesional por el valle y trayendo a nuestra memoria la tragedia acontecida.

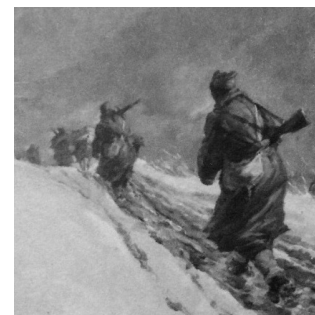
El Memorial a la Resistencia del Batallón de Pohorje (actual Eslovenia) se compone de una serie de bloques de granito colocados en mitad de un bosque de pinos en la cordillera homónima. Las piezas no tienen solamente una finalidad escultórica, son hitos en ese lugar. Por un lado, una serie de piedras cuadradas de poco espesor se elevan del suelo levemente; por el otro unos prismas algo más esbeltos, pero más pequeños, se mezclan con las anteriores placas. Las primeras señalan los lugares donde se situaban los refugios del batallón, de ahí la mayor dimensión; los segundos indican las posiciones de los soldados caídos (Horvatinčić 2015). Quizás, al igual que los combatientes procuraban esconderse entre los árboles ocultando sus refugios elaborados con rudimentarios troncos de madera, la voluntad de la operación sea también pasar desapercibida. Hacerse invisible ante los ojos del visitante que acude como un ente hostil al complejo. En adición, las hojas y las piñas que caen de los alrededores se van depositando



Alineamientos de Carnac, Bretaña (Francia), s. V/III A.C.



Monumento a los 26 Partisanos Congelados en Matic Poljana, 1969 - Zdenko Sila



Columna en la nieve, 1945 - Andrija Maurović



*Memorial al Hospital Partisano de
Javornica en Dreznica*

sobre las superficies haciendo aún menos patente su presencia. Tenemos la impresión, entonces, de que el memorial se ha convertido en parte del terreno, que este lo ha absorbido haciéndolo suyo.

En cierto sentido este aspecto, recuerda al Memorial a la Mujer Partisana de Carlo Scarpa (Venecia, 1968), no solo por el uso de la misma forma sino por esa similitud en la disposición de los cuadrados. Las plataformas en Venecia se suceden creando un efecto espacial parecido al que se da en Pohorje, aunque si bien en Eslovenia la distancia que los separa es mucho mayor. En el caso italiano, las formas no están ligadas estrictamente al lugar como hitos, más bien crean un rompeolas que se podría relacionar con ese contexto marítimo en el que se sitúa la pieza. Además, en ambos casos esta se remata con una estatua.

Scarpa optará por una mujer tumbada la cual parece taparse el rostro mostrando gran sufrimiento, en una posición bastante contenida. A diferencia de este, Branko Kocmut incluirán dos figuras algo más esquemáticas, a pesar de ello, encontramos en esta obra posición tremendamente parecida. Las piezas se sitúan reclinadas, expresando aún más si cabe el dolor casi como suplicando piedad ante el enemigo en el último momento. Con la pleamar de Venecia la mujer parece descansar sobre el agua, pero también en Eslovenia, cuando la nieve cubre el monumento, parece que también el Spomenik flota sobre la blanca espuma de las olas.

La idea de señalar el lugar se repite en el Memorial al Hospital Partisano de Javornica en Dreznica (actual Eslovenia), donde una serie de estructuras de hormigón se suceden en un claro entre los pinares. Se trata de volúmenes que se enclavan de manera oblicua en el suelo; en algunas ocasiones, conectados por su parte superior entre sí, en otras, el contacto directo se intenta evitar. Sea como fuere, la disposición es tal que el espectador es capaz de recomponer gracias a los contornos la forma de un prisma triangular apoyado en una de sus caras. Las imponentes formas destacan en el paisaje. No obstante, la composición no es ajena a la historia del sitio pues estos prismas pretenden representar el espacio donde se instalaban las tiendas del hospital (Horvatinčić 2015). Se emplea entonces, ese procedimiento de marcar simbólicamente el lugar como ocurría de manera análoga en el caso de Pohorje, donde se trataba en cambio de los barracones del destacamento. La forma aspira a sintetizar la idea de la tienda bajo una abstracción tal como el 'perímetro' del poliedro.



Memorial al Batallón de Pohorje, Eslovenia, 1959 - Branko Kocmut



Detalle escultórico en el Memorial al Batallón de Pohorje, Eslovenia, 1959 - Branko Kocmut



Memorial a la Mujer Partisana, Venecia (Italia), 1968 - Carlo Scarpa

En Pohorje el memorial se camuflaba en el sitio, llegando a parecer a simple vista que no sucedía nada, la ‘invisibilidad’ era entonces la protagonista. En Javornica y Kampionat la forma contrastaba de manera más constatable. A pesar de las diferencias se abogaba en ellos por una marca abstracta en el terreno. Sin embargo, aunque la abstracción se hace verdaderamente patente, se haría extraño no recalcar ese cierto nivel de ‘contextualismo’ en las intervenciones, empleando las palabras de José A. Sosa (Sosa Díaz-Saavedra 1995: 26-27) pero quizás enfocándolas de otra manera.

‘[...] ha de entenderse por ABSTRACCIÓN, a la hora de relacionarse con un paisaje, el dominio de una idea, de una estructura formal o un referente cósmico sobre el contexto inmediato. Una deliberada y positiva ausencia de diálogo o referencia respecto al entorno próximo [...] Por el contrario ha de entenderse aquí que una arquitectura es CONTEXTUALISTA respecto al paisaje cuando las relaciones entre ambos se resuelven a partir del diálogo con lo inmediato. No tanto mediante la adaptación o mimetización con respecto a un medio cultural sino del ámbito del inmediato contexto físico’

En un principio, se podría pensar que son solo formas de una dimensión minimalista, en muchos casos, casi caídas del cielo sin un aparente trasfondo. Sin embargo, su relación con el entorno no es física, en realidad no hay ese basamento, zócalo o muro, las intervenciones en los tres casos descritos se apoyan directamente sobre el suelo generando ciertas tensiones. Cabría creer pues, que la relación es más conceptual, más metafísica, pero no por ello menos implícita, existe una vocación por marcar ese lugar, ese paisaje, que ya era un ‘santuario’ sin la presencia de la intervención (Sosa Díaz-Saavedra 1995).

LA TRANSFORMACIÓN DEL LUGAR

Si bien en los modelos anteriores el paisaje servía como lienzo en el que se plasmaban las creaciones, con una mayor o menor componente de contraste, se adquiría cierto grado de respeto motivado por la preexistencia, bien fueran los árboles o el terreno. En otros casos la experimentación pasa a formar parte del proceso creativo. El artista es capaz de modificar la topografía, bien mediante transformaciones aditivas (túmulos) o sustractivas (hondonadas), aludiendo casi a esa voluntad romántica de alterar el lugar pero sin llegar a modificar su ‘naturalidad’, resaltando los valores del paisaje existente (Sosa Díaz-Saavedra 1995: 74).



Hospital partisano en Javornica (Eslovenia), durante la guerra



Earth Mound, Instituto de humanidades de Aspen (Colorado, EEUU), 1955 - Herbert Bayer

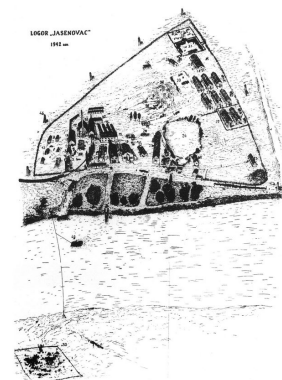
'El artista manipula sensiblemente la posición de árboles, arroyos y praderas para mejorar la composición [...] Solo si la lectura final, sigue pareciendo natural nos encontramos ante una obra de arte'

Los primeros tipos de alteraciones, los túmulos, han sido un recurso mortuario desde los primeros pueblos humanos que habitaron la tierra. Tanto en el tesoro de Atreo y el yacimiento de Sutton Hoo, o bien en las necrópolis etruscas como la de Cerveteri, podemos constatar el frecuente empleo de la concentración y adición de tierra en un punto para realizar los enterramientos. Quizás sea esa conexión con el pasado la que buscaba el land art, el montículo como un elemento para definir el fin del ciclo vital.

En 1955 Herbert Bayer realizará para el instituto de humanidades de Aspen (Colorado, Estados Unidos), la obra titulada Earth Mound consistente en un anillo a base de tierra que rodea otro pequeño cumulo de tierra. El Complejo Memorial del Campo de Concentración de Jasenovac, se sitúa sobre el que fue uno de los campos de concentración más grandes de Europa durante la segunda Guerra Mundial. A la hora de realizar el Spomenici todas las infraestructuras se demolieron por su excesiva carga simbólica, construyendo una flor de hormigón armado que resurge de las oscuras cenizas del lugar.

En el lugar donde se situaban los barracones de los prisioneros, Bogdan Bogdanovic, recurrió a la estrategia del túmulo para marcar esos hitos de los que ya no se tenía constancia tras la demolición. El artista ya había estudiado estos elementos en la tradición europea en su libro *'Mitologías urbanas'* (Bogdanovic 1966) (Niebyl 2018). La elección del círculo además no debió ser aleatoria pues la circunferencia pretende delimitar un espacio (Raquejo 1998), el lugar donde estaba hacinadas todas las víctimas.

En el Monumento a la Revolución del Pueblo de Moslavina en Podgaric, los promontorios no adquieren esa función de marcar una serie de lugares como en Jasenovac. Estrictamente hablando no son circulares tampoco. No se está poniendo un punto en el mapa, incluso el monumento no se construyó sobre los restos de un hospital, un refugio o un barracón sino en una colina en lo alto del pueblo de Podgaric. En este caso su forma es más bien triangular, parece que se nos está dirigiendo la mirada como si de una flecha se tratase; hecho que se potencia mediante dos aperturas a la altura del centro. Si analizásemos un plano podríamos ver que en este eje perpendicular se encontraba a cada lado del com-



Plano del Campo de Concentración de Jasenovac en la frontera entre Serbia y Bosnia-Herzegovina



Túmulos en el memorial de Jasenovac



Túmulos en el Monumento a la Revolución del Pueblo de Moslavina en Podgaric, Croacia, 1967 - Dusan Dzamonja



*Complejo Memorial del Campo de
Concentración de Jasenovac*

plejo tanto un hospital partisano como un centro de operaciones. Por tanto, si el túmulo circular nos señala una posición, el lineal nos indica una dirección.

Las excavaciones o transformaciones sustractivas, también han estado presentes desde los albores de la historia pues hasta la más simple tumba podría interpretarse como un pozo en el terreno. Si analizásemos de nuevo el mapa del mencionado campo de concentración de Jasenovac encontraríamos la existencia de un gran cráter en el centro. Este agujero era el fruto de los trabajos forzados que realizaban los prisioneros, muchos de ellos muertos por las extenuantes jornadas durante la extracción de arcillas. Aplicando esas reglas de borrar lo preexistente por su excesivo peso simbólico, el agujero se llenó con agua ampliando un lago cercano existente.

No obstante, nuestra mente reconoce en la masa lacustre un fondo, una profundidad, esa sustracción de cierta manera. Sobre el trágico vacío en la naturaleza la adición del elemento líquido parece 'consagrar' el sitio; pero al mismo tiempo, la incorporación de la lámina de agua en el monumento y la creación de un sendero que recorre el conjunto nos recuerda en cierto modo a los jardines pintorescos ingleses. Las arquitecturas clásicas que estos incorporaban, como el panteón de Stourhead, han sido sustituidas por otras modernas, una flor de hormigón.

El Complejo Memorial de Slobodiste en Krusevac (actual Serbia) aparece a las afueras de la ciudad como una excavación en el terreno a la cual uno accede por una gran puerta semicircular que nos trasmite esa sensación de estar entrado a otro mundo. Un valle en el que una serie de elementos pétreos, casi a modo de lápidas aladas, surgen de tal modo que parecen desear salir al exterior de este alzando el vuelo; como si el foso fuera la tumba de la que el espíritu de los caídos que se eleva hacia el más allá. Para la realización del memorial se llegó a un acuerdo con una compañía local de retroexcavadoras local de tal modo que a la vez que se realizaban los movimientos de tierra, la empresa probaba la maquinaria que producía (Kulic 2012).

Posiblemente su aspecto se asemeja bastante a *'Untitled'* (1979) obra de Robert Morris en la que se pretendía recuperar una antigua mina a cielo abierto cerca de Seattle, donde a modo de tumbas el autor colocará tres tocones de madera que pretenden ser los fantasmas del antiguo lugar pre-industrial. La idea de ese agujero a modo de sepultura que contiene las ánimas ya sean de los sol-



Complejo Memorial de Jasenovac, Croacia, 1966 – Bogdan Bogdanovic



Jardines de Stourhead, Inglaterra, 1741/780 – Henry Hoare II



Complejo Memorial de Slobodiste en Krusevac, 1965 – Bogdan Bogdanovic



Untitled (Johnson pit #30), SeaTac (Washington, EEUU), 1979 – Robert Morris

dados o de los árboles figura ser recurrente en ambas actuaciones.

OUT, IN & AT

El concepto del land art de entender la obra como un proceso que debe recorrerse puede aplicarse también en los Spomenici. El visitante debe tomar un valor proactivo y recorrer la obra, no basta con una sola mirada contemplativa sino que se debe participar de esta. Por este motivo es necesario comprender el conjunto desde varios puntos de vista y desde diferentes escalas. Al igual que Robert Smithson distinguía tres preposiciones 'Out', 'in' y 'at' según tres umbrales perceptivos desde el aire, desde el suelo y desde dentro de la intervención (Ra-quejo 1998). Los Spomenici son capaces de ofrecer múltiples visiones, incluso diferentes unas a otras, según nos estemos acercando a ellos.

En el antes citado Complejo Memorial-Monumental de la batalla de Sutjeska en Tjentište cuando contemplamos la intervención desde esa dimensión exterior-lejana, ya sea desde el aire o desde los caminos que se adentran en el parque nacional, se podrían corresponder con dos pequeños crestones que sobresalen del suelo como si fueran parte del terreno montañoso en el que se sitúa la obra. Cuando nos acercamos y cambiamos de escala, la simetría de las piezas se hace más patente. Surgen dos alas que nos encuadran el paso por el que los partisanos pudieron huir durante la batalla de Sutjeska y que nos invitan casi a entrar en el lugar a querer escapar también. Al hacer el último cambio de 'preposición' (el fuera por el dentro del monumento), la escultura cobra su mayor dimensión, nos obliga a cruzar por un reducido corredor donde las caras esculpidas parecen mostrar el paso de todos aquellos que huyeron buscando su salvación.

En referencia a esas múltiples perspectivas podríamos hablar casi de la existencia de dos in, un primero (*in₁*) en el que vemos los dos elementos triangulares enclavados en el terreno y un segundo (*in₂*) después de haber transitado por el interior, desde el que la escultura se convierte en unos dedos que salen del terreno como la última agonía de los que se quedaron en el campo de combate (Kirn, Burghardt 2014).

En el Monumento en la Colina de la Libertad en Ilirska Bristika también podríamos hacer una equiparación similar a este proceso de aproximación a la obra a partir de esa escala del paisaje. En una primera mirada antes de subir la colina, las columnas del monumento tienden a esconderse entre el resto de



Out - Vista desde fuera. Complejo Memorial-Monumental de la Batalla de Sutjeska en Tjentište



In₂ - Vista desde el suelo. Complejo Memorial-Monumental de la Batalla de Sutjeska en Tjentište



At- Vista desde dentro. Complejo Memorial-Monumental de la Batalla de Sutjeska en Tjentište

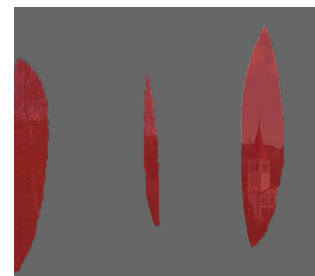
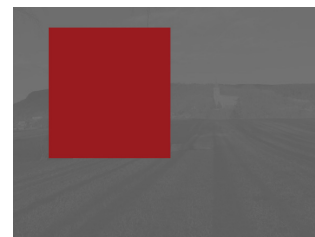
árboles como si fueran troncos del mismo bosque; ese sitio tan presente en las contiendas durante la guerra, a pesar de estar situado en una colina cercana a la ciudad. Conforme vamos llegando esa invisibilidad en el paisaje empieza a dejar de producirse en pos del surgimiento de una forma mucho más geométrica y con mucho más contraste como es un prisma que se alza sobre la tierra. El paralelepípedo que antes no éramos capaces de percibir, parece convertirse ahora en el centro de atención.

Previamente, veíamos entre los árboles el monumento, ahora se produce una imagen inversa, vemos la naturaleza a través de las oquedades esos vacíos que surgen en el continente cúbico. Se confirmaría por tal razón la aplicación de las leyes de figura y fondo en ambos casos (Sutjeska e Ilirska) a las relaciones entre el paisaje-arquitectura en un sentido romántico, con las que los arquitectos juegan en cada punto de visión y en las que las veladuras de la vegetación se aplican profusamente (Sosa Díaz-Saavedra 1995: 188).

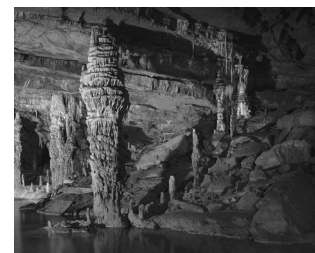
‘La aparición de la multifocalidad romántica viene a ser el primer paso para romper la unidireccionalidad anterior aunque sin modificar la relación fondo-figura heredada del renacimiento. [...] El edificio aparece o desaparece de la escena. Elementos naturales y especialmente los árboles, actúan como veladuras de mayor o menor opacidad y lo mismo ocurre con los reflejos en el agua de un estanque’

Como afirmaba el autor Janez Lenassi (Lenassi 2004) es como si hubiéramos extraído una sección del suelo kárstico típico de esta región de Eslovenia de la que toma su nombre. Entonces, podríamos entender incluso en un sentido metafórico que uno es capaz de contemplar el paisaje a través del propio paisaje. Por consiguiente, los apoyos han dejado de ser los árboles del comienzo para pasar a convertirse en las estalagmitas o estalactitas de una especie de caverna primitiva. Bajo esta cueva, en la parte inferior del cubo y excavada en la tierra, se encuentra el osario.

Podríamos asociar esta cripta donde descansan los restos de los partisanos casi con el lugar donde se encuentran las raíces de esos troncos que parecían surgir en la superficie, o a los estratos pétreos bajo esas formaciones rocosas mencionadas. La atmósfera del lugar nos envuelve hasta tal punto que podemos llegar a sentir la presencia ósea a nuestro alrededor. Quizás en este último episodio, las columnas que hallábamos en el parte superior se hayan convertido en huesos cuyo peso sentimos desde las entrañas del Spomenik.



Esquemas de figura fondo en el Memorial de Ilirska Bristika



Formaciones de roca caliza, Cuevas de Skocjan, Karst (Eslovenia)



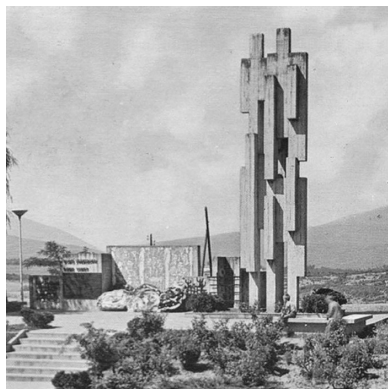
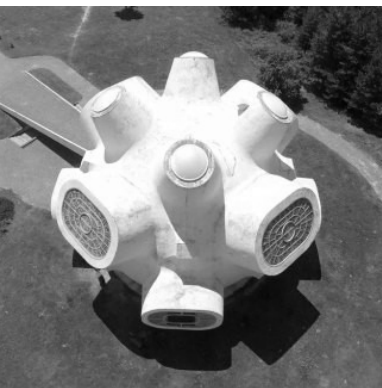
Monumento en la Colina de la Libertad en Ilirska Bristika

02.

FORMAS GEOMÉTRICAS FUNDAMENTALES

De arriba abajo y de izquierda a derecha:

1. Monumento a la Libertad en Berane (1977) – Bogdan Bogdanovic
2. Monumento a la Revolución en la Montaña de Grmec (1979) – Ljubomir Denkovic, Milovan Matovic y Savo Subotin
3. Monumento a la Revolución en Kozara (1972) - Dusan Dzamonja
4. Monumento a las Víctimas del Fascismo en Podhum (1971) – Sime Vulas, Dusko Rakic e Igor Emili
5. Monumento en la Colina Obad en Danilovgrad (1974) – Slobodan Vukajlovic
6. Complejo Memorial Kadinjača en Uzice (1979) – Miodrag Zivkovic y Aleksandar Dokic
7. Monumento a los Partisanos Ejecutados en la Colina de Sumatno (1967) – Jovanka Jeftanovic y Ana Beslic
8. Santuario a la Revolución en la Colina Partisana de Mitrovica (1973) – Bogdan Bogdanovic
9. Makedonium de Krusevo (1974) – Jordan Grabul e Iskra Grabul
10. Monumento a los Soldados Caídos en la Guerra de Liberación en Bravsko (1972) – Mirko Radulović & Nebojša Loatinovic
11. Mausoleo a los Insurgentes Caídos de Štulac (1981) – Bogdan Bogdanovic
12. Monumento a los Soldados Caídos en Niksic (1987) – Ljubo Vojvodic
13. Monumento a los Combatientes Caídos y las Víctimas del Fascismo en Slabinja (1981) – Stanislav Misic
14. Monumento a los Soldados Caídos en la Guerra de Liberación y el Terror Fascista en Zajecar (1971) – Vladimir Velickovic
15. Monumento a Boro Vukmirovic y Ramiz Sadiku en Landovicë (1963) – Miodrag Pecic y Svetomir Basara
16. Monumento al Coraje en Ostra (1969) – Miodrag Zivkovic y Svetislav Licina



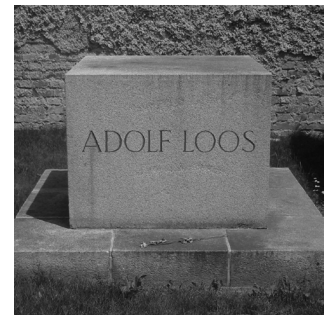
Si en el capítulo anterior hemos comenzado tratando la relación de los monumentos con el contexto donde se ubican, este apartado pretende hacer una aproximación a su morfología intentando dejar en algún modo el paisaje fuera de la ecuación a pesar de su tremenda influencia. Formas en este capítulo más abstractas, donde ya ese pequeño matiz de la contextualización se ha perdido para pasar a lo topológico: la dimensión, la proporción y la posición del objeto (Sosa Díaz-Saavedra 1995). Como recoge Joaquín Español *'el constructor parte del orden de la naturaleza, pero lo continua según sus reglas abstractas'* (Español 2007: 21).

El paisaje aparece como el punto de partida, como un lugar especial y al mismo tiempo marcado por el caos de la contienda donde se sitúa la obra y sobre el que los arquitectos yugoslavos realizaron sus Spomenici, encontrando en la geometría la herramienta más eficaz para dotar de un cierto 'orden' a lo que carecía de este. Cabría destacar entonces, el empleo de composiciones geométricas que no siempre tienen porque reflejarse en la forma final pero que en numerosos casos subyacen en el esquema compositivo del conjunto, de tal manera que son capaces incluso de traspasar sus límites y manifestarse antes nuestros ojos. Formas que podríamos tildar de minimalistas en algún caso por su sencillez y su potencia visual, necesaria para alcanzar esa búsqueda de la dimensión trascendental y universal.

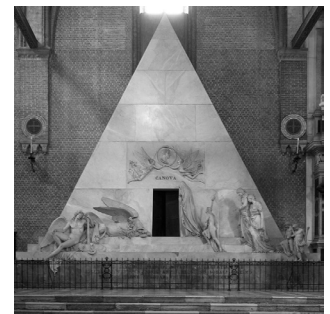
Existió un gran anhelo de producir intervenciones con las que todo el mundo se sintiera representado e incluido en los memoriales post-bélicos de la Yugoslavia socialista (Begić, Mraović 2014). La universalidad de estas geometrías parece entonces el recurso más adecuado porque no son ajenas al ser humano, sino más bien conocidas por múltiples culturas y las más propicias a nuestra percepción según la Ley de la forma buena de la Gestalt (Español 2007: 85):

'Max Wertheimer, uno de los psicólogos fundadores de la escuela, formuló una Ley de la forma buena según la cual las formas más organizadas y sencillas serían las más favorables a nuestro sistema perceptivo y responderían a la tendencia innata de los organismos hacia la reducción de la tensión [...]'

En los Spomenici seremos capaces de diferenciar una serie de formas elementales (en alguna ocasión en los esquemas compositivos) que se utilizan con frecuencia: el cubo y el prisma; la pirámide y el cono; y el cilindro y la esfera. Lo que no quiere decir que no exista otro tipo de intervenciones formalmente más



Tumba de Adolf Loos, Cementerio Central de Viena, 1931 - Adolf Loos



Mausoleo de Antonio Canova, Santa Maria Gloriosa dei Frari (Venecia), 1827 - Discipulos de Canova

libres, si no que en estos casos se recurrirá a otros mecanismos con el fin de dotar de un orden a la composición.

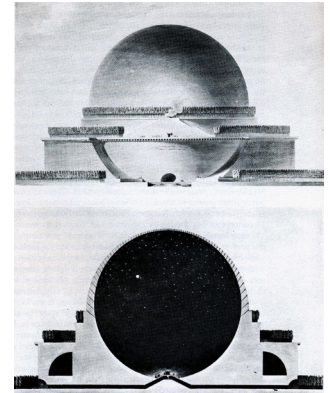
Podríamos establecer una larga relación del empleo de estos, en concreto, en el contexto de la arquitectura monumental en multiplicidad de culturas. El sepulcro se muestra como una forma cuadrilátera básica que se convierte espacialmente en un prisma como sucede en la tumba de Ciro en Pasargada o en la tumba de Adolf Loos en el Cementerio Central de Viena. La pirámide se usaba ya en el antiguo Egipto como lugar de descanso de los faraones, pero también se hace presente en el mausoleo de Antonio Canova en Santa María gloriosa dei Frari en Venecia. Los cilindros que formaban parte de los antiguos mausoleos de los emperadores romanos o el esférico cenotafio para Newton de Étienne-Louis Boullée son ejemplos de las posibles variaciones a partir de la extrusión o la rotación de un círculo en el espacio.

Las civilizaciones, por tanto, han empleado estos arquetipos geométricos en sus manifestaciones artísticas a lo largo del tiempo al ser ampliamente comprendidos (Sosa Díaz-Saavedra 1995). Ya sea empleando las formas de manera autónoma o combinándolas entre sí en el espacio consiguiendo composiciones más o menos estables, tensas o expresivas según su tamaño, orientación y posición.

EL CUADRADO, EL RECTANGULO Y EL PRISMA

Me parece razonable empezar por el cuadrado porque de las tres formas es sin lugar a dudas, la más lógica. Creación propia del intelecto del hombre que podríamos vincular con lo telúrico. Tal y como describe Joaquín Español hablando de las propiedades de ciertas formas, el cuadrado posee unas características que si bien no vemos, si somos capaces de sentir (Español 2007):

'Un cuadrado tiene lados que son segmentos de una recta de igual longitud y que se disponen paralela y ortogonalmente. En un cuadrado percibimos también un centro, unas diagonales que enlazan los vértices unos ejes de simetría que se cruzan, es decir un conjunto de líneas virtuales agazapadas en la figura, invisibles pero perceptibles'



Cenotafio para Newton, 1784 - Étienne-Louis Boullée



Bloques de marmol en una cantera

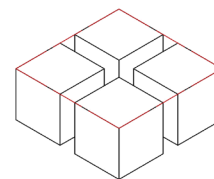
¿Pero qué sucede cuando pasamos del área al volumen al extrudir ese cuadrado en el espacio? Al tratar con un cubo, por ser este un objeto sólido, tendría implícito por definición un peso que siempre estaría aplicado en su centro y de manera perpendicular al suelo. Por lo tanto, a las tres dimensiones a la direcciones descritas por Joaquim Español, habría que añadir la componente del peso.

El Memorial a Sava Kovačević en Grahovo (actual Montenegro) se compone de pequeños cuadrados que nos recuerdan a la antes mencionada tumba de Adolf Loos. Parecen los bloques de granito extraídos de una cantera, en los que el intelecto del hombre ha dejado su huella al cortar el cantero los sillares de manera casi cúbica. Aprovechando las propiedades citadas, esas líneas invisibles derivadas de sus ejes de simetría, los cuadrados se disponen sobre una serie de plataformas: en algunos casos sucediéndose formando líneas, en otros agrupándose formando figuras más grandes (debido a que al agrupar cuatro cuadrados por sus lados obtenemos uno resultante de mayor dimensión).

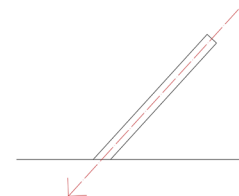
La articulación del conjunto no solo se basa en los ejes horizontales que tiene el cubo, los bloques se desarrollan en ocasiones en el sentido vertical apilándose, la libertad que otorga la geometría es suficiente para permitir una amplia gama de permutaciones. El cubo siempre se posiciona ortogonalmente, no solo siguiendo los ejes cartesianos, sino apoyado en el suelo por su base; confiriendo esa sensación de estabilidad y sobriedad que posee esta forma tan cerrada, que de no ser por las sucesiones sería extremadamente rígida.

Si considerásemos el prisma como una deformación del cuadrado, las propiedades de este se verían en cierto modo alteradas, pues la forma deja de ser tan ensimismada y empieza a marcar una clara dirección en el sentido longitudinal de su eje, el cual cobra ahora un rol predominante en la composición.

En contraposición a esa estabilidad que nos producía el ejemplo de Grahovo, el Monumento a los Soldados Caídos en la Guerra de Liberación y el Terror Fascista en Zajecar (actual Serbia) aparece como caso opuesto. En él, nuestro cerebro es capaz de recomponer la figura a partir de las tres aristas de hormigón, reconociendo un delgado prisma que no se apoya por una de sus caras como sucedía en Grahovo sino que se inclina con cierto ángulo. Este giro nos genera una inestabilidad enorme, casi como si el volumen tuviera la vocación de volcar buscando una posición más firme debido a su peso. Se produce, entonces, una gran tensión entre la fuerte dirección marcada al enclavar la pieza de manera diagonal



Esquema de una de las diversas posiciones en el Memorial a Sava Kovačević, Grahovo (Montenegro), 1978 - Miodrag Živković e Ivan Vuščić



Esquema del Monumento a los Soldados Caídos en la Guerra de Liberación y el Terror Fascista, Zajecar (Serbia), 1971 - Vladimir Veličković



Monumento a la Guerra de Invierno, Suomussalmi (Finlandia), 1959 - Alvar Aalto



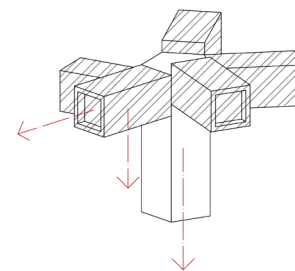
*Monumento a los Soldados Caídos en
la Guerra de Liberación en Bravsko*

en el terreno (algo ajena a la verticalidad del bosque), y el propio peso de la forma que tira de ella hacia abajo. Si comparásemos la sección del memorial con el Monumento a la Guerra de Invierno en Suomussalmi de Alvar Aalto (1960) a pesar de ser tan solo una especie de estaca, notaríamos también ese empleo de la inclinación que en ambos casos aporta un gran dinamismo a estas intervenciones.

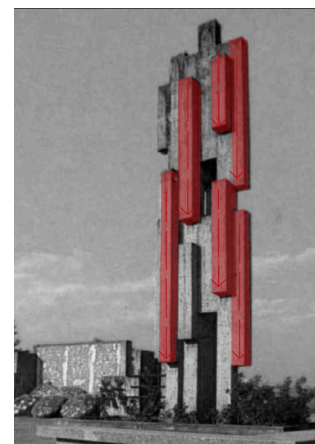
En el Monumento a los Soldados Caídos en la Guerra de Liberación en Bravsko (actual Bosnia-Herzegovina) la composición se basa en un conjunto de primas cuadrangulares. Uno principal, colocado en vertical (aunque pentagonal), parece buscar ese apoyo con el lugar y servir a su vez de sustentación a los demás. Estos prismas secundarios, más esbeltos, cambian su posición radicalmente en el espacio adoptando una configuración horizontal. Si bien parece más natural la primera, ya que la fuerza de la gravedad (que siempre se mantiene perpendicular al terreno) parece fluir por el eje de la pieza contribuyendo a dar esa robustez y sobriedad a la estructura; la segunda genera un indudable grado de tensión porque el eje del paralelepípedo no coincide con el de la fuerza de atracción del planeta.

Esta contradicción entre el peso de la pieza y su carácter lineal se refuerza por el hecho de que estos cinco prismas se encuentren 'flotando', casi a expensas de esa voluntad gravitatoria que los empuja hacia el suelo. Estos poliedros no se encuentran elevados a la misma cota sino que presentan ciertas variaciones en su emplazamiento, unos más altos y otros más bajos; los cinco tienen la misma dimensión, pero ese juego en la colocación nos aporta un dinamismo formal del cual careceríamos si el autor hubiese optado por situarlos sobre el mismo plano. Teniendo todo esto en consideración, a los ojos del espectador, es como si una gran torre compuesta de piezas se empezara a derrumbar y se hubiera capturado una instantánea en el momento culmen cuando los bloques aparentemente tan pesados parecen nadar en el espacio tan livianos como plumas.

El Monumento a Boro Vukmirović y Ramiz Sadiku en Landovicë (actual Kosovo), hoy en día derruido, estaba formado de una serie de prismas que se agrupaban unos sobre otros casi recordando a una versión estilizada e invertida del monumento a Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht de Mies Van der Rohe (1926) a pesar de los vacíos presentes en el caso yugoslavo. Tomando en cuenta los comentarios sobre el ejemplo anterior en este observamos claramente como los segmentos buscaban la orientación longitudinal para colocarse unos encima de otros. Esta agrupación de volúmenes en la misma dirección crear un gran eje



Dirección y peso en el Monumento a los Soldados Caídos en la Guerra de Liberación, Bravsko (Bosnia-Herzegovina), 1972 - Mirko Radulović & Nebojša Loatinović



Fuerzas en el Monumento a Boro Vukmirović y Ramiz Sadiku, Landovicë (Kosovo), 1963 - Miodrag Pečić y Svetomir Basara

de fuerzas que mantiene atada la composición al lugar por el peso que ejercen sobre él a modo de un hito que está marcando fuertemente el sitio. Al mismo tiempo el mecanismo da cierta coherencia y unidad pues, aunque muchas partes se encuentren en voladizo generando cierta tensión, el hecho de que las piezas sean paralelas privilegia el énfasis de la dirección sobre el desequilibrio. Podríamos compararlo con una flecha discontinua pues a pesar de sus interrupciones somos capaces de conocer su sentido.

EL TRIANGULO, LA PIRAMIDE Y EL CONO

A diferencia del caso anterior, el triángulo, nos aporta una sensación de conexión entre la tierra y el cielo. Puede que por este motivo Platón asociase el tetraedro (pirámide de tres caras) con el fuego, porque cuándo se quema algo en la tierra parece desvanecerse en el aire. Esto quizás explique por qué se empleará como metáfora de cuerpos con la voluntad de elevarse o alzar el vuelo como si fueran alas o cohetes (Kirn, Burghardt 2014: 85): *'Este motivo puede encontrarse en el recurrente simbolismo de alas o grandes formas que se elevan hacia el cielo, casi como plataformas de lanzamiento de cohetes'*. Pues las fuerzas que discurren por sus aristas hacia el terreno parecen tener unas recíprocas más sutiles que lo proyectan hacia el cielo casi al modo de una sección cónica.

En el Monumento en la Colina Obad en Danilovgrad (actual Montenegro), un gran triángulo se presenta ante nosotros de manera frontal. De manera análoga al prisma, al colocar esta figura de manera perpendicular nos genera una fuerte sensación de estabilidad creando una composición bastante sobria que nos podría llevar a recordar al anteriormente citado mausoleo de Antonio Canova en Venecia, hecho que se refuerza con la simetría la cual trataremos más adelante. En el caso del triángulo, al apoyarse en uno de sus lados la fuerza parece derramarse por los otros dos que permanecen diagonales respecto a la horizontal. Los cuales, parecen anclar la forma como si se tratase de tirantes reforzando la robustez y armonía.

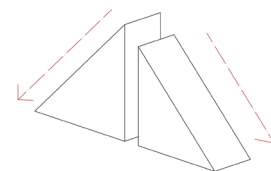
En cambio, sí nos fijásemos en el Monumento a los Combatientes Caídos y las Víctimas del Fascismo en Slabinja (actual Croacia), un triángulo aparece atravesado por una pirámide esbelta casi a modo de estaca. El polígono cambia de orientación pues deja la ortogonalidad por una posición mucho más inestable, apoyado en uno de sus vértices. Las fuerzas ahora parecen dirigirse hacia ese punto, que concentra todo el peso de la pieza si no fuera por la pirámide que hay



Maqueta del monumento a Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht, 1926 - Mies Van der Rohe



Maqueta deformada del monumento a Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht, 1926 - Mies Van der Rohe



Fuerzas en el Monumento la colina Obad, Danilovgrad (Montenegro), 1974 - Slobodan Vukajlovic

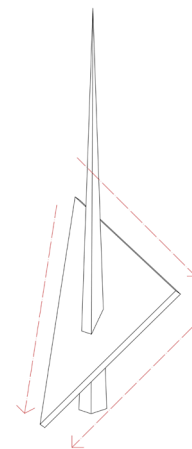
detrás. Sin embargo, esta solo lo atraviesa dando a entender que no está actuando a modo de pilar si no que es un 'verso suelto' diferente del triángulo, en cierto sentido, otorgándole una mayor autonomía. El desequilibrio que se nos presenta proviene de la fuerza de la arista que permanece independiente, es la que nos hace percibir el vuelco como algo posible pues no tiene otra componente capaz de anularla, función que cumplía el propio terreno en el anterior ejemplo.

La pirámide regular, de base cuadrada, es el contrapunto a esa inestabilidad que nos producía la losa triangular. Permanece completamente perpendicular ante el giro del triángulo, inmutable a la acción del movimiento que ocurre a través de ella. En parte, podríamos afirmar que su presencia nos tranquiliza, nos marca claramente una dirección vertical que se alza hacia el cielo y que parece introducir ese orden del que carecía su hermana bidimensional.

El triángulo no necesariamente se presenta 'per se' propiamente. En numerosas ocasiones tendrá una gran influencia en los esquemas compositivos de los Spomenici. En el Monumento al Coraje en Ostra (actual Serbia), unas figuras humanoides parecen levantarse de la tierra casi como si estuviesen en mitad de un combate. Si hiciéramos un rápido análisis veríamos que la composición nos está definiendo un triángulo claramente. Esta técnica no es ni mucho menos novedosa puesto que desde la escultura clásica la aplicación de este tipo de esquemas era empleada en numerosas obras.

En nuestro caso el decantarse por emplear la figura de un triángulo escaleno (ningún lado igual) aporta una nota de dinamismo frente a lo que hubiese supuesto el empleo de uno equilátero. No obstante, sin lugar a dudas creo que la aportación más interesante es que en este caso las fuerzas no parecen desembarcar en el suelo sino todo lo contrario dirigirse hacia la atmosfera estableciendo un 'haz de fuerza' que se proyecta hacia el universo. En algún aspecto se ha invertido el camino lógico que seguirían estas por la fuerza de la gravedad para apuntar hacia el frente, acrecentando la sensación de enfrentamiento hacia al enemigo propia de los partisanos, la fuerza del triángulo emana a través de los soldados para un hipotético combate.

Al contemplar la obra '*Mar de hielo*' de Caspar David Friedrich (1824), se puede apreciar como unos grandes fragmentos helados se van amontonando los unos con los otros a lo largo del mar. Estos pedazos, a modo de cristales triangulares, nos recuerdan a esos planos que integran el monumento de Ostra.



Esquema de fuerzas en el Monumento a los Combatientes Caídos y las Víctimas del Fascismo, Slabinja (Croacia), 1981 - Stanislav Mišić



Esquema compositivo triangular en el Monumento al Coraje, Ostra (Serbia), 1969 - Miodrag Živković y Svetislav Ličina



Mar de hielo, Kunsthalle, Hamburgo (Alemania), 1824 - Caspar David Friedrich



Monumento a la Libertad en Berane

La composición, al mismo tiempo, recurre a un esquema que usa también el triángulo escaleno para dotar de dinamismo al cuadro. Al igual que en el caso Yugoslavo, también podemos vislumbrar una gran fuerza que parece surgir de ese vértice superior, casi incrementada por el aura luminosa que lo rodea y que parece impulsarla hacia el cielo. Incluso es tal la similitud que, si nos acercásemos a la obra de Friedrich lo suficiente, podríamos reconocer entre el hielo esas caras esculpidas en el frío metal por Živković.

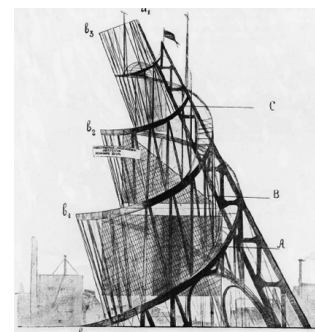
Esta fuerte expresividad del triángulo no solo la encontramos en la pintura, si no que aparece también en obras como el Monumento a los Caídos de Marzo (Märzgefallenen-Denkmal) de Walter Gropius (1922). En este ejemplo el uso de esa superficie formada por planos convergentes también se repite, aportando gran viveza debida a ese contraste entre las luces y las sombras fruto de las intersecciones. El esquema compositivo que organiza la obra, la cual también parece una flecha que apunta al vacío, nos recuerda en gran medida a los dos anteriores (un triángulo escaleno). Podríamos diferenciar casi, una especie de cohete a punto de despegar (usando el símil que empleaba Gal Kirn al inicio), cuyo movimiento parece estar contenido y capaz de activarse en cualquier momento para elevarse hacia la atmosfera.

El Monumento a la Tercera Internacional del ruso Vladímir Tatlin hace también aplicación del esquema triangular. La disposición de un gran pilar inclinado genera una fuerte diagonal que ayuda a crear esa fuerza que parece elevar el monumento hacia el cielo. Además en este caso, acrecentada por la estructura metálica dispuesta a modo de espiral que rodea el conjunto. La sensación de dinamismo y movimiento, que en los anteriores ejemplos se conseguía mediante planos, se logra mediante las triangulaciones estructurales las cuales generan una serie de líneas oblicuas. En adición, el memorial abandonaba las ideas monumentales simplistas que caracterizaban a la unión soviética del momento en pos de una revolución orientada hacia el futuro. Si bien estas ideas constructivistas desaparecieron con la llegada de Stalin al poder, parece que sí pudieron inspirar en cierto modo las formas que se materializarían en la nueva república yugoslava (Kirn 2014).

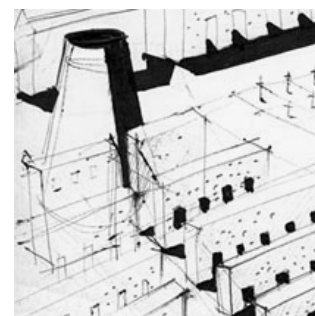
Si rotásemos esta figura geométrica por uno de sus ejes obtendríamos como resultado un cono. El Monumento a la Libertad en Berane (actual Montenegro) supondría el ejemplo más claro y conciso pues emplea este cuerpo de revolución como foco central de la composición. La pureza de la forma casi po-



Monumento a los Caídos de Marzo, Cementerio principal de Weimar (Alemania), 1922 - Walter Gropius



Monumento a la Tercera Internacional, San Petersburgo (Rusia), 1920 - Vladímir Tatlin



Detalle del Cementerio de San Cataldo, Modena (Italia), 1971 - Aldo Rossi

dría equipararse al Monumento Tronco-Cónico de Boullée, con el que incluso podríamos llegar a comparar las incisiones en forma de relieves que presentan ambos; o a la parte no ejecutada del Cementerio de San Cataldo de Aldo Rossi (1971), donde delante de la figura surgen una serie de bloques primaticos como los que aparecen rodeando el memorial de Berane. Por otro lado, existe cierta voluntad de dejar la cúspide del cono en un material distinto al del resto de este, casi en un intento de llegar a una posición más cercana al tronco de cono como en el caso de los arquitectos francés e italiano. El volumen aun así otorga esa indiferencia estática de la que hablaba Boccioni (Boccioni, 2004), la mente no percibe ningún grado de movimiento si no una profunda sensación de estabilidad capaz de traspasar el suelo llegando hasta el centro del planeta como el mismo autor describiría también.

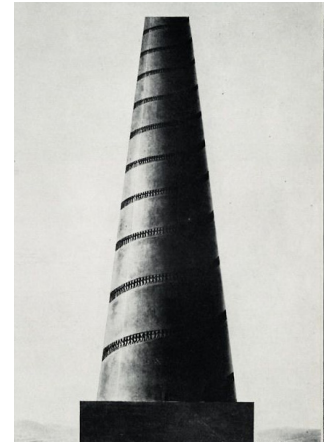
EL CÍRCULO, EL CILINDRO Y LA ESFERA

El círculo, es el último protagonista de este capítulo. Su forma siempre ha tendido esa vinculación con lo divino y metafísico por su perfección, todos sus puntos se sitúan a la misma distancia de un centro, reforzando los múltiples ejes de simetría de esta figura (Español 2007: 22).

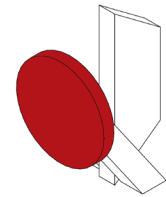
'[...] el círculo se ha asociado a cierta representación del universo, de la perfección o de la divinidad. Es una asociación que aparece ya en las culturas más remotas, se reelabora en las civilizaciones clásicas y reaparece en el mundo moderno [...].'

Esa rigidez es la que a su vez lo convierte en un elemento delicado, pues al pasar al plano constructivo es necesario apoyarlo en algún punto. Si a la hora de realizar esta tarea optásemos por hacerlo mediante una de las cuerdas de la circunferencia la concepción de la equidistancia de los puntos se vería alterada, aunque fuésemos capaces de recomponer el círculo la forma habría perdido en parte su potencia visual.

Parece que a la hora de realizar el Monumento a los Soldados Caídos en Niksic (actual Montenegro) estos matices se tuvieron en consideración respecto a la posición de losa circular que se sitúa en primer término. Ningún soporte interrumpe la visión de la figura permitiéndonos observar el perímetro circular en todo su esplendor sin necesidad de recurrir a ningún corte. El mecanismo de sustentación de esta estructura se basa en un gran pilar inclinado que alza la



Monumento Tronco-Cónico, Biblioteca nacional de Francia, finales del s. XVIII - Étienne-Louis Boullée



Monumento a los Soldados Caídos, Niksic (Serbia), 1987 - Ljubo Vojvodic

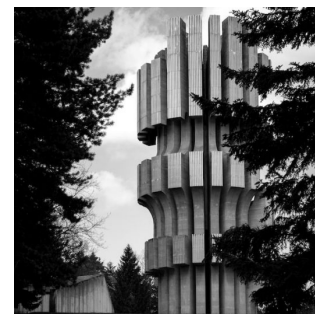
placa hacia el cielo, de tal modo que la sensación de contemplar algo divino se acentúa notablemente.

Al prolongar el círculo espacialmente, el cilindro nos proporciona un punto de apoyo en cada una de sus caras superiores, lo que nos permite utilizar la forma de manera casi 'auto portante' (no necesitamos alterarla ni recurrir a otras para dotarla de estabilidad); pues el círculo tiende a rodar al igual que el cilindro si lo apoyásemos ilógicamente de manera lateral. Creo que en el Monumento a la Revolución en Kozara uno puede diferenciar claramente su apariencia cilíndrica a pesar de no estar constituido de una sola pieza sino de múltiples cuñas que rotan en el espacio casi aludiendo a su definición geométrica como el desplazamiento de una recta a lo largo de una curva.

Por un lado, la posición perpendicular nos da esa estabilidad anteriormente citada al descansar sobre el plano inferior; por otro, la forma no presenta una superficie plana y continúa. Una serie de entrantes y salientes forman un conjunto de huecos y vacíos que aporta una gran plasticidad a una 'envolvente' que de no ser por ellos resultaría demasiado inexpresiva. Al mismo tiempo casi estas piezas generan una sensación de niveles que nos podría recordar a un campanario o una torre medieval, a pesar de las variaciones de posición a lo largo de la directriz.

En adición, la forma en si tiene una vinculación con las danzas tradicionales de la región, 'el kolo', en las que una serie de personas agarradas por sus manos bailan girando en torno a un punto (Kirn 2014). Cabría pensar entonces que el contraste entre una posición de equilibrio y el dinamismo que aportan estos fragmentos en voladizo se podría homologar a un movimiento en pausa, como si la danza se hubiera congelado por los horrores de la guerra.

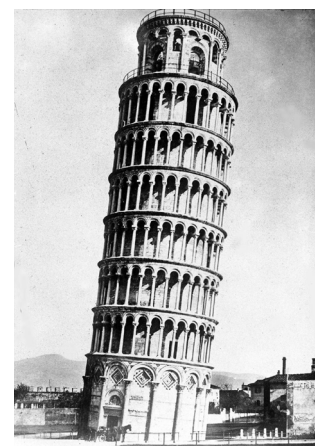
Aunque las formas de los Spomenici sean escultóricas principalmente, no podemos olvidar las diferencias entre el exterior y el interior que no han sido objeto de ningún comentario en los anteriores ejemplos (por la naturaleza de estos). Si en la apariencia externa percibimos claramente el sólido como algo convexo y cerrado; al pasar por una de esas ranuras angostas, estrechas y oscuras que se producen en la piel, uno es consciente de la concavidad de su interior (Español 2001). Al situarse en este lugar de reducida dimensión y mirar hacia arriba, todas las rectas se encuentran en un punto de fuga creando un efecto túnel que parece abrirse y extenderse ante nuestros ojos, a modo de un camino que asciende a



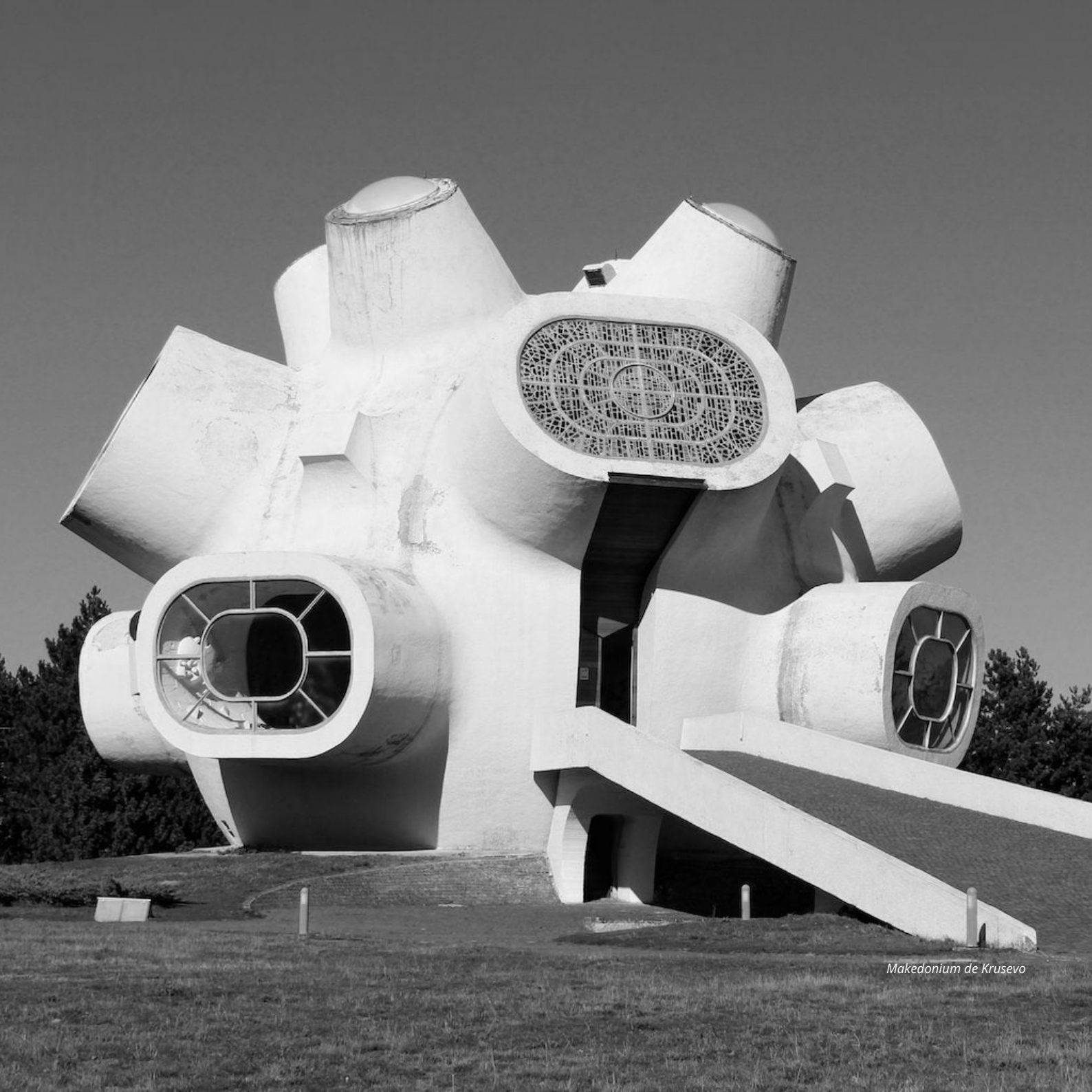
Monumento a la Revolución en Kozara, Bosnia-Herzegovina, 1972 - Dusan Dzamonja



Danza del Kolo en Bosnia - Herzegovina



Campanario de la Catedral de Pisa, Italia, 1173/1372 - Bonano Pisano



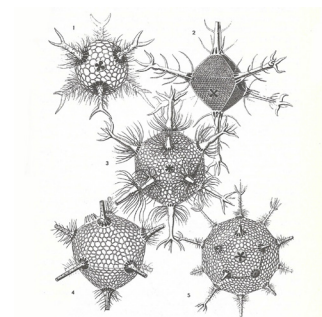
Makedonium de Krusevo

otro mundo paralelo.

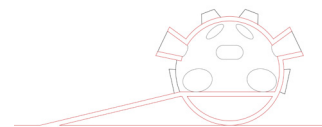
La esfera es sin duda el cuerpo más perfecto, pero también el más difícil de usar. Al igual que la circunferencia, esta necesita también un sustentamiento en el espacio, lo que complica su empleo sin sacrificar ciertos aspectos formales. El Makedonium de Krusevo nace de una esfera a la que se adhieren una serie de troncos de conos casi formando una estructura semejante a un virus o uno de los radiolarios que Hermann Weyl recoge en su libro *Symmetry* (Weyl 1975: 74). Estas prolongaciones parecen salir siguiendo los radios de la esfera formando una piel muy expresiva. El problema a la hora de abrir los huecos en la forma acompaña al de la sujeción, si en el caso de Kozara se podría concluir que la perforación de la forma es propiamente la forma también, parecería lógico utilizar estos resaltes a modo de entrada como si sucede en el caso de los lucernarios. No obstante, el Spomenik aboga por una gran entrada rectangular en el medio de la esfera, casi recordando al Proyecto de Albergue para Guardias Rurales de Ledoux (1789) cuya configuración niega las propiedades esféricas de la forma (Español 2001: 32):

'Las formas más puras, autónomas y cerradas no admiten las vulneraciones necesarias para los ajustes funcionales y constructivos, porque a menudo estas transgresiones contradicen su propia razón formal [...] En cambio, Ledoux no fue capaz de manipular esta figura cuando la utilizó en su Albergue para Guardias rurales. Ni el uso, ni las divisiones, ni el acceso, ni las dimensiones surgen de una buena comprensión de las aceleradas leyes de la esfera'

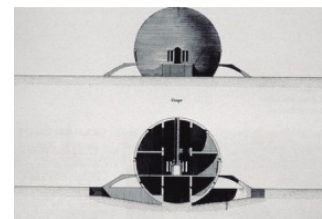
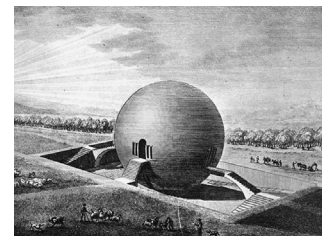
Si comparásemos las secciones de ambos, obviando las protuberancias del memorial yugoslavo, el recurso de la rampa/escalera de entrada que llega a una plataforma en mitad de la esfera es idéntico. Desde este punto central uno solo es capaz de vislumbrar la mitad de este volumen, a diferencia de en el Cenotafio para Newton cuya entrada desde el punto más bajo permite contemplar la esfera en toda su plenitud (Español 2001).



Diferentes esqueletos de Radiolarios publicados en Challenger Monograph por Haeckel y recogidos en Symmetry de Hermann Weyl



Esquema de sección Makedonium de Krusevo, Macedonia del Norte, 1974 - Jordan Grabul e Iskra Grabul



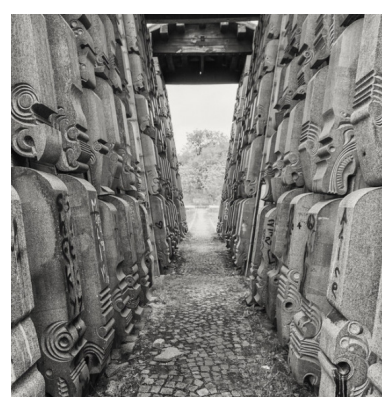
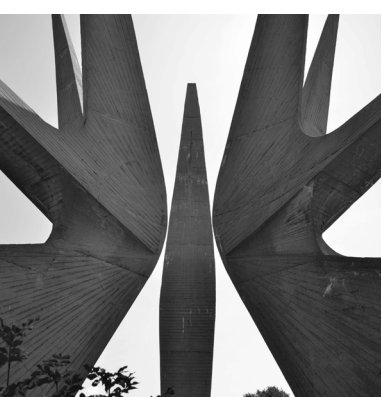
Dibujo y sección del Proyecto de Albergue para Guardias Rurales, 1789 - Claude-Nicolas Ledoux

03.

SEMEJANZAS Y ROTACIONES

De arriba abajo y de izquierda a derecha:

1. Monumento al Destacamento en el Bosque de Brezovica (1981) – Zelimir Janes
2. Monumento a los Judíos Víctimas del Fascismo en el Cementerio Sefardita de Belgrado (1952) – Bogdan Bogdanovic
3. Monumento en la Colina de la Libertad en Ilirska Bristika (1965) – Janez Lenassi y Ziva Baraga-Moskon
4. Monumento a la Revolución en Kozara (1972) – Dusan Dzamonja
5. Monumento al Levantamiento de los Pueblos de Kordun y Banija (1981) – Vojin Bakic
6. Complejo Memorial-Monumental de la Batalla de Sutjeska en Tjentiste (1971) – Miodrag Zivkovic
7. Monumento a la Revolución en la Montaña de Grmec (1979) – Ljubomir Denkovic, Milovan Matovic y Savo Subotin
8. Complejo Memorial de Slobodiste en Krusevac (1965) – Bogdan Bogdanovic
9. Monumento en la Colina Obad en Danilovgrad (1974) – Slobodan Vukajlovic
10. Complejo Memorial del Campo de Concentración de Jasenovac (1966) – Bogdan Bogdanovic
11. Mausoleo de la Lucha y la victoria en Cacak (1980) – Bogdan Bogdanovic
12. Monumento a la Revolución en Kozara (1972) - Dusan Dzamonja
13. Santuario a la Revolución en la Colina Partisana de Mitrovica (1973) – Bogdan Bogdanovic
14. Monumento a los Soldados Caídos del Destacamento de Kosmaj (1971) – Vojin Stojic
15. Mausoleo a los Insurgentes Caídos en Stulac (1981) – Bogdan Bogdanovic
16. Monumento a la Revolución del Pueblo de Moslavina en Podgaric (1967) – Dusan Dzamonja



La simetría, al igual que las formas geométricas del apartado anterior, ayuda a dotar a las composiciones de ese orden y estabilidad necesaria para alcanzar la monumentalidad. Ese estatismo que provoca se puede llegar a ver incluso como algo requerido, debido a la naturaleza de las ideas que esta quiere transmitir, así como de la voluntad de permanencia y durabilidad a lo largo de tiempo de estas intervenciones (Elliott 1964: 52):

'Los monumentos lidian con ideas que son expresadas en términos simples y generales, y que son llevadas a cabo de una manera deliberada. Su naturaleza requiere que sean diseñados de una manera ni casual ni personal. Los pensamientos que llevan a establecer un monumento exigen un grado de formalidad impresionante en el diseño, porque un carácter serio y meditado es su principal objetivo.

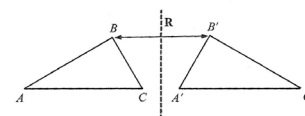
Esta respuesta emocional ha sido en frecuencia causada por el aceptado método de la disposición simétrica - un hecho que tiene significado más allá del uso de la tradición clásica. Los grandes eventos e ideas poseen en ellos un esplendor que sugiere naturalmente su resolución formal mediante la simetría [...] La condición fundamental es la resolución estática de la composición'

La semejanza, en muchas ocasiones, la encontraremos implícita por las figuras geométricas que usamos: el cuadrado, el círculo y el triángulo, son todos elementos con una profunda simetría. En otras, esta nos ayuda a componer imágenes a priori más libres, organizándolas en el espacio. En el caso de Yugoslavia su uso se podría concretar en dos tipos: la simetría de reflexión y la simetría de rotación, si bien posteriormente hablaremos de una tercera clase, la simetría de traslación.

La simetría de reflexión se basa en un punto o conjunto de puntos situados a la misma distancia de una línea, por lo que cada elemento o parte de la composición posee un recíproco en el lado contrario del eje (Weyl 1975: 16): *'Un cuerpo, una configuración espacial es simétrico con respecto a un plano dado E si se transforma en sí mismo por reflexión en E '*. La transformación que produce se denomina impropia porque requiere un movimiento más allá del plano bidimensional, ya que para dibujarla tenemos que levantar la forma original del papel (March y Steadman 1971). Este tipo de simetría, quizás el más fundamental, se ha utilizado con frecuencia en la historia para la construcción de aquellos edificios que asumían ese rol monumental: los templos clásicos, las portadas de las iglesias y catedrales y las fachadas palaciegas, son algunos ejemplos.



Arco de Tito, Roma, 79 y 82 d.C



Esquema de la simetría de reflexión según March y Steadman en *The geometry of environment*

Quizás para ilustrar a nivel particular el caso del ‘memorial bélico’, estrechamente vinculado a este trabajo, podríamos recurrir a obras como los arcos del triunfo. Desde tiempos del imperio romano, estos rememoraban las victorias en las campañas, prolongándose su uso a lo largo de la historia. Además, en estas composiciones la simetría nunca es completamente especular pues si bien podríamos afirmar que su perímetro describe una estructura simétrica, el programa escultórico presente en ellos suele diferir en cada una de sus caras, lo que también sucederá de manera similar en los Spomenici. Como afirma Weyl: *‘el arte occidental, se inclina a mitigar perder, modificar y aun romper la simetría estricta. Pero raramente es asimetría la mera ausencia de simetría’* (Weyl 1975: 23).

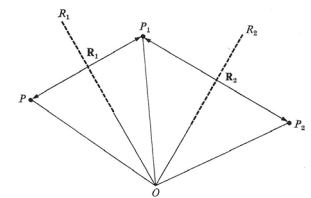
La simetría de rotación se concibe por otra parte, como un conjunto de puntos que rota entorno a otro central. En nuestro caso sobretodo hablaremos de rotación de grupos diédricos o rotaciones ‘estáticas’, porque el elemento que se mueve suele poseer a su vez la anteriormente citada simetría de reflexión, cuyo eje además apunta siempre hacia el eje de giro (Weyl 1975). Al igual que la anterior, la existencia de este tipo de simetría se hace patente desde tiempos pasados, encontrando ejemplos de templos e iglesias en los que se usa como herramienta fundamental en la composición de sus plantas.

Si en la simetría especular hemos tomado como referencia histórica el arco del triunfo para la radial podríamos optar por la columna de la victoria como ejemplo. Desde las primeras construidas en Roma (Trajano o Marco Aurelio) hasta obras más tardías como el Siegessäule en Berlin, el eje de la columna será el eje de rotación de los elementos que forman parte de su composición. Aunque como sucede en el caso anterior, no todas las piezas que la integran deben ser plenamente iguales.

Hemos definido, por tanto, los dos modelos que encontraremos principalmente en los Spomenici, y subrayado además, que son mecanismos provenientes de una tradición histórica importante. El hecho de tratar en el mismo capítulo ambos tipos de simetría siendo el primero una transformación impropia y el segundo una propia; responde a que las simetrías de rotación estáticas pueden definirse también como sucesivas reflexiones por planos que convergen en un punto, el de rotación (March y Steadman 1971). Por ese motivo, es frecuente su interrelación en los Spomenici.



Podbenik, Belgrado, 1928 - Ivan Mestrovic



Esquema de la simetría de rotación entendida como una serie de simetrías reflexivas sucesivas según March y Steadman en *The geometry of environment*

LA ORDENACIÓN A GRAN ESCALA

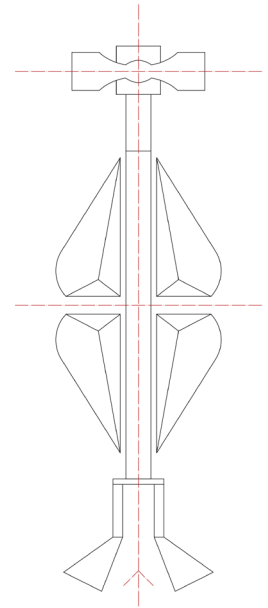
La simetría puede presentarse como el método de ordenación de la composición general. Ya en los jardines de los palacios barrocos franceses uno puede apreciar este recurso. Tomando como referencia el Chateau de Vaux le Vicomte (Luis Le Vau, Charles Le Brun y André Le Nôtre), cabría percatarse del fuerte eje que atraviesa tanto la arquitectura como la naturaleza. Esta línea imaginaria actúa al mismo tiempo de camino, disponiéndose a sus lados, una serie de parterres y estanques que son reflejos los unos de los otros. El eje se convierte en un elemento que jerarquiza la actuación (Sosa Díaz-Saavedra 1995: 69-70):

'Las posiciones edificatorias se fijan mediante ejes. El eje, en sí mismo, no es sino un instrumento de ordenación visual. Relacionado con el dominio de la perspectiva - representación visual - organiza la jerarquía de puntos de vista que interesan y anula los que no'

Quizás, el Monumento a la Revolución del Pueblo de Moslavina en Podgaric (actual Croacia) es una intervención comparable a la citada del siglo XVII. Pues esta se desarrolla también a lo largo de un marcado eje longitudinal. En primer término, una estructura monolítica se levanta a modo de pórtico de entrada como si fuera la verja con dos atlantes que encontramos en el caso francés. Pudiendo llegar incluso, a equiparar los pilares de hormigón en el memorial yugoslavo con las esculturas barrocas por la sobriedad y solemnidad que nos transmiten.

Después, a cada lado, un par de túmulos triangulares idénticos ya comentados aparecen en el terreno al modo de esos parterres o láminas de aguas, además al mismo tiempo con una simetría especular en sentido perpendicular al eje principal. Por último, la composición se remata con una pieza final que al menos desde la distancia, parecer ser simétrica al igual que el palacio. Por tanto, en ambos márgenes de la avenida por la que el visitante circula, se genera un contenido aparentemente igual; donde la parte derecha (A) es la mera reflexión de la izquierda (A) como en la obra de Le Nôtre.

Sin embargo, en otros casos estos dos componentes (recorrido y simetría) no tienen por qué coincidir necesariamente, por ejemplo, en el Complejo Memorial-Monumental de la Batalla de Sutjeska en Tjentište. Para llegar al monumento, encontramos un itinerario que se bifurca al cabo de un tiempo en dos senderos curvilíneos que ascienden por la colina de forma separada, uniéndose de nuevo



Esquema de la simetría especular en Monumento a la Revolución del Pueblo de Moslavina en Podgaric



Palacio de Vaux le Vicomte, Francia, s. XVII - Luis Le vau, Charles Le brun y André Le Nôtre



*Complejo memorial-monumental de
la batalla de Sutjeska en Tjentiste*

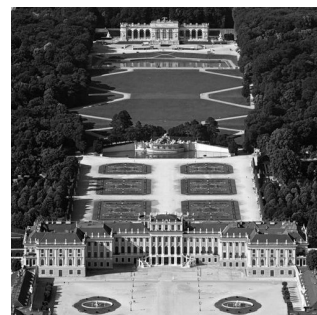
en su cima. Los caminos son simétricos claramente en esta obra, pero nuestro eje de recorrido, a diferencia, no se corresponde con el eje de la composición. Adoptando por ello, un carácter menos axial a su vez.

La influencia racionalista barroca no es menor ni mucho menos. Si observamos el Palacio de Schönbrunn a las afueras de Viena, podemos encontrar ciertas similitudes con el monumento de Tjentište. En un primer tramo, el recorrido coincide también con el eje especular. No obstante, a partir de la fuente de Neptuno, la pendiente de la ladera obliga al visitante a desplazarse por dos rampas simétricas a los lados hasta llegar a la Glorieta. Una vez en ese punto, los caminos se unen llegando de forma perpendicular a esta.

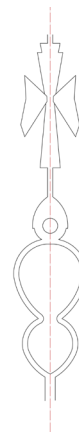
Como contrapunto, encontramos la simetría radial. El caso más destacable es el Monumento a la Revolución en Kozara (actual Bosnia-Herzegovina), donde la pieza cilíndrica ya mencionada se erige a modo de una antigua columna de la victoria. La aproximación en este caso se realiza por un pequeño sendero que rodea el perímetro del monumento, evitando tocar la pieza. La fuerza simétrica genera un objeto tan cerrado y ensimismado que justifica el deseo de este por estar exento, evitando cualquier trazo ajeno que pudiera desvirtuarlo.

El memorial posee a su vez una serie de cuñas de hormigón que se disponen de manera circular a su alrededor. Las entradas al interior del elemento no se señalan, no hay una pieza que destaque sobre otra a pesar de la desigualdad entre los bloques. Los accesos son tan solo los vacíos que quedan en la composición. Por lo tanto, no contamos con un 'único camino' que nos lleve hasta el objeto arquitectónico (como ocurría en Podgaric o Tjentište), sino que no hay más opción que dar la libertad a la persona que visita el complejo de elegir por donde adentrarse en este.

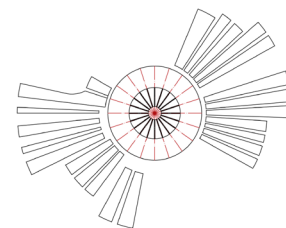
Al tomar el plano de la ciudad italiana de Palmanova (s. XVI) diseñada por Vincenzo Scamozzi, se podrían homologar las múltiples entradas a la localidad con las numerosas posibilidades para acceder al monumento yugoslavo, destacando esa ausencia de una jerarquía que caracterizaba a los anteriores ejemplos. La simetría radial se presenta como más 'democrática'. Incluso, se podría comparar también con el propio tejido urbano de la urbe; donde el lleno de la edificación resalta los vacíos de las calles. Tanto la plaza hexagonal de la Palmanova como el memorial actúan como focos de las intervenciones situándose ambos sobre el centro del giro. Si la simetría de reflexión estaba más vinculada a ese senti-



Palacio de Schönbrunn, Viena, s. XVIII
- Johann Bernhard Fischer von Erlach
y Nicolò Pacassi



Esquema de la simetría especular en
el Memorial-Monumental de la Bata-
lla de Sutjeska



Esquema de la simetría de rotación
en el Monumento a la Revolución en
Kozara

do lineal en el deambular (una entrada / un foco), la simetría radial carece de esta axialidad (varias entradas / un foco).

Indudablemente, lo más destacable de ambos ejemplos se debe al carácter estático (utilización del grupo diédrico) tanto de la simetría de Kozara como la del caso urbano. Los elementos que la integran poseen simetría especular simultáneamente. Entonces, al circular entre esas cuñas de hormigón, uno es capaz de percibir el mismo efecto que generaría la simetría especular (acentuado por la perspectiva). Los bloques aparecen a ambos lados de un eje, que no deja de ser, uno de los radios que llega hasta el centro de la pieza. Por lo tanto, la rotación estática en base a su definición previamente citada, genera visiones especulares que seríamos también capaces de identificar en el ejemplo italiano. Si nos situásemos en una de las calles, podríamos notar como las fachadas de las casas se dispondrían también simétricamente ante nosotros.

LA ARMONÍA EN LAS FORMAS

A simple vista, el Mausoleo de la Lucha y la Victoria en Čačak (actual Serbia), sugiere la comparación con una especie de templo clásico estilizado. Sin embargo, el volumen presenta incluso más cercanía con otro ejemplo anterior en el mismo contexto territorial, el Mausoleo al Héroe Desconocido en Avala (1938), obra de Ivan Mestrovic. Este último fue erigido aun durante el periodo monárquico pero muestra una notable similitud con la Tumba de Ciro en Pasargada, en la cual podemos apreciar ese basamento escalonado que asciende hasta llegar a un sarcófago. Si en la tumba del rey aqueménida este acceso parece no indicarse, pues las diferentes gradas permanecen iguales; en el caso yugoslavo una escalera rompe las terrazas subrayando el ascenso.

La pieza que remata ambos complejos presenta además la misma estructura a la manera de un edículo: un cuerpo bajo rectangular sobre el que se sitúa un frontón triangular, si bien Mestrovic añadirá cuatro cariátides a la entrada. El Mausoleo de Lenin (Alexey Shchusev, 1929) guarda cierta relación con los dos casos anteriores. Un claro eje de simetría rige de nuevo la composición a base de una pirámide escalonada en la que un elemento colmata la cúspide a modo del sarcófago de Ciro. Sin embargo, a diferencia de los anteriores el ejemplo moscovita niega ese acceso ascendente que caracteriza la forma escalonada, en este caso la entrada se sitúa a la misma cota de la Plaza Roja donde se ubica.



Palmanova (Italia), s. XVI - Vincenzo Scamozzi



Monumento al Héroe de Desconocido de Avala, Vozdovac, 1938 - Ivan Mestrovic



Tumba de Ciro el Grande, Pasargada (Irán), 528 a. C. - Imperio aqueménida

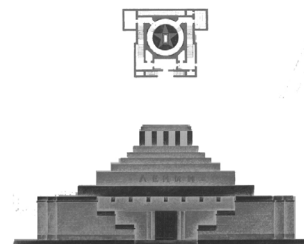
En un inicio, la nueva república de Tito aceptó el estilo imperialista de Stalin empleado por Shchusev en el mausoleo de Lenin como la única expresión que era capaz de satisfacer las necesidades comunistas. Este realismo socialista, proveniente de la escena soviética, suponía una marcha atrás por completo, volviendo a una especie de neoclasicismo en piedra y estuco (Chaubin 2010). El termino se acuñó por primera vez tras el concurso para el Palacio de los Soviets donde resultó ganadora la propuesta de Boris Iofan. Sin embargo, tras la ruptura con la URSS de Stalin por el escándalo del Kominform (1948), surgió el deseo de generar un proyecto encaminado a unos ideales nacionales. La voluntad de un estilo propio se materializó en lo que se denomina como Esteticismo socialista, centrado en reorientar la importancia a las cualidades artísticas del proyecto (Putnik 2017).

Si el monumento de Mestrovic suponía entonces un primer salto en la abstracción del antiguo templo; el memorial de Bogdanovic en Čačak parece dar un paso más, simplificando mediante unos pilares apantallados las columnas. Parece en cierto sentido, la vuelta a esa cabaña vitruviana ilustrada por Laugier en su 'Ensayo sobre la arquitectura'. No obstante, en ninguno de los descritos casos se ha optado por prescindir de la simetría especular, la cual, estructura tanto el memorial, el templo, y la cabaña.

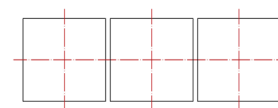
'Desde esta óptica la simetría tiene pues una función parecida a la de la geometría: la de crear conjuntos estructurados o, más genéricamente, conjuntos dotados de orden formal. [...] El orden formal se perfila como el objetivo en sí de la composición, mientras que la geometría y la simetría serían eficaces procedimientos para alcanzarlo' (Español 2001: 64)

El monumento de Čačak se compone a su vez de tres tramos formados por esas pantallas ligeramente inclinadas que sostienen una cubierta de madera. La simetría no solo aparece en su dimensión longitudinal, sino también en su sentido perpendicular, pues las tres partes tienen un marcado eje por la mitad. Si lo comparásemos con los bocetos del Memorial a los Seis Millones de Judíos Martires de Louis Kahn (1967-1974) la secuencia de tres cubos en el espacio (obviando la repetición a ambos lados) es reseñable. No solo se genera en ambos casos una simetría en ese plano principal por el que accedemos, sino en todo el monumento en su conjunto; poniendo en relación las partes con el todo mediante el uso del mismo procedimiento.

Aun así, la aplicación de la simetría no es un recurso siempre utilizado



Mausoleo de Lenin, Moscú (Rusia), 1929 - Alexey Shchusev



Esquema de la simetría especular en Mausoleo de la Lucha y la Victoria en Cacak

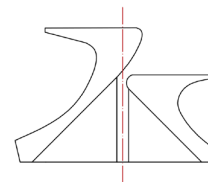


Memorial a los Seis Millones de Judíos Martires, Nueva York, 1967/1974 - Louis Kahn



*Mausoleo de la Lucha y la victoria
en Cacak*

en la totalidad del monumento. Muchas veces, encontramos casos en los que se trabaja con ella de forma parcial, o donde la simetría incluso no tiene como resultado formas ‘congruentes’. Tomando la noción de Newton y Helmholtz que cita Weyl en *‘Symmetry’* (Weyl 1975: 46-47), este término se refiere a si las dos figuras coinciden exactamente al superponerse la una sobre la otra. Sin embargo, a pesar de ello, siguen siendo capaces de conseguir ese efecto de equilibrio y estabilidad; como sucede en el Monumento en la Colina Obad en Danilovgrad (actual Montenegro).



Esquema de la simetría especular aproximada en el Monumento en la Colina Obad en Danilovgrad

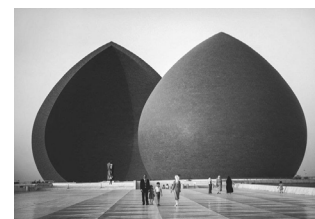
En este memorial encontramos en un primer plano dos triángulos rectángulos que a pesar de su ligera diferencia de tamaño generan una simetría especular (como ya vimos en el capítulo anterior). En segundo plano una forma curvilínea, algo más libre, aparece repitiéndose al otro lado del eje con ligeras variaciones, pero sobre todo, con un tamaño más reducido. No obstante, si analizásemos con algo más de profundidad su estructura, a pesar de la aparente disimetría, la fuerza de cada parte ayuda a lograr ese equilibrio formal característico de la simetría. La curva de la derecha intenta ampliar el triángulo que se encuentra debajo suyo para equiparlo al opuesto, algo más grande. El arco de la izquierda por su parte contrarresta el peso añadido.



Simetría deslizante de dos manos como referencia en el Monumento a la Revolución en la Montaña de Grmec

Una forma especial de simetría se aplica en el Monumento a la Revolución en la Montaña de Grmec (actual Bosnia - Herzegovina), donde la semejanza se acompaña de un movimiento en el espacio. Esta transformación se conoce como reflexión deslizada (March y Steadman 1971). El memorial recurre a una especie de cúpula no estrictamente esférica. Esta figura primero se duplica mediante una semejanza para posteriormente deslizarse ligeramente a lo largo del bosque. Si hiciésemos un rápido símil aprovechando la simetría antropológica, podríamos juntar nuestras manos (como si fuésemos a beber de una fuente) y desplazarlas, obteniendo un concepto bastante parecido al monumento.

El monumento a los Mártires de Bagdag (Ismail Fatah Al Turk, 1983) utiliza el recurso de la simetría deslizante del mismo modo. En ambos casos, la presencia de una especie de cúpula como punto de origen (abasida en el caso iraquí - esférica en el yugoslavo) es destacable. Obviando la influencia del terreno, pues en Bagdad nos encontramos con una gran planicie mientras en Grmec con una colina, hay más ecos comunes: la voluntad por el material homogéneo, ladrillos azules u hormigón blanco; la escultura central, ya sea una bandera o una losa; o la existencia de una planta inferior a modo de basamento.



Monumento a los Mártires de Bagdad, Irak, 1983 - Ismail Fatah Al Turk

Considerando la simetría central podríamos destacar el Monumento a los Soldados Caídos del Destacamento de Kosmaj al sur de Belgrado (actual Serbia). En este monumento, cinco grandes estructuras arqueadas giran en torno a un centro. Estos colosales arcos parabólicos anclados al suelo por uno de sus lados, presentan *per se* un eje de semejanza que los atraviesa por su mitad, generando una serie de planos de simetría que convergen en el centro de rotación. Estaríamos hablando de lo que Weyl califica como grupo diedral 5 (D_5) (Weyl 1975: 64).

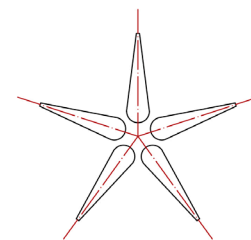
‘El primer grupo se llama cíclico C_n y el segundo diedral D_n . Las únicas simetrías centrales en dimensión dos son, pues: C_1, C_2, C_3, \dots y D_1, D_2, D_3, \dots . C_1 significa ausencia total de simetría, D_1 simetría bilateral y nada más’

El complejo Memorial del Campo de Concentración de Jasenovac en la frontera serbo-bosnia, supone otro ejemplo de aplicación de esta tipología. El monumento se compone de una serie de formas curvas, construidas en hormigón armado, con voluntad de recrear los pétalos de una flor que se unen en un tallo. Al igual que en la naturaleza, la flor ya posee propiamente una clara regularidad entorno a un punto. Esta simetría radial no se emplea en el caso de Jasenovac de manera ‘completa’, como vimos en el memorial de Kosmaj. En este ejemplo, a diferencia del anterior, era necesario delimitar un punto de entrada a la cripta que se sitúa bajo la intervención.

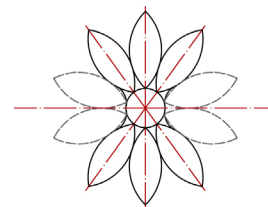
Este acceso se logra mediante la sustracción de varios de los módulos que deberían aparecer en la secuencia rotacional. Si siguiésemos el ritmo marcado, nos daríamos cuenta que sobre un grupo (D_{10}) borramos 4 de sus miembros. Al eliminar estos componentes, sin embargo, las piezas restantes son capaces de generar un frente con semejanza especular al mismo tiempo. Por lo tanto, volvemos a constatar esa estrecha vinculación entre ambos tipos (radial y axial), como sucedía en Kozara.

LA FUERZA DE LOS DETALLES

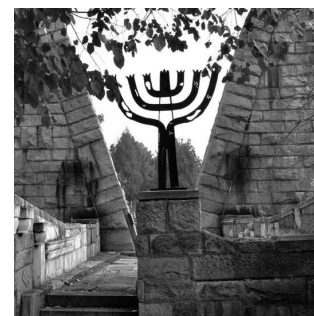
La simetría se llega a emplear en algunas partes concretas del memorial, como son los relieves u otros detalles escultóricos de menor escala. De especial interés, es el Monumento a los Judíos Víctimas del Fascismo en el Cementerio Sefardita de Belgrado (actual Serbia). Este memorial se desarrolla también a lo largo de un eje que jerarquiza la intervención, siguiendo esos esquemas iniciales de gran axialidad. A ambos lados, se levanta un muro realizado con las ruinas del



Esquema de la simetría rotacional (D_5) en el Monumento a los Soldados Caídos del Destacamento de Kosmaj



Esquema de la simetría rotacional (D_{10}) en el Complejo Memorial del Campo de Concentración de Jasenovac. Los módulos sustraídos se muestran en línea discontinua



Fotografía de la menorá en el Monumento a los Judíos Víctimas del Fascismo en el Cementerio Sefardita de Belgrado

barrio judío tras los bombardeos de Belgrado. Dos puertas arcaicas simétricas se levantan al final de estos paramentos; donde solo una inscripción en hebreo y una estrella de David rompen esa fuerza que emana de ellas.

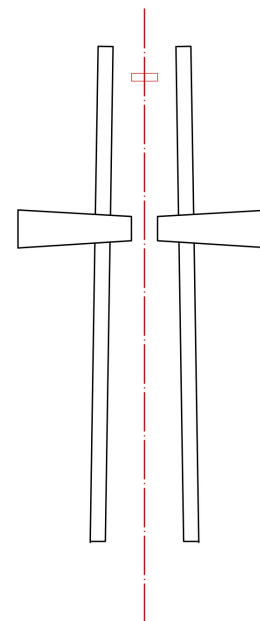
La simetría no solo aparece al nivel meramente morfológico mediante la semejanza entre los elementos que integran el complejo. La atención a los gestos más ínfimos hizo que la mayoría de los sillares de las puertas se dispusieran de tal forma que sus juntas respetasen el mecanismo. Es más, el detalle se lleva a tal punto que la menorá (candelario judío de siete brazos) que aparece tras ellas se coloca en el eje de simetría de la composición general. Los ejes de ambas, ya que el candelario es simétrico, coinciden entre sí.

En el Santuario a la Revolución en la Colina Partisana de Mitrovica (actual Kosovo), dos conos sujetan medio cilindro en el aire. Estos apoyos de hormigón armado adoptan una clara disposición simétrica especular. Es destacable que durante la ejecución se tuviera especialmente en cuenta la dirección de los encofrados utilizados, los cuales se posicionan siempre siguiendo la semejanza del conjunto. Por lo tanto, las marcas dejadas por las juntas de la madera son recíprocas en ambas columnas.

Ya comentamos la forma circular del Monumento a los Soldados Caídos en Niksic y como esta se elevaba en el aire. El círculo ya cuenta con una fuerte simetría, de ahí esa relación con la perfección anteriormente citada. Si analizamos el relieve que figura en la placa de hormigón, nos daremos cuenta que hay un motivo pentagonal que organiza la simetría radial del conjunto (D_5). Tomando como referencia cualquier lado de ese polígono observaremos que, en su eje perpendicular, una serie de arcos da paso a un círculo con dos semicírculos de menor tamaño a cada lado. La repetición de este motivo en cada lado del citado pentágono crea una composición similar a un rosetón gótico (Weyl 1975: 58):

'La simetría circular aparece en su forma más sencilla si la superficie de la simetría cilíndrica completa se reduce a un plano perpendicular al eje. En este caso podemos limitarnos al plano bidimensional de centro 0. En los rosetones de las catedrales góticas, con sus cristales de colores, encontramos magníficos ejemplos de la simetría plana central'

En adición, si nos fijamos en su base, un zócalo de hormigón armado de forma circular compuesto de entrantes y salientes. Podríamos apreciar que la



Esquema de la simetría especular en el Monumento a los Judíos Víctimas del Fascismo en el Cementerio Sefaradita de Belgrado

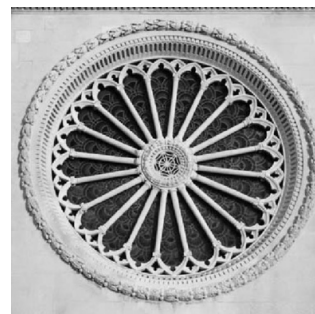


Santuario a la Revolución en la Colina Partisana de Mitrovica, Kosovo, 1973 - Bogdan Bogdanovic

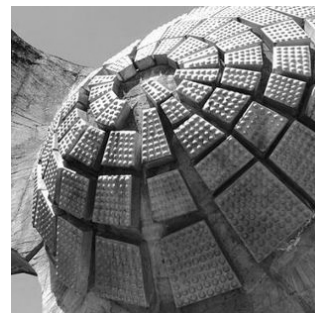


*Monumento a los Soldados Caídos
en Niksic*

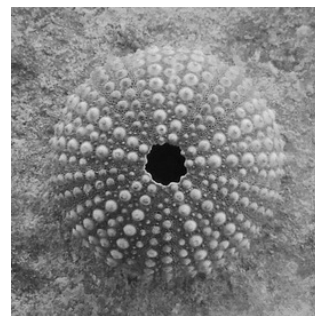
disposición de las placas adosadas a estos sigue una secuencia simétrica, acentuando la existente en la parte superior. En el Monumento en Podgaric que describimos al inicio del capítulo, se puede notar en el centro de la pieza escultórica un relieve (metálico en la cara posterior - pétreo en la trasera; dando a entender ese sentido transversal del mismo). Este se compone de una sucesión de cuatro anillos circulares concéntricos separados entre sí que, a su vez, se encuentran atravesados por dieciocho ejes que parten del centro. Propiciando de este modo, una fuerte simetría radial comparable a la de un erizo de mar cuyas protuberancias incluso parecen repetirse en el material del relieve.



Rosetón de la Catedral de Sibenik, Croacia, 1433/1441



Relieve del Monumento a la Revolución del Pueblo de Moslavina, Podgaric (Croacia), 1967 - Dusan Dzamonja



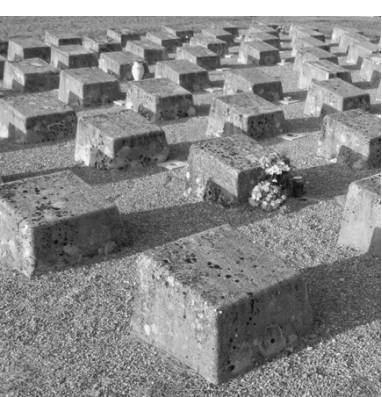
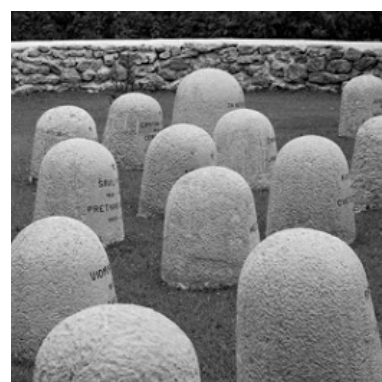
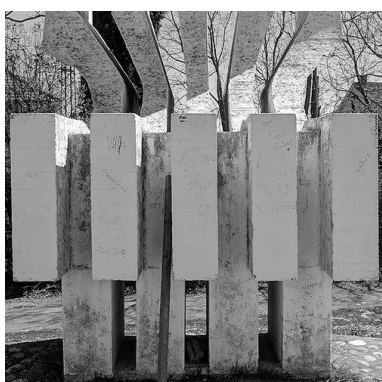
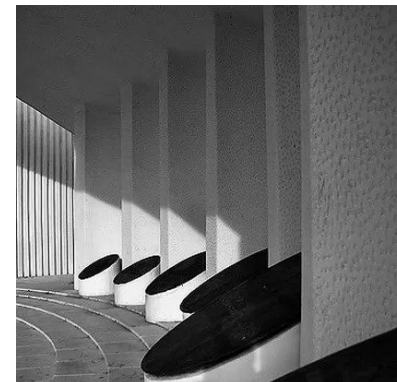
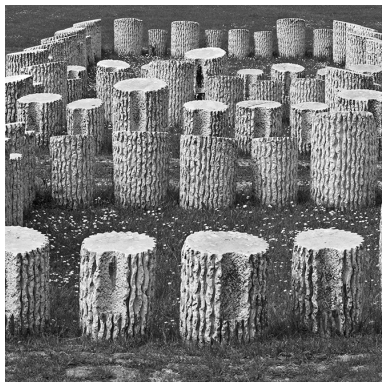
*Caparazón sin púas de un erizo de mar (*Psammechinus miliaris*).*

04.

AGRUPACIONES, SERIES Y RETICULAS

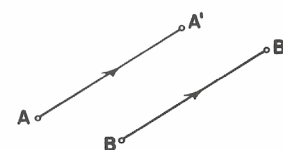
De arriba abajo y de izquierda a derecha:

1. Makedonium de Krusevo (1974) –Jordan Grabul e Iskra Grabul
2. Memorial a los rehenes en Begunje (1953) – Edvard Ravnikar
3. Parque Memorial Garavice a las Víctimas del Terror Fascista en Bihac (1981) – Bogdan Bogdanovic
4. Parque Memorial Bujanj en Nis (1963) – Ivan Sabolic
5. Complejo Memorial Dola en Pluzine (1977) – Luka Tomanovic y Aleksandar Prijic
6. Parque Memorial 14 de octubre en Kraljevo (1970) – Spasoje Krunic y Dragutin Kovacevic
7. Complejo Memorial Kadinjača en Užice (1979) – Miodrag Zivkovic y Aleksandar Dokic
8. Memorial Osario en Veles (1979) – Ljubomir Denkovic y Savo Subotin
9. Parque memorial Dudik en Vukovar (1974) – Bogdan Bogdanovic
10. Monumento a los Soldados Caidos de Golubovci (1974) – Slobodan Boba Slovinic y Vukota Tupa Vukotic
11. Cementerio Partisano de Vojscica (ca. 1950) – Edvard Ravnikar, Savin Sever y Milko Kozar
12. Complejo Memorial-Monumental de la Batalla de Sutjeska en Tjentiste (1971) – Miodrag Zivkovic
13. Monumento a las Víctimas del Fascismo en Podhum (1971) – Sime Vulas, Dusko Rakic e Igor Emili
14. Monumento en el Complejo Memorial Stratiste en Jabuka (1981) - Nebojsa Delja
15. Negrópolis a las Víctimas del Fascismo en Novi Travnik (1975) – Bogdan Bogdanovic
16. Makedonium de Krusevo (1974) – Jordan Grabul e Iskra Grabul



La cuestión del orden podrá manifestarse también bajo la sucesión de elementos idénticos. Sin embargo, no creo apropiado generalizar bajo el estricto concepto de simetría de traslación las recurrencias formales empleadas en las intervenciones monumentales yugoslavas. Debido a que no en todos los casos estas pueden adecuarse a la definición matemática; trasladar un conjunto de puntos en el espacio E bajo el empleo de un vector AB, que permanece invariante a lo largo de la transformación (Weyl 1975: 48):

‘Las traslaciones son las congruencias de tipo más sencillo. Una traslación puede representarse por un vector AA' , ya que si la traslación transforma el punto A en A' y el punto B en B' , entonces BB' tiene la misma dirección y longitud que AA' ; en otras palabras, se verifica la igualdad de vectores BB' y AA' ’



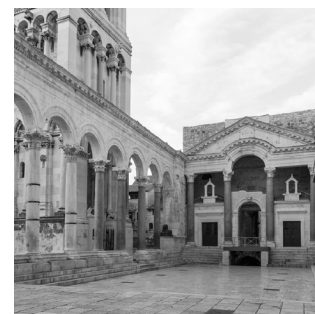
*Simetría de traslación según Hermann Weyl en *Symmetry**

Considero principal, en cambio, la búsqueda de ese elemento rítmico mucho más presente en todas las artes. Este es capaz de conferir a la composición desde un cariz neutral, derivado de la isocronía del movimiento, a un opuesto dinamismo por el uso de secuencias más complejas (Español 2001). Esta seriación rítmica de formas suele adquirir, en muchos casos a lo largo de la historia, una vinculación procesional a la hora de recorrerla. Véanse las avenidas de esfinges en el antiguo Egipto, como la que se situaba entre los templos de Luxor y Karnak. Por lo tanto, no es de extrañar que, en los Spomenici, la concatenación de motivos generara efectos acompasados. Ayudando estos a potenciar ese efecto de peregrinaje cuando los visitantes acudían a los complejos memoriales.

‘[...] agrupaciones de esculturas monumentales se disponen en estos lugares, a menudo asociadas a un museo memorial (spomen dom). Instaurando una comunicación con el individuo, transmiten fuertes emociones al público que culminan sobre los lugares de reagrupación, evocando un peregrinaje’ (Putnik 2015: 97)

Las repeticiones contribuyen a ese acto ritual que supone el recordar a los caídos. Marcan no solo el camino o caminos a seguir, sino que a su vez aportan la velocidad y las pausas a lo largo de este. Si la simetría se vinculaba con esa idea de inmutabilidad e imponencia en el espacio, la seriación aporta esa nota ‘sagrada’. Aunque el resultado fuera la creación de espacios alejados de cualquier influencia religiosa.

La tradición balcánica no carece ni mucho menos de ejemplos de repeticiones, la influencia romana y otomana hace que podamos destacar claros ejem-



Peristilo del palacio de Diocleciano en Split, s. III - IV d. C.

plos. La modulación de los templos clásicos creaba ya sucesiones mediante las columnas que se empleaban. La costa dálmata fue lugar de descanso de las élites romanas, hoy en día aun uno puede observar en el peristilo del antiguo palacio de Diocleciano en Split (actual Croacia) un conjunto de columnas corintias que se suceden equidistantemente describiendo un rectángulo. Por tanto, podríamos hablar de una simetría de traslación propiamente, la columna del peristilo varia tan solo su posición siguiendo un vector v .

Esta disposición no se aleja tanto de la existente en el Memorial 14 de Octubre en Kraljevo (actual Serbia), basado en la repetición de un elemento cilíndrico marmóreo de baja altura. Estas 'columnas' que no siempre llegan a ser exactamente idénticas, se repiten formando cuatro recintos rectangulares (de manera similar al patio del palacio) y delimitan las zonas donde se llevaron a cabo las ejecuciones.

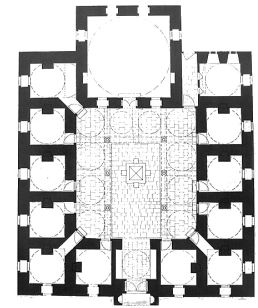
Si bien la distancia que las separa es notoriamente inferior en el ejemplo serbio, el carácter rítmico se mantiene en ambos. Cada poste a su vez cuenta con una perforación en su parte delantera en donde los visitantes pueden ir depositando velas en honor a los civiles ejecutados por la Wehrmacht alemana en octubre de 1941. Añadiendo de esta manera esa nota ritual que supone el ir en procesión a lo largo de los hitos.

Sin embargo, la influencia grecorromana no es la única a considerar, la tradición islámico-bizantina derivada del dominio otomano aplica con frecuencia este mecanismo. Si tomásemos como ejemplo la madraza Gazi Husrev en Sarajevo (actual Bosnia-Herzegovina) notaríamos que a partir de la gran cúpula central unas cúpulas más pequeñas se repiten a lo largo del edificio. El elemento no se mantiene de manera idéntica, sino que su tamaño se reduce progresivamente. No obstante, no por ello su repetición deja de ser menos evidente.

De igual manera, si bien en una atmósfera algo más luctuosa, ambas culturas (la cristiano-romana y la islámico-otomana) siempre han contado con cementerios o lugares de enterramiento que podrían interpretarse en clave de mallas espaciales capaces de cubrir extensos lugares. En ellos la repetición de las lápidas o losas a lo largo de dos direcciones se convierte en el discurso principal de estas actuaciones.



Memorial 14 de Octubre, Kraljevo (Serbia), 1970 - Spasoje Krunic and Dragutin Kovacevic



Madraza Gazi Husrev, Sarajevo (Bosnia - Herzegovina), 1530

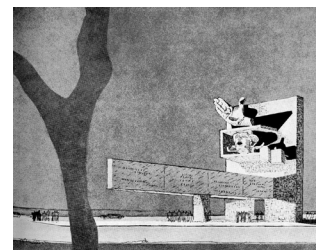
AGRUPACIONES

Podríamos empezar el discurso casi estableciendo un grado cero en la repetición de un motivo, en este caso mediante la simple agrupación de formas. En ellas encontramos, aparentemente, un mismo elemento que se repite pero sin poder establecer claramente la secuencia en la que lo hace. Los elementos suelen ser congruentes o con leves modificaciones, empleando los términos aplicados en el apartado anterior (Weyl 1975: 46-47). No supondría, entonces, el absoluto amorfismo pero tampoco se podría decir que estas adquieran un orden radical. Además, en todos los casos se trata de composiciones de un mínimo de tres elementos, por esa dificultad de lidiar con una dualidad sin la simetría del capítulo anterior (Español 2001: 104):

‘Trystan Edward [...] al referirse al número nos dice que se puede proyectar el uno, también el tres o cualquier número superior porque puede tratarse como un conjunto, es decir se puede convertir la pluralidad en unidad’

El Parque Memorial Bubanj en Nis (actual Serbia) está integrado por tres puños prácticamente idénticos en los que solamente cabría apreciar ligeras variaciones en la textura del hormigón con el que se ejecutan. Obviamente, la alusión al puño dentro de la simbología comunista, ideología que gobernaba la República de Yugoslavia, es clara en el memorial; vinculado con esa lucha partisana que liberó al país durante la Segunda Guerra Mundial. La repetición del mismo motivo refuerza esa idea de contundencia que se podría llegar a encontrar también en los carteles de la época, donde el puño pasa a convertirse en un elemento dominante. Incluso, se podría llegar a afirmar que la multiplicidad de puños (o figuras humanas al completo) son propias de ese mensaje propagandístico que recurre en muchos casos a una estilización y abstracción también presente en el memorial. El orden en este caso se consigue mediante la repetición de los mismos temas, en este caso las mismas formas (Español 2001).

Le Corbusier recurrirá también a la mano en su proyecto de Memorial de Paul Vaillant-Couturier en Villejuif (Francia, 1937). En este caso la posición varía respecto al monumento de Nis, parece que el puño se abre sutilmente alzándose sobre una estructura de hormigón armado que se podría tildar de colosal por su escala. Obviando la no repetición, se podría establecer cierta semejanza en el empleo del motivo corpóreo y esa voluntad de grandiosidad entre ambos, donde la mano se convierte en el *leit motif*.



Memorial a Paul Vaillant-Couturier, Villejuif (Francia), 1937 - Le Corbusier



Cartel contra la anexión de Trieste, Biblioteca Nacional y Universitaria de Eslovenia, 1946



Complejo Memorial Dola, Pluzine (Montenegro), 1977 - Luka Tomanovic y Aleksandar Prijic



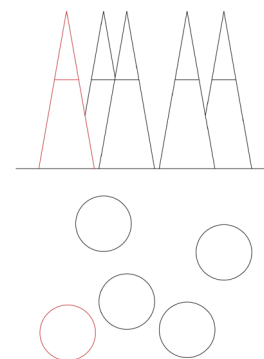
En una intervención más tardía, el Memorial de la Mano Abierta en Chandigarh (1964), Le Corbusier volverá a emplear el elemento humano como eje central. En este caso no es un puño como en los complejos de Bujanj o Paul Vaillant, en los que la fuerza de la mano cerrada parece contener mucha más fuerza. Se trata de una palma abierta, a diferencia, que pretende aludir a un símbolo de paz universal (Curtis 1994). En el Complejo Memorial de Dola (actual Montenegro) volvemos a encontrarnos con tres manos, esta vez parecen adoptar también ese gesto más piadoso de la mano abierta en lugar del puño, incluso la escala del memorial es mucho más reducida. Ambas palmas (Chandigarh y Dola) recurren a esa sensación de ligereza, ejecutadas mediante 'finas láminas' de metal y hormigón respectivamente. La contundencia producida es por tanto mucho menor, transmitiendo una sensación más serena. En la India al igual que en Francia la mano es una sola, no se repite, pero esta puede rotar entorno a una pieza metálica a modo de veleta; en Yugoslavia las tres piezas transmiten esa sensación de rotación por su sucesión, a pesar de ser elementos estáticos por sí mismos.



Monumento a 'La Mano Abierta', Chandigarh (India), 1964 - Le Corbusier

Tomando como ejemplo el Parque memorial Dudik en Vukovar (actual Croacia), volvemos a encontrarnos con la aparición de una única figura. Podríamos diferenciar claramente una serie de conos cuyas bases se ejecutan con sillares de piedra y cuyos vértices se colmatan mediante un revestimiento metálico en tonos cobrizos. Incluso, tras la pérdida o deterioro de su 'cubierta' por el paso del tiempo y las devastadoras guerras de los Balcanes, el memorial no se dejó de percibir como un conjunto de conos truncados.

Por lo tanto, en este caso, el elemento (ya sea el cono recientemente restaurado o su tronco), es idéntico también. Los cinco componentes del Spomenik no varían más que su posición en el espacio. Son figuras entonces congruentes, podríamos tomar cualquiera de ellos y encajarla sobre el anterior. Otra vez la multiplicidad se vuelve a concebir como un todo. Joaquim Español pone la ciudad medieval como ejemplo de una agrupación 'irregular' pero 'homogénea' de cierta manera. Irregular por los diferentes trazados de las calles y edificios. Homogénea por ese empleo de un mismo estilo, un mismo material, y una serie de mecanismos parecidos. Podríamos definir estas intervenciones, muchos más isomorfas, usando la misma cita de Laugier que emplea *'la unidad en el detalle y el túmulo en el conjunto'* (Español 2001: 88).



Esquema del Parque memorial Dudik en Vukovar

El Memorial a los Rehenes en Begunje (actual Eslovenia), obra de Edvard Ravnikar, muestra una serie de pequeños prismas triangulares que aparecen en-

tre los arboles del bosque del valle de Draga, el elemento no sufre de ninguna variación más que las inscripciones grabadas en los lados de cada una de sus caras. Todos los elementos que lo integra poseen el mismo 'estilo' son prismas triangulares, de la misma altura, del mismo material, con los bordes redondeados y con las inscripciones talladas de la misma forma (letras rojas rehundidas).

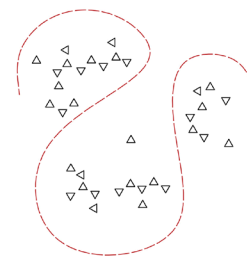
No obstante, uno sigue sin poder distinguir un razonamiento o una dirección clara en la disposición. La composición no sigue, en consecuencia, ningún trazado aparente más que la plena libertad del artista a la hora de disponer las piezas; las cuales parecen simplemente caer sobre el terreno. Algunas veces, los prismas se agrupan más; otras veces, se desligan del conjunto como si fueran tentáculos. Quizás esta total arbitrariedad se confirma con la idea que Bogdan Bogdanovic utilizó en el monumento de Krusevac, donde equipara la disposición de las piezas al corretero azaroso de unos niños por el lugar (Bogdanovic 2018).

SERIACIONES

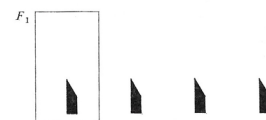
Cuando las agrupaciones anteriores poseen un ritmo, se genera una repetición que se desarrolla en una dirección. En algunos casos, estas siguen una trayectoria lineal, pues podríamos dibujar claramente un eje o un vector en el sentido en el que se produce el movimiento. En otros, la directriz pasa a ser una curva con mayor o menor grado de complejidad (Español 2001: 84):

'El ritmo espacial, a diferencia del ritmo temporal unidireccional, admite la repetición a lo largo de diversas directrices en el espacio. Estas directrices suelen ser, en los casos reales, rectilíneas y ortogonales, pero también pueden ser poligonales erráticas, curvas simples o bien líneas que poseen unas leyes de formación más complejas'

La directriz lineal, quizás la más sencilla de todas, se aprecia claramente en el Memorial al Levantamiento y a la Revolución de Grahovo (actual Montenegro). Ya vimos como la forma cúbica permitía con cierta libertad la creación de conjuntos en los sucesivos planos aterrazados. La serie, por tanto, se conforma en base a estos elementos que se suceden en el espacio, siguiendo en la mayoría de los casos un eje. Aunque en algunos casos esta directriz gire en ángulos perpendiculares, nunca dejará de ser una línea. En este ejemplo, sí podríamos hablar de una simetría de traslación en sentido estricto, pues el conjunto de puntos que se repite no varía (el cuadrado) y somos capaces de distinguir el vector del movi-



Esquema del Memorial a los Rehenes de Begunje



Esquema del grupo simétrico espacial F_1 , según March y Steadman en *The geometry of environment*



Esquema del Memorial al Levantamiento y a la Revolución, Grahovo (Montenegro), 1978 - Miodrag Zivkovic

miento; es lo que March y Steadman denominarían como frisos (F_1), indicando el elemento seriado (clásico) del elemento (March y Steadman 1971).

El Spomenik de Grahovo crea una secuencia muy sencilla de vacíos y llenos donde estos últimos se reducen a una presencia mínima en comparación con el hexaedro. Los espacios intermedios son ciertamente relevantes en la composición, no ocurriría lo mismo si estos tuvieran la misma dimensión que los llenos. El empleo de unos interludios relativamente angostos parece transmitirnos mayor rapidez, consiguiendo un movimiento más dinámico que el que observaríamos en el friso de un templo dórico.

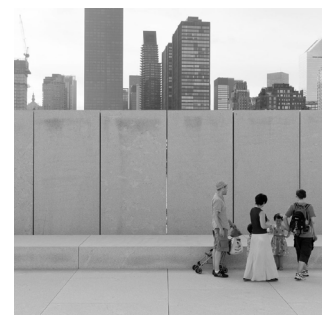
En el friso, una sucesión de triglifos y metopas se alternan, adquiriendo estas últimas una forma cuadrada también; en comparación con los primeros, más esbeltos. Las metopas se podrían equiparar a los llenos que integran los cubos mientras que los espacios vacíos intermedios se podrían homologar a los triglifos. El ritmo es muy controlado en el caso clásico, transmitiendo un movimiento muy sereno por el tamaño de los intervalos, pues las pausas entre cuadrado y cuadrado son más largas. A decir verdad, la imagen del memorial de Grahovo podría interpretarse también como un conjunto de sillares abstractos pertenecientes a una ruina, en donde los bloques de piedra se distribuyen siguiendo un aparejo isódomo y creando una secuencia rítmica a su vez. Las grandes piedras permanecen unidas por una junta mínima, apenas hay un vacío entre ellas, y por tanto la pausa de la mirada es ínfima. La velocidad en la percepción incrementa provocando una sensación casi de continuidad visual, efecto similar en al producido en el caso yugoslavo.

En el Four Freedoms Park de Louis Kahn (1973) las series no solo son patentes mediante la repetición rítmica de parejas de árboles en los dos recorridos a lo largo de este. En la parte final aparece un cuadrado con vistas sobre el East River cuyo perímetro se define por una repetición de prismas cuadrangulares. En el memorial aparece de nuevo la secuencia bajo una directriz lineal donde esos interludios entre piezas vuelven a presentarse como aperturas mínimas. En ambos casos la repetición simple, entendida como una sucesión potencialmente infinita, es la tónica dominante, (Weyl 1975: 50):

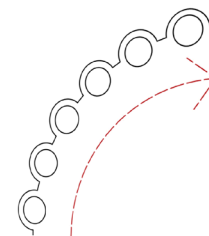
'Una figura que es invariante por una traslación t es lo que en el arte de los ornamento se llama «rapport infinito», es decir, repetición en un ritmo espacial regular'



Memorial al Levantamiento y a la Revolución, Grahovo (Montenegro), 1978 - Miodrag Zivkovic



Four Freedoms Park, Nueva York (EEUU), 1973 - Louis Kahn



Esquema del Memorial Osario en Veleš, las hornacinas con las placas se suceden siguiendo una directriz curva



*Complejo Memorial Kadinjača en
Užice*

La directriz curva, a pesar de ser contraria a la idea expuesta del vector en la simetría traslacional, no es una realidad ajena en las recurrencias formales. Podríamos tomar de ejemplo de este movimiento curvilíneo el Memorial Osario en Veles (actual Macedonia del Norte). En su parte exterior, una serie de pilastras y placas se repiten siguiendo la geometría proveniente de las plásticas paredes exteriores. El ritmo, a pesar de todo, sigue estando presente. Los elementos verticales se alternan junto a los grandes cilindros truncados creando una secuencia que podemos percibir notablemente al modo de una estilizada exedra (tipología usada en numerosos monumentos).

En este caso, se añade un componente más de complejidad en el ritmo, pues también contamos con una progresión. Los elementos ya no permanecen invariables como sucedía en el caso de Grahovo si no que en el trascurso de la serie estos sufren transformaciones, vinculadas ante todo con la escala de sus elementos. Las placas conmemorativas en el caso de Veles aumentan de tamaño regularmente a lo largo de la curva.

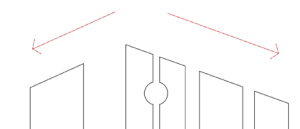
‘Las posibilidades del ritmo se multiplican cuando el elemento sufre alteraciones regulares en cada repetición. También en este caso dichas alteraciones deben someterse a una determinada regla si queremos mantener la lógica la lógica rítmica y el nervio del conjunto’ (Español 2001: 86)

El Complejo Memorial de Kadinjača en Užice (actual Serbia) sintetiza de forma aún más clara este tipo de transformación. Este Spomenik se compone tanto de una agrupación como de una progresión. En el primer caso, un conjunto de volúmenes, más escultóricos, se dispone al inicio del recorrido. Estas figuras oblicuas, que parecen soldados surgiendo de la tierra, presentan aun ese grado cero de ‘ritmicidad’. En el segundo, podemos destacar, en cambio, unos sólidos de líneas más limpias a base de primas trapezoidales cortados diagonalmente. En esta serie, se vuelve a recurrir al empleo de la directriz curva, pero aplicando también ciertas transformaciones. A parte de la traslación se puede apreciar una progresión tanto en la escala de los cuerpos, pasando de más achatados a más esbeltos, como en la inclinación de los planos, de ángulos más suaves a más pronunciados.

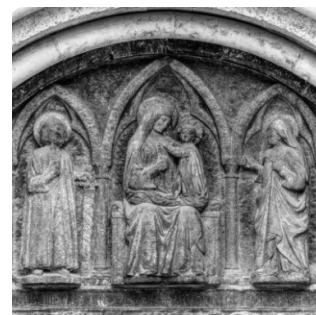
Es importante destacar que tanto en Veles como en Kadinjača podemos establecer el orden que rige el discurso de ese segundo nivel. La progresión se entiende siempre como una variación de menos a más (o viceversa) en el elemen-



Monumento del Milenio en la Plaza de los Heroes, Budapest (Hungria), 1895 - György Zala y Albert Schickedanz



Esquemas en alzado del Complejo Memorial de Kadinjača, Užice (Serbia), 1979 - Miodrag Živković y Aleksandar Dokic



Tímpano de la Catedral de Santa Anastasia, Zadar (Croacia), 1324

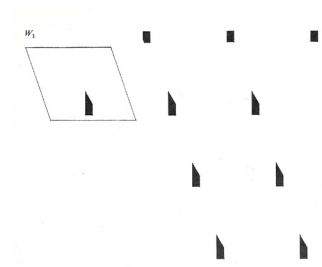
to que alteramos, ya sea el tamaño o la inclinación. La misma situación ocurre en el tímpano de una iglesia, donde las esculturas que lo integran van aumentando desde los lados hacia la parte central, lugar de más relevancia. Incluso en el caso de Kandijača ese lugar central se destaca mediante la incorporación de un círculo que atraviesa la pieza. A pesar de las ligeras variaciones (también presentes en las esculturas de las iglesias), las formas repetidas nunca dejarán de perder la coherencia entre sí. Por esta razón, siempre podremos reconocer el motivo compositivo que subyace en ellas, siendo el espectador capaz de distinguir bien los prismas, las placas o las esculturas como un conjunto unitario. En definitiva, la progresión varía la forma, pero no la esencia.

RETICULAS ESPACIALES

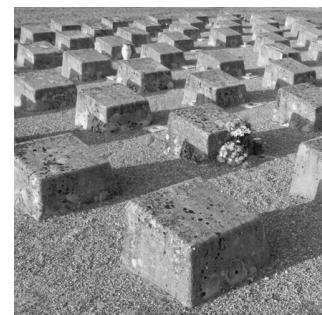
En algunas ocasiones la repetición no ocurre en una sola dirección, sino que es capaz de desarrollar una estructura espacial al modo de una malla bidimensional, es decir con unas abscisas y ordenadas, 'x' e 'y'. Si continuásemos empleando la nomenclatura de March y Steadman llamaríamos a estas como grupos simétricos espaciales (W_1) (March y Steadman 1971). El discurso de la repetición, y en mayor medida en una malla, siempre tiene esa voluntad de uniformidad en la composición. *'[...] el ritmo regular connota neutralidad, unidad sin jerarquía, homogeneidad, apertura y economía expresiva'* (Español 2001: 74). La malla, además, posee particularmente esa posibilidad de extenderse cubriendo el plano infinitamente; la cual ha sido utilizada frecuentemente mediante los trazados hipodámicos.

En el Monumento a las víctimas del fascismo en Podhum (actual Croacia), una parte en concreto destaca por su estructura en damero. Una serie de pequeños cubos se levantan de la tierra repitiéndose a lo largo y a lo ancho de un cuadrado que los contiene. En el Memorial 14 de Octubre en Kraljevo que comentamos al inicio del capítulo observamos como la repetición en este ejemplo se limitaba al perímetro del rectángulo, en Podhum se da un paso más y se 'rellena' el interior. Ya no solo se repite el elemento en el contorno de nuestro polígono si no que cubrimos el interior de este con nuestro motivo, produciendo una retícula que se superpone en el terreno.

Esa falta de jerarquía en la malla, en donde no hay piezas que destaquen sobre otras, parece encajar con esa pretensión de recordar a todas las víctimas de manera igualitaria. Al igual que sucede en las formas, no hay vidas que valgan



Esquema del grupo simétrico espacial W_1 según March y Steadman en *The geometry of environment*



Fotografía de la malla de cuadrados en el Monumento a las víctimas del fascismo en Podhum

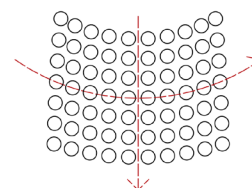
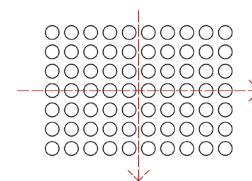


Monumento a los judíos de Europa asesinados, Berlín, 2003 - Peter Eisenman y Buro Happold

más que otras. El recuerdo individual y particular de la tragedia sucumbe ante la homogeneidad de una memoria colectiva. Este tipo de intervención se podría homologar, en cierto modo, al Monumento del Holocausto de Berlín (Peter Eisenman, 2003/2004). Una obra mucho más actual donde la estrategia de la malla espacial se sigue utilizando, incluso, el elemento prismático se emplea de nuevo para rememorar otra tragedia a gran escala.

La tendencia a crecer indefinidamente hace indispensable establecer un perímetro que controle esta. El cuadrado o el rectángulo parecen ser las formas más adecuadas para delimitar la malla hipodámica; lo que no implica, sin embargo, que siempre deba estar contenida en aquellos. En el Makedonium (actual Macedonia del Norte), una serie de postes cilíndricos se levantan como asientos en frente del monumento. La trama es exactamente idéntica al caso anterior pues podríamos trazar claramente dos ejes perpendiculares en la dirección del movimiento. Si bien en Podhum la malla se recorta bajo un cuadrado, en el caso del Makedonium es una elipse la que fija los límites de expansión de nuestra malla. El cuadrado parece contener de manera mucho más estricta la voluntad de crecimiento que la elipse. Esta, a diferencia, deja de manera más libre la vinculación con el entorno existente alrededor mediante los entrantes y salientes que se producen.

En otros ejemplos, la malla no adopta esa estructura ortogonal, sino que se producen deformaciones en ella. La más importante ocurre cuando una de las dos direcciones en la que se desarrolla pasa a estar definida por una curva y no por otra línea recta. En el Memorial a la caída de la región Lješanska Nahija en Barutana (actual Montenegro) esta malla 'deformada' se convierte en la protagonista del complejo. Alrededor de la escultura principal, una serie de pequeños cilindros se suceden formando una red en torno a ella. Prácticamente aparentan ser ecos de la pieza central, creando una repetición casi en dos sentidos: la de la escultura y los cilindros, algo más abstracta; y la que sucede entre estos últimos propiamente, más 'canónica' al poseer la misma forma. Todos ellos se repiten por filas o hiladas, pero a diferencia del Makedonium una de las directrices en el que se produce el movimiento es curvo. Sin embargo, al curvar uno de los ejes, el segundo se sigue manteniendo el perpendicular al primero en cada tramo de la curva. Todos estos, por tanto, tenderán a converger en un punto, ocupado en este caso por la gran escultura. Esta malla deformada genera espacios casi teatrales en los que la mirada se guía para contemplar la propuesta escultórica, el paisaje o escuchar discursos sea pedagógicos o políticos.



Esquemas comparativos entre una malla con ejes perpendiculares (Makedonium) y una con uno de ellos curvos (Memorial a la caída de la región Lješanska Nahija en Barutana)

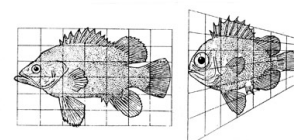


Fig. 150. Poliprion.

Fig. 151. Pseudopristichthys albus.

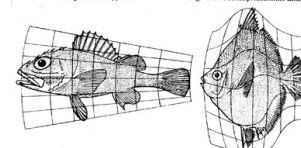


Fig. 152. Scorpaena sp.

Fig. 153. Amiponía cyprus.

Esquemas de la deformación de un pez sobre una retícula, Extraídos del libro 'Sobre el crecimiento y la forma' de D'Arcy Wentworth Thompson



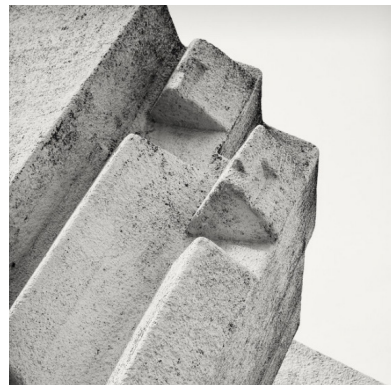
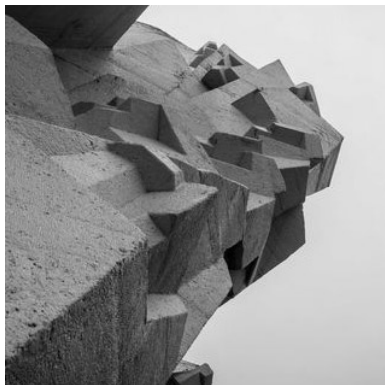
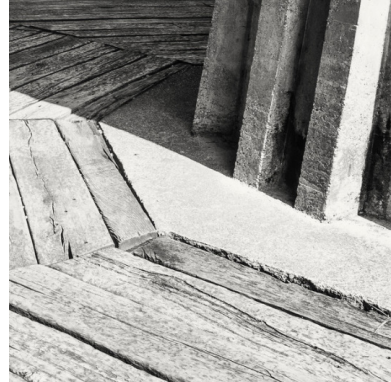
*Monumento en el Complejo Memorial
Stratiste en Jabuka*

05.

TEXTURAS ESCULTÓRICAS

De arriba abajo y de izquierda a derecha:

1. Santuario a la Revolución en la Colina Partisana de Mitrovica (1973) – Bogdan Bogdanovic
2. Monumento a la Revolución en Ljubljana (1975) – Drago Trsary Vladimir Braco Music
3. Complejo memorial-monumental de la batalla de Sutjeska en Tjentište (1971) – Miodrag Zivkovic
4. Complejo Memorial del Campo de Concentración de Jasenovac (1966) – Bogdan Bogdanovic
5. Monumento a las Víctimas del Fascismo en Podhum (1971) – Sime Vulas, Dusko Rakic e Igor Emili
6. Complejo memorial-monumental de la batalla de Sutjeska en Tjentište (1971) – Miodrag Zivkovic
7. Monumento al Levantamiento de los Pueblos de Kordun y Banija (1981) – Vojin Bakic
8. Complejo Memorial Kadinjača en Uzice (1979) – Miodrag Zivkovic y Aleksandar Dokic
9. Monumento a la Revolución en Kozara (1972) – Dusan Dzamonja
10. Monumento a los Liberadores de Knin (1969) – Dorde Romic, Grozdan Knezevic y Mihail Kajfes
11. Monumento a la Revolución en Kozara (1972) – Dusan Dzamonja
12. Monumento al Coraje en Ostra (1969) – Miodrag Zivkovic y Svetislav Licina
13. Mausoleo de la Lucha y la victoria en Cacak (1980) – Bogdan Bogdanovic
14. Cementerio Partisano de Mostar (1965) – Bogdan Bogdanovic
15. Monumento a la Revolución del pueblo de Moslavina en Podgaric (1967) – Dusan Dzamonja
16. Cementerio Memorial en Lepoglava (1961) – Stevan Luketic



Este último capítulo supone el punto final al recorrido que iniciamos desde la escala del paisaje y pretende acabar de completar la visión de los Spomenici. La aportación de la materialidad es altamente significativa en estas construcciones, capaz de transmitirnos un amplio abanico de sensaciones. Además ya, no hay que considerar solamente a la imagen retiniana como única garante de la percepción, sino que cabría interpretar estas intervenciones bajo una mirada en la que, el cuerpo, ha pasado a ocupar el centro dialogando con toda la información que el material puede transmitirle (Merleau-Pointy 1975: 244):

‘Los sentidos se comunican entre ellos abriéndose a la estructura de la cosa. Se ve la rigidez y la fragilidad del cristal y, cuando este se rompe con un ruido cristalino, este es trasportado por el cristal visible. Vemos la elasticidad del acero, la ductilidad del acero candente, la dureza de la lámina en un cepillo, la suavidad de las virutas. La forma de los objetos no es el contorno geométrico: está en una cierta relación con su naturaleza propia y habla a todos nuestros sentidos al mismo tiempo que a la vista’

No por ello debemos olvidar el sentido de la vista, si no que debemos abrirnos a la colaboración multisensorial. Si visitamos las tumbas de las necrópolis medievales en Bosnia – Herzegovina, conocidas como Stecci, podríamos no solo contemplar por nuestros ojos los conjuntos fúnebres. Mediante el tacto incorporaríamos sensaciones que la vista nos impide comprender: la solidez de los bloques masivos, la textura de la piedra erosionada por el paso de los siglos, las protuberancias en formas de relieves situados en las caras... Todas estas impresiones se incorporan a nuestra percepción (Pallasmaa 2005: 26):

‘El sentido de la vista puede incorporar, e incluso reforzar, otras modalidades sensoriales; el ingrediente táctil inconsciente de la vista es especialmente importante y está fuertemente presente en la arquitectura histórica, pero muy descuidado en la arquitectura de nuestro tiempo’

Incluso podríamos incorporar a la experiencia el olor a la tierra del campo o el ligero sonido de la naturaleza, todos estos estímulos nos acompañan y nos envuelven sumergiéndonos más en esta atmosfera luctuosa. El monumento tiene también su propio silencio al igual que el templo, la catedral o el panteón, el cual nos recuerda los lejanos gritos del combate (Pallasmaa 2005: 54):



Stecci en la Necrópolis Medieval de Radimlja, Bosnia - Herzegovina , s XIV



San Mateo y el ángel, San Luis de los Franceses (Roma), 1602 (Destruído en 1945) - Caravaggio



Complejo Memorial Slobodiste, Kruševac (Serbia), 1965 - Bogdan Bogdanovic

'El silencio de la arquitectura es un silencio receptivo, que hace recordar. Una experiencia arquitectónica potente silencia todo el ruido exterior; centra nuestra atención sobre nuestra propia experiencia y, como ocurre con el arte, nos hace ser conscientes de nuestra soledad esencial'

Estas necrópolis bosnias podrían compararse con el Complejo Memorial de Kusevac (Nyebil 2018). En este complejo recordemos que una serie de elementos pétreos se disponían sobre un valle creado artificialmente. El discurso táctil vuelve a repetirse, las piedras talladas nos vuelven a posibilitar mediante el tacto la misma serie de sensaciones. Tanto en la necrópolis moderna como en la antigua, la luz y la sombra aparecen adquiriendo un importante papel, ambas serán frutos de las texturas empleadas. Los relieves se levantan frente a las partes oscuras, acentuando la sensación de profundidad de estos, al igual que en una obra de Caravaggio donde los personajes son el foco de atención frente a la profundidad del fondo negro. *'La sombra da forma y vida al objeto en la luz'* (Pallasmaa 2005: 48). Los contrastes lumínicos contribuirán, junto con las texturas de los materiales elegidos, a nuestra experiencia a la hora de visitar los complejos escultóricos yugoslavos.

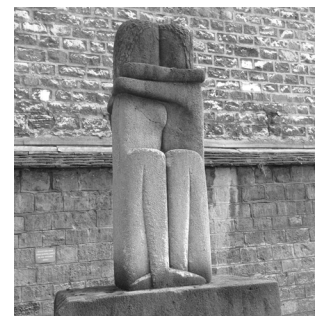
MASAS Y SOMBRAS

La piedra y el hormigón se presentan como materiales masivos de gran expresividad en los Spomenici. En la Necrópolis a las Víctimas del Fascismo en Novi Travnik (actual Bosnia – Herzegovina) los bloques de piedra se tallan con formas curvilíneas muy libres, inspiradas en muchas ocasiones por posiciones de ballet (Universidad de Belgrado 2011). En este ejemplo, la roca nos traslada una serie de sensaciones enfatizando la potencia de los volúmenes. La masa y la solidez propias de estas traspasan la vista, podríamos tocar su acabado pulido pero ya áspero por el paso del tiempo *'la pátina del desgaste añade la enriquecedora experiencia del tiempo a los materiales'* (Pallasmaa 2005: 32). El tacto nos conecta con el tiempo, al tocar el monumento somos conscientes del trascurso de la historia.

Casi podríamos afirmar que reaparece de nuevo esa idea inicial de volver y conectar con un arte prehistórico y rudimentario. Existe una clara semejanza con las piezas producidas por antiguas culturas del Neolítico, pero también con los Stecci anteriormente citados o con esculturas de artistas más vanguardistas como Brancusi. Tomando su obra *'El Beso'* en el cementerio de Montparnasse podríamos comparar no solo ese carácter masivo que se puede apreciar en el



Necrópolis a las Víctimas del Fascismo, Novi Travnik (Bosnia – Herzegovina), 1975 - Bogdan Bogdanovic



Tumba de Tania Rachevskaia 'El Beso', Cementerio de Montparnasse (Paris), 1907 - Constantin Brancusi



Estudio antropomórfico de la obra de Bogdanovic, 2011 - Universidad de Belgrado

complejo de Novi Travnik, sino esos aspectos relacionados con el acabado del material.

La elección de unas marcadas líneas clave, resalta una serie de sombras en el material, sombras que varían según incida la luz sobre la superficie. Unas veces las incisiones se harán más profundas otras más superficiales, nuestra percepción cambia al igual que el movimiento que inspira las formas. Si bien en ambos casos, las sensaciones que desarrollamos al contemplar la piedra nos transmiten esa voluntad de perduración, de no alteración por el paso de los años, y vinculada intrínsecamente a la monumentalidad. *‘Es difícil de imaginar monumentos hechos de materiales que no sean aquellos probados para durar y sobrevivir al abandono’* (Elliott 1964: 52)

En muchos casos, podremos notar cierta influencia de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX, como el futurismo o el cubismo. En el Memorial de Sutjeska (actual Bosnia – Herzegovina), una serie de volúmenes parecen cubrir la piel del monumento de manera brutalista. Las formas se van agrupando las unas con las otras, aprovechando esa malla triangular que subyace en el complejo. La imagen, que pretende ser una simplificación depurada del rostro humano, se descompone en planos adquiriendo una gran fuerza que podríamos equiparar a intervenciones cubistas (Moholy – Nagy 1963: 58):

‘La representación ilusionista de los objetos, apoyada en la perspectiva fija renacentista, cede el lugar [en el cubismo] a una representación que ofrece vistas simultáneas del objeto; es decir, que el objeto es visto en elevación frontal, desde arriba, de perfil y de tres cuartos de perfil. El objeto ‘deformado del lienzo es la fusión intuitiva de estos distintos puntos visuales’

La intervención de Sutjeska recuerda a obras cubistas, como por ejemplo *‘Chica con Mandolina’* de Picasso o *‘Cabeza de Muchacha’* de Henri Laurens, en las cuales las características táctiles y los acabados de las superficies cobran gran importancia (Moholy – Nagy 1963). El cambio de dirección entre, los diferentes planos en el monumento, permite la aparición de sombras cuando incide la luz sobre ellos. Si en la pintura cubista se decidía cambiar el tono para provocar esa sensación, en el monumento no es necesario pues viene provocado por la propia configuración tridimensional (Moholy – Nagy 1963: 58):

‘El sombreado más claro o más oscuro de las superficies se explica como



Monumento a las víctimas del fascismo, Podhum (Croacia), 1970 - Šime Vulas, Duško Rakić e Igor Emili



Central hidroeléctrica de Proaza, Proaza (Asturias), 1964 - Joaquín Vaquero Palacios



Cabeza de Muchacha, Colección Peggy Guggenheim (Venecia), 1920 - Henri Laurens



*Complejo Memorial-Monumental de
la Batalla de Sutjeska en Tjentište*

medio para discriminar en la percepción de cada perspectiva visual, y al mismo tiempo, como articulación espacial –posterior, anterior y oblicua – del espacio pictórico del plano del cuadro’

En la obra futurista de Boccioni *‘La Carga de los Lanceros’* (1915), se emplea el efecto de manera similar para representar la entrada en combate de Italia durante la Primera Guerra Mundial. La simplificación de los jinetes y los hombres es máxima de nuevo. Tanto en Sujetska como en la obra pictórica hay una clara idea diagonal en la posición de los guerreros: en el primero, por la inclinación de los volúmenes emergentes; en el segundo, por la presencia de los fusiles y las lanzas. La diagonal en la talla además ayuda a manifestar aún más ese dinamismo, recordando la huida de los partisanos hacia la montaña (Kirn 2014).

Este acabado escultórico del hormigón potencia esa dirección y contribuye notablemente a percibir el caos y la tensión de aquel momento. La piedra al igual que los colores empleados por Boccioni nos trasmite la fuerza en el combate. Incluso en el caso Yugoslavo el hormigón parece dotar de una frialdad contenida al complejo, reforzada por esa ausencia de personalidad en las caras. La sensación es tal que cabría dudar si tocar o no su textura pétreo, el material nos impone cierto grado de alejamiento, cierta distancia quizás a la manera de respeto por su significado. El conjunto antes de que podamos percibirlo en detalle ya nos aporta una gama de impresiones. *‘Un objeto se revela atractivo o repelente, antes de revelarse negro o azul, circular o cuadrado’* (Merleau-Pointy 1975: 46)

En el Monumento a la Revolución en Kozara (actual Croacia), los senderos que dan acceso al complejo, se pavimentan mediante una serie de losas que se posan sobre el terreno, separadas unas de otras, al modo de las huellas de las pisadas; creando una delicada intervención con la que el pasado se incorpora a la acción (Pallasmaa 2005). El pavimento nos marca un ritmo al caminar, el de las placas que pisamos, sentimos con nuestros pasos la historia de aquel lugar pudiendo imaginar el camino de los soldados hacia la guerra.

Al igual que en Sutjeska, se usa el hormigón armado pero en este ejemplo las marcas de los encofrados son visibles en la superficie del conjunto. En las paredes del interior del monumento, los relieves producidos se sitúan en posición horizontal invitándonos a acceder al interior del monumento cuando los tocamos, penetrando progresivamente hacia el espacio central. Un lugar angosto y reducido donde el hormigón nos envuelve y nos rodea siendo capaces de sentir



Carga de los Lanceros, 1915 - Umberto Boccioni



Detalle en el pavimento, Monumento a la Revolución de Kozara, Parque Nacional de Kozara, 1972 - Dušan Džamonja



Detalle en el pavimento, Casa-Estudio Alvar Aalto, Helsinki (Finlandia), 1936 - Alvar Aalto



Monumento a la Revolución de Kozara, Parque Nacional de Kozara, 1972 - Dušan Džamonja

la fuerza y el empuje de los ‘paramentos’ hacia nosotros. Este punto se convierte en un sitio apagado y negro, dominado por la sombra, esta oscuridad *‘crea un sentido de solidaridad’* (Pallasmaa 2005) casi permitiéndonos establecer un vínculo con los combatientes fallecidos.

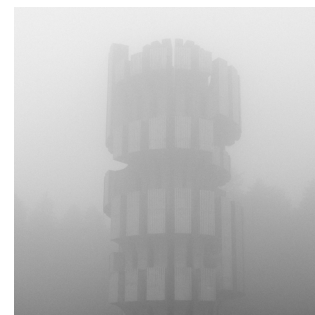
Bajo las frecuentes nieblas de la zona el monumento parece desaparecer, mimetizándose entre la vegetación y generando una experiencia algo incierta sobre lo que acontece. La mente no es capaz de percibir la obra en su totalidad, sino fragmentos y visiones cortadas. No tenemos una visión enfocada de la estructura, más bien se trata de una visión periférica o desenfocada que se disuelve junto a nosotros (Pallasmaa 2005: 48):

‘La bruma y la penumbra despiertan la imaginación al hacer que las imágenes visuales sean poco claras y ambiguas; una pintura china de un paisaje de montaña envuelto en la niebla o la arena rastrillada del jardín zen de Royoan-ji originan una manera desenfocada de mirar que evoca un estado meditativo, como de trance’

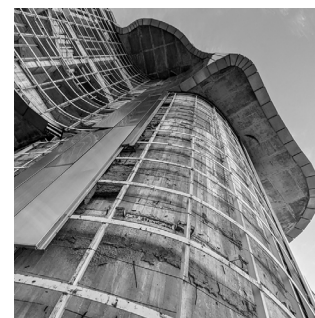
LIGEREZA Y REFLEJOS

El acero, de manera opuesta al hormigón, se percibe en general como un material mucho más ligero. En el Monumento al Levantamiento de los Pueblos de Kordun y Banija en Petrova Gora (actual Croacia) una serie de paneles de acero inoxidable recubren la superficie. El material nos transmite esa sensación de ingravidez y ligereza, pero además la cualidad dúctil implícita en el metal parece amoldarse perfectamente a la intrincada piel del complejo. Incluso hoy en día, cuando muchas de las láminas que recubrían el memorial han desaparecido, podemos seguir experimentado la misma sensación de liviandad tan solo con el bastidor metálico que servía de estructura a estas. El almacén recuerda a las construcciones de carácter ingenieril del siglo XIX donde las barras de hierro parecen flotar levemente en el aire. El acero aparece por tanto como el protagonista de una nueva monumentalidad que será capaz incluso de transmitirnos nuevas experiencias, como ya anticipaba Giedion (Giedion 1943: 50):

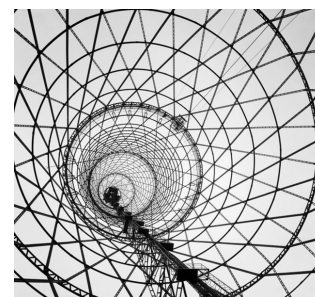
‘Los materiales modernos y las nuevas técnicas están a mano: estructuras de metal ligero; arcos de madera laminada, o curvada; paneles de diferentes texturas, colores y tamaños; elementos ligeros como techos suspendidos de grandes vigas [...] Los elementos móviles pueden siempre modificar el aspecto del edificio.’



Monumento a la Revolución de Kozara, Parque Nacional de Kozara, 1972 - Dušan Džamonja



Monumento al Levantamiento de los Pueblos de Kordun y Banija, Petrova Gora, 1981 - Vojin Bakić y Berislav Šerbetić



Torre Shábolovka, Moscú (Rusia), 1922 - Vladímír Shújov

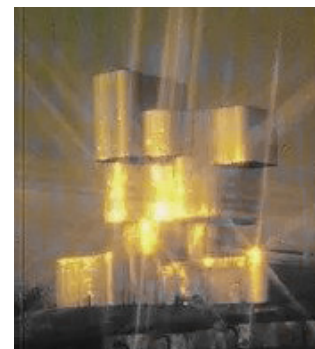
Estos elementos, cambiando de posición y arrojando diferentes sombras cuando actúan bajo la acción del viento o de una máquina, pueden ser fuente de nuevos efectos arquitectónicos'

A parte de la ductilidad anteriormente mencionada, hay una cualidad que lo diferencia claramente del mencionado hormigón: la propiedad que tiene el acero de reflejar la luz cuando incide sobre su superficie. La cual, lo convertirá en un material muy atractivo, no se trata de negar la existencia de sombras en el metal o que no haya reflejos en la piedra, pero parece que cada elemento tiene una cualidad y exigencias propias vinculadas a sus características. *'Si preguntamos al ladrillo que es lo que quiere ser, dirá: pues me gustan los arcos'* (Khan 1991: 288 en Pallasmaa 2005: 67).

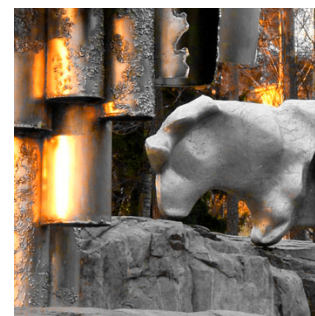
Si comparásemos el ejemplo croata con el Monumento a Sibelius (Helsinki, 1967) encontraríamos ciertas similitudes en este asunto de la reflexión, en ambos casos, al no contar con una superficie plana sobre la que inciden los rayos lumínicos, se produce en múltiples direcciones creando una amplia gama de efectos. El monumento se convierte en un faro que se puede percibir desde la distancia (Nyebil 2018). Su color no parece ya adoptar el frío gris del acero si no que se transforma en una infinidad de tonos cálidos que van desde los más anaranjados hasta los más blancos en función de la luz que incide sobre ellos. Es la propia iluminación, el ambiente externo el que determina su acabado (Moholy – Nagy 1963: 68):

'La superficie se convierte en parte de la atmosfera, del fondo atmosférico; absorbe los fenómenos luminosos producidos fuera de el en un fuerte contraste con la concepción clásica del cuadro'

En el Monumento a la Victoria del Pueblo de Slavonia en Kamenska (actual Croacia) podemos, incluso, apreciar mejor esa ligereza que se nombraba al inicio. El memorial parece una fina chapa metálica que se pliega como si aún estuviera candente. El trabajo recuerda a los experimentos con plásticos de Moholy – Nagy quien aprovechaba sus cualidades deformables para poder modelar las láminas en un proceso equiparable al de los metales. Por otro lado, la intervención nos vuelve a ofrecer esa característica reflexión, en este caso la superficie tampoco es continua si no que se divide siguiendo una malla triangular.



Monumento al Levantamiento de los Pueblos de Kordum y Banija, Petrova Gora, 1981 - Vojin Bakić y Berislav Šerbetić



Monumento a Sibelius, Helsinki (Finlandia), 1967 - Eila Hiltunen



Double Loop, Pinacoteca de Múnich, 1946 - László Moholy-Nagy



*Complejo Memorial Dotrščina en
Zagreb*

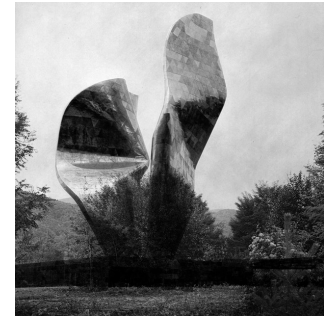
En el cuadro *'El incendio de la casa de los Lores y los Comunes'* (Turner, 1835) las llamaradas anaranjadas del incendio se reflejan en el Támesis, el tratamiento de la luz sobre el agua cobra la misma importancia que el fuego original; parece que el líquido está ardiendo a su vez, de manera contraria a su naturaleza. En el complejo yugoslavo el proceso parece ocurrir en un sentido idéntico, la lámina no posee ese color, es la luz de fuera la que lo refleja como en el caso de Petrova Gora.

La escultura se convierte entonces en la llama candente del incendio, casi percibiendo el metal como un cuerpo ardiente, olvidando su frío inicial y aumentando su temperatura. La ligereza en el plegado del material aumenta esta sensación, el fuego fluye etéreo en el medio del paisaje, no pesa, se eleva hacia otro mundo.

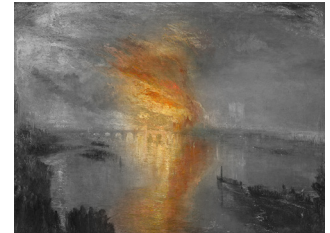
El uso de superficies metálicas pulidas nos permite crear también reflejos a la manera de espejos, cuando la luz es más difusa. Las piezas del Parque Memorial Dotrščina (actual Croacia), se tratan de tal modo de la naturaleza que las rodea se proyecta sobre ellas. Los árboles y hojas son copias de los que se sitúan a su alrededor, pero los ángulos con los que se inclinan los diferentes planos de la intervención provocan ciertas rupturas con el entorno. La refracción no es continua si no que cada cara posee un fragmento de la realidad que lo envuelve, son reproducciones distorsionadas.

Robert Smithson desarrolló en 1969 una experiencia similar en Yucatán colocando una serie de espejos en la selva centroamericana, los nueve cuadros reflejan partes del paisaje. Mediante un efecto mimético, intentan crear un vacío material misterioso al diluirse en el fondo; sin embargo, somos conscientes de su presencia. Equiparando las palabras de Juhani Pallasmaa sobre el vidrio al metal reflectante (Pallasmaa 2005: 30):

'El creciente uso del vidrio reflectante [en nuestro caso el espejo metálico] en la arquitectura refuerza la sensación de ensueño, de irrealidad y de alienación [...] El espejo arquitectónico, que hace rebotar nuestra mirada y duplica el mundo, es un dispositivo enigmático y aterrador'



Monumento a la Victoria del pueblo de Slavonia, Kamenska (Croacia), 1968 - Vojin Bakic y Josip y Silvana Seissel



Incendio en la cámara de los lores y comunes, Museo de arte de Cleveland, 1834 - Joseph M. William Turner



Yucatan Mirror Displacements (1-9), 1969 - Robert Smithson

III.

CONCLUSIONES





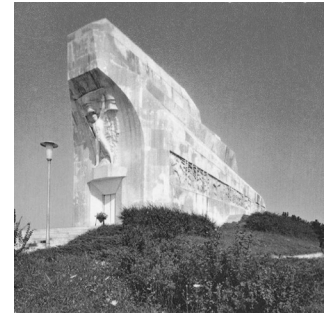
*Monumento a la Revolución en
Kozara*

Durante la postguerra los regímenes europeos parecían haber olvidado la importancia de la monumentalidad en las sociedades. Se podría afirmar que los preceptos funcionales del movimiento modernos habían primado sobre algo tan necesario y a la vez esencialmente humano, que buscaba reflejar las aspiraciones de los pueblos como diría Giedion en su artículo *'Back to Monumentality'* (Giedion 1944). A lo largo de los anteriores capítulos se ha pretendido mostrar lo atributos, más destacables, en mi opinión, de una monumentalidad que quería reconquistar ese campo perdido desde el punto de vista del memorial bélico.

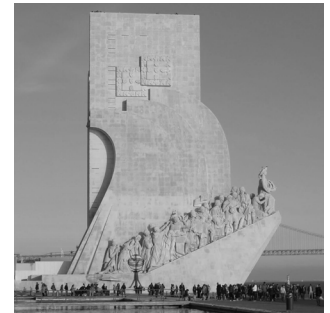
La escultura figurativa se asentaba hasta la fecha como la forma más adecuada en la representación de este tipo de monumentos, es suficiente con ver los casos anteriores a la Declaración del Komiform (1948) para constatar esa cercanía. Si uno tomase de referencia el monumento Memorial a los Soldados Caídos de Krajina en Banja Luka (actual Bosnia – Herzegovina) construido en 1943 podría equipararlo con el Monumento a los Descubrimientos erigido en 1940 para la *'Exposición del Mundo Portugués'*. La secuencia procesional que recorre los muros perimetrales es bastante similar en ambos ejemplos, pero a su vez no distaría muchos de los relieves del Palacio de Persépolis. El monumento parece no abandonar la mentalidad decimonónica, esa pseudo-monumentalidad de la que habla Giedion, la cual emplea los mismos modelos del pasado para una necesidad presente cuyos requerimientos son completamente diversos (Giedion 1944: 550):

'Este es el periodo de la pseudo-monumentalidad. La mayor parte del siglo diecinueve perteneció a él [...] Hubo un empleo ineficaz y, al mismo tiempo, rutinario de formas pertenecientes a periodos pasados. Estas fueron usadas indiscriminadamente en todas partes, para todo tipo de edificios. Porque habían perdido su significado interno, se habían convertidos en meros clichés sin justificación emocional'

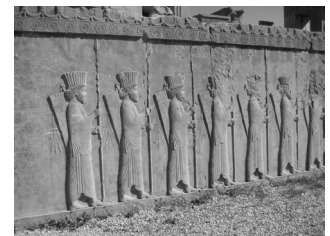
La ruptura con la URSS significó algo más que un mero cambio político, esta brecha permitió indagar en unas formas nuevas y propias de una revolución particular como era la yugoslava. Una monumentalidad que a pesar de ser novedosa no renunció a aspectos del pasado; como hemos visto durante el análisis la simetría, por ejemplo, sigue siendo uno de los recursos empleados. Sin embargo los artistas y arquitectos reinterpretan estos instrumentos, los renuevan y los hacen suyos.



Memorial a los Soldados Caídos de Krajina en Banja Luka (Bosnia - Herzegovina), 1948 - Antun Augustinčić



Monumento a los Descubrimientos, Lisboa, 1940 - Cottinelli Telmo y Leopoldo de Almeida



Relieves en el palacio de Persepolis, s. V a. C.

La revolución tiene de forma implícita en su definición esa voluntad de cambio y de regeneración. Si bien se ve claramente en esa ruptura con el sistema anterior, se contradice con su naturaleza efímera, ¿puede la revolución crear una 'estabilidad' cultural? En el tercer de los nueve puntos formulados por Giedion junto a J. L. Sert y F. Leger se afirma que solo periodos con una vida cultural real serán capaces de crear monumentos duraderos (Giedion 1943) ¿Fue entonces capaz Yugoslavia pues de crear 'verdaderos' monumentos?

La monumentalidad es una respuesta emocional según Giedion que traspasa lo factual, el problema parece recaer en si la respuesta formulada mediante la vinculación con el paisaje, las formas empleadas, la simetría, la repetición y los nuevos materiales; era capaz de ser entendida por la gente de a pie. Personas quizás sin la suficiente educación emocional requerida de la que nos habla el autor. En el caso de Yugoslavia, la lógica de Giedion se invierte, el Estado en vez de representar al 'gobernante medio' que está anclado al pasado, es quien apuesta por dar libertad al artista, por crear unas formas tan novedosas que quizás no fueron entendidas por el resto del pueblo. Por tanto, tal vez la gente encontraba en la estatua figurativa un referente claro, un símbolo, pues percibía y sentía la escultura como parte de su identidad emocional. Sin embargo, hoy en día, las cosas han cambiado, quizás como decía Giedion en referencia al Guernica de Picasso las formas empleadas no se pudieron entender hasta más tarde (Giedion 1944: 561):

'Cuando Picasso – alrededor de los años 30 – pintó sus figuras con extrañas reducciones y a veces líneas terroríficas, muchos de nosotros no las entendimos hasta que las formas y expresiones fueron verificadas por los eventos posteriores'

Puede entonces que estas formas se presenten ante nosotros ahora más comprensibles, pues nuestra sensibilidad emocional esté preparada para entenderlas; o al menos puedan despertar en nosotros una serie de sentimientos que no nos consiguieron imbuir en el pasado. Si, como dice Giedion, todo periodo quiere crear símbolos en forma de monumentos (Giedion 1944), esta sucesión de imágenes presentadas, aun diversas unas de otras, parece conformar uno en toda regla. Configurando una imagen verdaderamente propia de una nación ahora inexistente, que nos deja su legado a la manera de las ruinas de una civilización antigua cuyos monumentos empiezan a cobrar sentido.



Dstrucción de memorial de Kamenska por la 123ª Brigada Požega del Ejército Croata en 1992



Arco de la Victoria (Siegestor), Munich, 1852/1958 - Friedrich von Gärtner y Eduard Mezger

En el Arco se la Victoria de Múnich reza una inscripción fijada en su reconstrucción tras la Segunda Guerra Mundial 'Dem Sieg geweiht, vom Krieg zerstört, zum Frieden mahrend' (Alzado por la victoria, destruido por la guerra, instando a la paz) quizás los Spomenici yugoslavos se podría resumir con ella. Unos memoriales alzados bajo una forma *a priori* radicalmente nueva en honor a una causa, pero que no llegaron a ser aceptados plenamente por el pueblo al que pretendían homenajear. Abandonados y destruidos, en muchos casos, por los conflictos internos del estado que los erigió y que hoy en día resurgen de las cenizas del pasado. Sus atributos adquieren un nuevo significado bajo la mirada del mundo actual, logrando por fin su objetivo inicial y despertando, seguramente, cada vez en más personas un gran abanico de sensibilidades que instan finalmente a la paz.

El paisaje aparece siempre como la base del Spomenici, la construcción lo marca y lo designa otorgándole la distinción que requiere, pero siempre tratándolo desde el respeto. El monumento añade valor al lugar, pues aunque el sitio en sí ya podía interpretarse como algo sagrado no parece completarse hasta llegar el gesto del hombre. Los Spomenici se disuelven en el paisaje, destacan pero no prevalecen sobre él. Los memoriales no empiezan haciendo tabula rasa sobre el lugar, si no que procuran adaptarse a lo preexistente. El terreno a veces se exculpe, pero con la suavidad y la finura del escultor que ya vislumbra la creación en el bloque que talla. Sabe lo que hay en él y simplemente lo hace visible.

Las formas, a su vez, se presentan en muchos casos como geometrías esenciales, fácilmente interpretables y reconocibles, la estatua se aleja como medio principal de representación. La forma *per se* recupera el protagonismo y es capaz, a pesar de su simplicidad, de transmitirnos una serie de sentimientos: la fuerza, el dinamismo, el equilibrio, la inestabilidad. Forma y lucha parecen compartir términos comunes. Por tanto, no es necesario recurrir de nuevo al monumento figurativo que se extendía hasta la fecha, el carácter universal de la geometría es suficiente para abrir a todos la creación.

La simetría, por otra parte, supone la recuperación de un vínculo con la tradición del pasado, aunque siempre bajo una perspectiva renovada. Nos permite seguir relacionando a los Spomenici con estructuras monumentales. La semejanza no debe interpretarse siempre como algo rígido, al igual que las rotaciones, ambas se flexibilizan. Muchas veces buscando un equilibrio entre las fuerzas, otras alterando los módulos que giran. Transformaciones que redefinen el concepto clásico y a la vez actualizan una monumentalidad que comenzaba a

abusar de este recurso.

Las repeticiones refuerzan la ritmicidad en las operaciones, así mismo suponen al igual que la simetría anterior cierta conexión con la antigüedad. Las sucesiones apoyan la idea de la multiplicidad; pues a pesar de recordar los Spomenici una causa, la lucha o revolución partisana, no podemos olvidar que no fue una lucha individual sino de múltiples individuos. Las deformaciones y alteraciones de series y retículas permiten modificar los ritmos academicistas anteriores. Las variaciones en los elementos, tanto vacíos como llenos, así como las tensiones generadas rompen el estatismo tan arraigado al concepto habitual repetición.

Por último, las texturas empleadas demuestran un gran manejo de los nuevos materiales. Los artistas fueron conscientes de las características propias, tanto del hormigón como del acero, sacando el máximo partido de ellas. Lo que genera, además, una serie de emociones novedosas en el memorial no solo ligadas a la visión. La incorporación de sombras y reflejos, y el gran juego que de ellas se hace, permite multiplicar nuestras sensaciones al palpar emocionados los muros de la memoria. Se vuelve por tanto a un monumento cercano, no solo destinado a la mera contemplación distante, sino a esa necesidad vital por tocar e interactuar con el Spomenik.

En conclusión, creo que esta investigación permite, al menos desde una visión no autóctona, aportar una perspectiva mucho más vinculada, tal y como resume su título, a la forma y a la percepción. Reconociendo aspectos comunes entre intervenciones bastantes diversas tanto por su autoría como por su ubicación (temporal y espacial), bajo la figura de los cinco atributos citados anteriormente. Los cuales, si bien no íntegramente presentes en todos los monumentos, destacaron significativamente en la construcción de los Spomenici. Unas cualidades relacionadas tanto con el pasado (simetría y repeticiones), el presente (paisaje y formas) y casi con el futuro (texturas) que, en mi opinión, podrían interpretarse a modo de base de una monumentalidad tan característica como fue el caso de la yugoslava.

IV.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS





*Monumento a la Revolución en la
Montaña de Grmec*

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

ACHLEITNER, Friedrich; **CURTIS**, William J. R.; **KURRENT**, Friedrich; **PODRECCA**, Boris; **SEMERANI**, Luciano & **VODOPIVEC**, Ales. 2009. Edvard Ravnikar Architect and Teacher. Viena: Walter de Gruyter & Co.

ARNHEIM, Rudolf. 1978. La forma visual de la arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili.

BEGIĆ, Sandina & **MRAOVIĆ**, Boriša. 2014. Forsaken Monuments and Social Change: The Function of Socialist Monuments in the Post- Yugoslav Space. Symbols that Bind, Symbols that Divide. The Semiotics of Peace and Conflict, pp. 13-37.

BENEVOLO, Leonardo. 1991. La captura del infinito. Madrid: Celeste ediciones.

BOCCIONI, Umberto. 2004. Estética y arte futuristas: (dinamismo plástico). Barcelona: Acantilado.

BOGDANOVIC, Bogdan. 1966. Urbanističke mitologeme. Vuk karadžić: belgrado.

BOGDANOVIC, Bogdan. 2018. Bogdanovic by Bogdanovic: Yugoslav memorials through the eyes of their architect editado por Vladimir Kulic. New York: The Museum of Modern Art (MoMA).

CHAUBIN, Frédéric. 2010. CCCP : Cosmic Communist constructions photographed. Kölln: Taschen.

CORTÉS, Juan Antonio. 2018. La liberación vanguardista. Nuevos principios formales en el arte y la arquitectura del siglo XX. 1901-1931. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, colección "Arquia/Temas" n°40.

CURTIS, William. 1994. Le Corbusier. Ideas and Forms. Phaidon Press.

DANTO, Arthur. 1986. The Vietnam Veterans Memorial. The Nation.

DŽAMONJA, Dušan. 1976. Skulpture - crteži - projekti, 1961-1975. Tisak: Zagreb

ELLIOTT, Cecil. 1964. D. Monuments and Monumentality. Journal of Architectural Education (1947-1974), Vol. 18, No. 4 (Mar. 1964), pp. 51-53.

ESPAÑOL, Joaquim & **PEÑARANDA**, Claudia. 2007. Forma y consistencia: la construcción de la forma en arquitectura. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

- ESPAÑOL**, Joaquim. 2001. El orden frágil de la arquitectura. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- GIEDION**, Sigfried. 1943. Architecture you and me; The diary of a development. Harvard University Press, pp. 48 - 51.
- GIEDION**, Sigfried. 1944. New architecture and city planning a symposium editado por Paul Zucker. Philosophical Library: Nueva York.
- GIRÓN GARROTE**, José. 2002. "Los Balcanes: Del Congreso de Berlín al nacimiento de Yugoslavia (1878-1918)."
- HORVATINČIĆ**, Sanja. 2015. Monument, Territory and the Mediation of War Memory in Social Yugoslavia. Zivot: From territory to specific site 96, pp. 34-61.
- KIRN**, Gal & **BURGHARDT**, Robert. 2014. Yugoslavian Partisan Memorials: Hybrid Memorial Architecture and Objects of Revolutionary Aesthetics. Signal: 03: A Journal of International Political Graphics & Culture, pp. 98 - 131.
- KIRN**, Gal. 2014. Transnationalism in Reverse: From Yugoslav to Post-Yugoslav Memorial Sites.
- KOROLIJA**, Aleksa. 2019. Revisiting Post-Ciam Generation. Debates, proposals and intellectual framework. Back to Monumentality. Modernisation and Memorialisation in Post-war Yugoslavia, p. 181-195.
- KULIC**, Vladimir. 2012. Modernism in Between – The mediatory architectures of socialist Yugoslavia. Kulic, Vladimir. Berlin: Jovis.
- KULTERMANN**, Udo, & **VILA**, Miguel. 1969. Arquitectura contemporánea en Europa oriental : URSS, Polonia, República Democrática Alemana, Checoslovaquia, Hungría, Rumania, Bulgaria, Yugoslavia. Barcelona: Stylos.
- LENASSI**, Janez. 2004. Piranesi vol. 19/20, n. 11.
- MARCH**, Lionel & **STEADMAN**, Philip. 1971. The Geometry of Environment : an Introduction to Spatial Organization in Design. London: RIBA.
- MERLEAU-PONTY**, Maurice & **CABANES**, Jem. 1975. Fenomenología de la percepción. Barcelona: Península.
- MOHOLY NAGY**, László & **KEUNY**, Brenda L.. 1972. La nueva visión; Reseña de un artista. 2a ed. Buenos Aires: Infinito.
- MOHOLY NAGY**, László. 1929. Von Material zu Architektur. Munich.

- NIEBYL**, Donald. 2018. Spomenik Monument Database. Fuel.
- PALLASMAA**, Juhani. 2008. Los ojos de la piel : la arquitectura y los sentidos. Barcelona: Gustavo Gili.
- PUTNIK**, Vladana. 2017. From Socialist Realism to Socialist Aestheticism: Three Contrasting Examples of State Architects in Yugoslavia. The State Artist in Romania and Eastern Europe. The Role of the Creative Unions, pp. 347 -373.
- RADENOVIĆ**, Dragan. 2019. Sutjeska (CYTJECKA) Miodrag Zivkovic. Grafolik: Belgrado
- RAQUEJO**, Tonia. 1998. Land art. Madrid: Nerea.
- RASMUSSEN**, Steen Eiler. 1959. Experiencia de la arquitectura. Barcelona: Labor.
- ROGERS**, Ernesto Nathan. 1958. Experiencia de la arquitectura. Buenos Aires: Nueva Visión.
- SOSA DÍAZ SAAVEDRA**, José A. 1995. Contextualismo y abstracción : interrelaciones entre suelo, paisaje y arquitectura. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias, Instituto Canario de Administración Pública [etc.].
- STIERLI**, Martino. 2018. Toward a concrete utopia: architecture in Yugoslavia, 1948-1980 [Catálogo de exposición]. New York: The Museum of Modern Art (MoMA).
- TIRONI**, Ivan. 1987. Sumarski List: Journal of the Union of forestry societies of Croatia.
- UNIVERSIDAD DE BELGRADO**. 2011. The City and Death - Exhibition. Facultad de arte público y espacio público: Belgrado.
- WEYL**, Hermann & **GRANÉ**, José. 1975. La simetría. Barcelona: Ediciones de Promoción Cultural.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

BANICH, Selma (Flickr)

BROWN, Keith (Flickr)

DALL 'ARCHE, Giuseppe (<http://www.dallarche.com/>)

GEORGE, Alex (Flickr)

JECK, Valentin (MoMA)

KATUSZYNSKI, Alexandre (Flickr)

KROJAC, Marko (<http://markokrojac.blogspot.com/>)

LIQUORI, Alessio (Flickr)

MORAVCEK, Goran (Flickr)

NÁDI, Boldizsár (Flickr)

NIBEYL, Donald (<https://www.spomenikdatabase.org/>)

OSBORNE, Chris (Flickr)

PEPOLI, Andrea (Flickr)

PEREGO, Stefano (Flickr)

RICHTER, Darmon (<https://www.exutopia.com/about/>)

SANYIKA, Alessandro (Flickr)

WIKIMEDIA COMMONS

WILD, Lutze (Flickr)

SPOMENIK

FORMA Y PERCEPCIÓN EN LOS MONUMENTOS DE LA

ANTIGUA YUGOSLAVIA SOCIALISTA (1943-1992)