



/13

FUNDACIÓN BILBAOARTE FUNDAZIOA

Bilboko Udala Ayuntamiento de Bilbao

Ibon Areso
Bilboko alkatea
Alcalde de Bilbao

Ibone Bengoetxea
Kultura eta Hezkuntza zinegotzia
Concejala de Cultura y Educación

Joseba Iñaki López de Aguilera
Beatriz Marcos
Lorenzo Delgado
Ana Etxarte Muriel
Fundación BilbaoArte Fundazioko
Patronatuaren kideak
Miembros del Patronato de la
Fundación BilbaoArte Fundazioa

FUNDACIÓN BILBAOARTE FUNDAZIOA
Edizioa / Edición

Juan Zapater López
Zuzendaria / Director

Aitor Arakistain
Jon Bilbao
Koordinazioa / Coordinación

Txente Arretxea
Pilar Valdivieso
Iago Rey de la Fuente
Muntaia / Montaje

Ana Canales
Agurtzane Quincoces
Ekoizpen exekutiboa / Producción ejecutiva

BI-1348-2014
Legezko gordailua / Depósito legal

BilbaoArte
Diseinua / Diseño

Eriz Moreno Aranguren
Argazkiak / Fotografía

Iñigo Cabo
Eriz Moreno Aranguren
Aitor Arakistain
Maketazioa / Maquetación

Iñigo Cabo
Steffen Poser
Entrevista a Frank Samson
por Benjamin Leclercq
Testuak / Textos

Hori-hori
Claro Tłumaczenia
Itzulpenak / Traducciones

Gráficas RD
Inprenta / Imprinta



18/19/2013

SUMARIO
AURKIBIDEA
INDEX

1813

- 11 Iñigo Cabo – *S/T* – (2014 - abierto)
- 17 Iñigo Cabo – *S/T* – (2014 - irekia)
- 23 Iñigo Cabo – *S/T* – (2014 - open)

1913

- 33 Steffen Poser – *Völkerschlachtdenkmal / Kurzführer*
- 37 Steffen Poser – *Monumento a la Batalla de la Nación / Guía breve*
- 34 Steffen Poser – *Nazioaren Guduari Monumentua / Gida laburra*
- 45 Steffen Poser – *Monument to the Battle of the Nation / Short Guide*

2013

- 53 Benjamin Leclercq – *Entretien avec Frank Samson, Napoléon I^{er}*
- 57 Benjamin Leclercq – *Entrevista con Frank Samson, Napoleón I*
- 61 Benjamin Leclercq – *Frank Samson, Napoleón I. arekin elkarrizketa*
- 65 Benjamin Leclercq – *Interview with Frank Samson, Napoleon I*

- 67 Imagenes | Irudiak | Images



○ ЛЮБЕК

ГАМБУРГ

БРЕМЕН

ГАННОВЕР



Везер

ЭРФУРТ



○ МАРБУРГ

● ШТУТГАРТ

ЛЕЙПЦИГ



КОР. ПРУСС

БЕРЛИН



Гросс-Беерен



Денневиц



Лигниц



ДРЕЗДЕН



НАПОЛЕОН



Кёнигштайн

Кульм



ПРАГА



18/



IC – S/T– (2014 – abierto)

[Cuts.]

[...] esta forma artificial representa en sí misma la discontinuidad del Sentido, la lógica de un Sentido que siendo discontinuo ya en sí —pues se articula mediante sus cortes inherentes no-sentido y la composición referencial a aquello ausente a lo que aluden [o eluden] a través de sus discontinuidades configurativas—, queda limitado en la letra —en el signo— como salto, es decir, en la figura que representa su corte:

Si la letra no puede reducir la ausencia es porque ésta es el éter y la respiración de aquélla. La letra es separación y límite en que el sentido se libera, de quedar encerrado en la soledad aforística. Pues toda escritura es aforística. Ninguna «lógica», ningún crecimiento de lianas conjuntivas puede acabar con su discontinuidad y su inactualidad esenciales, con la genialidad de sus silencios *sobreentendidos*. [...] La racionalidad del Logos de la que es responsable nuestra escritura obedece al principio de discontinuidad. No es sólo que la cesura acabe y fije el sentido: «El aforismo, la sentencia —dice Nietzsche— en lo que me he hecho maestro entre los alemanes, son formas de la eternidad». Pero en primer lugar la cesura hace surgir el sentido. No por sí sola, claro está; pero sin la interrupción —entre las letras, las palabras, las frases, los libros— no podría despertarse ninguna significación. *Suponiendo* que la Naturaleza rechace el *salto*, se comprende por qué la Escritura no será nunca la Naturaleza. Sólo actúa por saltos.¹

Así, pues, no habrá una teoría de los signos diferente a un análisis del sentido. Sin embargo, el sistema otorga cierto privilegio a la primera por encima de la segunda; puesto que no da a lo que se significa una naturaleza diferente de la que le otorga el signo, el sentido no podrá ser más que la totalidad de los signos desplegada en su encadenamiento; se dará en el cuadro completo de los signos. Pero, por otra parte, la red completa de signos se liga y se articula según los cortes propios del sentido.²

La evidencia en imagen-signo que [] posiciona de modo característico en el formato-objeto del lenguaje, —el libro—, sitúa ante el lector tanto la discontinuidad configurativa del objeto estético —y de sus actos lingüísticos, sean estos gramaticales o visuales—, como la discontinuidad general de la Naturaleza y su transcurso, un ritmo ante el que precisamente se dispone la discontinuidad entre el Logos y la ausencia, el espacio de negatividad [estética] del Sentido, copresentándolo a la discontinuidad natural que los signos solamente refieren. Lo que en este catálogo se convoca es la necesidad de un corte en la experiencia lectiva, un corte en el signo visual que actúe como denotación al lector de que aquello que se encuentra extendido a través de la representación infinita sólo obtiene su Sentido real en el propio corte que el espectador realice sobre su mirada. La imagen llama desde su evidencia a la [imagen] real, la afirmación del acto de representación como forma no trata de contradecir su

discontinuidad configurativa, sino concretamente activarlo como signo, como realidad artificial cuya experiencia es cultural, pero cuya presencia y Sentido únicamente son factibles si se activa a su vez otra copresencia —a la que ni siquiera el Sentido tras sus cortes inherentes del no-sentido llega, pero declama—, la copresencia indecible de lo natural y el Sinsentido.

Esta presentación explícita al lector la discontinuidad evidente de las imágenes (se presenta a la Representación a través de su representación...), pone en sus manos la discontinuidad principal que aquí nos atañe. ¿Cómo actúa el artista, más allá de confirmar las discontinuidades configurativas del signo, a la hora de manifestar la discontinuidad de su acto artístico respecto a la discontinuidad de lo Real?, ¿Cómo realiza su objeto para que actúe no en discontinuidad configurativa, en representación de aquello que de otros modos ya representaba, sino siendo discontinuidad real? El objeto, de alguna forma, no sólo ha de evidenciar su salto [simbólico], sino procurarse en el salto natural de lo Real. La discontinuidad principal es por tanto la que consigna el corte en el mismo acto artístico de configuración discontinua, la discontinuidad artística que produce *in-voluntariamente* un intervalo en la producción del Sentido para despejar las discontinuidades configurativas de la Representación, sobre todo en cuanto a la traslación [movimiento] y transferencia de esa representación, donde las discontinuidades configurativas se pronuncian exponencialmente y revierten en lenguaje duplicado [paralaje] aquello que antes observaban directamente. El corte de la discontinuidad artística es precisamente relevante allí donde los formatos generan y transmiten una multiplicidad reflexiva que ahonda en la infinitud negativa del Sentido, y que lo constriñen en signo *diferencial*.

[Extract, Págs. 693-694]

- 1- **Nivel simbólico:** lectura visual de imágenes e interpretación subjetivo-imaginaria del texto (negatividad estética). Ausencia. Discontinuidad configurativa.
- 2- **Nivel perceptivo:** Percepción cognitiva sonora-visual, contacto manual, captación sensible. Tacto.
- 3- **Nivel objeto-forma supralingüístico:** Fisicidad fónica del texto, materialidad gráfica, materialidad icónica. Presencia.

[Extract, Pág. 699]

Los tres diferentes niveles, que van desde la interpretación lectiva y aprehensiva, al tacto y contacto físico, sensible y perceptivo, hasta llegar a la situación de copresencia entre la realidad suprasubjetiva y presubjetiva (fuerzas), la evidencia de la representación como realidad (formal, material y prelingüística), y la imbricación interactiva con los fenómenos de la física natural, posicionan en el intervalo de la copresencia al orden subjetivo con los sistemas, medios y cuerpos de lo objetivo, la copresencia de lo óntico y lo ontológico. Lo Sinsentido y el Sentido se

1: Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia* (Barcelona: Editorial Anthropos, 1989), 98.

2: Michelle Foucault, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* (Madrid: Siglo Veintiuno editores, 2010), 72.

manifiestan cuales presencias conjuntas en lo Real, un vehículo de la representación sin primacías, tanto una neutralización (de las discontinuidades configurativas y su recepción, o de las jerarquías entre discurso y narración, entre documento y ficción, entre signos, información y símbolos), como diferentes intensidades entre objetos, dispositivos, medios, formas y la efusión de lo personal, experiencial, vital, privado, colectivo, social y público.

[Extract, Pág. 713]

[...] Ciertamente, el arte puede muy bien ser ese espacio donde una imagen no representa ni una cosa —pura— ni un poder que a causa de esa limitación de la representación se legitimado a abatirse sobre los individuos. Hay un *impoder* en el arte que puede, paradójicamente ser una vía modélica de emancipación, un *impoder* que se contrapone al poder existente, que vive de una representacionalidad *separada*.³

[...] the fictionalization of artistic authority or what, adapting Foucault, we may call “the artist-function”, and the fictionalization of the documentary form, in particular, the archive. Such fictionalization corresponds to and renders visible the fictitiousness of the contemporary itself.⁴

3: Carlos Vidal, *Crítica de la representaciones, para una redefinición del concepto de representación*. En tiempo Real. El arte mientras tiene lugar (La Coruña: Fundación Luis Seoane, 2001), 78.

4: Peter Osborne, en su ensayo sobre el postconceptualismo, analiza el aspecto ficcional del trabajo de **The Atlas Group** del siguiente modo: **The fictionalization of artistic authority (anonymity and the author-function)**. The fictionalization of artistic authority or what, adapting Foucault, we may call “the artist-function”, and the fictionalization of the documentary form, in particular, the archive. Such fictionalization corresponds to and renders visible the fictitiousness of the contemporary itself. It also renders explicit a certain general fictitiousness of the post-conceptual artwork, which is an effect of the counter-factuality inherent in its conceptual dimension, and imparts to it a structurally “literary” aspect. Each materialization can be understood as the performance of a fictive element or idea. In this respect, the generic post-medium concept of art reincorporates “literature”, returning it to its philosophical origins in early German romanticism. *Post-conceptual art articulates a post-aesthetic poetics*. Historically, the fictionalization of the artist-function is, of course, not an uncommon authorial strategy. It represents an extension of both the strategy of pseudonymity (prevalent under conditions of censorship and the need for social dissimulation of various kinds) and the “impersonality” of an Eliottian modernism. Theoretically, it is best conceived, I think, in terms of Foucault’s analysis of the author-function, which was itself in many ways (like much of post-structuralism) a theorization of the implications of the practice of the modernist avant-gardes. For Foucault, the replacement of the concept of the author by that of the authorfunction was “a matter of depriving the subject (or its substitute) of its role as originator, and of analyzing the subject as a variable and complex function of discourse ...[by] grasp[ing] the subject’s points of insertion, modes of functioning, and system of dependencies”. This is dependent upon, first, its creative use of anonymity, within pseudonymity, via the Group form (pseudonymity, one might say, is a condition of *historical* fictionalization); and second, the exploitation of the documentary, simultaneously, as indexical mark and pure cultural form. More deeply, it relies for its productive ambiguity upon a general ambiguity in the relationship between fictional and historical narratives themselves – an ambiguity that finds its point of indifference in the concept of *speculation*, through which it achieves both its philosophical and political force [...]

Fiction Nonetheless, the idea of the contemporary functions as if there is. That is, it functions as if the speculative horizon of the unity of human history had been reached. In this respect, the contemporary is a utopian idea, with both negative and positive aspects. Negatively, it involves a disavowal; positively, it is an act of the productive imagination. It involves a disavowal –a disavowal of its own future, speculative basis– to the extent to which it projects an actual conjunction of times. This is a disavowal of the futurity of the present by its very presentness; essentially, it is a disavowal of politics. It is a productive act of imagination to the extent to which it performatively projects a non-existent unity onto the disjunctive relations between coeval times. In this respect, in rendering present the absent time of a unity of times, *all constructions of the contemporary are fictional*.

Peter Osborne, “Contemporary art is post-conceptual art”, en conferencia impartida en la Fondazione Antonio Ratti. (Como: Villa Sucota, 2010), 13-14. Publicada en el libro: Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art* (Londres y Nueva York: Verso, 2013).

Esta narrativa de la secuencialidad fotográfica con protagonistas nos lleva a la reflexividad de la tragedia clásica⁵, en la que los actores reflexionan en voz “objetiva” el desenlace y hablan directamente con el público, rompiendo la continuidad del relato característico de la comedia y la discontinuidad de la escena representada con el plano Real, amplificando el juego de la ficción y el de la propia discontinuidad entre narrativa, subjetividad, representación y realidad, manejando la flexión entre la supuesta continuidad del discurso en un sentido real (con el público observador) y la tensión de este real como parte discontinua del drama, desvelando aquello oculto en la representación para acentuar la evidencia de la discontinuidad [configurativa] al Sentido (*in*)completo.⁶

[Extract, Págs. 421-422]

5: En ambas dimensiones, la de la unidad y la de los elementos, la experiencia estética de la tragedia conduce de vuelta detrás de la objetividad del producto bello. La tragedia realiza un trabajo de rememoración estética, y descubre lo que subyace en forma oculta a esta objetividad. Esto caracteriza a la experiencia estética de la tragedia como una experiencia reflexiva –como una experiencia de la reflexividad de la tragedia–. En esta experiencia estético-reflexiva se enlazan –también en ambas dimensiones, es decir en la de la unidad y en la de los elementos– la experiencia del carácter performativo (de la producción) con la experiencia de la diferencia (de la diversidad y diferencialidad). De esta manera, la experiencia de la unidad de la tragedia como unidad “hecha” es, al mismo tiempo, la experiencia de que esta unidad esta hecha de una diversidad de voces detrás de la cual no es posible retroceder.

[...] si seguimos empleando una terminología kierkegaardiana, entonces podremos decir que la tragedia es un fenómeno ético por la experiencia de lo trágico y un fenómeno estético por la del juego. Aquí “lo trágico” designa la irresolubilidad éticamente experimentada de los conflictos, y “juego” (Derrida), la realización estética de un libre proyectar y disolver de nuevo el sentido.

Christoph Menke, *Estética y Negatividad* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Universidad Autónoma Metropolitana, 2001), 197.

6: En cuanto a la incompletitud [gödeliana] del Sentido que escenifica y representa el drama y su relación con la dialéctica negativa de Adorno y la discontinuidad configurativa, Althusser introduce el término de –*distanciamiento*– (en su análisis crítico de la obra de Bertolt Brecht), revisando la dialéctica entre la conciencia dramática / ideológica y la realidad, y desactivando la perspectiva fenomenológica hegeliana desde la concepción marxista del teatro materialista, que expresa ese distanciamiento del espectador a una situación dramática no explícitamente representada, como aquello otro a la conciencia que la diferencia, no desde su expresión subjetiva en la interpretación de los actores característica de la tragedia, sino en su ausencia de esa voz o figura interpretativa, en el velado del Sentido [y en el desvelamiento de la ficción] (N. del A.):

“No se trata de fabricar una nueva filosofía o un nuevo teatro. Se trata de instaurar una nueva práctica en el interior de la filosofía para que cese de ser una interpretación del mundo, es decir, mistificación, y ayude en la transformación del mundo; se trata de una nueva práctica en el interior del teatro para que cese de ser mistificación, es decir, divertimento culinario y ayude así en la transformación del mundo. El primer efecto de la nueva práctica debe, por tanto, sostenerse sobre la destrucción de la mistificación de la filosofía y el teatro. No suprimir la filosofía y el teatro, sino suprimir su mistificación. Así pues, es preciso llamar a las cosas por su nombre, llamar a la filosofía por su nombre, llamar al teatro por su nombre, volver a poner a la filosofía en su verdadero sitio, para hacer aparecer esta mistificación como mistificación, y, al mismo tiempo para mostrar la verdadera función de la filosofía y del teatro. Todo esto, naturalmente, debe hacerse en la filosofía y en el teatro. Para poner la filosofía y el teatro en su verdadero lugar, es preciso efectuar un *desplazamiento* (déplacement), o efecto de *desajuste* (décalage).

Aquí también las cosas ocurren parecidas en Brecht y Marx. Es en este sentido como se puede entender lo que Brecht llama *Verfremdungseffekt*, o sea, lo que se ha traducido al español por efecto de distanciamiento, que yo traduzco preferentemente por efecto de *desplazamiento*, o efecto de *desajuste*. Este efecto no debe ser comprendido solamente como un efecto de las técnicas teatrales, sino como un efecto general de la práctica teatral. No se trata de cambiar de lugar, de desplazar algunos pequeños elementos en la interpretación (“juego”) de los actores, se trata de desplazar lo que afecta al conjunto de las condiciones del teatro. La misma regla es válida para la filosofía. Se trata, pues, de un *conjunto de desplazamientos*, que constituyen esta nueva práctica. Entre todos estos desplazamientos, existe un desplazamiento fundamental, que es la causa de todos los otros y al mismo tiempo los resume: *el desplazamiento del punto de vista*. La gran lección de Marx y de Brecht es que se debe desplazar el punto de vista general a partir del cual todas las cuestiones de la filosofía y del teatro son consideradas. Se debe abandonar el punto de vista de la interpretación especulativa del mundo (filosofía) o el juicio de la estética culinaria (teatro) y desplazarse, para ocupar otro lugar que es, es sentido fuerte, este de la política.

[...] es preciso *desplazar el teatro en relación a la ideología del teatro* que existe en la cabeza de los espectadores. Para esto se debe “mostrar” que el teatro es teatro, solamente teatro, y no la vida. Se debe mostrar que la escena es una escena, levantada delante de los espectadores y no el prolongamiento de la sala. Se debe mostrar que hay entre la sala y la escena un vacío, una distancia. Se debe mostrar esta distancia *sobre la escena misma*”.

Louis Althusser, *Sobre Brecht y Marx* (México DF: Siglo XXI Editores, 1968), 5-6.

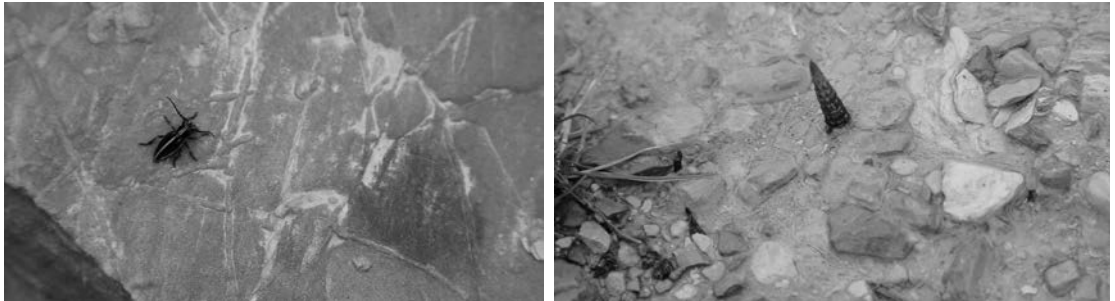
Paso 10. Discontinuidad artística. Intervalo en el Sentido y reactivación.

I have this conception of art, which is that art has to do with universality and infinity. It introduces something into the continuity of being, into the continuity of our survival. A break. Which is a universal break. [...] it breaks with the conditions of its own production.

[...] I don't think there's a rule. There is the capacity, well, the break-making capacity.

The way that we relate to ourselves is always conditioned by a break, there is a question of redoubling. Culture is always a question of redoubling: it redoubles the "normal" life. It reflects it into something else, but redoubling is always already there.⁷

Mladen Dolar



Stills de Eriz Moreno filmados en el proyecto –Artists Working: Discontinuity Barinatxe– IC 2013 – en curso.

- Un objeto representacional / documental (libro, disco, imagen, archivo) cuya experiencia receptiva sea individual [social] y [con]figurativa, ha de ir vinculado expresamente a otra experiencia –de presente– [Øpen present] distinta a la del objeto referido, que corte o intervale a aquél.

[Extract, Pág. 702]

Todos los aspectos técnicos, políticos, institucionales, sociológicos, informacionales..., son presentados como dispositivo sin la funcionalidad limitada del documento o la narrativa, sin el reflejo inmediato a un proyecto que no queda sostenido en la referencialidad. El trabajo (la investigación artística y su experiencia estética experimental) no tiene forma, sino PROFORMA, es una organización de la estrategia de hacer proyecto artístico, en la que se juxtaponen tiempos y modos..., (heterotópicos y heterocrónicos), intencionalidades, causalidades y casualidades (encuentros /contingencia). Siguiendo las palabras de Ibon Aranberri: «Al trasladarlo a información [–con toda su densidad–], y trabajarlo desde parámetros prelingüísticos, el Atlas se construye en la propia forma de organización»⁸. En contra de la idea convencional de libro o de publicación con principio y final se plantea una organización más abierta, un documento tridimensional que supusiera maquetar el espacio (como forma de superficie), no es un texto explícito sino una idea ontológica del arte, sobre su propio límite. La obra en la colección no se estatiza, no queda cerrada sino aquí mostrada como planteamiento abierto. Esta primera presentación dentro de la colección puede avanzar en otras formulaciones... en otras direcciones.

There is a relationship between the conceptual "degree zero" of the essay-about-its-own-status-as-an-art-object-as-an-art-object and the juggernaut of total artistic liberty. [...] For Dan Graham, as for the others, there was never any question of being a writer. What artist wrote was not literature, not even art criticism; somehow it was art, or at least it had an internal and maybe a historically new relation to art. Graham and his fellow conceptual artists understood that a text could be an art object only under certain very specific conditions, conditions he helped to define with early pieces like *Schema* (March 1966). The first condition was that the text refer exclusively to its own status as both text and as proposal for an art object.⁹

Art documentation thus signals the attempt to use artistic media within art spaces to make direct reference to life itself, in other words: to a form of pure activity or pure praxis, as it were; indeed, a reference to life in the art project, yet without wishing to directly represent it. Here, art is transformed into a way of life, whereby the work of art is turned into non-art, to mere documentation of this of life. Or, put in different terms, art is now becoming biopolitical because it has begun to produce and document life itself as pure activity by artistic means.¹⁰

[Extract, Págs. 740]

7: Mladen Dolar, entrevista realizada por Conny Habbel & Marlene Haderer en 2010, publicada en la página web "Wie geht Kunst?": <http://www.wiegehtkunst.com>

8: Ibon Aranberri, <http://www.macba.cat/es/rwm-fons-ibon-aranberri>

9: Jeff Wall, "Introduction", en *Partially Reflective Mirror Writing. /Two Way Mirror Power*, Dan Graham (Massachusetts: The MIT Press Cambridge, 1999), 10-13.

10: Boris Groys, "The Loneliness of the Project", en Issue II. Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Belgium (Nueva York: Magazine of Contemporary Art and Theory, 2009), 5.

El espectador forma parte del proyecto de investigación artística y entra en el mismo generando sus propios canales de desarrollo (la extensión activa y discontinua del proyecto documental y experimental de la investigación), pero tomando en cuenta su elemental y conectiva copresencialidad con todo aquello que articula lo Real, no sólo su construcción configurativa sino la experiencia de su existencia corpuscular [particular y universal].

De entre todos los casos y modelos artísticos que re-utilizan los signos documentales / trazando una trayectoria desde el concepto al post-concepto: desde la citación artística del postmodernismo y la serialización del símbolo y del significado, o la liberación del lenguaje como doble simbólico –Lawrence Weiner– y signo visual –Art & Language–, (u otros como Mel Bochner, Hanne Darboven, Marcel Broodthaers, Matt Mullican, Lothar Baumgarten, etc.), al uso del Logos como material signifiante (no-significado) que pasa de su transferencia semiótica y traducción semántica a su condición de artículo material de producción (previamente a su activación como fuente de *post*-producción –en este caso el *post* como “entrada” a la bitácora hipermedia y su producción inmaterial–), presentándose como *readysign*, signo específico minimalizado y nominalista cual *readymade*, que actúa como corte formal en la construcción gramatológica del historicismo, consignando los contenidos en una expresión directa, objetual, para servir como volúmenes proformales a una composición-articulación experiencial que rompa con la discontinuidad configurativa de un nuevo proyecto de historicidad, en el que la performatividad del objeto-documento dé salida a una serie de movimientos “*post-estructuralistas*” que no dispongan una arqueología retórica del pasado¹¹, sino su posibilidad prospectiva como indagación e investigación artístico-experimental en la construcción de otra señalética en que la formulación lingüística, trascendiendo su fenomenología de acontecimientos, instituciones o fenómenos simbólicos del significado, derive hacia una situación post-dispositiva donde se manifieste la discontinuidad óntico-ontológica del producto y su representación como un capítulo de un libro (proyecto) que se escribe activamente [y pasivamente] en la realidad. /

[Extract. Pág. 751]

11: Una primera distinción entre historicismo e historicidad se basa en que la primera adopta una mirada hacia el pasado de manera que los clichés y los estereotipos que tenemos del mismo simplemente convergen en una representación ficticia cuya forma principal es el pastiche, mientras que la segunda entiende la posibilidad de experimentar la historia de una manera activa que reorienta nuestro futuro colectivo. Peio Aguirre, *Archaeologies of the Future* (Bilbao: Sala Rekalde Erakustaretoa, 2007), 25.

Nota al margen:

Por el contrario, el corte real y no artificial en la representación –que planteamos en esta investigación con la discontinuidad artística– ha de suspender los dispositivos de la representación¹² [y los de la *non-representation*] –naturales (corporales y cognitivos), discursivos e interpretativos, técnicos y tecnológicos–. Corte completo (no solamente disrupción o inversión, ni puesta en crisis soberana) en los instrumentos y hechos antropológicos [lógicos e ilógicos –antropocéntricos–]; para que nuestra imagen reflejo de lo real pueda ser neutral (no potencialmente presubjetiva –ligada al deseo y proyectándolo–, sino imagen trascendental del hombre no deliberativa¹³ [ni desiderativa] y sin significado en su reflejo ante lo Sinsentido, en su realidad *ekstásica*¹⁴) pudiendo darse entonces la co-realidad de esa imagen cognitiva –en sí misma– (en su exterioridad inmediata al sujeto observador) con lo Real en sí, posibilitando de este modo, *posteriormente*, una co-agencia: del Sentido –desplegado a su aplazamiento infinito así como a su realidad de entidad inmaterial de producción simbólica– con el Sinsentido exterior –absoluto, indecible– al no estar este último ideado por el hombre ni manipulado por sus medios.

[Extract. Pág. 980]

Iñigo Cabo

* Cortes extraídos de: La DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA Y EL SINSENTIDO. De la discontinuidad configurativa del objeto arte en la producción de Sentido, al corte y co-agencia del Sinsentido en el Proyecto Artístico. (IC)

12: A model of representation cannot be at once a representation of the world and what establishes the possibility of that representation. It cannot represent the world and represent that representation. [...] the brain constitutes the physical world without it being possible to explain either how the brain comes to be part of the world, or indeed even how the world could have originally produced the brain. Ray Brassier, *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction* (Nueva York: Palgrave MacMillan, 2007), 25.

13: Correspondiente a los procesos cognitivos individuales, “cuando los individuos realizan inferencias espontáneas, configurando procesos cognitivos automáticos, en los cuales no existe esfuerzo de deliberación”. Angel Gómez, Elena Gaviria e Itziar Fernández, *Psicología Social* (Madrid: Sanz y Torres, 2006), 32.

14: *Ecstasy* (or *ekstasis*; from the Ancient Greek ἔκστασις, “to be or stand outside oneself, a removal to elsewhere” from ek- “out,” and *stasis* “a stand, or a standoff of forces”) is a term used in Ancient Greek, Christian and Existential philosophy. The different traditions using the concept have radically different perspectives. The term is currently used in philosophy usually to mean “outside-of-itself”. One’s consciousness, for example, is not self-enclosed, one can be conscious of an Other person, who falls well outside of one’s own self. In a sense, consciousness is usually, “outside of itself,” in that its object (what it thinks about, or perceives) is not itself. This is in contrast to the term *enstasis* which means from “standing-within-onself” which relates to contemplation from the perspective of a speculator. J. Glenn Friesen, *Ecstasy and Religious Self-Reflection: A history of Dooyeweerd’s Ideas of pre-theoretical experience*. <http://www.members.shaw.ca/aevum/Enstasy.pdf>

F

O

to

IC – S/T– (2014 – irekia)

[Cuts.]

[...] forma artifizial honek Zentzuaren etena adierazten du bere baitan, berez jada etena den Zentzuaren logika –ez-zentzuko berezko etenen bidez artikulatzen baita eta bere eten konfiguratzaileen bidez ukitzen [edo saihesten] duen absentiaren konposizio erreferentzial bidez ere bai– letran –zeinuan– mugatuta geratzen da, hau da bere etena adierazten duen irudian mugatuta geratzen da:

Letrak absentsia urritu ezin badu, hau haren eterra eta arnasa delako da. Zentzua askatzen den banaketa eta muga da letra, bakardade aforistikoa itxita geratzetik askatzen duena. Idazkera oro aforistikoa baita. Inongo «logikak», inongo liana konjuntiboen hazkundeak azkendu dezake bere funtseko etena eta gaurkotatun eza, bere *esan gabe* doazen isiluneen bikaintasunarekin. [...] Gure idazkeraren ardurapeko Logosaren arrazionalitatea etenaren printzipioaren mendekoa da. Ez du soilik zezura amaitu eta zentzua finkatzen: «Aforismoaren, esakunearen—dio Nietzschek—maisu egin naiz Alemanian eta eternitatearen formak besterik ez dira». Baina, hasteko, zezurak zentzua sorrarazten du. Bere kabuz ez, jakina, baina etenik gabe—letren, hitzen, esaldien, liburuen arteko etenik gabe—ezingo litzateke inolako esanahirik erne. Naturak *jauzia arbuaitu* egiten duela kontuan izanda, Idazkera inoiz ere ez dela Natura izango ulertzen da. Jauzika baino ez dabil.¹

Beraz, zeinuen teoria zentzuaren azterketaren berdina izan behar da. Baina sistemak nolabaiteko pribilegioa ematen dio lehenengoari; izan ere, natura batek esan nahi duenari ez dio zeinuak ematen dionaren esanahi desberdina ematen, bere kateamenduan hedatutako zeinu guztiak izango dira zentzua; zeinu guztien koadro osoan emango da zentzua. Baina bestalde, zeinuen sare osoa lotu eta artikulatu egiten da zentzuaren berezko etenen arabera.²

Lengoiaren formatu-objektuan—liburuan—modu esanguratsuan kokatzen den irudi-zeinuaren ebidentziak [] irakurlearen aurrean kokatzen ditu nahiz objektu estetikoaren—eta bere ekintza linguistikoen, dela gramatikalen dela bisualen—eten konfiguratzailea nahiz Naturaren eta bere joanaren eten orokorra, eta erritmo horren aurrean kokatzen da Logosaren eta absentiaren arteko etena, Zentzuaren negatibitate [estetikoaren] espazioa, zeinuk soilik aipatzen duten eten naturalarekin batera aurkeztuaz. Katalogo honetan irakurketa esperientzian etena egoteko beharra dagoela esaten da, zeinu bisualean etena egin beharra dagoela irakurlea ohartu dadin adierazpen infinituaren bidez hedatuta dagoenak bere egiazko Zentzua ez duela ikusleak bere begiradan egingo duen etenean baino. Irudiak [irudi] errealarai egiten dio dei bere ebidentziatik, adierazpen ekitaldiaren baieztapena forma legeez hartzeak ez du bere eten konfiguratzailearen aurka egin nahi, baizik eta zeinu legeez aktibatu nahi du, esperientzia kulturala duen

errealitate artifizial legeez, baina bere presentzia eta Zentzua beste kopresentzia batekin batera aktibatu behar dira—Zentzuak bere ez-zentzuko berezko etenen bidez iristen ez den arren dei egiten duen batekin batera—naturalaren eta Zentzugabearen kopresentzia esanezinarekin.

Aurkezpen honek begien bistan jartzen dio irakurleari irudien bistako etena (Irudikapena bere irudikapenaren bidez aurkezten da...), esku artean dugun eten nagusia bere esku jartzen da. Zer egiten du artistak zeinuaren eten konfiguratiboak baieztatzeaz gain, bere ekintza artistikoaren etena Errealaren etenarekiko adieraztean? nola egiten du bere objektua eten konfiguratiboan aritu ordez, bestela ere irudikatzen zuen haren irudikapen izan dadin, egiazko etena izanaz ez bada? Objektua, nolabait ere, bere jauzi [sinbolikoa] nabarmentzeaz gain Errealaren jauzi naturalean lortzen saiatu behar da. Beraz, konfigurazio eteneko ekintza artistikoan bertan etena lortzen duena da eten nagusia, Zentzuaren ekoizpenean nahi-*gabe* tartea ekoizten duen eten artistikoa, Irudikapenaren eten konfiguratiboak argitzeko, batez ere irudikapen horren traslazioari [mugimenduari] eta transferentziari dagokionean, non eten konfiguratiboak esponenzialki adierazten diren eta lengoia bikoitzean [paralajea] itzultzen duten lehen zuzenean behatzen zutena. Eten artistikoaren ebakia bereziki garrantzitsua da formatuek aniztasun hausnarkorra sortzen eta igortzen duten hartan, Zentzuaren infinitotasun negatiboan sakontzen den eta zeinu *diferantzialera* mugatzen duten hartan.

[Lab., 693-694. or.]

- 1- ***Maila sinbolikoa***: irudien irakurketa bisuala eta testuaren interpretazio subjektibo-imaginarioa (negatibitate estetikoak). Absentsia. Eten konfiguratiboak.
- 2- ***Pertzepzio-maila***: pertzepzio kognitibo ikus-entzunezkoa, eskuzko harremana, zentzumenen bidez atzematea. Ukimena.
- 3- ***Objektu-forma supralinguistiko maila***: testuaren fisikotasun fonikoa, materialtasun grafikoa, materialtasun ikonikoa. Presentzia.

[Lab., 699. or.]

Hiru maila desberdin daude; hasi irakurketa eta atzipen bidezko interpretazio, ukimen eta harreman fisiko, sentsible eta hautemangarritik eta errealitate suprasubjektibo eta presubjektiboaren (indarren) arteko kopresentzia egoerara arte, irudikapena errealitate (formal, material eta prelinguistiko) bezala irudikatzen eta fisika naturaleko fenomenoekin teikatzeko interaktibo izatera arte, horrek guztiak kopresentziaren tartean kokatzen du ordena subjektibo sistemekin, bitartekoekin eta objektiboaren gorputzekin, ontikoaren eta ontologikoaren kopresentzia. Ez-zentzua eta Zentzua baterako presentzia

1: Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia* (Bartzelona: Editorial Anthropos, 1989), 98.

2: Michelle Foucault, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* (Madrid: Siglo Veintiuno editores, 2010), 72.

bezala agertzen dira Errealean, irudikapenaren ibilgailua lehentasunik gabe, dela neutralizazioa (eten konfiguratioarena eta horren harrerarena, edo diskurtsoa eta narrazioaren, agiria eta fikzioaren, zeinuen, informazioaren eta sinboloen artekoa), objektuen, gailuen, bitartekoen eta formen arteko intentsitate desberdinak bezala eta pertsonalaren, esperientzialaren, bitalaren, pribatuaren, kolektiboaren, sozialaren eta publikoaren jario legez.

[Lab., 713. or.]

[...] Egia esan, artea izan daiteke espazio bat non irudi batek ez duen irudikatzen gauza -puru- bat ez botere bat zeinari irudikapenaren muga horren ondorioz banakoen gainera joateko baimena ematen zaion. Artean *ezboterea* dago eta paradoxikoki hedapenerako bide eredugarria izan daiteke, dagoen botearen aurka jartzen den *ezboterea*, *banatutako* irudikagarritasunetik bizi dena.³

[...] the fictionalization of artistic authority or what, adapting Foucault, we may call “the artist-function”, and the fictionalization of the documentary form, in particular, the archive. Such fictionalization corresponds to and renders visible the fictitiousness of the contemporary itself.⁴

3: Carlos Vidal, *Crítica de la representaciones. Para una redefinición del concepto de representación. En tiempo Real. El arte mientras tiene lugar* (La Coruña: Fundación Luis Seoane, 2001), 78.

4: Peter Osborne, postkontzeptualismoari buruzko saioan, **The Atlas Groupen** lanaren alderdi fikzionala honela aztertu zuen: **The fictionalization of artistic authority (anonymity and the author-function).** The fictionalization of artistic authority or what, adapting Foucault, we may call “the artist-function”, and the fictionalization of the documentary form, in particular, the archive. Such fictionalization corresponds to and renders visible the fictitiousness of the contemporary itself. It also renders explicit a certain general fictitiousness of the post-conceptual artwork, which is an effect of the counter-factuality inherent in its conceptual dimension, and imparts to it a structurally “literary” aspect. Each materialization can be understood as the performance of a fictive element or idea. In this respect, the generic post-medium concept of art reincorporates “literature”, returning it to its philosophical origins in early German romanticism. *Post-conceptual art articulates a post-aesthetic poetics.* Historically, the fictionalization of the artist-function is, of course, not an uncommon authorial strategy. It represents an extension of both the strategy of pseudonymity (prevalent under conditions of censorship and the need for social dissimulation of various kinds) and the “impersonality” of an Eliottian modernism. Theoretically, it is best conceived, I think, in terms of Foucault’s analysis of the author-function, which was itself in many ways (like much of post-structuralism) a theorization of the implications of the practice of the modernist avant-gardes. For Foucault, the replacement of the concept of the author by that of the author-function was “a matter of depriving the subject (or its substitute) of its role as originator, and of analyzing the subject as a variable and complex function of discourse ...[by] grasping] the subject’s points of insertion, modes of functioning, and system of dependencies”. This is dependent upon, first, its creative use of anonymity, within pseudonymity, via the Group form (pseudonymity, one might say, is a condition of *historical* fictionalization); and second, the exploitation of the documentary, simultaneously, as indexical mark and pure cultural form. More deeply, it relies for its productive ambiguity upon a general ambiguity in the relationship between fictional and historical narratives themselves – an ambiguity that finds its point of indifference in the concept of *speculation*, through which it achieves both its philosophical and political force [...].

Fiction Nonetheless, the idea of the contemporary functions *as if* there is. That is, it functions as if the speculative horizon of the unity of human history had been reached. In this respect, the contemporary is a utopian idea, with both negative and positive aspects. Negatively, it involves a disavowal; positively, it is an act of the productive imagination. It involves a disavowal –a disavowal of its own futural, speculative basis– to the extent to which it projects an actual conjunction of times. This is a disavowal of the futurity of the present by its very presentness; essentially, it is a disavowal of politics. It is a productive act of imagination to the extent to which it performatively projects a non-existent unity onto the disjunctive relations between coeval times. In this respect, in rendering present the absent time of a unity of times, *all constructions of the contemporary are fictional.* Peter Osborne, “Contemporary art is post-conceptual art”, Antonio Ratti Fundazioan emandako hitzaldia. (Como: Villa Sucota, 2010), 13-14. Liburu honetan argitaratua: Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art* (Londres eta New York: Verso, 2013).

Protagonistekiko argazki sekuentzialitate honen narratibak tragedia klasikoaren hausnarkotasunera garamatza⁵, non aktoreek ahots “objektiboz” hausnartzen duten amaiera eta ikusleekin zuzenean hitz egiten duten, komediaren kontakizunaren jarraipena eta antzezitutako eszenaren etena plano Errealekin apurtuaz, fikziozko jokoa areagotzen dute eta narratiba, subjektibitatea, irudikapena eta errealtatearen arteko etena ere bai, eta diskurtsoaren balizko jarraipenaren (ikuslera joan direnekin) eta errealek honek dramaren zati etena denez gero duen tentsioarekin dagoen flexioa erabiltzen dute, irudikapenean ezkutuan dagoena agerian uzten dute Zentzu (ez)osoaren eten [konfiguratzaila] nabarmentzeko.⁶

[Lab., 421-422. or.]

5: Bi dimentsioetan, unitatearenean eta elementuenean, tragediaren esperientzia artistikoak produktu ederraren objektibitatearen atzera garamatza. Tragediak oroitzen estetikoa lantzen du eta objektibitate horren atzean dagoena argitaratzen du. Hori da tragediaren esperientzia estetikoaren ezaugarria –tragediaren hausnarkotasunaren esperientzia legez–. Esperientzia estetiko-hausnarkor honetan izaera performatiboaren (ekoizpenarena) esperientzia eta diferentziarena (aniztasunarena eta diferentzialitatearena) lotzen dira –bi dimentsioetan lotu ere, hau da, unitatearenean eta elementuenean–. Horrela, tragediaren unitatea “egindako” unitate bezala bizitzearen esperientzia unitate hau ahots anitzez osatuta egotearen esperientzia da eta ezin da horren atzera joan. [...] Kierkegaarden terminologia erabiltzen jarraitzen badugu, tragedia fenomeno etikoa dela esan dezakegu tragikoaren esperientziatik eta fenomeno estetiko jokoarenatik. Hemen “tragikoak” gatazkek etikoki esperimendututako konpoezintasuna izendatzen du eta “jokoak” (Derrida) berriro ere zentzua libre proiektatu eta disolbatzeko ekintza estetikoak. Christoph Menke, *Estética y Negatividad* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Universidad Autónoma Metropolitana, 2001), 197.

6: Dramak taularatzten eta irudikatzen duen Zentzuaren osogabetasunari [godeliarr] eta honek Adornoren dialektika negatiboarekin eta eten konfiguratioarekin duen harremanari dagokionez, Althusserrek –*distantziamentu*– terminoa sartu zuen (Bertolt Brecht-ren obrari buruzko azterketa kritikoan), kontzientzia dramatiko/ideologikoaren eta errealtatearen arteko dialektika aztertuz, eta Hegelen ikuspegi fenomenologikoa desaktibatuz teatro materialistaren kontzepzio marxistatik, zeinak ikuslearengandiko distantziamentu hori adierazten duen esplizituki irudikatuta ez dagoen egoera dramatiko batekiko, baizik eta bereizten duen kontzientziarekiko beste hura bezala, ez tragedian ezaugarria den aktoreen interpretazio adierazpen subjektibotik, baizik eta ahots edo figura interpretatibo horren absentsian, Zentzua ezabatzean [eta fikzioa des- ezabatzean] (egilearen oharra):

“Kontua ez da filosofia berri bat edo antzerki berri bat egitea. Filosofiarren barruan praktika berri bat ezartzea da kontua, munduaren interpretazio bat izateari utz diezaion, hau da, mistifikazioa, eta mundua eraldatzen lagundu dezan; antzerkiaren barneko praktika berri bat da, mistifikazioa izateari utz diezaion, hau da, dibertimendu kulinariora eta horrela mundua eraldatzen lagundu dezan. Praktika berriaren lehenengo efektua, beraz, filosofiarren eta antzerkiaren mistifikazioa suntsitzean oinarritu behar da. Ez dira filosofia eta antzerkia suntsitu behar, baizik eta horien mistifikazioa. Horrela, bada, beharrezkoa da gauzei euren izenaz deitzea, filosofiarri bere izenaz deitzea, antzerkiari bere izenaz deitzea, filosofia berriro ere bere egiazko tokian kokatzea, mistifikazio honi mistifikazioaren antza eman ahal izateko, eta aldi berean, filosofiarren eta antzerkiaren egiazko funtzioa erakusteko. Hau guztia filosofian eta antzerkian egin behar da, jakina. Filosofia eta antzerkia egiazko tokian jartzeko, beharrezkoa da *desplazamentu* bat (*déplacement*) egitea edo *desdóitze* (*décalage*) efektua egotea.

Hor ere gauzak antzera gertatzen dira Brecht eta Marxengan. Zentzu honetan ulertu daiteke Brechtek *Verfremdungseffekt* deitzen duena, hau da, distantziamentu efektua esan zaiona, nik bategi ere *desplazamentu* efektu edo *desdóitze* efektu esan izan diodana. Efektu hau ez da hartu behar soilik antzerkiko teknikien efektu bezala, baizik eta antzerki praktikaren efektu orokor bezala. Kontua ez da desplazatzea, aktoreen interpretazio (“jokoa”) elementu txiki batzuk desplazatzea, antzerkiko baldintza multzoari erasaten diona desplazatzea da kontua. Arau honek filosofiarako ere balio du. *Desplazamentu* multzo batek eratzen du, beraz, praktika berri hau. Desplazamentu hauetan gutxienez bada bat funtsezkoa, gainerako guztien kausa eta aldi berean laburpena: *ikuspuntuen desplazamentua*. Marx eta Brechten irakasgai handiena da ikuspegi orokorra desplazatu behar dela, filosofia eta antzerkiko gai guztien abiapuntu dena desplazatu behar dela. Munduaren interpretazio espekulatiboaren ikuspegi (filosofia) edo estetika kulinarioraren epaia (antzerkia) alde batera utzi eta desplazatu egin behar da, beste toki bat hartzeko, politikaren toki hau hartzeko, zentzumen indartsua.

[...] beharrezkoa da *antzerkia desplazatzea* ikusleen buruan dagoen *antzerkia ideologiarikoa*. Honetarako, antzerkia antzerki dela “erakutsi” behar da, antzerkia besterik ez, ez dela bizitza. Eszena eszena bat dela erakutsi behar da, ikusleen aurrean jarritakoa eta ez aretoaren luzapen bat. Aretoaren eta eszenaren artean hutsune bat dagoela erakutsi behar da, distantzia bat. Distantzia hori *eszenan bertan erakutsi behar da*.”

Louis Althusser, *Sobre Brecht y Marx* (Mexico DF: Siglo XXI Editores, 1968), 5-6.

10. urratza Eten artistikoa. Bitartea Sentzuan eta indarberrialdia.

I have this conception of art, which is that art has to do with universality and infinity. It introduces something into the continuity of being, into the continuity of our survival. A break. Which is a universal break. [...] it breaks with the conditions of its own production.

[...] I don't think there's a rule. There is the capacity, well, the break-making capacity.

The way that we relate to ourselves is always conditioned by a break, there is a question of redoubling. Culture is always a question of redoubling: it redoubles the "normal" life. It reflects it into something else, but redoubling is always already there.⁷

Mladen Dolar



- Objektu irudikatzaile/dokumental baten (liburua, diskoa, irudia, artxiboa) hartze esperientzia banakoa [soziala] eta [kon]figuratzailea izateko, aipaturiko objektua ez den beste esperientzia bati –orainaldikoari- [Øpen present] lotuta joan behar du berariaz, hura eten edo tartekatu dezan.

[Lab., 702. or.]

Alderdi tekniko, politiko, instituzional, soziologiko, informazional... guztiak gailu bezala aurkezten dira agiriaren edo narratibaren funtzionalitate mugaturik gabe, erreferentzialitatean zintzilika geratzen ez den proiektu baten berehalako islarik gabe. Lanak (ikerketak artistikoak eta bere esperientzia estetiko esperimentalak) ez du formarik, baizik eta PROFORMA du, proiektu artistikoa egiteko estrategiaren antolakuntza bat da, eta hor elkarren ondoan ezartzen dira denborak eta moduak..., (heterotopikoak eta heterokronikoak), nahiak, kausalitateak eta kasualitateak (topaketak /kontingentzia). Ibon Aranberriren hitzei jarraituz: "*Informazio bihurtzean* [–bere dentsitate guztiarekin–], *eta parametro prelinguistikoetatik lantzean, Atlas bere antolakuntzan forman eraikitzen da*"⁸. Liburuaren edo edozein argitalpenen ohiko ideia horren kontra, antolakuntza irekiagoa planteatzen da, hiru dimentsioko dokumentua espazioa maketatze (azalera forma bezala), ez da testu esplizitua, baizik eta arteari buruzko ideia ontologikoa, bere mugei buruz. Obra ez da estatizatzen bilduman, ez da itxita geratzen, baizik eta hemen planteamendu ireki bezala azaltzen da. Bildumaren barruko lehenengo aurkezpenak beste formulazio batzuetan egin dezake aurrera... beste norabide batzuetan.

There is a relationship between the conceptual "degree zero" of the essay-about-its-own-status-as-an-art-object-as-an-artobject and the juggernaut of total artistic liberty. [...] For Dan Graham, as for the others, there was never any question of being a writer. What artist wrote was not literature, not even art criticism; somehow it was art, or at least it had an internal and maybe a historically new relation to art. Graham and his fellow conceptual artists understood that a text could be an art object only under certain very specific conditions, conditions he helped to define with early pieces like *Schema* (March 1966). The first condition was that the text refer exclusively to its own status as both text and as proposal for an art object.⁹

Art documentation thus signals the attempt to use artistic media within art spaces to make direct reference to life itself, in other words: to a form of pure activity or pure praxis, as it were; indeed, a reference to life in the art project, yet without wishing to directly represent it. Here, art is transformed into a way of life, whereby the work of art is turned into non-art, to mere documentation of this of life. Or, put in different terms, art is now becoming biopolitical because it has begun to produce and document life itself as pure activity by artistic means.¹⁰

[Lab., 740. or.]

7: Mladen Dolar, Conny Habbel & Marlene Haderer egindako elkarrizketa 2010ean, "Wie geht Kunst?" webgunean argitaratua: <http://www.wiegehtkunst.com>

8: Ibon Aranberri, <http://www.macba.cat/es/rwm-fons-ibon-aranberri>

9: Jeff Wall, "Introduction", *Partially Reflective Mirror Writing. / Two Way Mirror Power*, Dan Graham (Massachusetts: The MIT Press Cambridge, 1999), 10-13.

10: Boris Groys, "The Loneliness of the Project", Issue II. Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Belgium (New York: Magazine of Contemporary Art and Theory, 2009), 5.

Ikerketa artistikoaren proiektuko zati da ikuslea eta bertan sartzen da bere garapen bideak erabiliaz (ikerketaren proiektu dokumental eta esperimentalaren hedapen aktibo eta etena), baina kontuan izanda bere oinarritzko kopresentzialitate konektiboa duela Erreala artikulatzen duen ororekin, ez soilik bere eraikuntza konfiguratiboa baizik eta bere existentzia korpuskularrena [partikular eta unibertsalarena].

Zeinu dokumentalak erabiltzen dituzten kasu eta eredu artistiko guztietatik/kontzeptutik post-kontzeptura ibilbide bat eginaz: postmodernismoko zitazio artistikotik eta sinboloaren eta esanahiaren serializaziotik, edo lengoaiaren literazioa bikoitz sinboliko legez –Lawrence Weiner– y zeinu bisual legez –Art & Language–, (edo beste batzuk, esaterako, Mel Bochner, Hanne Darboven, Marcel Broodthaers, Matt Mullican, Lothar Baumgarten, etab.) Logosa material esanguratsu (ez-esanahi) bezala erabiltzera, bere transferentzia semiotikotik eta itzulpen semantikotik ekoizpeneko artikulatu materiala izaerara igarotzen da (**post**-ekoizpeneko –kasu honetan -*post* bitakora hipermedia eta bere ekoizpen immaterialerako sarrera legez– iturri legez aktibatu aurretik), *readysing* bezala aurkeztzen da, berariazko zeinu minimalizatu eta nominalista readymade bailitzan, historizismoaren eraikuntza gramatologikoaren ebaki formal bezala aritzen da, edukiak adierazmolde zuzen, objektual batean kon-tsignatuaz, historizitatearen proiektu berri baten eten konfiguratzaila apurtuko duen konposizio-artikulazio esperientzial baten bolumen proforma izateko; proiektu berri horretan objektu-agiriaren performatibitateak mugimendu “*post-estruturalista*” sail bat hasiko du iraganaren erretorika arkeologikorik gabe¹¹, baizik eta bere aukera prospektiboa araketa eta ikerketa artistiko-esperimental legez beste seinalektika bat eraikitzeko non formulazio linguistikoa, bere gertaeren, erakundearen edo esanahiaren fenomeno sinbolikoen fenomenologia transzendituaz egoera post-dispositibora igaro dadin eta hor adierazi dadin produktuaren eten ontiko-ontologikoa eta modu aktiboan [eta pasiboan] errealtatean idazten den liburu (proiektu) baten kapitulu gisa irudikatu./

[Lab., 751. or.]

Oharra:

Aldiz, irudikapenean eten erreala eta ez artifizialak –ikerketa honetan planteatzen duguna eten artistikoarekin– irudikapenaren¹² [eta ez-irudikapenaren] gailuak geldiarazi behar ditu –naturalak (korporalak eta kognitiboak), diskurtsiboak eta interpretatiboak, teknikoak eta teknologikoak–. Erabateko etena (ez soilik disrupzioa edo inbertsioa, ezta erabateko krisian jartzea ere) tresna eta facto antropologikoetan [logiko eta ilogikoak –antropozentrikoak–]; errealtatearen isla den gure irudia neutrala izan dadin (ez potentzialki presubjektiboa –nahiari lotua eta hori proiektatzen duena–, baizik eta gizonaren irudi transzendental ez deliberatiboa¹³ [ezta desideratiboa ere] eta Ez-zentzukoaren aurrean duen islan esanahirik gabe, bere errealtate *ekstasikoa*¹⁴) orduan irudi kognitibo horren ko-errealtatea eman ahal izango da –bere baitan– (subjektu ikuslearen bat-bateko esterioritatean) Errealarekin bere baitan, eta horrela, *ondoren*, ko-agentzia baterako aukera egongo da: Zentzuarena –bere atzerapen infinitura tolestua eta ekoizpen sinbolikoko entitate immaterialera ere bai– kanpoko Ez-zentzuarekin –absolutua, esanezina– azkeneko hau gizonak ideatutakoa eta bere bitartekoen bidez manipulatutakoa ez delako.

[Lab., 980. or.]

Iñigo Cabo

* Hemendik ateratako zatiak: La DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA Y EL SENSINTIDO. De la discontinuidad configurativa del objeto arte en la producción de Sentido, al corte y co-agencia del Sensintido en el Proyecto Artístico. (IC)

11: Historizismoaren eta historizitatearen arteko lehenengo aldeak da, lehenengoak atzera begiratzen duenean horri buruz ditugun kliseak eta estereotipoak elkartu egiten dira irudikapen fiktizio batean eta horren forma nagusia pastichea da; bigarrenak, aldiz, historia modu aktiboan esperimentatzeko aukera berekin du, gure taldeko etorkizuna berbideratzeko. Peio Aguirre, *Archaeologies of the Future* (Bilbao: Sala Rekalde Erakustaretan, 2007), 25.

12: A model of representation cannot be at once a representation of the world and what establishes the possibility of that representation. It cannot represent the world and represent that representation. [...] the brain constitutes the physical world without it being possible to explain either how the brain comes to be part of the world, or indeed even how the world could have originally produced the brain. Ray Brassier, *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction* (New York: Palgrave MacMillan, 2007), 25.

13: Banako prozesu kognitiboetako dagokiena, “banakoek bat-bateko inferentziak egiten dituztenean, prozesu kognitibo automatikoak konfiguratuaz, zeinetan ez dagoen deliberazioaren ahaleginik”. Angel Gómez, Elena Gaviria eta Itziar Fernández, *Psicología Social* (Madrid: Sanz y Torres, 2006), 32.

14: *Ecstasy* (or *ekstasis*; from the Ancient Greek ἔκστασις, “to be or stand outside oneself, a removal to elsewhere” from ek- “out,” and *stasis* “a stand, or a standoff of forces”) is a term used in Ancient Greek, Christian and Existential philosophy. The different traditions using the concept have radically different perspectives. The term is currently used in philosophy usually to mean “outside-of-itself”. One’s consciousness, for example, is not self-enclosed, one can be conscious of an Other person, who falls well outside of one’s own self. In a sense, consciousness is usually, “outside of itself,” in that its object (what it thinks about, or perceives) is not itself. This is in contrast to the term *enstasis* which means from “standing-within-onself” which relates to contemplation from the perspective of a speculator. J. Glenn Friesen, *Enstasy, Ecstasy and Religious Self-Reflection: A history of Dooyeweerd’s Ideas of pre-theoretical experience*. <http://www.members.shaw.ca/aevum/Enstasy.pdf>





IC – S/T– (2014 – open)

[Cuts.]

[...] this artificial form represents in itself the discontinuity of the Sense, the logic of a Sense which, already discontinuous in itself –since through its inherent breaks, the no-sense and the composition referential to the absent to which the breaks allude [or elude] through their configurative discontinuities, are enunciated–, is limited in the letter –in the sign– as a leap, it is to say, in the figure which represents its cut:

If absence does not allow itself to be reduced by the letter, this is so because it is the letter's ether and respiration. The letter is the separation and limit in which meaning is liberated from its imprisonment in aphoristic solitude. For all writing is aphoristic. No "logic", no proliferation of conjunctive undergrowth can reach the end of its essential discontinuity and noncontemporaneity, the ingenuity of its *understood* silences. [...]

The rationality of the Logos, for which our writing is responsible, obeys the principle of discontinuity. The caesura does not simply finish and fix meaning: "The aphorism, the sentence —says Nietzsche— in which I, as the first among the Germans, am a master, are the forms of eternity". But, primarily, the caesura makes meaning emerge. It does not do so alone, of course; but without interruption —between letters, words, sentences, books— no signification could be awakened. Assuming that the Nature refuses the *leap*, one can understand why Scripture will never be Nature. It proceeds by leaps alone.¹

There will therefore be no theory of signs separate and differing from an analysis of meaning. Yet the system does grant a certain privilege to the former over the latter, since it does not accord that which is signified a nature different from that accorded to the sign, meaning cannot be anything more than the totality of the signs arranged in their progression, it will be given in the complete table of signs. But, on the other hand, the complete network of signs is linked together and articulated according to patterns proper to meaning.²

The evidence in image-sign, which [] positions in a characteristic way in the format-object of the language, –the book–, places before the reader both the configurative discontinuity of the aesthetic object –and of its linguistic acts, whether grammatical or visual–, and the general discontinuity of the Nature and its course, a rhythm before which the discontinuity between the Logos and the absence is precisely located, the space of the [aesthetic] negativity of the Sense, co-presenting it to the natural discontinuity which the signs only relate. What is set out in this catalogue is the necessity of a break of a reading experience, a cut in the visual sign which would act as an indication to the reader that what is developed through the infinite representation achieves its real Sense only in the proper break which the spectator implements after his/her his/her glance. The evidence of the image makes reference to the real [image], the affirmation

of the act of representation as a form does not try to contradict its configurative discontinuity, but specifically, to activate it as a sign, like the artificial reality whose experience is cultural, but whose presence and Sense are feasible only if another co-presence –to which not even the Sense arrives after its inherent cuts of no-sense, but recites– is activated, the undecidable co-presence of the natural and the Nonsense.

This presentation explicitly sets out to the reader the evident discontinuity of the images (it is presented to the Representation through its representation...), places at their disposal the principal discontinuity which is of our concern here. How does the artist act, apart from confirming the configurative discontinuities of a sign, when manifesting the discontinuity of his/her artistic act with regard to the discontinuity of the Real?, how does he/she develop his/her object so that it does not act in configurative discontinuity, representing what it had been already representing in other ways, but so that it is a real discontinuity? The object, in some way, not only has to demonstrate its [symbolic] leap, but achieve itself in the natural leap from the Real. The principal discontinuity, therefore, is that which orders the break in the very artistic act of discontinuous configuration, the artistic discontinuity which *un*-voluntarily produces a break in the production of the Sense in order to clear up the configurative discontinuities of the Representation, above all, as far as the revolution [movement] and transference of this representation are concerned, where the configurative discontinuities pronounce themselves exponentially and revert in the duplicated language [parallax] what they observed directly before. The break of the artistic discontinuity is precisely relevant where the formats generate and transmit a reflexive multiplicity which delves in the infinite negativity of the Sense, and where they force it to be a *difference(ial)* sign.

[Extract, Pages 693-694]

- 1- **Symbolic level:** visual reading of images and the subjective-imaginary interpretation of the text (aesthetic negativity). Absence. Configurative discontinuity.
- 2- **Perceptive level:** Cognitive, audio-visual perception, manual contact, capture through senses. Touch.
- 3- **Super-linguistic, object-form level:** phonic physicality of the text, graphic appearance, iconic appearance. Presence.

[Extract, Page 699]

The three different levels, which range from the reading and apprehensive interpretation, through touch and physical, sensory and perceptive contact, until arriving to a situation of co-presence between the super-subjective and pre-subjective reality (forces), the evidence of representation as (formal, material and pre-linguistic) reality, and the interactive interweaving with the phenomena of natural physics, position in the break between

1: Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia* (Barcelona: Editorial Anthropos, 1989), 98.

2: Michelle Foucault, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* (Madrid: Siglo Veintiuno editores, 2010), 72.

the co-presence of the subjective order and the systems, media and bodies of the objective, the co-presence of the ontic and the ontological. The Nonsense and the Sense manifest themselves as joint appearances in the Real, a vehicle of the representation without supremacies, both a neutralization (of the configurative discontinuities and their reception, or the hierarchies between discourse and narration, between a document and fiction, between signs, information and symbols), and different intensities between objects, devices, media, forms and the effusiveness of the personal, experiential, vital, private, collective, social and public.

[Extract, Page 713]

[...] Certainly, the art can very well be the space where an image represents not even one thing –pure– nor a power which due to this limitation of representation has been qualified to swoop down over individuals. There is an *unpower* in the art which, paradoxically, can be the model way of emancipation, an *unpower* which counters the existing power, which lives from a *separate* representationality.³

[...] the fictionalization of artistic authority or what, adapting Foucault, we may call “the artist-function”, and the fictionalization of the documentary form, in particular, the archive. Such fictionalization corresponds to and renders visible the fictitiousness of the contemporary itself.⁴

3: Carlos Vidal, *Crítica de la representaciones*. Para una redefinición del concepto de representación. En *tiempo Real*. El arte mientras tiene lugar (La Coruña: Fundación Luis Seoane, 2001), 78.

4: In his essay on post-conceptualism, Peter Osborne analyzes the fictional aspect of the work of *The Atlas Group* in the following way: **The fictionalization of artistic authority (anonymity and the author-function)**. The fictionalization of artistic authority or what, adapting Foucault, we may call “the artist-function”, and the fictionalization of the documentary form, in particular, the archive. Such fictionalization corresponds to and renders visible the fictitiousness of the contemporary itself. It also renders explicit a certain general fictitiousness of the post-conceptual artwork, which is an effect of the counter-factuality inherent in its conceptual dimension, and imparts to it a structurally “literary” aspect. Each materialization can be understood as the performance of a fictive element or idea. In this respect, the generic post-medium concept of art reincorporates “literature”, returning it to its philosophical origins in early German romanticism. *Post-conceptual art articulates a post-aesthetic poetics*. Historically, the fictionalization of the artist-function is, of course, not an uncommon authorial strategy. It represents an extension of both the strategy of pseudonymity (prevalent under conditions of censorship and the need for social dissimulation of various kinds) and the “impersonality” of an Eliottian modernism. Theoretically, it is best conceived, I think, in terms of Foucault’s analysis of the author-function, which was itself in many ways (like much of post-structuralism) a theorization of the implications of the practice of the modernist avant-gardes. For Foucault, the replacement of the concept of the author by that of the authorfunction was “a matter of depriving the subject (or its substitute) of its role as originator, and of analyzing the subject as a variable and complex function of discourse ...[by] grasping] the subject’s points of insertion, modes of functioning, and system of dependencies”. This is dependent upon, first, its creative use of anonymity, within pseudonymity, via the Group form (pseudonymity, one might say, is a condition of *historical* fictionalization); and second, the exploitation of the documentary, simultaneously, as indexical mark and pure cultural form. More deeply, it relies for its productive ambiguity upon a general ambiguity in the relationship between fictional and historical narratives themselves – an ambiguity that finds its point of indifference in the concept of *speculation*, through which it achieves both its philosophical and political force [...]

Fiction Nonetheless, the idea of the contemporary functions *as if* there is. That is, it functions as if the speculative horizon of the unity of human history had been reached. In this respect, the contemporary is a utopian idea, with both negative and positive aspects. Negatively, it involves a disavowal; positively, it is an act of the productive imagination. It involves a disavowal –a disavowal of its own futurality, speculative basis– to the extent to which it projects an actual conjunction of times. This is a disavowal of the futurity of the present by its very presentness; essentially, it is a disavowal of politics. It is a productive act of imagination to the extent to which it performatively projects a non-existent unity onto the disjunctive relations between coeval times. In this respect, in rendering present the absent time of a unity of times, *all constructions of the contemporary are fictional*. Peter Osborne, “Contemporary art is post-conceptual art”, Lecture given at Fondazione Antonio Ratti. (Como: Villa Surota, 2010), 13-14. Published in: Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art* (London and New York: Verso, 2013).

This narrative of photographic sequentiality with characters brings us the reflexivity of the classical tragedy⁵, where the actors reflect on the dénouement in an “objective” voice and talk directly to the audience, breaking the continuity of the story, a characteristic of the comedy, and the discontinuity of the scene represented with the Real plan, amplifying the game of the fiction and that of the proper discontinuity between the narrative, subjectivity, representation and reality, using the flexion between the alleged continuity of the discourse in a real sense (with the audience observing) and the tension of this real as a discontinuous part of the drama, revealing what is concealed in the representation, in order to emphasize the evidence of the [configurative] discontinuity to the (in)complete Sense.⁶

[Extract, Pages 421-422]

5 In both dimensions, that of unity and that of elements, the aesthetic experience of the tragedy again leads us after the objectivity of a beautiful product. The tragedy does the aesthetic work of remembrance and discovers what lies beneath in a form that is concealed from this objectivity. This characterizes the aesthetic experience of the tragedy as a reflexive experience – as an experience of reflexivity of the tragedy. This aesthetic-reflexive experience intertwines –again in both directions, it is to say, that of a unity and that of elements– the experience of the performative character (of the production) with that of the difference (of the diversity and differentiality). In this way, the experience of the unity of the tragedy as a “made” unity is at the same time the act of experiencing that this unity is made of a variety of voices, after which it is impossible to go back. [...] if we go on using the Kierkegaardian terminology, we will then be able to say that the tragedy is an ethical phenomenon due to the experience of the tragedy, and an aesthetic phenomenon, due to that of a game. “The tragic” here means the ethically experimented irresolvability of conflicts, and the “game” (Derrida), the aesthetic development of a free act of projecting and again dissolving the sense. Christoph Menke, *Estética y Negatividad* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Universidad Autónoma Metropolitana, 2001), 197.

6 As far as the [Gödelian] incompleteness of the Sense, which puts on a scene and represents the drama and its relation with the negative dialectic of the Decor and with the configurative discontinuity, Althusser introduces the term “distancing” (in his critical analysis of the works of Bertolt Brecht), revising the dialectic between the dramatic / ideological conscience and the reality, and deactivating the phenomenological perspective of Hegel from the Marxist concept of materialistic theater which expresses this distancing of the spectator from a dramatic situation not represented explicitly, as that other thing which is different than the conscience which makes it different, not by its subjective expression in the actor’s interpretation, characteristic of the tragedy, but by the absence of the voice or interpretation figure, in the veil of the Sense [and in the unveiling of the fiction] (Author’s note):

“It is not about producing a new philosophy or a new theatre. It is about establishing a new practice in philosophy’s interior, so that it ceases to be an interpretation of the world, it is to say, a mystification, and helps in the transformation of the world; it is about a new practice in the theater’s inside, so that it ceases to be a mystification, it is to say, a culinary entertainment, and helps in the transformation of the world. Therefore, the first effect of the new practice ought to be based on the destruction of philosophy and theater’s mystification. Not deleting philosophy and the theater, but deleting their mystification. So it is necessary to call the things by their name, call philosophy by its name, call the theater by its name, put philosophy back in its real place, to make this mystification appear as mystification and, at the same time, to show philosophy and theater’s real function. All that should naturally be done in philosophy and in the theater. In order to put philosophy and the theater in their real place, it is necessary to make a *displacement* (déplacement), or the *deadjustment* (décalage) effect.

There are similar things taking place at Brecht’s and Marx’s, too. It is in this sense that one can understand what Brecht calls the *Verfremdungseffekt*, that is, what has been translated into Spanish as the distancing effect, which I translate as *displacement* effect or *deadjustment* effect. This effect should not be understood only as a theater techniques’ effect, but as a general effect of the theater practice. It is not about changing the place, of moving some small elements in the actors’ interpretation (“game”), it is about moving what affects the set of the theater conditions. The same principle is valid for philosophy. So, it is about a *set of displacements* which constitute this new practice. Among all these displacements, there is a fundamental one, which is the cause of all the others and at the same time, their summary: *the displacement of the point of view*. The great lesson of Marx and Brecht is that the general point of view, the starting point for the consideration of all the philosophy and theater issues, should be displaced. One should abandon the point of view of the speculative interpretation of the world (philosophy) or the judgment of culinary aesthetics (the theater) and displace oneself to occupy another place which is, it is the strong sense, that of politics.

[...] it is necessary to *displace the theater in relation to the ideology of the theater* which exists in the audience’s heads. For this, it should be “shown” that the theater is the theater, only theater, and not life. It should be shown that the scene is a scene, erected in front of the audience, and not the prolongation of the room. It should be shown that between the room and the scene, there is emptiness, a distance. This distance should be shown on the *scene itself*.”

Louis Althusser, *Sobre Brecht y Marx* (Mexico DF: Siglo XXI Editores, 1968), 5-6.

Step 10. Artistic discontinuity. Break between the Sense and the reactivation.

I have this conception of art, which is that art has to do with universality and infinity. It introduces something into the continuity of being, into the continuity of our survival. A break. Which is a universal break. [...] it breaks with the conditions of its own production.

[...] I don't think there's a rule. There is the capacity, well, the break-making capacity.

The way that we relate to ourselves is always conditioned by a break, there is a question of redoubling. Culture is always a question of redoubling: it redoubles the "normal" life. It reflects it into something else, but redoubling is always already there.⁷

Mladen Dolar



- A representational / documentary object (book, disc, image, archive) whose receptive experience, both individual [social] and [con]figurative, has to be expressly linked to another experience –of the present– [Øpen present] different from that of the object referred to, which will cut or make a break in the latter.

[Extract, Page 702]

All the technical, political, institutional, sociological, informational... aspects are presented as a device without the limited functionality of a document or a story, without the immediate reflection in a project which is not supported in the referentiality. The work (the artistic investigation and its experimental, aesthetic experience) does not have a form, but a PROFORM, it is an organization of the strategy of making an artistic project, in which times and modes..., (heterotopic and heterochronic), intentionalities, causalities and casualities (encounters /contingency) juxtapose. Following Ibon Aranberri's words: "*In translating it into an information [–with all its density–], and developing it, parting from pre-linguistic parameters, the Atlas is constructed in the very form of organization*"⁸. Against the conventional idea of a book or a publication with a beginning and an end, there is a proposal of an organization which is more open: a three-dimensional document which would suppose laying out the space (as a form of surface); it is not an explicit text, but an ontological idea of the art, concerning its own limit. A work in a collection does not become static, does not stay closed, but it is shown here as an open proposal. This first presentation as part of a collection can move forward into other forms... in other directions.

There is a relationship between the conceptual "degree zero" of the essay-about-its-own-status-as-an-art-object-as-an-artobject and the juggernaut of total artistic liberty. [...] For Dan Graham, as for the others, there was never any question of being a writer. What artist wrote was not literature, not even art criticism; somehow it was art, or at least it had an internal and maybe a historically new relation to art. Graham and his fellow conceptual artists understood that a text could be an art object only under certain very specific conditions, conditions he helped to define with early pieces like *Schema* (March 1966). The first condition was that the text refer exclusively to its own status as both text and as proposal for an art object.⁹

Art documentation thus signals the attempt to use artistic media within art spaces to make direct reference to life itself, in other words: to a form of pure activity or pure praxis, as it were; indeed, a reference to life in the art project, yet without wishing to directly represent it. Here, art is transformed into a way of life, whereby the work of art is turned into non-art, to mere documentation of this of life. Or, put in different terms, art is now becoming biopolitical because it has begun to produce and document life itself as pure activity by artistic means.¹⁰

[Extract, Page 740]

7: Mladen Dolar, interview made by Conny Habbel & Marlene Haderer in 2010, published in the "Wie geht Kunst?" website: <http://www.wiegehtkunst.com>

8: Ibon Aranberri, <http://www.macba.cat/es/rwm-fons-ibon-aranberri>

9: Jeff Wall, "Introduction", *Partially Reflective Mirror Writing. / Two Way Mirror Power*, Dan Graham (Massachusetts: The MIT Press Cambridge, 1999), 10-13.

10: Boris Groys, "The Loneliness of the Project", Issue II. Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Belgium (New York: Magazine of Contemporary Art and Theory, 2009), 5.

The spectator forms part of the artistic investigation project and enters in it, generating his/her own development channels (the active and discontinuous extension of the documentary and experimental project of the investigation), but taking into account his/her elementary and connective co-presence with all that which enunciates the Real, not only his/her configurative construction, but the experience of his/her corpuscular [particular and universal] existence.

Among all the cases and artistic models which re-use the documentary signs / drawing a trajectory from the concept to the post-concept: from the artistic citation of postmodernism and the serialization of the symbol and meaning, or the letterization of the language as symbolic double –Lawrence Weiner– and visual sign –Art & Language–, (or others, like Mel Bochner, Hanne Darboven, Marcel Broodthaers, Matt Mullican, Lothar Baumgarten, etc.), to the use of the Logos as a meaningful material (no-meaning) which moves from its semiotic transference and semantic translation to its state of a material object of production (before its activation as the source of *post*-production –in this case, the *-post* as “a post” in the hypermedia log book and its immaterial production), presenting itself as a *readysign*: a specific, minimized sign and nominalist as readymade, which acts as a formal break in the grammato-logic construction of historicism, con-signing the contents in a direct, objectual expression, so that they serve as proformal volumes to an experiential composition-articulation, which breaks with the configurative discontinuity of a new historicity, in which the performativity of the object-document would give outlet to a series of *post-structuralist* movements which do not have at their disposal a rhetoric archeology of the past¹¹, but a prospective possibility of inquiry and artistic-experimental investigation in the construction of other signaling system in which the linguistic formulation, transcending its phenomenology of events, institutions and symbolic phenomena, would drift into a post-dispositive situation in which the ontic-ontological discontinuity of the product and its representation as a chapter of a book (project) which is actively [and passively] written in the reality, will manifest. /

[Extract. Page 751]

11: Peio Aguirre, *Archaeologies of the Future* (Bilbao: Sala Rekalde Erakustaretoa, 2007), 25.

Side note:

On the contrary, the real and not artificial break in the representation –which we set out in this investigation with the artistic discontinuity– has to suspend the natural (corporeal and cognitive), discourse and interpretation, technical and technological devices of representation¹² [and the *non-representation*]. Complete cut (not only the disruption or inversion, nor putting into sovereign crisis) in the anthropological [logical and illogical –anthropocentric–]; so that our image reflecting the real can be neutral (not potentially presubjective –linked to the desire and projecting it–, but a transcendental, not deliberative¹³ [nor desiderative] of the man, and without meaning in his/her reflection before the Nonsense, in its *ekstasic*¹⁴ reality)– and therefore enabling the co-reality of this cognitive image –in itself– (in its immediate outside appearance to the observing subject) with the Real in itself, in this way allowing, *subsequently*, a co-agency: of the Sense –spread out to its infinite postponement, as well as to its reality of an non-material entity of symbolic origin– with the exterior –absolute, undecidable– Nonsense, as the latter is not invented by the man nor manipulated by his/her media.

[Extract. Page 980]

Iñigo Cabo

*Fragments taken from: La DISCONTINUIDAD ARTÍSTICA Y EL SENSINSENTIDO. De la discontinuidad configurativa del objeto arte en la producción de Sentido, al corte y co-agencia del Sinsentido en el Proyecto Artístico. (IC)

12: A model of representation cannot be at once a representation of the world and what establishes the possibility of that representation. It cannot represent the world and represent that representation. [...] the brain constitutes the physical world without it being possible to explain either how the brain comes to be part of the world, or indeed even how the world could have originally produced the brain.

Ray Brassier, *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction* (New York: Palgrave MacMillan, 2007), 25.

13: Corresponding to individual cognitive processes, “when the individuals develop spontaneous inferences, configuring automatic cognitive processes in which there is no deliberation effort.”

Angel Gómez, Elena Gaviria eta Itziar Fernández, *Psicología Social* (Madrid: Sanz y Torres, 2006), 32.

14: *Ecstasy* (or *ekstasis*; from the Ancient Greek ἔκστασις, “to be or stand outside oneself, a removal to elsewhere” from ek- “out,” and *stasis* “a stand, or a standoff of forces”) is a term used in Ancient Greek, Christian and Existential philosophy. The different traditions using the concept have radically different perspectives. The term is currently used in philosophy usually to mean “outside-of-itself”. One’s consciousness, for example, is not self-enclosed, one can be conscious of an Other person, who falls well outside of one’s own self. In a sense, consciousness is usually, “outside of itself,” in that its object (what it thinks about, or perceives) is not itself. This is in contrast to the term *enstasis* which means from “standing-within-onself” which relates to contemplation from the perspective of a speculator.

J. Glenn Friesen, *Ecstasy, Ecstasy and Religious Self-Reflection: A history of Dooyeweerd’s Ideas of pre-theoretical experience*. <http://www.members.shaw.ca/aevum/Enstasy.pdf>

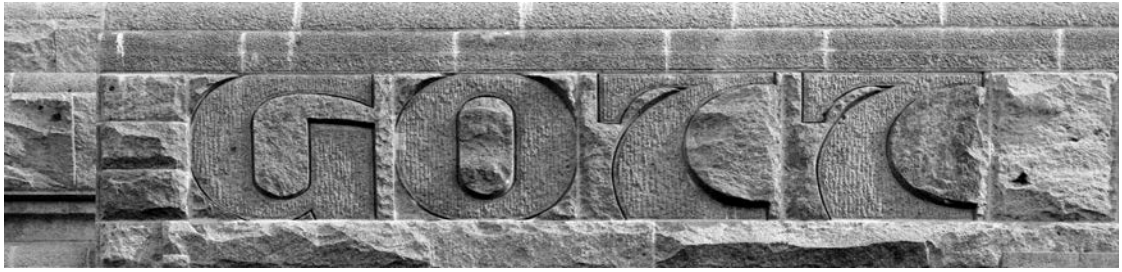


- ① «Vizir», cheval arabe de Napoléon 1er
Vers 1800 - 1825
- ② Tapis de selle d'apparat
Vers 1804 - 1815
- ③ Éperon de Napoléon 1er
Vers 1804 - 1815
- ④ Paire d'étriers de Napoléon 1er
Vers 1804 - 1815





19/



Völkerschlachtdenkmal / Kurzführer

Steffen Poser, Direktor des Völkerschlachtdenkmal Museums
2008

Ideengeschichte

Im Oktober 1813 wurde bei Leipzig Weltgeschichte geschrieben. Die verbündeten Armeen Russlands, Preußens, Österreichs und Schwedens standen hier Napoleons Streitmacht gegenüber.

Vom 16. bis zum 19. Oktober rangen eine halbe Million Soldaten um das künftige politische Schicksal Europas. Tagelang tobten erbitterte Schlachten und Gefechte um die Dörfer vor den Mauern der Stadt. Schließlich musste Napoleon der Übermacht seiner Gegner weichen.

Fürst Schwarzenberg konnte den verbündeten Monarchen am 19. Oktober den Sieg in einer Schlacht verkünden, die rund 110 000 Menschen mit ihrem Leben bezahlten. Auch hernach starben noch Zehntausende elendig in den Lazaretten in und um Leipzig.

Für die Zeitgenossen war das, was sich in den Oktobertagen 1813 bei Leipzig abspielte, ein unerhörtes Ereignis. Nie zuvor hatte sich ein solcher Kampf ereignet, hatten so viele Soldaten tagelang gefochten, waren so viele Menschen umgebracht worden. Dieses Geschehen sollte nicht vergessen werden. Nicht weniger bedeutsam waren aber auch die weltpolitischen Folgen des Sieges über den Kaiser der Franzosen. Das Grand Empire brach zusammen. Binnen kurzem zogen sich die ehemaligen Beherrscher halb Europas über den Rhein zurück. Auch die Auswirkungen auf das gesamte Gefüge der politischen und sozialen Beziehungen in den deutschen Staaten waren beträchtlich. In den wenigen Jahren der napoleonischen Epoche hatte die bürgerliche Emanzipationsbewegung enorme Fortschritte gemacht. Ein bürgerliches Selbstbewusstsein war entstanden, das nun nach dem erstrittenen Sieg, den verheißenen Lohn, einen deutschen Nationalstaat, einforderte, über dessen Gestalt es allerdings nur sehr vage Vorstellungen gab.

Als die Fürsten um diese Dankesschuld betrogen, war die Enttäuschung vieler riesengroß. Immer wieder erinnerte man sich der großen Chance der staatlichen Einigung, die nach dem Sieg bei Leipzig vertan wurde. Das Gedächtnis der Leipziger Völkerschlacht war so auch ein Lebendighalten der Idee bürgerlicher Gleichheit.

Schon am 19. Oktober 1814 hatten sich Leipziger Bürger auf dem Anger Probstheidas, einem der am schwersten durch die Schlacht zerstörten Dörfer um Leipzig, versammelt und gewissermaßen das erste Völkerschlachtdenkmal errichtet.

Vor der Ruine der abgebrannten Dorfkirche errichteten sie ein 30 Ellen hohes Holzkreuz als Erinnerungszeichen an das Schlachtgeschehen.

Eine der ersten prominenten Persönlichkeiten, die öffentlich schon früh die Errichtung eines monumentalen Memorials forderte, war der Dichter Ernst Moritz Arndt. Bereits 1814 regte er an: *„...es muß so stehen, daß es ringsum von allen Strassen gesehen werden kann, auf welchen die verbündeten Heere zur blutigen Schlacht der Entscheidung heranzogen. Soll es gesehen werden, so muß es groß und herrlich seyn, wie ein Koloß, eine Pyramide, ein Dom in Köln“*. Der Dichter und nationale Eiferer stellte sich dieses Denkzeichen als einen 200 Fuß hohen, mit Feldsteinen verkleideten Erdhügel vor, der sich, gekrönt von einem kolossalen Kreuz aus Eisen, aus einem anzupflanzenden Eichenwald erheben sollte. Mit seinem Vorschlag gab Arndt gleichsam den Startschuss zu einer Fülle von Denkmalsentwürfen, deren Realisierung allerdings sämtlich am mangelnden politischen Willen und damit an der Finanzierung scheiterten.

Eine deutschlandweite emotional motivierte Massenbewegung war das Völkerschlacht-Gedächtnis in den ersten Jahrzehnten nicht, doch versuchten Teile des Bürgertums, über dieses gezielt eine kollektive Identität zu stiften.

In Leipzig war es, neben verschiedenen einzelnen Bürgern, zunächst der Verein zur Feier des 19. Oktober, der die Erinnerung bewahrte.

Nach einer Phase politisch verfügen Stillschweigens nahm man sich ab Mitte des 19. Jahrhunderts vor, alljährlich Gedächtnis-Feiern durchzuführen, Überlieferungen bei noch lebenden Augenzeugen zu sammeln und die wichtigsten Stellen des Schlachtfeldes durch Denksteine zu kennzeichnen. Bis zum Jahre 1863 entstanden insgesamt sieben solcher Erinnerungsmale, die bis heute wichtige Orte des ehemaligen Schlachtfeldes markieren. Weitere Denkmale wurden nun auch durch einzelne Bürger initiiert. Das Völkerschlachtdenkmal Arndtscher Prägung aber, das stand noch aus. Zwar legten 1863 anlässlich des 50. Jahrestages der Leipziger Schlacht Vertreter von 210 deutschen Kommunen den Grundstein für dieses repräsentative Monument, die politischen Turbulenzen der bald ausbrechenden deutschen Einigungskriege und schließlich gar die Gründung des Deutschen Reiches entzogen dem Denkmalsprojekt aber bald die bisherige Legitimationsgrundlage an die noch ausstehende deutsche Einigung gemahnen zu wollen.

Der Denkmalsbau

Im Jahre 1894 griff der junge Leipziger Architekt Clemens Thieme das immer wieder gescheiterte Projekt zur Errichtung eines großen Völkerschlacht-Memorials auf und gründete einen Verein, der mit breiter Unterstützung der Bevölkerung durch Sammlungen, Spenden und Lotterien schließlich das

sechs Millionen Goldmark teure Bauvorhaben umsetzen sollte. 1895 und 1896 erbrachten zwei Preisausschreiben unter deutschen Architekten zwar eine große Anzahl Entwürfe und die übliche Vergabe von Preisen, aber zufrieden war der Patriotenbund mit dem Ergebnis nicht. Zu groß war die Nähe zu den inzwischen allerorten entstandenen Kaiser-Wilhelm-Monumenten. Für eine direkte Umsetzung eines der Vorschläge fand man die entworfenen Erinnerungszeichen zu wenig eigenständig und neuartig. Kurzerhand erhielt schließlich der vierte Preisträger, der Charlottenburger Architekt Bruno Schmitz, den Auftrag zur Ausarbeitung eines neuen Entwurfes nach den präzisierten Vorstellungen des Bundes. Nach etlichen Überabreitungen legte er 1898 die endgültigen Pläne vor, die nun umgesetzt werden sollten.

Bereits 1895 hatte die Stadt Leipzig dem D.P.B. als Baugrund das 42 500 Quadratmeter große Gelände einer aufgelassenen ehemaligen Sandgrube in unmittelbarer Nähe des Napoleonsteins¹ zur Verfügung gestellt. Hier erfolgte am 18. Oktober 1898 der erste Spatenstich für das Monument.

Nahezu zwei Jahre lang wurden insgesamt 82 000 Kubikmeter Erdbreich für das Fundament ausgehoben, ehe man auf den geeigneten Bauuntergrund stieß. Ab Mitte September 1900 konnte endlich gebaut werden. Die Grundsteinlegung für das Völkerschlachtdenkmal fand am 18. Oktober 1900 statt. Es wurde nun zum zweiten Male jener Grundstein verlegt, der bereits im Jahre 1863 ca. einen Kilometer nördlich von dieser Stelle für ein Völkerschlachtdenkmal gelegt worden war und der dann vier Jahrzehnte unbeachtet auf freiem Feld gelegen hatte. Als erstes wurde die 70 x 80 Meter große und zwei Meter mächtige Fundamentplatte aus Beton gefertigt. Auf ihr erhebt sich ein System von 65 Haupt- und Nebenpfeilern aus dem gleichen Material, die in Höhe von 26 Metern durch aufsteigende Gurtbögen untereinander verbunden sind. Entgegen dem ersten äußeren Anschein des Bauwerkes besteht dieses zum großen Teil nicht aus Natursteinen. Zu etwa 90 Prozent wurde das Monument aus Beton gefertigt.

Die Anwendung dieses uns heute so vertrauten Baustoffes war Anfang unseres Jahrhunderts gar nicht so selbstverständlich. Ein Betonbau mit so gewaltigen Ausmaßen war zuvor noch nirgends ausgeführt worden. Durch die damalige Fachpresse tobte ein erbitterter Streit zwischen Befürwortern und Gegnern. Besonders hinsichtlich der statischen Sicherheit wurde vielfach eine Eisenkonstruktion als vorteilhafter angesehen. Gerade aber die geringeren Kosten und die Möglichkeiten größerer gestalterischer Freiheiten gaben letztlich den Ausschlag für den neuen Werkstoff.

Fünf Jahre dauerten die Arbeiten am Fundament, bei dem täglich bis zu 100 Kubikmeter Stampfbeton verbraucht wurden.

Insgesamt 26 500 Granitblöcke und 120 000 Kubikmeter Beton wurden für die baulichen Anlagen des Monumentes verwendet, das incl. der äußeren Aufbauten rund 300 000 Tonnen wiegt. Trotz der Betonmassen ist die Granitverkleidung

des monumentalen Werkes nicht als magere Verblendung des eigentlichen Kerns zu verstehen. Riesige Steinkolosse wollten bewegt werden. Die beiden massigsten Steine mit je 18 Tonnen Gewicht bilden die Basis der frontalen Stützmauern unter den Barbarossaköpfen.

Trotz aller Widrigkeiten gelang es sicherlich nicht zuletzt Dank des großen Enthusiasmus' der Beteiligten, das Werk termingerecht auszuführen. Großen Anteil daran hatte die Begeisterung der Bauherren für das moderne Zeitalter. Ausgesprochen fortschrittlich eingestellt gab man sich nicht nur bei der Wahl des Baumaterials. Auch die eingesetzte Technik entsprach dem neuesten Stand. Zwei Lokomobilen von 75 bzw. 16 PS sowie insgesamt 16 Elektromotoren mit 3 bis 12 PS betrieben eine Anlage von vier Steinwinden, zwei Aufzüge, zwei Pumpen, eine Betonmischmaschine und eine eigene Drahtseilbahn für den Kiestransport. So war es möglich, auch für heutige Begriffe relativ wenige Arbeitskräfte einzusetzen. Durchschnittlich nur etwa 40 Arbeiter trugen dazu bei, das Monument als größten Denkmalsbau Europas am 18. Oktober 1913 einweihen zu können.

Kunsthistorische Einordnung

Das Leipziger Völkerschlacht-Nationaldenkmal steht in der Traditionslinie der europäischen Nationaldenkmale des 19. Jahrhunderts. In seinen Bildwerken spiegelt es die Wiederbelebung des Nationalgefühls der Befreiungskriege und dessen Übertragung auf die Zeit des ausgehenden 19. Jahrhunderts wider.

Das Leipziger Wahrzeichen ist ein vielschichtiges Architekturdenkmal, das eine Fülle von Leitbildern, Symbolen und ikonographischen Bezügen in sich vereint. Bestimmte Parallelen zu den Kulturen Mesopotamiens, über altägyptische Tempelanlagen bis hin zur Gestaltung des Denkmals als deutsches Gegenstück zum Pariser Dôme des Invalides sind hier auszumachen. Das bewusst von der gängigen wilhelmischen Kunstauffassung abweichende Monument ist Ausdruck des Bemühens deutscher Architekten und Künstler, einen eigenständigen nationalen Weg in Architektur und Plastik zu entwickeln. Durch die Einflussnahme des Patriotenbundes auf äußere Gestalt und Bildwerke des Denkmals gilt das Völkerschlachtdenkmal in Teilen seiner Symbolik auch als spektakulärstes Projekt, freimaurerisches Gedankengut durch ein Bauwerk in die Öffentlichkeit zu tragen. Die in ihrer Grundaussage sehr verschiedenartigen Hauptteile des Memorials lassen auch heute noch die unterschiedlichen Absichten und Zielsetzungen der Erbauer erkennen, die sich eben nicht auf das Schlagwort der Gigantomanie verkürzen lassen. Die Atmosphäre der Einschüchterung des Einzelnen, der verhaltenen Drohung, findet sich im Gebäude ebenso, wie Abschnitte fatalistischer Trauer und ernster Auseinandersetzungen mit dem Schrecken des Krieges an sich. Die Vielzahl der verarbeiteten Symbole und Metaphern erschweren auch heute noch eine eindeutige Charakterisierung des Denkmals.

Unter kunsthistorischen Gesichtspunkten war im Süden Leipzigs ein spannendes Monument entstanden, das sich künstlerisch absolut auf der Höhe seiner Zeit befand.

1: Napoleonstein. Das Denkmal wurde im Oktober 1857 enthüllt und markiert die Stelle, an der Napoleon die Schlacht beobachtete. Das Denkmal umfasst einen kleinen Granitblock auf dem die Repliken von Napoleons Schwert, Hut und Teleskop ruhen.

Allein die Mitarbeit zweier herausragender Bildhauer des deutschen Jugendstils, Christian Behrens und Franz Metzner, gewährleistete eine hohe künstlerische Qualität des Bauwerkes. Der Architekt des Völkerschlachtdenkmals, der Baumeister Bruno Schmitz, war zu Ende des 19. Jahrhunderts eine der renommiertesten Autoritäten für ein derartiges Projekt, der mit den Entwürfen für das Kyffhäuser-Denkmal und die Denkmale an der Porta Westfalica und dem Deutschen Eck bei Koblenz auf entsprechende Erfahrungen verweisen konnte. Nicht zuletzt auch durch das Wirken Clemens Thiemes, der ganz entscheidend die Gestalt des Memorials mitbestimmte, entstand hier ein erstrangiger Denkmalsbau der wilhelminischen Ära.

Beschreibung des Bauwerks

Der Patriotenbund hatte sich vorgenommen, ein Sinnzeichen zu errichten, das keinerlei Parallelen zu Baustilen der Vergangenheit aufwies. Archaisch sollte das Bauwerk wirken, wie aus grauer Vorzeit stammend. Motiv dieses Strebens war die Suche nach einem typisch deutschen Architektur- und Kunststil, so dass Anleihen beim Klassizismus, bei französischem Barock oder italienischer Renaissance nicht in Frage kamen. Nicht nur das Bauwerk selbst, sondern die gesamte Anlage drückt diese Intentionen aus. Vier granitene Pylonen markieren die Eingangszone des Denkmalsparks, der wie eine Tempelanlage wirkt.

Drei Gedanken liegen dem Bauwerk zugrunde. Sie finden ihre Entsprechung in den Hauptteilen des Denkmals. Zwischen den beiden seitlichen Stützmauern erhebt sich ein 19 Meter hohes und 60 Meter breites Relief mit der Darstellung einer Schlachtszene. Zentrale Figur ist die Skulptur des St. Michael mit dem Flammenschwert, der auf einem Streitwagen stehend über das Schlachtfeld rast. Ihm zur Seite tragen Furien die Brandfackel des Krieges. Kündend von der neu errungenen Freiheit steigen zwei riesige Adler in die Lüfte.

Die beiden Barbarossaköpfe an den seitlichen Treppenaufgängen sollen an die alte Sage vom schlafenden Kaiser Rotbart² erinnern und die Hoffnung des Volkes auf bessere Zeiten, die nun angebrochen seien, ausdrücken.

Nach 136 Stufen betritt der Besucher die Krypta des Bauwerkes. Sie ist als symbolisches Grabmal für die Gefallenen gedacht. 16 Krieger halten hier, die Köpfe in Trauer gesenkt, die Totenwache. Acht, nahezu 6 Meter hohe Totenmasken versinnbildlichen das Sterben.

Im mittleren Teil, der so genannten Ruhmeshalle, sollen vier Riesenfiguren allegorisch die „Eigenschaften des deutschen Volkes während der Befreiungskriege“ darstellen. Mächtig und ein wenig furchteinflößend wirken diese 9,5 Meter hohen und je 400 Tonnen schweren Kolosse auf den Betrachter.

Die Hauptpfeiler der bleigefassten Fenster verzieren 96 kaum einen Meter hohe Figuren im Hochrelief. Sie sollen die trauernden Hinterbliebenen der Gefallenen und damit das Leid im Gefolge von Kriegen vor Augen stellen. 68 Meter über

der Krypta wölbt sich die Kuppelhalle empor, die den oberen Abschluss des Innenraumes bildet. 324, fast lebensgroße Reiterfiguren verkörpern die heimkehrenden Sieger.

Die Mahnung für kommende Generationen stellt die Denkmalskrone am Äußeren des Bauwerkes dar. Zwölf auf ihr Schwert gestützte Krieger symbolisieren die Bereitschaft des Volkes, die gewonnene Freiheit zu verteidigen. Jede dieser aus 47 Granitblöcken zusammengesetzten Figuren ist 13 Meter hoch und hat ein Gewicht von 200 Tonnen. 364 Stufen führen von der Krypta aus in einer Wendeltreppe auf die obere Aussichtsplattform des Denkmals in 91 Meter Höhe.

Das Völkerschlachtdenkmal als politisches Symbol

Das ehrgeizigste realisierte Denkmalsprojekt des wilhelminischen Kaiserreiches wurde seit seiner Einweihung immer wieder benutzt, um im Sinne spezifischer Ideologien Definitionen von Nation und Nationalstaat zu untermauern und aktuelle Tagespolitik historisch zu belegen.

Der ursprüngliche Leitgedanke war die Mahnung zur inneren Einheit der Nation im Kaiserreich von 1871. Das diesen Staat prinzipiell bejahende Bürgertum sollte sich in bewusster Konfrontation zu jenen Kräften sammeln, die dem neuen Regime ablehnend gegenüberstanden. Den unterschiedlichen Nutzern des Bauwerkes in der Zeit der Weimarer Republik geriet es zum Symbol einer undemokratischen, nationalistisch orientierten Alternative zur Weimarer Republik.

In der Zeit des Nationalsozialismus wandelte sich das Denkmal zum Sinnbild einer entindividualisierten „Volksgemeinschaft“. Der DDR galt das Bauwerk anfangs als Zeichen des Bemühens um eine Wiederherstellung des deutschen Nationalstaates, der nun als sozialistischer Nationalstaat definiert wurde. Später wurde die Erinnerungsstätte an die Befreiungskriege zum Memorial eines vorgeblich seit 1813 bestehenden freundschaftlichen deutsch-russischen Verhältnisses, dessen Kern bald als deutsch-russische Waffenbrüderschaft beschrieben wurde.

Die Erinnerung an historische Ereignisse durch Sinnbilder längst vergangener Epochen muss immer wieder nach ihrer Gültigkeit für die heutige Zeit hinterfragt werden. Erinnerungen an historisch bedeutsame Brüche in der gesellschaftlichen und politischen Entwicklung einer Nation werden an ähnlichen Stätten in ganz Europa lebendig gehalten. Heute können solche ehemaligen Brennpunkte der Geschichtsdeutung als Orte der Erinnerung und Stätten einer zeitgemäßen Selbstverortung immer noch eine wichtige Funktion erfüllen. Als Sinnbilder überwundener Differenzen und überlebter Nationalismen werden besonders hier Entwicklungsetappen einer den europäischen Staaten gemeinsamen Vergangenheit erlebbar.

2: Der Sage nach schläft Barbarossa dort solange, bis Deutschland in größter Not ist und seine Hilfe verlangt. Dann wird er aus dem Kyffhäuserberg (Thüringen/Sachsen-Anhalt) auferstehen.



Monumento a la Batalla de la Nación / Guía breve

Steffen Poser, director del Museo Völkerschlachtdenkmal
2008

Historia de las ideas

En octubre de 1813 la historia del mundo se escribió en Leipzig. Aquí los ejércitos aliados de Rusia, Prusia, Austria y Suecia se enfrentaron a las fuerzas de Napoleón.

Del 16 al 19 de octubre medio millón de soldados lucharon por el futuro político de Europa. Duras batallas y escaramuzas se sucedieron durante días alrededor de las aldeas a las puertas de la ciudad. Finalmente, Napoleón sucumbió a las fuerzas superiores de sus adversarios.

El 19 de octubre el príncipe de Schwarzenberg se proclamó victorioso en una batalla que costó aproximadamente 110.000 vidas, incluso después decenas de miles de heridos murieron miserablemente en los hospitales de campaña, en los alrededores y en el interior de Leipzig.

Para los habitantes de la época, los eventos ocurridos en Leipzig en octubre de 1813 eran desconocidos. Nunca antes tuvo lugar una batalla igual, con tantos soldados luchando durante días y con tantas personas siendo sacrificadas.

Estos hechos no deberían ser olvidados. Sin embargo, las consecuencias políticas globales de la victoria sobre el emperador francés no eran menos importantes. El Gran Imperio se derrumbó. Poco después el conquistador de media Europa se retiraría tras el Rin. Por otra parte, el impacto en toda la estructura de relaciones políticas y sociales dentro de los estados alemanes fue considerable. Durante los pocos años de la era napoleónica, el movimiento por la emancipación civil había hecho enormes progresos. Una autoconfianza civil se había desarrollado y reivindicaban la recompensa prometida: un estado nacional alemán, ahora que la victoria se había conseguido. Sin embargo, la percepción sobre el diseño de un estado era todavía muy vaga. Estafados por esta deuda de gratitud creada por los príncipes, el movimiento civil quedó extremadamente decepcionado. La gran oportunidad de lograr la unificación de los estados alemanes, desaprovechada una vez más tras la victoria en Leipzig, fue recordada. Por lo tanto, la conmemoración de la Batalla de las Naciones en Leipzig era también una forma de mantener con vida el concepto de igualdad civil. Ya el 19 de octubre de 1814 los ciudadanos de Leipzig se reunieron en los prados de Probstheida—uno de los pueblos de los alrededores de Leipzig que había sido más severamente destruido en la batalla—y, por así decirlo, erigieron el primer monumento a la Batalla de las Naciones. En conmemoración de la batalla levantaron una gran cruz de madera de 18 metros de alto frente a las ruinas de la iglesia de la aldea quemada.

Una de las primeras personas reconocidas en llamar al público para la construcción de un monumento fue el poeta Ernst

Moritz Arndt. Tan pronto como en 1814 sugirió: «... *tiene que ser construido de tal manera que pueda verse desde todas las calles alrededor de donde los ejércitos aliados se dirigieron a la sangrienta y decisiva batalla. Si es para ser visto, tiene que ser grande y espléndido, como el coloso, la pirámide, la catedral de Colonia*». El poeta y patriota apasionado preveía este monumento como un montículo de tierra de 70 metros de alto, chapado de cantos rodados y coronado por una gran cruz que se levantaría sobre un bosque de robles que sería plantado.

Con su propuesta, Arndt dio la señal de partida para la creación de una multitud de diseños para el monumento. Sin embargo, fracasó la puesta en marcha de los proyectos debido a la falta de voluntad política y, por lo tanto, de financiación. Durante las primeras décadas después de la batalla, la conmemoración de la Batalla de las Naciones no fue un movimiento de masas emocionalmente motivadas que incluyese toda Alemania; sin embargo, algunas partes de la burguesía trataron de utilizarlo para ayudar a establecer una identidad colectiva específica. Inicialmente, en Leipzig, fue la Asociación para la Conmemoración del 19 de Octubre la que conservó la memoria de la batalla, además de varias acciones individuales por parte de ciudadanos.

Después de un período de silencio decretado por el sector político, se hicieron planes para celebrar conmemoraciones anuales, recopilar informes de testigos de la batalla que aún estuviesen vivos y marcar los puntos más importantes del campo de batalla con piedras conmemorativas a partir de mediados del siglo XIX. Hasta 1863 se erigieron un total de siete de estos monumentos, que aún hoy marcan los lugares importantes del antiguo campo de batalla. En aquel momento, varios monumentos adicionales también fueron erigidos por la iniciativa privada de los ciudadanos. Sin embargo todavía faltaba el monumento a la Batalla de las Naciones concebido por Arndt. A pesar de que representantes de 210 municipios alemanes pusieran la primera piedra de este monumento representativo en 1863 con motivo del 50º aniversario de la batalla de Leipzig, la turbulencia política debida a las Guerras de la Unificación Alemana, que estallaron poco después, y, finalmente, a la fundación del Imperio Alemán privaron al proyecto del monumento de lo que hasta ahora había sido su base de legitimidad, a saber, el deseo de unificación alemana, el *leitmotiv*, el cual estaba ausente en aquel momento.

La construcción del monumento

En 1894 el joven arquitecto de Leipzig Clemens Thieme se involucró en el proyecto para la construcción de un gran monumento a la Batalla de las Naciones—que había resultado fallido varias veces hasta entonces—para lo que fundó una asociación que, finalmente, ejecutaría el proyecto por un importe total de seis millones de marcos de oro contando con un amplio apoyo de los habitantes de la ciudad gracias a colectas, donaciones y loterías. A pesar de

que dos concursos entre arquitectos alemanes en 1895 y 1896 generaron un gran número de diseños y de proyectos premiados, la *Patriotenbund*, la asociación patriótica local que recaudó los fondos para el monumento, no estaba satisfecha con el resultado. Se parecían demasiado a los monumentos dedicados al emperador Guillermo I, que para entonces habían sido erigidos en todo el Reich alemán. Los planos de los proyectos de los monumentos fueron considerados no ser lo suficientemente independientes e innovadores para su aplicación. Por lo que sin más preámbulos, el ganador del cuarto premio, el arquitecto de Charlottenburg (Berlín), Bruno Schmitz, fue el encargado de preparar un nuevo diseño en base a las ideas detalladas de la Asociación Patriótica. Tras numerosas revisiones, presentó los planos finales, que deberían ser puestos en práctica en 1898.

Ya en 1895 la ciudad de Leipzig había puesto a disposición de la *Patriotenbund*, como lugar de edificación, un terreno de 42.500 metros cuadrados de una antigua cantera de arena abandonada en las inmediaciones de la Piedra de Napoleón¹. Este también fue el lugar donde tuvo lugar la ceremonia de inauguración anterior al inicio de la construcción del monumento el 18 de octubre de 1898.

En casi dos años se excavaron un total de 82.000 metros cúbicos de tierra para los cimientos antes de que se encontrara el subsuelo adecuado. Por último, la construcción comenzó a mediados de septiembre de 1900. La primera piedra del monumento a la Batalla de las Naciones fue colocada el 18 de octubre de 1900. En aquel momento la primera piedra, que ya había sido colocada para un monumento a la Batalla de las Naciones aproximadamente a un kilómetro al norte de este lugar en el año 1863 y que había permanecido inadvertida en los pastos durante cuatro décadas, fue colocada por segunda vez. En primer lugar se construyó una losa de cimentación de hormigón de 70 x 80 metros de ancho y dos metros de profundidad. Un gigantesco sistema de 65 pilares principales y subsidiarios hechos del mismo material y conectados entre sí mediante un sistema de arcos transversales de 26 metros de altura se elevaba desde la losa de cimentación. En contra de la apariencia exterior, la piedra natural no es el elemento principal de la estructura. Aproximadamente el 90 por ciento del monumento es de hormigón.

Sin embargo, a principios del siglo XX, el uso de este material con el que estamos tan familiarizados hoy en día estaba lejos de ser habitual. Nunca se había construido en ningún lugar una estructura de hormigón de dimensiones tan gigantescas. Hubo una fuerte disputa entre los defensores y los detractores en la prensa especializada de la época. Una construcción de hierro se consideraba frecuentemente más ventajosa especialmente con respecto a la estabilidad estructural. Aún así, fueron los costos más bajos y la posibilidad de una mayor libertad en materia de diseño los que finalmente inclinaron la balanza a favor del nuevo material.

El trabajo en los cimientos (en los que se utilizaron hasta 100 metros cúbicos de hormigón apisonado por día) llevó cinco años.

Para la estructura del monumento se utilizaron un total de 26.500 bloques de granito y 120.000 metros cúbicos de

hormigón, que pesa aproximadamente 300.000 toneladas (incluyendo las superestructuras externas). Sin embargo, a pesar de las inmensas masas de hormigón utilizado, el revestimiento de granito de la estructura monumental no debe entenderse como un mero revestimiento del núcleo. Tuvieron que moverse piedras gigantescas. Las dos piedras más pesadas, con un peso de 18 toneladas cada una, constituyen la base de los muros de contención frontal debajo de las cabezas de Barbarroja.

A pesar de todas estas dificultades el trabajo se completó a tiempo, ciertamente gracias al gran entusiasmo de todos los involucrados. El apoyo de los constructores por la modernidad contribuyó de una forma importante en este sentido. Demostraron tener una actitud decididamente progresiva no sólo en la selección de los materiales de construcción. La tecnología empleada fue "puntera". Dos locomóviles con 75 y 16 CV y un total de 16 motores eléctricos con 3 a 12 CV impulsaron un sistema de cuatro tornos de piedra, dos ascensores, dos bombas, una hormigonera y un teleférico especial para el transporte de grava. Esto permitió que la obra se realizara con un número de trabajadores relativamente bajo, incluso para los estándares de hoy en día. De media fueron tan sólo 40 trabajadores los necesarios para asegurarse de que el monumento se inaugurara como el más grande de Europa el 18 de octubre de 1913.

Clasificación en términos de Historia del Arte

El Monumento Nacional de Leipzig a la Batalla de las Naciones forma parte de la línea tradicional europea de monumentos nacionales del siglo XIX. En sus esculturas se evoca el renacimiento del espíritu nacional de las Guerras de Liberación y su reflejo en la época de finales del siglo XIX.

Este símbolo de Leipzig es un monumento arquitectónico de múltiples facetas que combina una gran cantidad de modelos, símbolos y referencias iconográficas. En el diseño se pueden discernir algunos paralelismos a las culturas de Mesopotamia, los antiguos templos egipcios e incluso ser entendido como la contraparte alemana al Dôme des Invalides de París. El monumento, que se aparta conscientemente de la percepción artística Guillermina establecida en el arte, es una expresión del esfuerzo realizado por los arquitectos y artistas alemanes para desarrollar una expresión nacional independiente en la arquitectura y la escultura. Debido a la influencia que la *Patriotenbund* ejercía sobre el diseño exterior y sobre las esculturas del Monumento a la Batalla de las Naciones, también es considerado como uno de los proyectos más espectaculares encaminados en dar a conocer al público las ideas masónicas a través de los símbolos del edificio. Incluso hoy en día las principales partes del monumento, que son muy variadas en mensajes, revelan los innumerables objetivos e intenciones de los constructores, que no pueden ser reducidos simplemente a la consigna de "gigantomanía". El edificio respira una atmósfera de intimidación de la persona y de amenaza contenida y, al mismo tiempo, también contiene elementos de duelo fatalista al tiempo que intenta mostrar los horrores de la guerra. La multitud de símbolos y metáforas utilizados hacen que sea difícil incluso hoy la clara descripción del Monumento.

Desde la perspectiva de la historia del arte es un monumento fascinante, que estaba absolutamente en línea con los desarrollos

1: Piedra de Napoleón, el monumento fue terminado en octubre de 1857 y marca el lugar desde el que Napoleón observó la batalla. Los elementos del monumento son un bloque de granito pequeño en el que descansan réplicas de la espada, sombrero y telescopio del Emperador.

contemporáneos en términos de estética, y que fue creado al sur de Leipzig. La colaboración de dos excelentes escultores del *art nouveau* alemán –Christian Behrens y Franz Metzner– garantizaron una alta calidad artística de la estructura. A finales del siglo XIX, el arquitecto del Monumento a la Batalla de las Naciones, Bruno Schmitz, era uno de los más reconocidos expertos para proyectos de este tipo, puesto que ya para aquel entonces ya había ganado bastante experiencia con los diseños para el Monumento Kyffhäuser, los Monumentos de Porta Westfalica y el Deutsches Eck (Esquina Alemana) cerca de Koblenz. Y ciertamente no fue menor el trabajo realizado por Clemens Thieme (quien, en un grado muy decisivo, determinó el diseño del monumento) para que un monumento de primer nivel de la era Guillermina fuese construido aquí.

Descripción de la Estructura

La *Patriotenbund* había planeado construir un símbolo que no tuviese paralelismos con los estilos arquitectónicos del pasado. La estructura debería mostrarse arcaica, como si se remontara a tiempos antiguos. Este esfuerzo fue motivado por la búsqueda de un estilo típico alemán en la arquitectura y el arte, lo que significaba que los préstamos del clasicismo, del barroco francés o del renacimiento italiano estaban fuera de cuestión. Y no es sólo la estructura como tal, sino todo el entorno el que expresa estas intenciones. Cuatro torres de granito señalizan la entrada al parque del monumento, creando la impresión de un templo y sus jardines.

La estructura se basa en tres conceptos que se reflejan en las partes principales del monumento. Un relieve de 19 metros de altura y 60 metros de ancho con la representación de una escena de una batalla se despliega entre los muros de contención laterales. Una escultura de San Miguel con una espada de fuego pasando sobre el campo de batalla de pie en un carro constituye el elemento central de la escena. A su lado, las furias llevan la tea de la guerra. Y dos águilas gigantes se elevan en el aire dando testimonio de la libertad recién conquistada.

Las dos cabezas de Barbarroja esculpidas en las escaleras laterales son un recordatorio de la antigua leyenda del emperador durmiente Barbarroja² y una expresión de la esperanza del pueblo por tiempos mejores, que ellos creían que estaban comenzando.

Después de subir 136 escalones, el visitante entra en la cripta de la estructura. Fue concebida como una tumba simbólica de los soldados muertos en acción. Aquí, 16 guerreros, con sus cabezas inclinadas en señal de luto, mantienen vigilia. Ocho máscaras de la muerte, de aproximadamente seis metros de altura, simbolizan la muerte.

En la parte central se encuentra el llamado Salón de la Fama, donde cuatro enormes esculturas representan alegóricamente las "características del pueblo alemán durante las Guerras de Liberación". Estas figuras colosales, que miden 9,5 metros de altura y pesan 400 toneladas cada una, se muestran poderosas e impresionantes.

Los pilares principales de las ventanas emplomadas están decorados por 96 esculturas, que miden cerca de un metro de altura, en altorrelieve. Están destinadas a mostrar el llanto de los afligidos por los soldados muertos en combate y, por lo tanto, representan el sufrimiento en la guerra.

La sala de la cúpula, que forma el extremo superior del interior, alcanza los 68 metros sobre la cripta. Contiene 324 estatuas ecuestres de tamaño natural representando el regreso de los vencedores. La cúspide del monumento, en la parte exterior del edificio constituye una advertencia para las generaciones venideras. Doce guerreros apoyados en sus espadas simbolizan la voluntad del pueblo para defender la libertad conquistada. Cada una de estas estatuas consta de 47 bloques de granito, midiendo 13 metros de altura y pesando 200 toneladas. Desde la cripta, a través de una escalera de caracol de 364 escalones, se alcanza la plataforma de observación exterior situada a una altura de 91 metros.

El Monumento a la Batalla de las Naciones como un símbolo político

Desde su inauguración, el proyecto monumental más ambicioso realizado durante la era del imperio Guillermino se ha utilizado una y otra vez para reforzar las definiciones de nación y estado nacional y para encontrar una prueba histórica por la política dominada por ideologías específicas.

La exhortación a la unidad interna de la nación en el imperio de 1871 constituyó la idea básica inicial. La burguesía, que en general aprobó este nuevo estado, se unió para enfrentarse con las fuerzas opositoras al nuevo régimen. Para los diferentes usuarios del monumento durante la época de la República de Weimar se convirtió en el símbolo de una alternativa no democrática de orientación nacionalista contraria a dicha república.

Durante la época del nacionalsocialismo el monumento se convirtió en un símbolo de una desindividualizada *Volksgemeinschaft* (Comunidad del Pueblo). En la República Democrática Alemana el monumento fue inicialmente considerado un símbolo al esfuerzo por restablecer un Estado nacional alemán, en aquella época definido como un estado nacional socialista. Más tarde, este Monumento a la Guerra de la Liberación se convirtió en un monumento a las amistosas relaciones germano-rusas, que supuestamente se remontan a 1813 siendo el origen de lo que más tarde fue descrita como una hermandad militar germano-rusa.

La conmemoración de acontecimientos históricos a través de símbolos que se remontan a tiempos pasados necesita ser investigado constantemente para corroborar su validez contemporánea. El recuerdo de eventos de importancia histórica en el desarrollo social y político de las naciones se mantiene vivo en lugares similares de toda Europa. Actualmente, estos antiguos focos de interpretación histórica como lugares de conmemoración y espacios de auto-concepción contemporánea todavía pueden cumplir una función importante. Las fases de desarrollo de un pasado –que los estados europeos comparten– se pueden experimentar aquí, en particular, como símbolos de diferencias superadas y nacionalismos obsoletos.

2: Al igual que en la leyenda del Rey Arturo, Barbarroja supuestamente aguarda la hora de mayor necesidad de su país cuando emergerá nuevamente del macizo Kyffhäuser (Turingia/Sajonia-Anhalt).



Nazioaren Guduari Monumentua / Gida laburra

Steffen Poser, Völkerschlachtdenkmal Museoko zuzendaria
2008

Ideen historia

1813ko urrian munduko historia Leipzigen idatzi zen. Bertan, Errusia, Prusia, Austria eta Suediako armada aliatuek Napoleonen indarren aurka borrokatu zuten.

Urriaren 16tik 19ra bitartean milioi erdi soldaduk Europako etorkizun politikoaren alde borrokatu zuten. Gudu gogorrak eta gatazkatxoak izan ziren egunetan zehar, hiritik gertu zeuden herrixketan. Azkenean, Napoleonek amore eman zuen etsaien indar handiaoen aurrean.

Urriaren 19an, Schwarzenbergeko printzeak gutxi gorabehera 110.000 hildako eragin zituen gudua irabazi zuen, eta ondoren ere, milaka hamarreko zauritu hil egin ziren modu errukarrian aire zabaleko ospitaleetan, Leipziq inguruan eta baita barnean ere.

Garaiako biztanleentzat, 1813ko urriko gertaera horiek ezezagunak ziren. Inoiz ez zen egon horrelako gudurik, egunetan zehar borrokatu zuten hainbat soldaduz osatutakorik eta hainbeste hildako eragin zuenik.

Gertaera horiek ez lirakeke ahaztu behar. Hala ere, enperadore frantsesa garaitzearen ondorio politiko globalek ez zuten garrantzi gutxiago izan. Inperio Handia erori egin zen. Europa erdiaren buruzagi ohia Rin atzean ezkutatu zen denboraldi laburraren ostean. Bestalde, estatu alemaniarren barneko harreman politiko eta sozialetan eragin nabarmena izan zuen. Aro napoleonikoak iraun zuen urte gutxietan, burujabetze zibilaren aldeko mugimenduak izugarri egin zuen aurrera. Autokonfidantza zibila zen, garaipena lortu ostean hitzemandako saria –estatu nazional alemaniarra– aldarrikatuz. Dena den, estatuaren diseinuari buruzko pertzepzioa lausoa zen oraindik. Printzeek sortutako esker onezko zorrak engainatuta, mugimendu zibila erabat desengainatuta geratu zen. Beste behin ere, banakako estatu alemaniarren bateraketa lortzeko aukera handia, Leipzigen izandako garaipenaren ostean alferrik galdua, gogoratua izan zen. Beraz, Leipzigeiko Nazioen Guduaren oroitzapena berdintasun zibilaren kontzeptua bizirik iraunarazteko modua ere bazen. Dagoeneko, 1814ko urriaren 19an Leipzigeiko biztanleak Probstheidako belardian –guduak gogor suntsitutako Leipzig inguruko herrietako bat– bildu ziren, eta, nolabait esateko, Nazioen Guduari egindako lehenengo monumentua eraiki zuten. Gudua gogoratzeko 18 metroko altuerara zuen zurezko gurutzeta eraiki zuten erretako herrixkaren hondakinen aurrean.

Monumentua eraikitzeko jendea deitu zuen lehenengo pertsona ezagunetako bat Ernst Moritz Arndt poeta izan zen. Berehala, 1984an, honako hau iradoki zuen: "... *armada aliatuak gudu odoltsu eta erabakigarria joan ziren lekuan inarurko kale quztietatik ikusteko moduan eraiki behar da.*

Ikusteko eraikitzen bada, handia eta sekulakoa izan behar da, kolosoa, piramidea, Koloniako katedrala bezala". Poeta eta abertzale sutsuak 70 metroko altuera zuen lurrezko mendixka gisa aurreikusten zuen monumentua, errekarritz xaflatua eta landatuko zuten haritz-basoaren gainean eraikiko zuten qurutze handia tontorrean zuela.

Arndten proposamena monumentuarentzako makina bat diseinu sortzen hasteko abiapuntua izan zen. Hala ere, proiektuen abiarazteak porrot egin zuen, borondate politiko faltagatik, hots, finantzazioaren faltagatik. Guduaren osteko lehenengo hamarkadetan, Nazioen Guduaren oroitzapena ez zen Alemania osoa barne hartu zuen emozionalki motibatutako jendetza-mugimendua izan; dena den burgesiaren zati bat talde-nortasun zehatza ezartzen laguntzeko erabiltzen saiatu zen. Hasieran Leipzigen Urriaren 19a Gogoratzeko Elkartek gorde zuen guduauren oroimena, eta baita herritarren banako ekintza batzuek ere.

Sektore politikoak agindutako isiltasun-aldiaren ondoren, XIX. mendearen erdialdetik aurrera, urtero urteurrena ospatzeko planak egin ziren, oraindik bizirik zeuden guduko lekuko txostenak bildu eta gudu-zelaiko gunerik garrantzitsuenak oroitzapen-harriekin markatzeko. 1863tik aurrera, horrelako zazpi monumentu eraiki ziren guztira, eta oraindik ere antzinako gudu-zelaiko toki garrantzitsuenak seinaltzen dituzte. Garai hartan, monumentu osagarri batzuk ere eraiki ziren, herritarren ekimen pribatuarekin. Baina oraindik Arndti bururatutako Nazioen Guduari eginiko monumentua falta zen. Alemaniako 210 udalerritako ordezkariak, 1863an, Leipzigeiko gudua 50. urteurrenean, monumentu esanguratsu honen lehen harria jarri arren, handik gutxira hasi ziren Bateratze Alemaniarraren Gerrek eragindako nahaste politikoak, eta azkenik, Alemaniako Inperioaren sorrerak, monumentuaren proiektuari ordura arte legitimitate oinarri izan zuena kendu zioten, hots, bateratze alemaniarraren nahia, leitmotiva, une hartan ez zegoena.

Monumentuaren eraikuntza

1894an, Leipzigerko Clemens Thieme arkitekto gaztea Nazioaren Gudari monumentua eraikitzeko proiektuan sartu zen—ordura arte pare bat aldiz porrot egindakoa—. Horretarako elkarte bat sortu zuen, eta elkarteak urrezko sei miloi markoko proiektua gauzatu zuen, hiriko biztanleen laguntza handiaz, diru-bilketa, dohaintza eta loteriei esker. 1895 eta 1896an arkitekto alemaniarren artean egindako bi lehiaketetan hainbat diseinu eta proiektu saritu baziren ere, monumentua eraikitzeko dirua bildu zuen *Patriotenbund*, izeneko tokiko elkarte abertzalea, ez zegoen pozik emaitzarekin. Ordurako I. Reich alemaniar osoan eraiki ziren Gilen I.a enperadoreari eskainitako monumentuen antz gehiegi zuten. Monumentuen proiektuen planoak ez ziren nahikoa berritzaile eta independentetzat hartu

eraikiak izateko. Beraz, bestelako itzulgingururik gabe, laugarren sariaren irabazlea, Charlottenburgeko (Berlin) Bruno Schmitz arkitektoa, izan zen diseinu berri bat prestatzeko arduraduna Elkarte Patriotikoak zehaztutako ideietan oinarrituz. Hainbat zirriborren ondoren, 1898an gauzatuko ziren azken planoak aurkeztu zituen.

1895ean, Leipzigeke hiriak Napoleonen Harriaren¹ inguruan zegoen hareazko harrobi abandonatu zaharreko 42.500 metro koadro zituen lursaila jarri zuen *Patriotenbund*, elkartearen eskura. Bertanegin zen, baita ere, inaugurazio-zeremonia 1898ko urriaren 18an, monumentua eraikitzen hasi baino lehen.

Ia bi urtetan zehar, 82.000 metro kubiko lur zulatu zituzten guztira zimenduetarako, lur azpi egokia aurkitu zuten arte. Azkenik, 1900eko irailaren erdialdean hasi ziren eraikitzen. Nazioaren Guduari egindako monumentuaren lehen harria 1900eko urriaren 18an jarri zuten. Baina une hartan lehen harria bigarren aldiz jarri zuten, izan ere, 1863. urtean leku horretatik kilometro bat iparralderago Nazioen Guduari egingo zitzaion monumenturako lehen harria jarri baitzen, baina lau hamarkadatan zehar oharkabean egon zen larreetan. Lehenengo, 70x80 cm-ko zabalera eta bi metroko sakonera zituen hormigoizko zimendu-laua jarri zen. Material berbere egindako 65 zutabe nagusi eta lagungarri, euren artean 26 metroko altuera zuten zeharkako arkuen sistemaren bidez elkartuak, osatutako sistema erraldoia altxatzen zen zimendu-lauatik. Gutxi gorabehera, monumentuaren %90 hormigoizkoa da.

Hala ere XX. mendearen hasieran, egun hain ohituta gauden material honen erabilera ez zen ohikoa. Inoiz ez zen hormigoizko hain egitura erraldoia eraiki inon. Garaiko prentsa espezializatuan defendatzaile eta aurkaoen arteko eztabaida gogorra egon zen. Burdinazko eraikina onuragarriagozat jotzen zen maiz, bereziki egituraren egonkortasunari dagokionez. Dena den, kostu txikiagoagatik eta diseinuaren arloan askatasun handiagorako aukera ematen zuelako, azkenean material berriaren alde egin zen.

Zimenduetako lanak (egunean 100 metro kubiko hormigo zapaldu erabili ziren bertan) bost urte iraun zuen.

Monumentuaren egiturarako granitozko 26.500 bloke eta 120.000 metro kubiko hormigo erabili ziren guztira. Egiturak 300.000 tona inguruko pisua du (kanpoko gainegiturak barne hartuz). Hala ere, hormigoizko masa itzelak erabili arren, monumentuaren egituraren granitozko estaldura ez da nukleoaren estaldura hutsa. Harri erraldoiak mugitu behar izan ziren. Bi harri pisutsuenak, 18 tonakoa bakoitza, aurrealdeko euste-hormen oinarria dira, Bizargorriren buruen azpian.

Zailtasunak zailtasun, lana garaiz amaitu zen, egiaz, parte-hartzaile guztien gogo biziari esker. Eraikitzaileen modernotasunaren aldeko bultzadak asko lagundu zuen horretan. Jarrera aurrerakoa erakutsi zuten, ez bakarrik eraikuntza-materialen aukeraketan. Erabilitako teknologia

ere "aitzindaria" izan zen. 75 eta 16 ZPko bi lurrunezko garabi mugikor eta 3 eta 12 ZPko hamasei motor elektrikok harrizko lau tornadun sistema, bi igogailu, bi ponpa, hormigo-makina, eta legarra garraiatzeko teleferiko berezia bultzatu zituzten. Horri esker, obra langile gutxi samarrekin egin zen, baita egungo estandarrak kontuan hartzen baditugu ere. Batez beste 40 langile behar izan ziren monumentua, 1913ko urriaren 18an, Europako handiena bezala inauguratu ahal izateko.

Artearen Historiaren arabeko sailkapena

Nazioen Guduari egindako Leipzigeke Monumentu Nazionale XIX. mendeko monumentu nazionalen diseinu tradizionalaren barnean dago. Eskultura horiek Liberazio Gerretako izaera nazionalaren pizkundea eta XIX. mendearen azken garaian gerrek izan zuten isla gogorarazten dute.

Leipzigeke sinboloa alderdi ugari dituen monumentu arkitektonikoa da eta hainbat eredu, sinbolo eta erreferentzia ikonografiko bateratzen ditu. Diseinuan Mesopotamiako eta tenplu egiptoar zaharretako kulturarekiko paralelotasun batzuk bereizi daitezke, eta Pariseko Dôme des Invalides kupularen Alemaniako aurkako alderditzat ere har daiteke, artean ezarritako Gilenen aroko pertzepzio artistikotik nahita urruntzen dena, arkitekto eta artista alemaniarrek arkitektura eta eskultura adierazpen nazional independentea garatzeko burututako ahaleginaren adierazpena da. *Patriotenbund* elkartek kanpoaldeko diseinuan eta Nazioen Guduako monumentuaren eskulturetan zuen eragina zela-eta, eraikuntzaren sinboloen bidez jendeari ideia masonikoak jakinarazteko proiektu ikusgarrienetakotzat ere hartzen da. Egun ere, monumentuaren zatirik garrantzitsuenek, mezu ugariak, eraikitzaileen asmo eta helburu ugari erakusten dituzte, eta ezin daitezke "erraldotasun-zaletasun" soiltzat hartu. Eraikuntzak pertsona beldurrarazteko eta neurrizko mehatxuko giroa jariatzen du, eta aldi berean, duela fatalistaren osagaiak ere baditu, eta bestetik, gerrako lazgarrikeriak erakusten saiatzen da.

Alemanien historiaren ikuspuntutik, estetikaren ikuspegitik garapen garaikideekin guztiz bat zetorren monumentu harrigarria da, Leipzigeke hegoaldean eraikitakoa. *Art nouveau* arteko bi eskultore bikainen laguntzak –Christian Behrens eta Franz Metzner– egituraren kalitate artistiko handia bermatu zuen. XIX. mendearen amaieran, Nazioen Guduari egindako Monumentuaren arkitektoa, Bruno Schmitz, aditu ezagunenetakoa zen mota honetako proiektuetarako, ordurako esperientzia nahikoa lortu baitzuen Koblenzetik hurbil dagoen Kyffhäuser Monumenturako eta Porta Westfalica eta Deutsches Eck (Izkinalemaniarra) monumentuetarako diseinuarekin. Eta egia esan, Clemens Thieme arkitektoak ez zuen lan gutxiago egin (oso modu erabakigarrian monumentuaren diseinua zehaztu zuen) Gilenen aroko lehenengo mailako monumentua leku horretan eraiki zedin.

Egituraren deskribapena

Patriotenbund elkartek iraganeko estilo arkitektonikoekin paralelotasunik ez zuen sinbolo bai eraikitzeko asmoa zuen. Egiturak zaharkitua agertu behar zuen, garai zaharretakoa izan behar zuen. Arkitekturan eta artean berezko estilo

1: Napoleonen Harria, monumentua 1857ko urrian amaitu zen eta Napoleonek gudua ikusi zuen lekua adierazten du. Monumentuaren osagaia enperadorearen ezpata, kapela eta teleskopioaren erreplikak ezarrita dauden granitozko bloke txikiak da.

alemaniarren bilaketak eragin zuen ahalegina, eta horrek klasizismoaren, barroko frantsesaren edo berpizkunde italiararen maileguak alde batera utzi ziren. Eta egiturak ez ezik, inguru guztiak ere asmo horiek adierazten ditu. Granitozko lau dorrek erakusten dute monumentuaren parkerako sarrera, tenplua eta bertako lorategien irudipena sortuz.

Egitura monumentuaren zati nagusietan islatzen diren hiru kontzeptuetan oinarritzen da. 19 metroko altuera eta 60 metroko zabalerako guduaren eszena baten irudiaren erliebea azaltzen da alboko euste-hormen artean. San Migelen eskultura suzko ezpatarekin orga batean zutik gudu-zelaitik igarotzen, horixe da gudu-eszenako osagai nagusia. Bere alboan, furiek gerrako zuzia daramate. Bi arrano erraldoi airean goratzen dira, lortutako askatasun berriaren adierazgarri gisa.

Alboko eskaileretan zizelkatutako bi buruak Bizargorri enperadore lotiaren kondaira zaharraren oroigarriak dira², eta herritarrek hastear zeudela uste zuten garai hobeen herritarren itxaropenaren adierazpena.

136 eskailera igo ondoren, bisitaria egituraren kriptan sartuko da. Borrokan hildako soldaduen hilobi sinboliko gisa sortu zen. Hemen, 16 gerlari, buruak makurtuta, dolua adieraziz, gaubeilan daude. Heriotzaren zortzi maskarak, sei metroko altuerakoak gutxi gorabehera, heriotzaren sinboloa dira.

Ospearen Aretoa deitzen den Erdiko gunean, lau eskultura ikaragarriak "Liberazio Gerretan zehar herri alemaniarren ezaugarriak" irudikatzen dituzte alegorikoki. Figura itzel hauek, bakoitza 9,5 metroko altuerakoa eta 400 tonakoa bakoitza, indartsu eta ikaragarri agertzen dira.

Leiho beruneztatuaren zutoin nagusiak metro bat eskaseko altuera duten 96 eskulturak apainduta daude, goi-erliebean. Eskulturek borrokan hildako soldaduengatik atsekabetuen negarrak erakusten dituzte. Eta beraz, gerrako sufrimenduaren adierazgarri dira.

Barneko goialdea osatzen duen kupularen aretoak 68 metroko altuera du kriptatik. tamaina naturaleko 324 zaldizko estatua ditu, irabazleen itzulera irudikatuz. Eraikinaren kanpoaldean dagoen monumentuaren gailurra, datozen belaunaldientzako ohartarazpena da. Beren ezpatetan sostengatutako hamabi gerlarik lortutako askatasuna defendatzeko herritarren borondatea sinbolizatzen dute. Estatua bakoitza granitozko 47 blokez osatua dago, eta 13 metroko altuera eta 200 tonako pisua du bakoitzak. Kriptatik, 364 eskailera dituen eskailera-kiribila igoz, 91 metrora dagoen kanpoaldeko behatze-plataformara heltzen da.

Nazioen Guduari Monumentua sinbolo politiko gisa

Inauguratu zenetik, Gilenen inperioko aroan zehar burututako asmo handieneko monumentu-proiektua, nazio eta estatu nazionalaren definizioak indartzeko eta ideologia zehatzen menpe dagoen politikaren proba historikoa bilatzeko erabili da behin eta berri.

1871ko inperioko nazioaren barne batasunerako bultzada izan zen hasierako oinarritzko ideia. Burgesiak, oro har, estatu berri hau onetsi zuen, eta erregimen berriaren aurkako indarren kontra egiteko batu zen. Monumentuaren erabiltzaileentzako, Weimarren Errepublikaren garaian zehar, errepublika horren aurkako joera nazionalistadun aukera ez demokratikoa bihurtu zen monumentua.

Nazionalsozialismoaren garaian zehar, *Volksgemeinschaft* (Herriaren Komunitasuna) desindibidualizatuaren monumentua bihurtu zen. Alemaniako Errepublika Demokratikoan, Estatu nazional alemaniarra, garai hartan estatu nazional sozialista bezala definitua, berrezartzeko ahalegintzat hartu zen monumentua hasiera batean. Geroago, Liberazio Gerrari Monumentua alemaniar eta errusiarren arteko harreman adiskidetsuaren monumentua bihurtu zen. Harreman hori 1813an hasi zen, eta geroago alemaniar eta errusiarren arteko senidetatsun militarra bezala deskribatu zen.

Iraganeko sinboloen bidez gertaera historikoak oroitzea etengabe ikertu behar da egungo baliotasuna egiaztatzeko. Nazioen garapen sozial eta politikoan garrantzi historikoa duten gertaeren oroitzapenak bizirik dirau Europa osoko antzeko lekuetan. Egun, interpretazio historikoko gune zaharrak, oroitzapen-leku eta auto-kontzepzio espazio bezala, oraindik ere zeregin garrantzitsua bete behar dute. Iraganeko garapen-faseak —europar guztiek partekatzen dituztenak— hemen, bereziki, gaingidutako desadostasun eta nazionalismo zaharkituen sinboloak izan daitezke.

2: Arturo Erregearen kondairan bezala, Bizargorri ere ustez herriak behar handiena dien garaian zain dago eta orduan berriz berpiztuko da Kyffhäuser mendigunetik (Turingia/Saxonia-Anhalt).



Monument to the Battle of the Nation / Short Guide

Steffen Poser, director of the Völkerschlachtdenkmal Museum
2008

History of Ideas

In October 1813 world history was made at Leipzig. Here the allied armies of Russia, Prussia, Austria and Sweden faced Napoleon's forces.

From the 16th to the 19th of October half a million soldiers fought over Europe's political future. Bitter battles and skirmishes raged around the villages at the gates of the city for days. Finally, Napoleon had to succumb to the superior forces of his opponents.

On the 19th of October, Prince Schwarzenberg proclaimed victory in a battle that had cost approximately 110 thousand lives. And even after that, tens of thousands wounded died miserably in field hospitals, in and around Leipzig.

To the people at the time, the events at Leipzig in those days in October 1813 were unheard of. Never before had such a battle taken place, had so many soldiers fought for days and had so many people been slaughtered.

These events should not be forgotten. However, the global political consequences of the victory over the French emperor were no less important. The Grand Empire collapsed. The former ruler of half of Europe withdrew over the Rhine within a short period of time. Moreover, its impact on the entire structure of political and social relations within the German states was also considerable. During those few years of the Napoleonic era, the movement for civil emancipation had made tremendous progress. A civil self-confidence had evolved which claimed the promised reward – a German national state – now that the victory had been won. However, perceptions regarding the design of such a state were still very vague. Defrauded of this debt of gratitude by the princes, the movement was extremely disappointed. Time and again, the great opportunity of achieving the unification of the individual German states, which had been wasted after the victory at Leipzig, was remembered. Hence, the commemoration of the Battle of the Nations at Leipzig was also a way of keeping the concept of civil equality alive. As early as on the 19th of October 1814 Leipzig citizens met at the green in Probstheida – one of the villages around Leipzig which had been most severely destroyed in the battle – and, as it were, erected the first monument to the Battle of the Nations. They erected an 18 meter high wooden cross in front of the ruins of the burnt-down village church in commemoration of the battle.

One of the first famous persons to call publicly for the construction of a memorial in the early days was the poet Ernst Moritz Arndt. As early as in 1814 he suggested: "... *it has to be constructed in such a way that it can be seen from all the streets around from which the allied armies moved to the bloody*

decisive battle. If it is to be seen, it has to be large and splendid – like a colossus, a pyramid, a Cologne Cathedral". The poet and passionate patriot envisaged this memorial as a 70 meter high mound of earth, clad with boulders and topped by a huge cross which would rise over an oak wood that was to be planted.

With his proposal Arndt gave the starting signal for the creation of a multitude of designs for the monument – the implementation of which, however, failed because of a lack of political will and –hence– of funding. During the first decades after the battle, commemoration of the Battle of the Nations was not yet an emotionally motivated mass movement covering all of Germany; nonetheless, parts of the bourgeoisie tried to use it to help to establish a specific collective identity. In Leipzig it was initially the Association for the Commemoration of the 19th of October which preserved the memory of the battle, in addition to various individual citizens.

After a period of silence decreed by the political sector, plans were made to hold annual commemorations, to collect reports from witnesses of the battle who were still alive and to mark the most important points of the battlefield with memorial stones from the middle of the 19th century. Up until 1863, a total of seven of these memorials, which still mark important places on the former battlefield today, were erected. At that time, additional monuments were also initiated by individual citizens. The monument to the Battle of the Nations as Arndt had conceived it was still, however, missing. Even though representatives of 210 German municipalities laid the foundation stone for this representative monument in 1863 on the occasion of the 50th anniversary of the Battle at Leipzig, the political turbulence of the Wars of German Unification, which broke out soon after, and, finally, the foundation of the German Empire deprived the monument project of what had been its basis of legitimacy so far, namely, the desire for German unification, the *leitmotiv*, which had been missing at the time.

The Construction of the Monument

In 1894 the young Leipzig architect Clemens Thieme became involved in the project for the construction of a major memorial to the Battle of the Nations (which had failed several times up until then), and founded an association that would finally implement the project which would cost six million gold marks, with broad support from the inhabitants of the city with the help of collections, donations and lotteries. Even though two competitions among German architects in 1895 and 1896 yielded a large number of designs and resulted in the usual awarding of prizes, the *Patriotenbund*, the local patriotic association that raised the funds for the monument was not happy with the result. It resembled the monuments to the Emperor William I too closely, which had by then been

erected everywhere in the German Reich. The draft designs of the memorials were considered not to be independent and innovative enough for a direct implementation. Without further ado, the winner of the fourth prize, the Charlottenburg (Berlin) architect Bruno Schmitz, was commissioned to prepare a new design on the basis of the more detailed ideas of the Patriotic Association. Following numerous revisions, he submitted the final plans, which were to be implemented in 1898.

As early as in 1895 the City of Leipzig had made available to the *Patriotenbund*, the 42,500 square metre site of an abandoned former sand pit in the immediate vicinity of the Napoleon Stone¹, as a building site. This was also where the ground-breaking ceremony prior to the start of construction of the Monument took place on the 18th of October 1898.

In almost two years a total of 82,000 cubic metres of earth were excavated for the foundations before suitable subsoil was found. Finally, construction was begun in mid-September 1900. The first stone for the Monument to the Battle of the Nations was laid on the 18th of October 1900. At that time, the first stone, which had already been laid for a monument to the Battle of the Nations approximately one kilometre to the north of this site in 1863 and which had lain unnoticed on pasture land for four decades after that, was laid for the second time. First, the 70 x 80 metre wide and two metre deep foundation slab was made of concrete. A gigantic system of 65 main and subsidiary pillars made of the same material and connected with each other through rising transverse arches at a height of 26 metres rises from the foundation slab. In contradiction to the initial appearance of the structure, it does not consist predominantly of natural stone. Approximately 90 percent of the Monument is made of concrete.

However, at the beginning of the 20th century the use of this material, with which we are so familiar today, was far from a matter of course. A concrete structure of such gigantic dimensions had never been constructed anywhere before. A fierce dispute between advocates and opponents raged in the specialist press at the time. An iron construction was frequently considered to be more advantageous especially with regard to structural stability. However, it was the lower costs and the possibilities of more freedom in design matters which ultimately tipped the balance in favour of the new material.

The work on the foundations (during which up to 100 cubic metres of tamped concrete were used every day) took five years.

A total of 26,500 granite blocks and 120,000 cubic metres of concrete were used for the structure of the Monument, which weighs approximately 300,000 tonnes (including the external superstructures). However, in spite of the immense masses of concrete used, the granite cladding of the monumental structure should not be understood as a meagre veneer cladding the actual core. Gigantic stones had to be moved. The two heaviest stones with a weight of 18 tonnes each constitute the basis of the frontal retaining walls under the Barbarossa heads.

In spite of all these difficulties, the work was completed in time –certainly not least thanks to the great enthusiasm of all those involved. The builders' enthusiasm for the modern era, in particular, made a major contribution to this. They proved to have a decidedly progressive attitude not only in the selection of the construction material. The technology employed was also "state of the art". Two traction engines with 75 and 16 HP and a total of 16 electric motors with 3 to 12 HP drove a system of four stone winches, two lifts, two pumps, a concrete mixer and a special cable railway for transporting gravel. This permitted the work to proceed with a number of workers which was relatively low even by today's standards. On average only approximately 40 workers ensured that the Monument would be inaugurated as Europe's largest monument on the 18th of October 1913.

Classification in Terms of Art History

The Leipzig National Monument to the Battle of the Nations is part of the line of tradition as to European national monuments of the 19th century. In its sculptures it reflects the revival of the national spirit of the Wars of Liberation and its transfer to the epoch of the late 19th century.

This symbol of Leipzig is a multi-faceted architectural monument which combines a wealth of models, symbols and iconographic references. Certain parallels to the cultures of Mesopotamia, ancient Egyptian temples, and even to the design of the Monument as the German counterpart to the Paris Dôme des Invalides can be discerned. The Monument, which consciously deviates from the established Wilhelmine perception of art, is an expression of the effort made by German architects and artists to develop an independent national expression in architecture and sculpture. Because of the influence which the *Patriotenbund* exerted on the exterior design and the sculptures of the Monument to the Battle of the Nations it is also considered to be one of the most spectacular projects aimed at introducing the public to masonic ideas, through parts of its imagery concerning the building. Even today the main parts of the memorial –which are very varied in terms of their basic message, still reveal the myriad aims and intentions of the builders– which cannot simply be reduced to the slogan of "gigantomania". The building exudes an atmosphere of intimidation of the individual and of restrained threat and, at the same time, it also contains elements of fatalistic mourning and serious attempts to come to terms with the horrors of war as such. The multitude of symbols and metaphors used makes a clear characterisation of the Monument difficult even today.

From the perspective of art history it is a fascinating monument, which was absolutely in line with contemporary developments in terms of its aesthetics, and which was created in the south of Leipzig. The collaboration of two excellent sculptors of the German *art nouveau* –Christian Behrens and Franz Metzner– alone ensured a high artistic quality of the structure. At the end of the 19th century, the architect of the Monument to the Battle of the Nations, Bruno Schmitz, was one of the most renowned experts for projects of this kind since he had already gathered relevant experience with the draft designs for the Kyffhäuser Monument, the Memorials at Porta Westfalica and the Deutsches Eck (German Corner) near Koblenz. And

1: Napoleon Stone, the monument was unveiled in October 1857 and marks the spot from which Napoleon observed the battle. The monument elements are a small granite block on which replicas of the sword, hat and telescope of the Emperor rest.

it was certainly not least due to the work of Clemens Thieme (who, to a very decisive degree, determined the design of the memorial), that a first-rate monument of the Wilhelmine era was constructed here.

Description of the Structure

The *Patriotenbund* had planned to construct a symbol which had no parallels to architectural styles from the past. The structure should appear archaic – as if it dated back to ancient times. This endeavour was motivated by the search for a typically German style in architecture and art which meant that borrowing from classicism, the French baroque or the Italian renaissance were out of the question. And it is not only the structure as such but the entire embracing environment which is expressive of these intentions. Four granite pylons mark the entrance zone to the monument park, which creates the impression of a temple and its grounds.

The structure was based on three concepts. These are reflected in the main parts of the Monument. A 19 metre high and 60 metre wide relief with the depiction of a battle scene towers between the two lateral retaining walls. The sculpture of St. Michael with the flaming sword racing over the battlefield standing on a chariot constitutes the central element of the battle scene. At his side, furies carry the firebrand of war. Two gigantic eagles soar into the air bearing witness to the newly won freedom.

The two Barbarossa heads on the lateral stairways are intended as reminders of the old legend of the sleeping Emperor Barbarossa² and as expressions of the peoples' hopes for better times, which they believed were dawning. After having climbed 136 steps, the visitor enters the crypt of the structure. It was conceived as a symbolic tomb for the soldiers killed in action. Here, 16 warriors, their heads bent in mourning, are keeping vigil. Eight, approximately six metre high, death masks symbolise death.

In the central part, the so-called Hall of Fame, four huge sculptures are intended to allegorically represent the "characteristics of the German people during the Wars of Liberation". These colossal figures, which are 9.5 metres high and weigh 400 tonnes each, appear powerful and a little awe-inspiring.

The main pillars of the leaded windows are decorated by 96 sculptures, which are barely one metre high, in a high relief. These are intended to make visual the mourning of those bereaved due to the deaths of the soldiers killed in action and, hence, represent the suffering attendant on war.

The dome hall, which forms the upper end of the interior, arches up 68 metres above the crypt. It contains 324 almost life-size equestrian statues representing the homecoming of the victors. The crown of the Monument on the outside of the building constitutes a warning for coming generations. Twelve warriors leaning on their swords symbolise the people's

willingness to defend the freedom won. Each of these statues consisting of 47 granite blocks is 13 metres high and weighs 200 tonnes. 364 steps lead from the crypt to the upper observation platform at a height of 91 metres via a spiral staircase.

The Monument to the Battle of the Nations as a Political Symbol

Ever since its inauguration, the most ambitious monument project implemented during the era of the Wilhelmine empire has been used time and again to reinforce definitions of nation and national state and to find historic proof for current politics dominated by specific ideologies.

The admonition to inner unity of the nation in the empire of 1871 constituted the original basic idea. The bourgeoisie, which generally approved of this new state, was to rally in a conscious confrontation with the forces opposing the new regime. For the different users of the Monument during the time of the Weimar Republic it became a symbol of an undemocratic, nationalistically oriented alternative to the Weimar Republic.

During the time of National Socialism the Monument was turned into a symbol of a deindividualised *Volksgemeinschaft* (People's Community). In the German Democratic Republic the Monument was initially considered a symbol of the endeavour to re-establish a German national state, which was defined as a socialist national state at the time. Later on, this Monument to the Wars of Liberation became a memorial to amicable German-Russian relations, which allegedly dated back to 1813 and the core of which was later described as a German-Russian brotherhood in arms.

The commemoration of historic events through symbols dating back to bygone times needs to be constantly scrutinised in terms of its contemporary validity. The memory of historically important disruptions in the social and political development of nations is kept alive at similar sites throughout Europe. Today, such former focuses of the interpretation of history as places of commemoration and sites of contemporary self-conception can still fulfil an important function. The development stages of a past (which the European states share) can be experienced here, in particular, as symbols of differences overcome and out-of-date nationalisms.

2: As in the similar legend of King Arthur, Barbarossa supposedly awaits his country's hour of greatest need, when he will emerge once again from under the Kyffhäuser hills (Thuringia/Saxony-Anhalt).

RVP 101-
MONUMENT-BATTLE



Mit Genehmigung
des Deutschen Patriotenbundes

Volkshelden-Denkmal

E-1882

OF THE NATIONS.



311/101

5285



Denkmal in Leipzig

20/



Entretien avec Frank Samson, Napoléon I^{er}

Benjamin Leclercq

2014

Frank Samson, 46 ans, avocat parisien spécialisé dans le droit de la circulation routière, est à ses heures perdues Napoléon I^{er}. Ce passionné d'uniformes militaires est aujourd'hui l'empereur officiel de nombre de reconstitutions historiques, en France et en Europe. Il nous reçoit dans son cabinet du très cosu XVI^e arrondissement, une pluvieuse après-midi de juin, cinq jours après avoir livré bataille à Montmirail (Marne), et à deux semaines de Waterloo.

Quand et comment avez-vous commencé à incarner Napoléon ?

Ma première sortie en Napoléon a eu lieu il y a près de 10 ans, en janvier 2005. La ville de Dinard (Bretagne) célébrait alors l'année impériale, et organisait à cette occasion toute sorte d'événements, dont des reconstitutions. Or à cette époque, les reconstituteurs sont orphelins : Armand Frascuratti, un Corse, qui jouait Napoléon, a pris sa retraite en 2003. Il n'y a donc plus d'empereur... De mon côté, je collectionnais les uniformes militaires, sans m'intéresser aux reconstitutions. C'est mon costumier, justement basé à Dinard, qui m'a conseillé de venir faire un tour. J'ai débarqué en Napoléon à une soirée au Casino de Dinard, avec mon épouse en impératrice, et le maire de Dinard m'a invité à la grande reconstitution de l'été, mon premier bivouac (nom donné aux reconstitutions) : j'étais adopté.

Pourquoi Napoléon ?

Parce que c'est un personnage hors du commun, une trajectoire humaine hallucinante. Jugez plutôt : Napoléon arrive en France en 1779, à 9 ans, il ne parle pas un mot de français ; 30 ans plus tard, en 1810, il est le quasi-maître du monde et a placé ses frères et sœurs sur tous les trônes. C'est une destinée qui interpelle ! Et c'est à mes yeux le seul exemple connu de virtuose civil, politique et militaire. Dans chaque discipline, on trouve des virtuoses -Mozart dans la musique-, mais des virtuoses dans plusieurs disciplines à la fois, je n'en vois qu'un : Napoléon. Génie militaire, il fut aussi bâtisseur de la vie civile. La réforme du Baccalauréat, la Comédie française, la Banque de France, c'est lui. Nous vivons d'ailleurs toujours en France dans une ère napoléonienne. Enfin, Napoléon a su construire sa légende jusqu'au bout. Déchu, déporté à Sainte-Hélène, il arrive à mourir en martyr.

Comment vous a-t-on choisi ? Pourquoi, à votre avis ?

Pour s'imposer dans la reconstitution, il faut une cooptation générale. Ce qui m'a permis d'être accepté, c'est avant tout la vraisemblance physique, essentielle, mais aussi les uniformes, puisque chacun vient avec ses propres costumes. Or je suis très pointilleux. J'essaie de reproduire au millimètre près l'uniforme, à l'image de la cocarde sur mon bicorne, que j'ai remplacée car elle ne faisait pas exactement 42 millimètres... Ce perfectionnisme a joué en ma faveur.

Incarner Napoléon, est-ce un hobby ou plus que ça ?

C'est clairement un loisir. En tant qu'avocat, je vois défiler toute la journée des gens qui ont des emmerdements... La reconstitution est un moyen de s'évader : je fais Napoléon comme d'autres feraient du golf !

Avez-vous étudié la gestuelle et la manière de parler de Napoléon ?

Bien sûr. En me documentant, j'ai appris à lui ressembler. C'était un homme très nerveux : par exemple, il tirait sans cesse sur sa manche. Je reproduis ce type de tics. Il était colérique aussi. Sur les bivouacs, j'entre dans des colères noires, j'engueule vertement les officiers ! Quant au parler, j'ai appris quelques mots de corse, car il en prononçait souvent. Quelques injures aussi, car il pouvait être très grossier. « Nous allons les baiser au cul ! » pouvait-il dire à propos de ses ennemis. Et je vouvoie bien sûr tout le monde : Napoléon détestait la familiarité et imposait une grande distance avec ses collaborateurs.

Outre la langue corse, avez-vous acquis d'autres compétences spécifiques ?

Oui, j'ai dû apprendre à monter à cheval. Désormais j'aime beaucoup ça, et, comme aimait à le faire Napoléon, je pars souvent sur un coup de tête au galop pour semer mes officiers dans les champs. J'ai aussi appris le quadrille français, une danse de l'époque.

Où vous êtes vous documenté ?

Je lis beaucoup de témoignages de contemporains. Les mémoires de Constant, son valet de chambre, par exemple. Et des ouvrages d'historiens, la référence étant ceux de Jean Tulard, universitaire et historien français, spécialiste de la période napoléonienne. La littérature sur Napoléon est de toute façon gigantesque : il y a plus de livres sur lui que de jours qui nous séparent de sa mort, le 5 mai 1821.

Vous tenez vous au courant des dernières recherches historiques sur Napoléon ?

Oui, je me tiens informé. Nous sommes loin de tout savoir sur Napoléon. Il y a encore quelques mois, on aurait retrouvé un ordre du maréchal Ney donné lors de la bataille de Waterloo : un simple document comme celui-ci peut bouleverser toute la vision que l'on a de cette bataille. Même les personnages du célèbre tableau du sacre, de Jacques-Louis David (1748-1825), ne sont pas encore tous clairement identifiés.

Être Napoléon a-t-il une influence dans votre vie quotidienne ? Et sur le temps réservé à votre famille, à vos amis, à votre travail ?

Oui, car j'ai tendance à mettre tout le monde en uniforme : mon épouse est l'impératrice, mes deux fils les pages de l'empereur, certains amis aussi... Mes proches me suivent dans cette aventure.

Combien de temps consacrez-vous à cette activité chaque année ?

Je consacre environ sept ou huit week-ends de trois jours par an aux reconstitutions. Le gros de la saison commence en mars, avec le débarquement dans le golfe Juan et la marche vers Paris.

Comment financez-vous cette activité ?

Avec mes deniers personnels. Je n'ai pas d'œuvre d'art, je vais peu au restau : mes sous vont donc à Napoléon, mon principal loisir.

Pensez-vous que le personnage de Napoléon ait pu déteindre sur vous ? Sur votre caractère, votre manière de vous exprimer ?

Non, pas vraiment. J'ai juste récupéré sa manière d'organiser son travail. Je range comme lui mes courriers en trois tas : « le répondu », qui ne demande pas de réaction particulière, juste en prendre connaissance ; « le courant », qui doit être fait dans la journée, et le « à faire », le travail de fond, qui demande plus de temps. Autrement, c'est davantage l'inverse : mon métier qui influence ma façon d'être Napoléon. Le métier d'avocat est un métier d'orateur et de représentation : c'est utile au moment d'incarner un empereur.

Avant d'être Napoléon, aviez-vous déjà participé à ce type d'événement ?

Non, jamais. Je ne savais même pas que cela existait !

Jouez-vous d'autres rôles, avez-vous d'autres fonctions lors des reconstitutions ? Des responsabilités particulières ?

Non, je ne sais faire que Napoléon. Une seule fois j'ai été quelqu'un d'autre : un général cuirassier, parce qu'un Napoléon américain jouait déjà l'empereur. Quant aux éventuelles responsabilités, non : je ne prends pas part à l'organisation, ma seule mission est d'être le porteur de l'image impériale.

Qu'avez-vous ressenti lors de la première bataille ?

J'ai trouvé tout simplement cela extrêmement plaisant, de vivre l'histoire, de faire partie de ce tableau vivant. Parfois il y a un petit trac, comme dernièrement à Fontainebleau pour les adieux de Napoléon, lorsque j'ouvre une porte et que, derrière, 40 000 personnes (le public) attendent l'empereur. Mais c'est comme pour un gros dossier au tribunal : le trac s'évapore dès que l'action commence.

Avez-vous déjà fait la connaissance d'un autre Napoléon ? Et entre vous, partagez-vous vos expériences ?

J'ai rencontré Marc Schneider, un Américain qui a longtemps été Napoléon mais qui vient désormais plus rarement en Europe. Il est encore actif aux Etats-Unis, c'est même son métier : il est employé par le musée de Williamsburg pour incarner les grands personnages historiques. Et puis il y a Jean-Gérald Larcin, un Belge, que l'on surnomme « la doublure » car il prend ma place lorsque je ne peux pas être là. Il n'a certes pas la fossette sur le menton mais il a un très beau nez... A priori, c'est lui qui me succèdera. Il est moins expérimenté, il m'est ainsi arrivé de lui léguer mes anciens uniformes, des médailles, et des conseils.

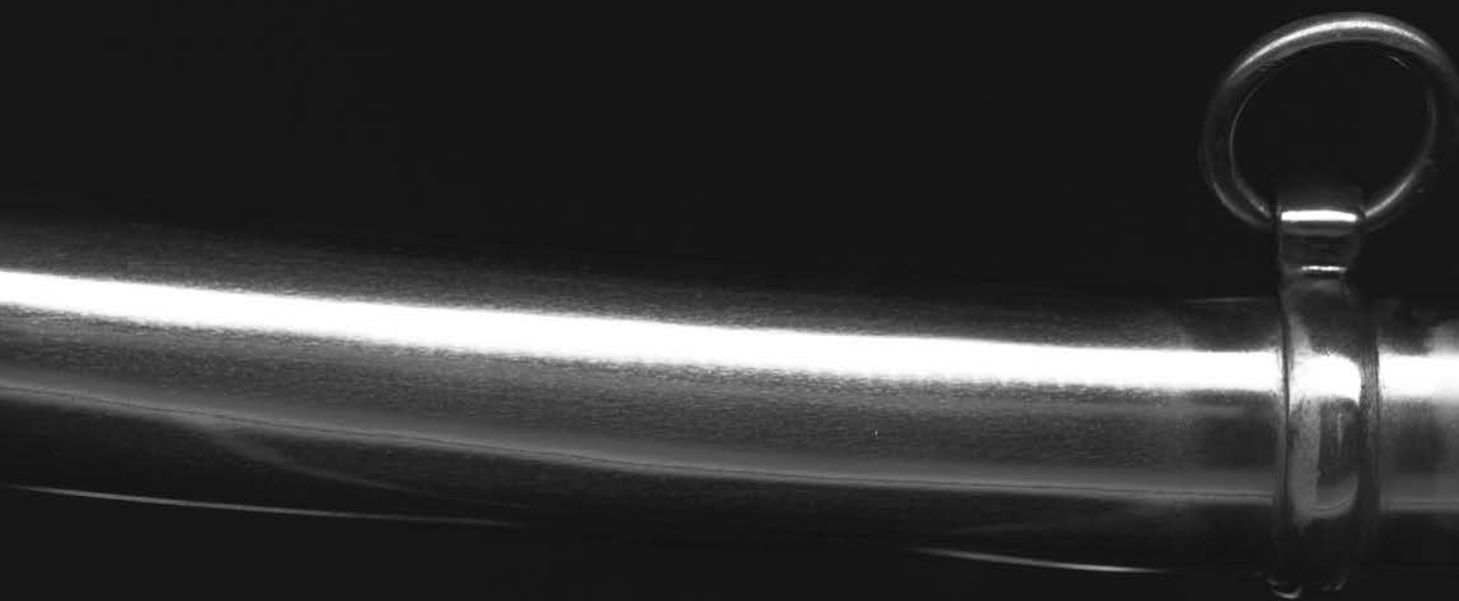
Bénéficiez-vous du concours d'une autre personne (aide matérielle, conseils, entraînements, etc.) ?

Mon principal adjuvant est mon costumier, M. Guinhut, à Dinard. C'est le même depuis que j'ai commencé. Il a d'ailleurs un quasi monopole mondial sur les uniformes de la période Empire. J'ai quatre tenues, toutes réalisées sur mesures. La plus chère, brodée à la main, m'a coûté 13 000 euros.

Pendant combien de temps serez-vous Napoléon ?

Plus très longtemps : j'abdique en juillet 2015, après Waterloo. Je suis obsédé par le besoin de conformité à l'histoire. Or je n'aurais plus l'âge de Napoléon. C'est une question de crédibilité. Et puis cela fera 10 ans que je l'incarne : c'est très prenant, ma femme et moi allons nous reposer, et voyager...





Entrevista con Frank Samson, Napoleón I

Benjamin Leclercq

2014

Frank Samson, de 46 años, abogado parisino especializado en derecho de tráfico, en su tiempo libre es Napoleón I. Este apasionado por los uniformes militares es ahora el emperador oficial de numerosas reconstrucciones históricas, en Francia y en toda Europa. Nos recibió en su despacho en el lujoso distrito XVI, una tarde lluviosa de junio, cinco días después de haber librado la batalla de Montmirail (Marne), y dos semanas después de la de Waterloo.

¿Cuándo y cómo empezó a encarnar a Napoleón?

Mi primera salida como Napoleón tuvo lugar hace aproximadamente 10 años, en enero de 2005. El pueblo de Dinard (Bretaña) celebraba entonces el año imperial y para esa ocasión organizaron toda clase de eventos, incluyendo reconstrucciones. En aquel tiempo, los recreadores estaban huérfanos. Armand Frascuratti, un corso que interpretaba el papel de Napoleón, se había retirado en 2003. Por lo tanto ya no había emperador... Por mi parte, yo coleccionaba uniformes militares sin interesarme por las recreaciones. Fue mi modisto, justamente originario de Dinard, quien me aconsejó que hiciera un tour. Llegué como Napoleón para una velada en el Casino de Dinard con mi esposa la emperatriz y el alcalde de Dinard me invitó a la gran reconstrucción del verano, mi primer campamento (nombre dado a las reconstrucciones): fui adoptado.

¿Porque Napoleón?

Porque es un personaje fuera de lo común, con una trayectoria humana alucinante. Juzgue usted mismo: Napoleón llegó a Francia en 1779, a los 9 años, no hablaba una palabra de francés; 30 años después, en 1810, es el casi-amo del mundo y colocó a sus hermanos y hermanas en todos los tronos. ¡Es el destino que llama! Y es, según mi punto de vista, el único ejemplo conocido con un virtuosismo civil, político y militar. En cada disciplina hay un virtuoso, como Mozart en la música, pero virtuosos en varias disciplinas a la vez, no veo más que a Napoleón. Genio militar, fue también un constructor de la vida civil. La reforma del bachillerato, la Comedia Francesa, el Banco de Francia, fueron suyas. Además, seguimos viviendo en Francia una era napoleónica. Finalmente, Napoleón ha construido su leyenda hasta el final. Depuesto, deportado a Santa Elena, consiguió morir como un mártir.

¿Cómo ha sido elegido? ¿Por qué, en su opinión?

Para tener éxito en la reconstrucción, hace falta una cooptación general. Lo que me permitió ser aceptado es, por encima de todo, la verosimilitud física, esencial, pero también los uniformes, ya que cada uno viene con sus propios trajes. Yo soy muy exigente. Trato de reproducir el uniforme al milímetro, la imagen de la roseta en el sombrero de tres picos, la sustituí porque no era exactamente de 42 milímetros... Este perfeccionismo ha jugado a mi favor.

Encarnar a Napoleón, ¿Es un hobby o algo más que eso?

Esto es claramente un hobby. Como abogado, veo desfilar personas que tienen días alborotados... La reconstrucción es un medio de escape: Yo hago de Napoleón como otros juegan al golf.

¿Ha estudiado la gestualidad y la manera de hablar de Napoleón I?

Por supuesto. Me he documentado y he aprendido a parecerme a él. Era un hombre muy nervioso: por ejemplo estiraba constantemente la manga de su traje. Reproduzco este tipo de tics. También se enfadaba. En los vivaques, entro con una fuerte ira y regaño duramente a los oficiales. En cuanto a su manera de hablar, aprendí algunas palabras de corso que el pronunciaba a menudo. Algunos insultos también, porque podía ser muy desagradable. «¡Vamos a besaros el culo!» podía decir sobre sus enemigos. Por supuesto trataba de usted a todo el mundo. Napoleón odiaba la familiaridad y requería una gran distancia con sus empleados.

Aparte de la lengua corsa, ¿Tiene alguna otro conocimiento específico?

Si, tuve que aprender a montar a caballo. Ahora me encanta y como a Napoleón le encantaba hacer, voy a menudo sin pensarlo al galope para librarme de mis oficiales en el campo. También aprendí la quadrille francesa, un baile de la época.

¿Dónde se ha documentado?

He leído muchos testimonios de sus contemporáneos. Las memorias de Constant, su ayuda de cámara, por ejemplo y las obras de los historiadores de referencia como John Tulard, académico e historiador francés especializado en la época napoleónica. La literatura sobre Napoleón es de todos modos enorme: hay más libros sobre él que días que nos separan de la fecha de su muerte el 5 de mayo de 1821.

¿Estás al corriente de las últimas investigaciones históricas sobre Napoleón?

Sí, me mantengo informado. Estamos lejos de saberlo todo sobre Napoleón. Todavía hace un par de meses, se ha encontrado una orden del Mariscal Ney dada durante la Batalla de Waterloo: un documento sencillo como este puede transformar toda la visión que tenemos de esta batalla. Incluso los personajes de la famosa pintura de la coronación de Jacques-Louis David (1748-1825), aún no se han identificado claramente.

¿Ser Napoleón te ha influenciado en tu vida cotidiana? ¿Y en el tiempo dedicado a tu familia, a tus amigos y a tu trabajo?

Sí, porque tiendo a poner a todos de uniforme: mi esposa es la emperatriz, mis dos hijos los pajes del emperador, algunos amigos también... Mi familia me sigue en esta aventura.

¿Cuánto tiempo pasas dedicado a actividad cada año?

He consagrado siete u ocho fines de semana de tres días al año a las recreaciones. La mayor actividad de la temporada empieza en marzo, con el desembarco en el Golfo de Juan y la caminata en dirección a París.

¿Cómo se financia esta actividad?

Con mi propio dinero. No tengo ninguna obra de arte, voy poco a los restaurantes... Mi dinero lo dedico a Napoleón, mi hobby principal.

¿Crees que el personaje de Napoleón ha afectado tu vida? ¿Tu carácter, tu forma de expresarse?

No, en realidad no. Sólo recuperé su forma de organizar su trabajo. Ordeno como él mi correo en tres montones: "la respuesta", que no requiere reacción particular, tan solo tomarla en cuenta; "la actual", que hay que hacerla durante el día, y "a hacer" el trabajo de fondo, que requiere más tiempo. Al contrario, es más todo lo contrario: mi trabajo afecta a mi manera de ser Napoleón. El trabajo de un abogado es el de un orador y el de la representación: esto es útil cuando se encarna a un emperador

Antes de ser Napoleón, ¿Habías participado en algún evento parecido?

No jamás. No sabía siquiera que estos existiesen.

Realizas otros papeles, ¿Tienes otras funciones en las reconstrucciones? ¿Alguna responsabilidad especial?

No, yo tan solo sé hacer de Napoleón. Una vez fui otro personaje: un general de coraceros porque un Napoleón estadounidense ya hacía del emperador. En cuanto a las posibles responsabilidades, yo no tomo parte en la organización, mi única misión es la de ser el portador de la imagen imperial.

¿Cómo te sentiste durante la primera batalla?

Me pareció simplemente muy agradable, vivir la historia, ser parte de este cuadro viviente. A veces hay un poco de nervios, como recientemente en Fontainebleau para la despedida de Napoleón, cuando abro una puerta y detrás, 40.000 personas (el público) esperaban al emperador. Pero es como un gran juicio ante los tribunales, los nervios desaparecen tan pronto como comienza la acción.

¿Alguna vez has conocido a otro Napoleón? ¿Y entre vosotros compartís vuestras experiencias?

Conocí a Marc Schneider, un estadounidense que fue durante mucho tiempo Napoleón pero ahora sólo viene de vez en cuando a Europa. Él todavía sigue en activo en los Estados Unidos, es incluso su profesión: él está contratado por el Museo de Williamsburg para encarnar a los grandes personajes históricos. Y luego está Jean-Gérald Latrocinio, un belga, al que apodan "el doble", porque él toma mi lugar cuando yo no puedo acudir. Ciertamente no tiene el hoyuelo en la barbilla, pero tiene una nariz muy bonita... A priori, el será el que me suceda. Tiene menos experiencia, por lo que a veces he tenido que prestarle mis viejos uniformes, medallas y consejos.

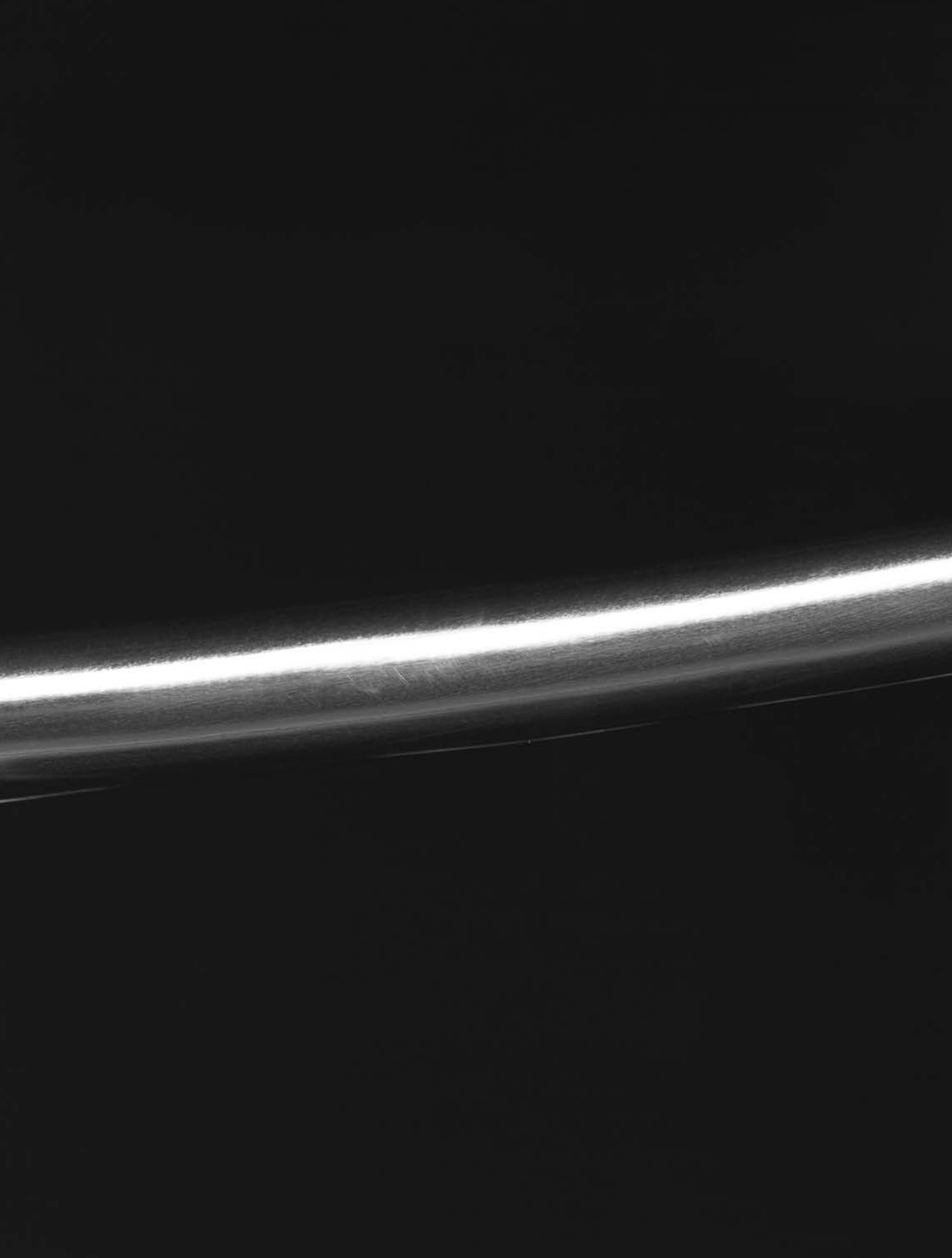
¿Tiene la ayuda de otra persona (ayuda con el material, asesoramiento, formación, etc.)?

Mi principal adjunto es mi modisto, Sr. Guinhut, en Dinard. Es el mismo desde que empecé. Por otra parte, tiene un cuasi monopolio mundial en los uniformes de la época imperial. Tengo cuatro trajes, todos hechos a medida. El más caro, bordado a mano, me costó 13.000€.

¿Cuánto tiempo va a ser Napoleón?

Mucho más, abdicaré en julio de 2015 después de Waterloo. Estoy obsesionado con la necesidad de hacer cumplir la historia. Pero yo no tendría la edad de Napoleón. Es una cuestión de credibilidad. En ese momento hará 10 años desde que lo encarno: es muy absorbente, mi esposa y yo iremos a descansar y a viajar.





Frank Samson, Napoleón I. arekin elkarrizketa

Benjamin Leclercq

2014

Frank Samson, 46 urtekoa, abokatu paristarra, trafiko-zuzenbidean espezializatua, bere dembora librean Napoleon I.a da. Uniforme militarren zale amorratu hau hainbat irudikapen historikotako enperadore ofiziala da orain, Frantzia eta Europa osoan. Bere bulegoan hartu gintuen luxuzko XVI. barrutian, ekaineko arratsalde euritsu batean, Mointmirailko (Marne) guduan borrokatu eta bost egun ondoren eta Waterlooan borrokatu eta bi astera.

Noiz eta nola hasi zinen Napoleonena egiten?

Napoleon gisa egin nuen lehen irteera orain dela 10 urte izan zen gutxi gorabehera, 2005eko urtarrilean. Dinard herrian (Bretainia) urte inperiala ospatzen zen orduan eta ospakizun horretarako mota guztietako ekitaldiak antolatu zituzten, irudikapen historikoak ere bai. Garai hartan, irudikapenak egiten zituztenak umezurtzak ziren. Armand Frascuratti, korsikarra, Napoleonena egiten zuena, 2003an erretiratu zen. Beraz, ez zegoen enperadorerik... Nik uniforme militarren bilduma egiten nuen, baina ez nuen irudikapenetan interesik. Nire jostunak, hain zuzen ere Dinard herrikoa bera, bira egiteko gomendatu zidan. Napoleon bezala heldu nintzen Dinardeko Kasinoko gau-ekitaldirako nire emazte enperatrizarekin, eta Dinardeko alkateak udako irudikapen handira gonbidatu ninduen, nire lehenengo kanpamentua (irudikapenei ematen zaien izena): adoptatu egin ninduten.

Zergatik Napoleon?

Pertsonaia berezia delako, giza ibilbide harrigarria izan zuena. Zeuk esan: Napoleon 1779an heldu zen Frantziara, 9 urte zituela, ez zekien frantsesezko hitz bat ere, 30 urte geroago, 1810ean, ia munduaren jabe zen, eta bere anai-arrebak tronu guztietan jarri zituen. Patua da, deika!. Eta nire ustez, bertuosismo zibil, politikoa eta militarra duen adibide bakarra da. Diziiplina bakoitzean bertuosoa bat dago, adibidez Mozart musikan, baina diziiplina bat baino gehiagotan batera bertuosoa dena Napoleon bakarrik ikusten dut. Jenio militarra, bizitza zibila ere eraiki zuen, batxilergoaren erreforma, Komedia Frantziarra, Frantziako Bankua, berak egin zituen. Gainera Frantzia aro napoleonikoan bizitzen jarraitzen dugu. Azkenik, Napoleonek bere kondaira eraiki du amaierara arte. Baztertua, Santa Elenara erbesteratua, martir bat bezala hiltzea lortu zuen.

Nola aukeratu zintuzten? Zergatik zure ustez?

Irudikapenean arrakasta izateko, kooptazio orokorra behar da, Batez ere, antzekotasun fisikoari esker onartu ninduten, beharrezkoa baita, baina baita uniformeei esker ere, bakoitzak bere jantziak ekartzen baititu. Ni oso zorrotza naiz. Uniformea zehatz-mehatz kopiaitzen saiatzen naiz, hiru puntako kapelaren errosetaren irudia ordezkatu egin nuen ez zelako zehazki 42 milimetrotakoa.... Perfekzionismo horrek nire alde jokatu du.

Napoleonena egitea hobya da, edo hori baino gehiago da?

Hobya da, argi eta garbi. Abokatu bezala egun nahasiak dituzten pertsonak ikusten ditut... Irudikapena hortik ihes egiteko tresna da: Napoleon I.arena egiten dut beste batzuk golfean jolasten duten bezala.

Napoleon I.aren keinuak eta hitz egiteko era aztertu al dituzu?

Noski. Dokumentatu egin naiz eta bere antza izaten ikasi dut. Oso gizon urduria zen: adibidez, bere trajearen besoa etengabe luzatzen zuen. Tik mota horiek errepikatzen ditut. Haserretu ere egiten zen. Bibaketa, gorroto handiarekin sartu zen, eta ofizialak errieta egin zien gogor. Hitz egiteko zuen moduari buruz, sarri esaten zituen korsikerazko hitz batzuk ikasi nituen. Irain batzuk ere bai, zeren oso desatsegina izan zitekeen. "Ipurdian musu emango dizuegu" esan zezakeen etsaiei buruz. Berorika hitz egiten zien denei, jakina. Napoleonek gorroto zuen etxekotasuna eta bere langileekiko tartea eskatzen zuen.

Korsikeraz gain, beste ezagutza zehatzi ba al duzu?

Bai, zaldiz ibiltzen ikasi behar izan nuen. Orain asko gustatzen zait eta Napoleoni gustatzen zitzaion bezala, sarri, pentsatu ere egin gabe galopan noa, gudu-zelaian dauden ofizialak gainetik kentzeko. Quadrille frantsesa ere ikasi nuen, garaiko dantza bat.

Non dokumentatu zara?

Bere garaikideen testigantza asko irakurri ditut. Constant, bere gelazainaren oroitzapenak, adibidez eta erreferentziazko historialarien lanak, John Tulardenak, besteak beste, akademiko eta historialari frantsesa, garai napoleonikoan espezializatua. Hala ere, Napoleoni buruzko literatura oso ugaria da: 1821eko maiatzaren bostean, hil zen egunetik igaro diren egunak baino liburu gehiago daude berari buruz.

Napoleoni buruzko azken ikerketa historikoen jakinaren gainean al zaude?

Bai, informatuta nago. Napoleoni buruz guztia jakiteko asko geratzen zaigu oraindik. Orain dela hil pare bat, Ney mariskalak Waterloo guduaren zehar emandako agindu bat aurkitu da: horrelako dokumentu soil batek gudu honi buruz daukagun ikuspegi osoa alda dezake. Jacques-Louis Daviden (1748-1825) koroazioko margolan ospetsuan agertzen diren pertsonaiak ere ez dira oraindik argi identifikatu.

Napoleon izateak eragina al du zure bizitzan? Eta zure familia, lagun eta lanari eskaintzen diozun denboran?

Bai, denak uniformeaz jantzeko joera baitut: nire emaztea enperatriza da, nire bi seme-alabak enperadorearen morroiak, lagun batzuk ere bai... Nire familiak nirekin batera bizi du abentura hau.

Zenbat denbora ematen duzu jardueran urtero?

Urtero hiru eguneko zortzi asteburu ematen dizkiot irudikapenari. Denboraldiko jarduera garrantzitsuen Juanen Golkoko lehorreratzearekin eta Pariserantzko ibilaldiarekin hasten da.

Nola finantzatzen da jarduera hau?

Neure diruarekin. Ez dut artelanik, jabetxeetara gutxi joaten naiz.... Nire dirua Napoleoni eskaintzen diot, nire hobby nagusiari.

Napoleonen pertsonaiak zure bizitzan eragina izan duela uste al duzu? Zure izaeran, zure adierazteko moduan?

Ez, egia esan ez. Lana antolatzeke zeukan modua bakarrik berreskuratu nuen. Berak egiten zuen bezala nire posta hiru multzotan antolatzen dut: "erantzuna", horrek ez du ekintza zehatzik eskatzen, kontuan hartzea bakarrik; "egunekoa", egunean zehar egin behar dena, eta "egin beharrekoa" lan sakona, denbora gehiago behar duena. Alderantziz, nire lanak eragina du Napoleon izateko moduan. Abokatuaren lana hizlariarena eta antzezpenarena da: oso erabilgarria da enperadorearena egiten duzunean.

Napoleon izan aurretik, parte hartu al zenuen antzeko ekitaldiren batean?

Ez, inoiz ere ez. Ez nekien horrelakorik zegoenik ere.

Beste paper batzuk egiten dituzu, beste zereginik ba al duzu irudikapenetan?. Ardura bereziren bat?

Ez, nik Napoleonena egiten bakarrik dakit. Behin beste pertsonaia bat izan nintzen: koratzeruen jeneral bat, Napoleon estatubatuarra enperadorearena egiten ari zelako. Izan ditzakedan ardurei dagokienez, nik ez dut antolaketa parte hartzen, nire zeregin bakarra irudi inperiala eramatea da.

Nola sentitu zinen lehenengo guduan?

Oso atsegina iruditu zitzaidan, besterik ez, historia bizitzea, koadro bizidun horren zati izatea. Batzuetan urduri jartzen naiz, orain dela gutxi, adibidez Fontainebleau Napoleon agurtzeko, atea ireki eta atzean 40.000 pertsona (ikusleak) enperadoreari itxaroten zeudenean. Baina auzitegiaren aurrean epaiketa handi bat bezalakoa da, urduritasuna desagertu egiten da jardunean hasi bezain laster.

Inoiz ezagutu al duzu Napoleonena egiten zuen beste pertsonaren bat? Eta zuen artean esperientziak partekatzen al dituzue?

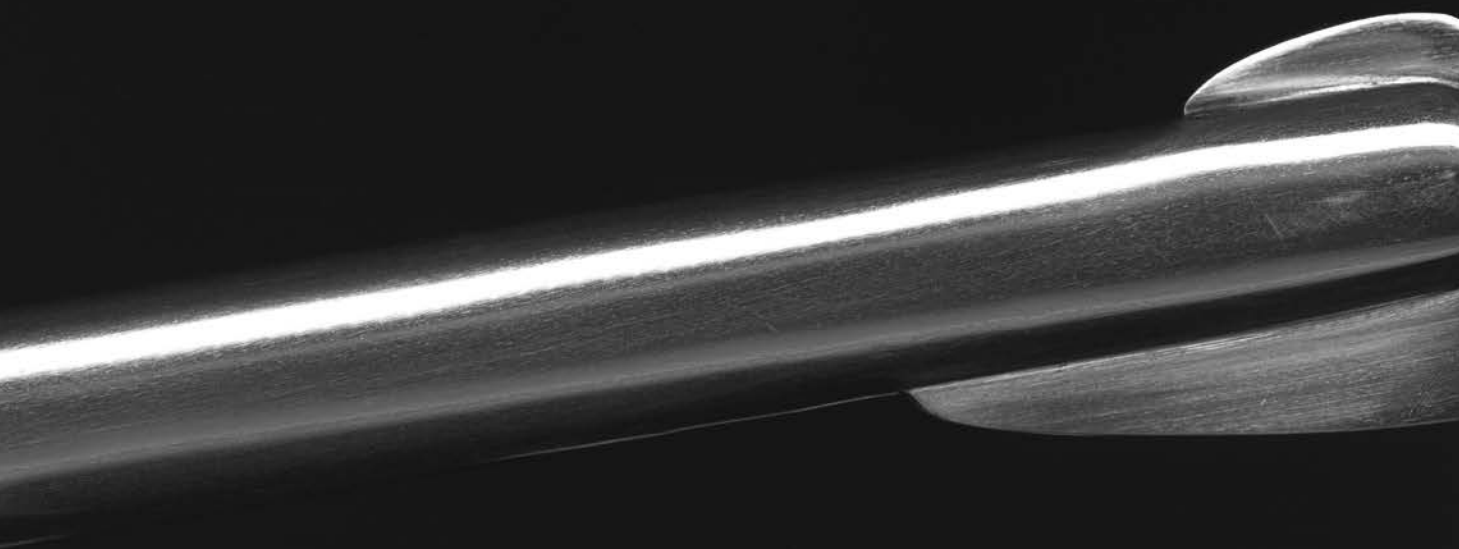
Marc Schneider ezagutu nuen, denbora askoan Napoleon izan zen estatubatuarra, baina orain noizean behin bakarrik dator Europara. Berak oraindik ere Napoleon izaten jarraitzen du Estatu Batuetan, lanbidea du, gainera: Williamsburgeko Museoa kontratatua dago, pertsona historiko garrantzitsuen egiteko. Jean-Gérard Latrocinio belgikarra ere ezagutzen dut, "ordezkoa" ezizenez ezaguna, nire ordezkoa izaten delako nik joan ezin dudanean. Egia esan, ez du elutxarrik kokotsean, baina oso sudur polita du....A priori bera izango da nire ondorengoa. Esperientzia gutxiago du, eta beraz batzuetan nire uniforme zaharrak, dominak utzi behar izan dizkiot, baita aholkuak eman ere.

Beste norbaiten laguntzarik ba al duzu (materialarekin laguntza, aholkularitza, prestakuntza etab)?

Nire laguntzaile nagusia nire jostuna da Guinhut jauna, Dinarden. Hasieratik nabil berarekin. Bestalde ia munduko monopolioa du garai inperialeko uniformeetan. Lau traje ditut, denak neurriera egindakoak. Garestienagatik, eskuz brodatutakoa, 13.000 € ordaindu nituen.

Zenbat denbora gehiago izango zara Napoleon?

Askoz gehiago, 2015eko uztailan abdikatuko dut, Waterlooren ondoren. Historia betetzeko behararekin itsututa nago. Baina nik ez nuke Napoleonen adina izango. Sinesgarritasun kontua da. Une honetan 10 urte baino gehiago dira Napoleonena egiten nabilena: denbora asko hartzen du, emaztea eta biok atseden hartu eta bidaiatzera joango gara.





Interview with Frank Samson, Napoleon I

Benjamin Leclercq

2014

In his spare time, Frank Samson, a 46 years old Parisian lawyer specializing in traffic law, becomes Napoleon I. This military uniforms enthusiast is now the official emperor at multiple history reenactments in France and across Europe. He arranged to meet us on a rainy June afternoon in his office based in the luxurious XVI district, five days after fighting the battle of Montmirail (Marne) and two weeks after that of Waterloo.

How and when did you start to impersonate Napoleon Bonaparte?

I first appeared as Napoleon around 10 years ago, in January 2005. The village of Dinard (Brittany) was celebrating the imperial year and the occasion involved all sorts of events, including reenactments. At that time, the reenactors remained orphaned: Armand Frascuratti, the Corsican who played Napoleon, had retired in 2003. So there was no emperor anymore... For my part, I had been collecting uniforms without being interested in reenactments. It was my costume maker, based in Dinard, precisely, who advised me to make a tour. I appeared as Napoleon on a soiree at the Dinard Casino, with my spouse as the empress, and so the Mayor of Dinard invited me to the big summer reenactment, which became my first encampment (the name given to reenactments): I got adopted.

Why Napoleon?

It is an extraordinary character, with an amazing life story. See for yourself: Napoleon arrives to France in 1779, when he is 9 and doesn't know a single word of French; 30 years later, in 1810, he is a quasi-king of the world, having put his brothers and sisters on all the thrones. This is destiny! And, from my point of view, the only known example of civil, political and military virtuosity. Every discipline has its virtuoso, such as Mozart in music, but as far as virtuosos in various disciplines at a time are concerned, I only know Napoleon. A military genius, and also a civil life constructor. The reform of education, of the Comédie Française, of the Bank of France, were all of his making. Moreover, we are still living the Napoleonic age in France. Finally, Napoleon created his legend to the end. Ousted, deported to Saint Helena, he managed to die as a martyr.

How were you chosen? Why, do you think?

In order to succeed in a reenactment, there must be a general co-optation. What allowed me to be accepted is, above all, the physical resemblance, as well as the uniforms, since everybody who joins, does so with their own costume. I am very demanding. I try to recreate the uniform to a millimeter, I substituted the image of the rosette on the bicorne hat because it didn't have the exact 42 mm... This perfectionism played to my advantage.

Impersonating Napoleon is merely a hobby or something more?

This clearly is a hobby. As a lawyer, I see people with trouble marching... The reenactment is a way of escaping: I play Napoleon Bonaparte just as others play golf.

Did you study Napoleon's gestures and his way of talking?

Of course. I conducted my own research and learnt how to resemble him. He was a very nervous man: for instance, he was constantly stretching the sleeve of his suit. I recreate this kind of twitches. He would also get easily annoyed. On the encampments, I enter with rage and scold the officers harshly. As far as his manner of speaking is concerned, I learnt some words in Corsican which he used to repeat frequently. Some insults as well, because he could be very disagreeable. "We'll kiss your asses!," that is what he could say about his enemies. Of course, he would address everybody in an official manner. Napoleon hated informality and required large distance from his employees.

Apart from learning Corsican, do you need any other special skill?

Yes, I had to learn to ride a horse. Now I love it and, just as Napoleon loved to do it, I often ride galloping without thinking, in order to leave behind my officers in the field. I also learnt the French quadrille, a dance of that era.

Where do you find information?

I read many testimonies of his contemporaries. The memories of Constant, his manservant, for instance, and the works of historians, especially those of John Tulard, French scholar and historian specializing in the Napoleonic era. Anyway, the literature about Napoleon Bonaparte is immense: there are more books about him than the days which have passed since his death on the 5th of May 1821.

Are you up to date with the latest historical research regarding Napoleon?

Yes, I keep myself informed. We are far from knowing everything about Napoleon. Just a couple of months ago, an order issued by Marshal Ney during the Battle of Waterloo was found: a simple document like this can change the whole image of this battle. Not even the characters in the famous coronation painting by Jacques-Louis David (1748-1825) have been clearly identified yet.

Has being Napoleon influenced your everyday life? And the time you dedicate to your family, your friends and your work?

Yes, because I tend to make everybody wear uniforms: my wife is the empress, my two sons are the emperor's pages, some of my friends too... My family accompanies me in this adventure.

How much time do you dedicate to this activity annually?

I have dedicated seven or eight three-day long weekends per year to the reenactments. The season with most activity starts in March with the disembarkment in Golfe-Juan and the walk in the direction of Paris.

How is this activity financed?

With my own money. I do not owe any piece of art, very rarely I go to restaurants... I dedicate my money to Napoleon, my principal entertainment.

Do you think that the role of Napoleon has affected your life? Your character, the way in which you express?

No, in fact, no. I only restored his way of organizing work. Like him, I arrange my mails into three piles: the "answered", which doesn't need any particular reaction, only taking notice; the "current", which has to be done during the day, and the "to do," the background work, which requires more time. On the contrary, it's quite the reverse: my work affects my way of being Napoleon. The work of a lawyer consists in speaking and representing: it is useful when you impersonate an emperor.

Had you participated in a similar event before becoming Napoleon?

Never. I didn't even know they existed!

Do you play other roles or have any other function in the reenactments? Any special responsibility?

No, I only know how to be Napoleon. I was another character once: a cuirassier general, because an American Napoleon was already playing the emperor. As far as the possible responsibilities are concerned, I don't take part in the organization; my only mission is to be the carrier of the imperial image.

How did you feel during your first battle?

It just seemed very pleasant: to live the history, be a part of this living painting. Sometimes I am a little nervous, just like recently in Fontainebleau at Napoleon's farewell, when I opened the door and behind it, there were 40,000 people (of public) waiting for the emperor. But it is like an important case in court, the nerves disappear as soon as action begins.

Have you ever met another Napoleon? Do you share your experience with each other?

I met Marc Schneider, the American who was Napoleon for a long time, but now only comes to Europe from time to time. He remains active in the United States, it is actually his occupation: he has a contract with Williamsburg Museum for impersonating great historical figures. And then there is Jean-Gérald Latrocinio, a Belgian whom they call "the double," since he replaces me when I cannot come. It is true that he doesn't have the dimple in the chin, but he does have a beautiful nose... A priori, he is the one to supersede me. He's got less experience, that is why I sometimes had to lend him my old uniforms, medals and give advice.

Is anyone helping you (with materials, guidance, education, etc.)?

My main adjutant is my costume maker, Mr Guinhut, in Dinard. It has been the same person since I started. On the other hand, he is almost a global monopolist as far as the Empire uniforms are concerned. I have four costumes, all of them tailor-made. The most expensive, embroidered by hand, cost me 13,000€.

How long are you going to be Napoleon Bonaparte?

Still a long time, I will abdicate in July 2015, after Waterloo. I am obsessed with the need to comply with the history. Otherwise I wouldn't be Napoleon's age any longer. This is a question of credibility. In that moment, it would be 10 years of me impersonating him: it's very absorbing, my wife and I are going to relax and travel.

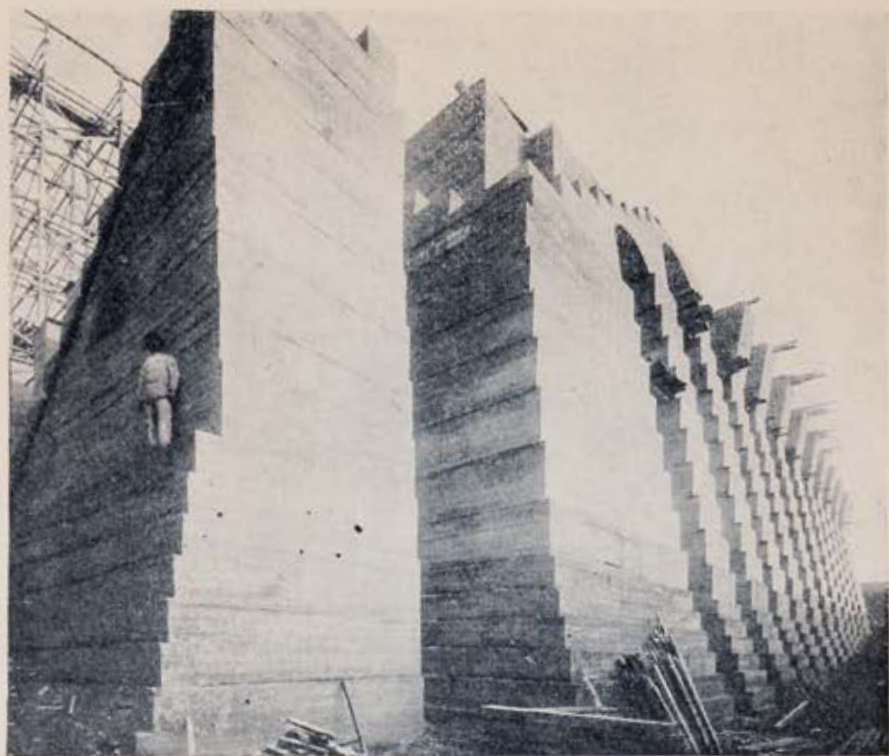










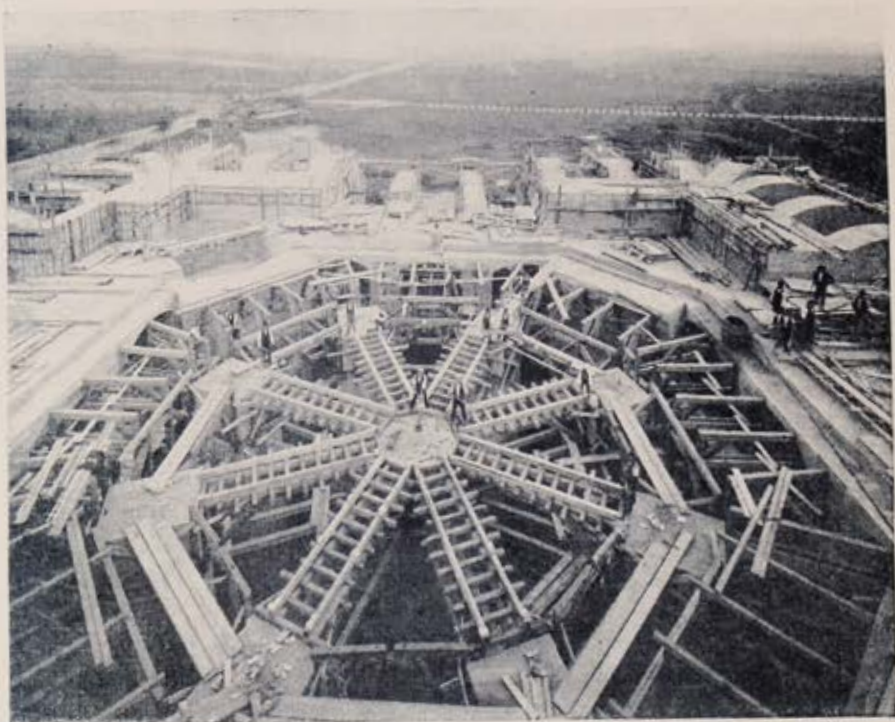


Ansicht der Gründungspfeiler im Dezember 1904

Der Innengestaltung des Denkmals sind drei Gedanken zugrunde gelegt: Der untere Bau will das Gedächtnis an die gefallenen Kämpfer bewahren, der mittlere soll die Charakterzüge des kämpfenden Volkes darstellen, und im oberen Teil haben Mahnung und Ansporn für kommende Geschlechter ihren Ausdruck gefunden.

Zuerst öffnen sich uns die Tore zur K r y p t a. Acht mächtige Pfeiler, von denen jeder ins Innere gewendet als Schicksalsmaske gestaltet ist, bilden das Rund eines Grabgewölbes: das Ehrenmal für die gefallenen Helden. Unser Blick gleitet von Maske zu Maske und findet im brechenden oder gebrochenen Auge das Sterben der Krieger symbolisiert. Vor jedem Riesenantlitz halten zwei trauernde Kameraden die Totenwacht. An dieser Stätte ehrt das deutsche Volk alle bekannten und unbekannten Soldaten, die in den Schlachten des nationalen Befreiungskampfes von 1813/15 ihr Leben für die Freiheit Deutschlands und den Frieden Europas geopfert haben. 22 000 Russen, 16 000 Preußen, 12 000 Österreicher und 300 Schweden fielen allein in der Schlacht bei Leipzig. Das hohe Blutopfer des russischen Volkes ist zum Sinnbild geworden für die enge Kampfbrüderschaft, die Deutsche und Russen verband.

Eine Außentreppe führt uns empor auf die große Galerie. Über uns wölbt sich der Hauptraum des Denkmals: die Ruhmeshalle. Durch mächtige Bogenfenster, die hier das Gewölbe durchbrechen, flutet gedämpftes Licht. Wie der Sage entnommen, sitzen vier menschliche Kolossalfiguren, die vier rühmenswerte Eigenschaften der siegreichen Völker verkörpern. Da ist zuerst die *Tapferkeit*: Mut und Tapferkeit sind die stark hervortretenden Charakterzüge der Freiheitskämpfer. Das Volk ist sich seiner Kraft bewußt geworden und sprengt die Fesseln der Fremdherrschaft. Die Spannung der Armmuskeln bringt die gewaltige Kraftanstrengung sinnbildlich zum Ausdruck. Neben die Tapferkeit tritt die *Glaubensstärke*: Freiheit und Unabhängigkeit, die unveräußerlichen Rechte der Völker, waren unter der Fremdherrschaft verlorengegangen. Aber unbeirrbar ist der Glaube an die Wiedergeburt des Volkes. Zuversicht und unerschütterliches Selbstvertrauen sind die Stärke der Freiheitskämpfer. Der zuversichtliche Mensch fühlt sich geborgen im Schutze unzerstörbarer natürlicher Mächte. Ein weiteres Merkmal der Stärke ist die *Volkskraft*. Eine Mutter nährt ihre zwei Kinder: Sinnbild der unerschöpflich fließenden Kräfte, die aus der Tiefe des Volkes kommen. Auch die Herrschaft Napoleons vermochte Volkstum und Volksbewußtsein nicht

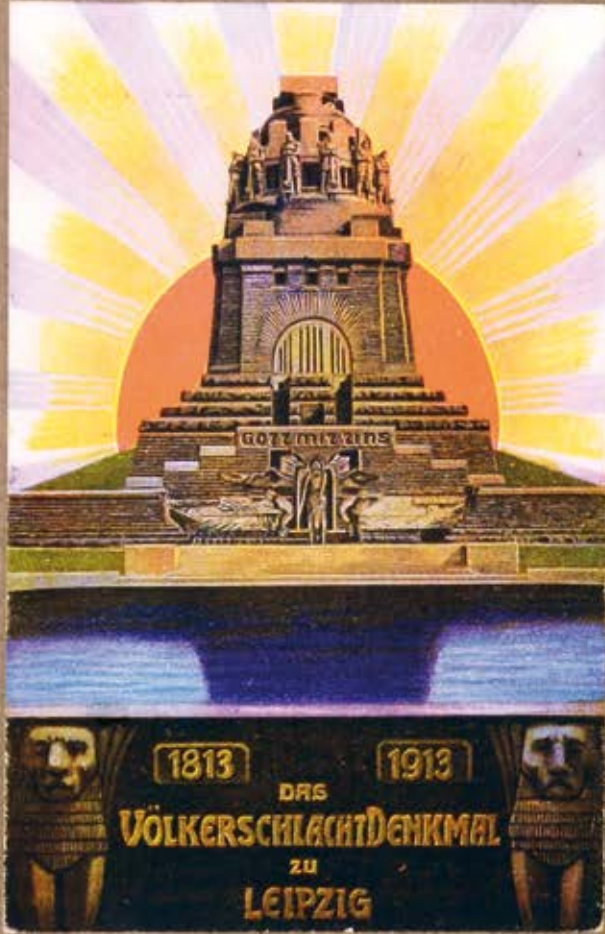


Einrüstung der Kryptadecke in einer Höhe von 22 Metern. Im Hintergrund rechts und links die Gurtbögen, die Neben- und Hauptpfeiler verbinden. (Bilder: Archiv des Verfassers)





Das Völkerschlachtdenkmal
- Weiheschrift -















Eriz Moreno tiene un Máster en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna. Ha recibido varias becas y premios realizando proyectos en varios países de Europa y en los Estados Unidos. Entre las exposiciones realizadas entre 2013 y 2014 destacan las individuales "Projekt Beton" en el Museo Regional de Szczecinek (Polonia) y "Ararat" en el Museo de Arte Contemporáneo de Ereván (Armenia); y las colectivas "9980 km el horizonte que nos separa" en Domus Artium 2002 Museum (Salamanca) y "Horizonte" en el Museo Guggenheim de Bilbao.

Eriz Moreno has a Master of Fine Arts from the University of La Laguna. He has received several scholarships and awards to develop projects in several countries in Europe and in the USA. Among the exhibitions between 2013 and 2014 remarks the individuals "Projekt Beton" in the Szczecinek Regional Museum (Poland) and "Ararat" at the Museum of Contemporary Art in Yerevan (Armenia); and the collectives "9980 km the horizon that separates us" in Domus Artium 2002 Museum (Salamanca) and "Horizon" at the Guggenheim Bilbao Museum.

Eriz Morenok Arte Ederretako Master bat dauka La laguna Unibertsitatean. European eta Estatu Batuetan beka eta sariak jaso ditu. 2013 eta 2014 urteen artean banakako erakusketa adierazgarrienak, "Projekt Beton" Szczecinek Herrialdeko Museoan (Polonia) eta "Ararat" Erevan-eko Arte Garaikideko Museoan (Armenia). Taldekoak "9980 km el horizonte que nos separa" Domus Artium 2002 Museoan (Salamanca) eta "Zerumuga" Bilboko Guggenheim Museoan.

<http://erizmoreno.info/>

The logo for BilbaoArte, featuring the word "BilbaoArte" in a bold, white, sans-serif font. The text is positioned to the left of a solid white square, which partially overlaps the right side of the word "Arte".