

El monumento al preso político desconocido de Max Bill como espacio de encuentro para una ciudad en transformación*

Max Bill's Monument to the Unknown Political Prisoner as a Meeting Space for a City in Transformation

Rodrigo Pemjean Muñoz
Universidad Politécnica de Madrid, España
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6783-5227>

DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.apu35.mppd>

Carmen Martínez Arroyo
Universidad Politécnica de Madrid, España
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6105-5895>

Recibido: 07 febrero 2021
Aceptado: 26 octubre 2021
Publicado: 30 julio 2022

M^a Rosario Lozano González^a
Universidad Politécnica de Madrid, España
mdrlozano@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8442-8183>

Resumen:

El artículo analiza el Monumento al Preso Político Desconocido que el arquitecto Max Bill propuso como respuesta al concurso internacional de escultura convocado en 1952 por el Institute of Contemporary Arts de Londres.

En la ciudad actual, sometida a cambios constantes, parece pertinente volver nuestros ojos a aquellos proyectos que han propuesto espacios de encuentro. Se ha perdido mucho con la pandemia. Las redes han tratado de ponernos en contacto, pero ha sido un intento vano, pues la pantalla es una barrera infranqueable, y hemos redescubierto la importancia de la ciudad como lugar para relacionarnos con los demás. Creemos que es oportuno estudiar el Monumento al Preso Político Desconocido por razones poéticas, pero muy especialmente por su condición de ser un espacio para los ciudadanos, un modelo origen para las relaciones sociales. El texto aquí desarrollado se basa en la documentación original, la reelaboración de nuevos planos y una bibliografía exhaustiva. El artículo se estructura en cinco apartados. En el primero, se reflexiona sobre la utilización de las matemáticas y la geometría para generar el proyecto; en el segundo, se estudia la mirada a través del monumento; en el tercero, se analiza la construcción de un proyecto que nunca fue materializado; en el cuarto, se estudian las reglas del sistema y sus variaciones; finalmente, en el quinto apartado, se examina el programa y se desarrolla un concepto: que el Monumento al Preso Político Desconocido no es solo una escultura si no que se transforma, gracias a la labor de Max Bill, en un espacio comunitario de encuentro.

Palabras clave: Max Bill, monumento al preso político desconocido, ciudad, espacio, encuentro.

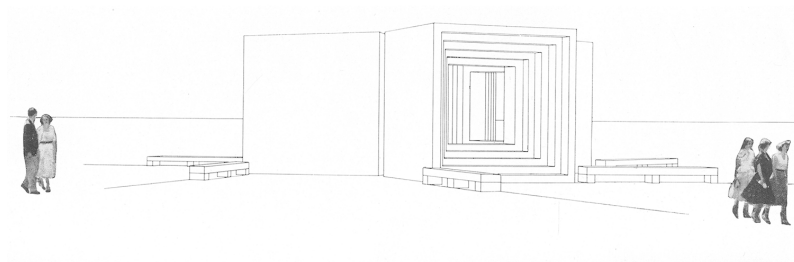
Abstract:

The article analyzes the Monument to the Unknown Political Prisoner that the architect Max Bill proposed in response to the international sculpture competition organized in 1952 by the Institute of Contemporary Arts in London. In today's city, subject to constant change, it seems pertinent to turn our eyes to those projects that have proposed meeting spaces. Much has been lost with the pandemic. The networks have tried to put us in contact but it has been a vain attempt, because the screen is an insurmountable barrier, and we have rediscovered the importance of the city as a place to relate to others. We believe it is appropriate to study the Monument to the Unknown Political Prisoner for poetic reasons, but especially for its condition of being a space for citizens, a model origin for social relations. The text developed here is based on the original documentation, the elaboration of new plans and an exhaustive bibliography. The article is structured in five sections. In the first, it reflects on the use of mathematics and geometry to generate the project; in the second, it studies the gaze through the monument; in the third, it analyzes the construction of a project that was never materialized; in the fourth, it studies the rules of the system and its variations; finally, in the fifth section, it examines the program and develops a concept: that the Monument to the Unknown Political Prisoner is not only a sculpture but is transformed, thanks to the work of Max Bill, into a community meeting space.

Keywords: Max Bill, monument to the unknown political prisoner, city, space, meeting.

Notas de autor

^a Autora de correspondencia. Correo electrónico: mdrlozano@gmail.com



Historia de un concurso

Max Bill estaba inmerso en la construcción de la Escuela de Diseño de Ulm y en la dirección de su Departamento de Arquitectura y Diseño cuando el Institute of Contemporary Arts de Londres convocó, en enero de 1952, un concurso internacional de escultura bajo el título de *The Unknown Political Prisoner*.

El objetivo de la convocatoria era reflexionar sobre “la contradicción existente entre los conceptos individuales de verdad y deber y los conceptos totalitarios de uniformidad y obediencia ciega” (Marter, 1994).

La documentación requerida para participar en el concurso consistía en una maqueta a escala de la propuesta que no superara los 50 cm en ninguna dirección, acompañada de dibujos e imágenes del resultado final de la obra. El ganador del concurso vería recompensado su trabajo económicamente y su obra sería

instalada en un lugar de relevancia de cualquier capital del mundo, emplazamiento elegido en consonancia con las características del proyecto ganador.

En marzo de 1953 se otorgó el primer premio de 4500 libras a Reg Butler; cuatro premios de 750 libras a Basadella, Gabo, Pevsner y Hepworth; y siete premios de 250 libras a Lippold, Calder, Chadwick, Adam, Hinder, Mizguzzi y Bill.

Las manifestaciones de descontento por el fallo del jurado no se hicieron esperar. Se publicaron numerosos artículos al respecto, incluso escritos por los propios participantes, como sucedió con Jorge Oteiza y Max Bill (Fullaondo, 1973).

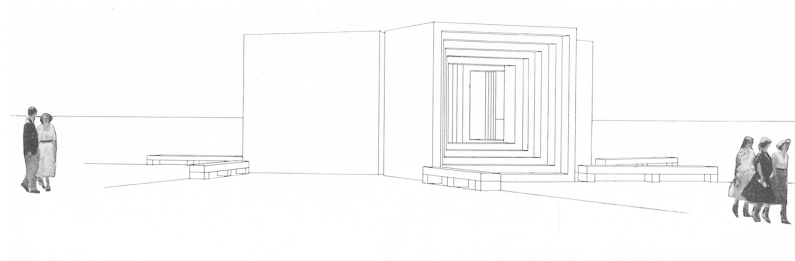


FIGURA 1
Perspectiva exterior de la propuesta de Max Bill, 1952
Fuente: Gregotti (1959)

La propuesta de Max Bill

El conjunto escultórico desarrollado por el arquitecto estaba compuesto por una columna triangular con tres cubos adosados y seis bancos. Bill consideraba importante “erigirlo en un parque público, sobre el césped y rodeado de árboles, con algunos caminos que condujeran al mismo” (Bill, 1955).

La columna, pensada en acero cromado con acabado pulido, se situaba en el centro de la propuesta, con una planta triangular equilátera de 20 cm de lado y una altura de 4 m.

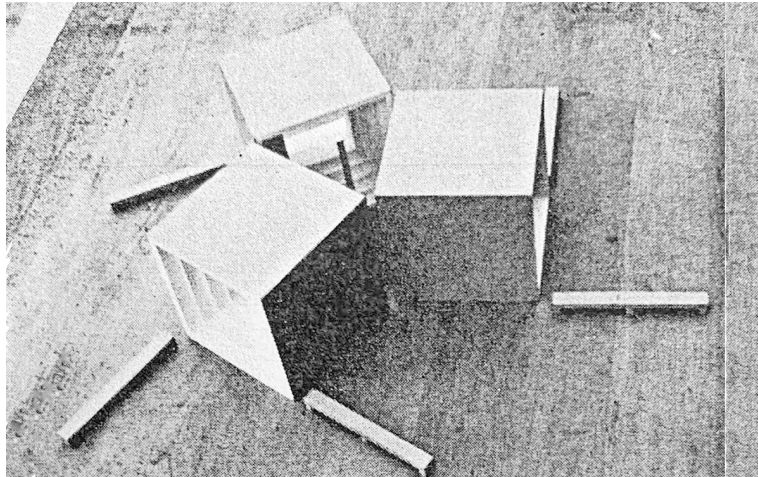
Enfrentados a cada una de las aristas de la columna se disponían los tres cubos, configurando un espacio central triangular. Según el texto de Bill, el exterior de los cubos, de 4 m de lado, era de granito oscuro, contrastando con el interior de mármol blanco. Se permitía el acceso al espacio central a través del vaciado del cubo. Cinco peldaños permitían ascender hasta un hueco central cuadrado de 2 m de lado y 0,80 m de profundidad. A continuación, se disponían otros cinco peldaños para posibilitar el descenso al espacio presidido por la columna. Cada peldaño tenía 40 cm de huella y 20 cm de contrahuella.

Los bancos eran de granito claro y se situaban en continuidad con dos de las aristas de cada cubo. Estaban formados por una pieza continua de 400 x 40 x 20 cm apoyada sobre tres soportes, dos extremos y uno central, del mismo ancho que la pieza superior y de sección cuadrada de 20 x 20 cm (figura 1).

Documentación¹

La documentación relativa a este proyecto, consultada en 2016, en el archivo de la Fundación Max, Binia + Jakob Bill, Zürich, estaba formada por:

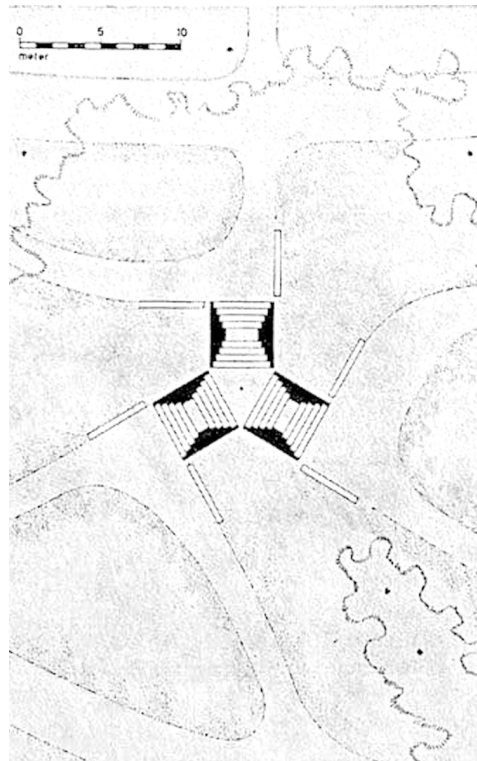
- Una maqueta de escayola pintada por fuera de color oscuro, con tres cubos de una pieza y seis bancos de una pieza. Nuestra hipótesis es que la escala era 1:50, considerando la fotografía a vista de pájaro sobre los tablones de madera. La hipótesis planteada con tablones de 8 cm parece razonable porque a dicha escala el lado del cubo mediría 4 m (figura 2).
- Seis fotografías de conjunto de la maqueta sobre fieltro con fondo de paisaje (Zürich o Ulm), iluminadas con la luz natural del sol.
- Dos fotografías de la maqueta a vista de pájaro, una realizada en un interior sobre suelo de madera y la otra sin fondo.
- Tres fotografías cercanas del espacio interior de la maqueta, con distintos puntos de vista e iluminaciones.
- Dos perspectivas a línea, una interior, desde uno de los cubos mirando hacia la columna y hacia los otros dos cubos, y otra exterior, solo publicada en la revista *Casabella*, con personajes.
- Planta del monumento. Dibujos neorracionalistas con las zonas seccionadas en negro (Braghieri, 1993)² (figura 3).



FIGURAS 2 Y 3.

Fotografía de la maqueta y planta de conjunto, 1952

Fuente: Maldonado (1955)



Matemáticas y geometría

Creo que es posible desarrollar ampliamente un arte basado en una concepción matemática [...] el arte necesita por igual del sentimiento y del pensamiento. Como ejemplo conocido, puede citarse de nuevo a Juan Sebastián Bach, quien, con medios matemáticos precisamente, dio forma a la materia sonido, creando estructuras perfectas.

Modulación y medida

Las medidas utilizadas por Bill en su propuesta (20, 40, 80, 200, 400 cm) hablan de la utilización de un módulo: el tamaño del peldaño (20 x 40 cm), medida de la cual nacerán el resto de los elementos. La profundidad del espacio central es el doble de la profundidad del peldaño, fijada por tanto en 80 cm. El ancho y alto de este espacio se ajusta a 200 cm, 10 veces la altura del peldaño o 5 veces el ancho del mismo. El ancho y altura total del cubo es de 400 cm, y similarmente sucede con el banco, de 40 cm de ancho (con 20 cm de espesor y 20 cm de apoyo) y 400 cm de longitud. La columna fija su altura en 400 cm y 20 cm de lado. Y la grieta de separación entre cubos se fija también en 20 cm. Todas las medidas del monumento participan de esta modulación y responden a un orden que tiene que ver con la medida del hombre (figura 4).

Trazado

El trazado del monumento nace de los intereses geométricos de Max Bill. Se puede considerar que la planta de conjunto del monumento se vincula con la serie *Quince variaciones sobre un mismo tema*, realizada entre 1934 y 1938 (figura 5), en la cual se realizan varias aproximaciones a la espiral iniciando el trazado a partir de un triángulo equilátero, figura geoméricamente perfecta, que es la forma que adquiere la columna central en el monumento y en torno a la cual se disponen los tres cubos.

En alzado y sección, el trazado tiene que ver también con las enseñanzas de Paul Klee y Josef Albers, de quienes Max Bill fue alumno cuando estudió en la Bauhaus entre 1927 y 1929.

El alzado se genera mediante una serie de marcos en movimiento, que darán un efecto de profundidad en perspectiva. En una de las pinturas de Paul Klee, titulada *Castillo para ser construido en el bosque*, se dispone un elemento, el castillo, equivalente en alzado a los cubos del monumento; además Bill propone situar su propuesta en un claro del bosque, tal y como ocurre en el cuadro de Klee.

Finalmente, también podemos encontrar en el alzado ecos del trabajo de Josef Albers en torno a la figura del cuadrado. En 1950, este artista comenzó la serie *Homenaje al cuadrado*, y durante 25 años realizó más de mil trabajos relativos a este tema, basados en las matemáticas al igual que Bill, con variaciones en el color y la opacidad, desplazamientos del punto de fuga y transformaciones en la profundidad (figura 6).

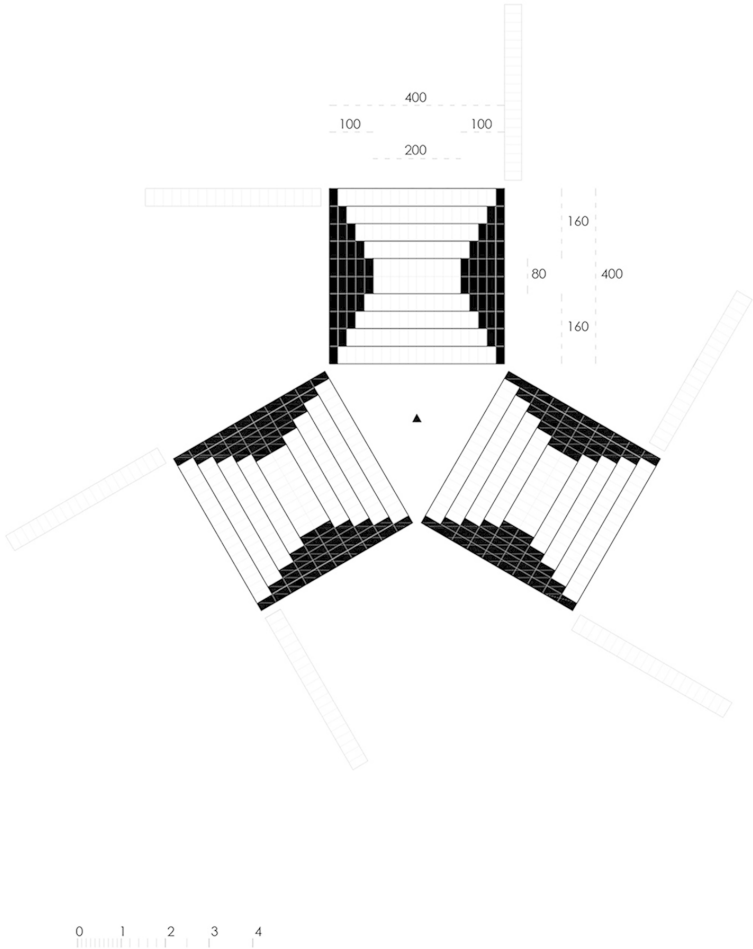


FIGURA 4
Modulación y medida
Fuente: Dibujo realizado por los autores

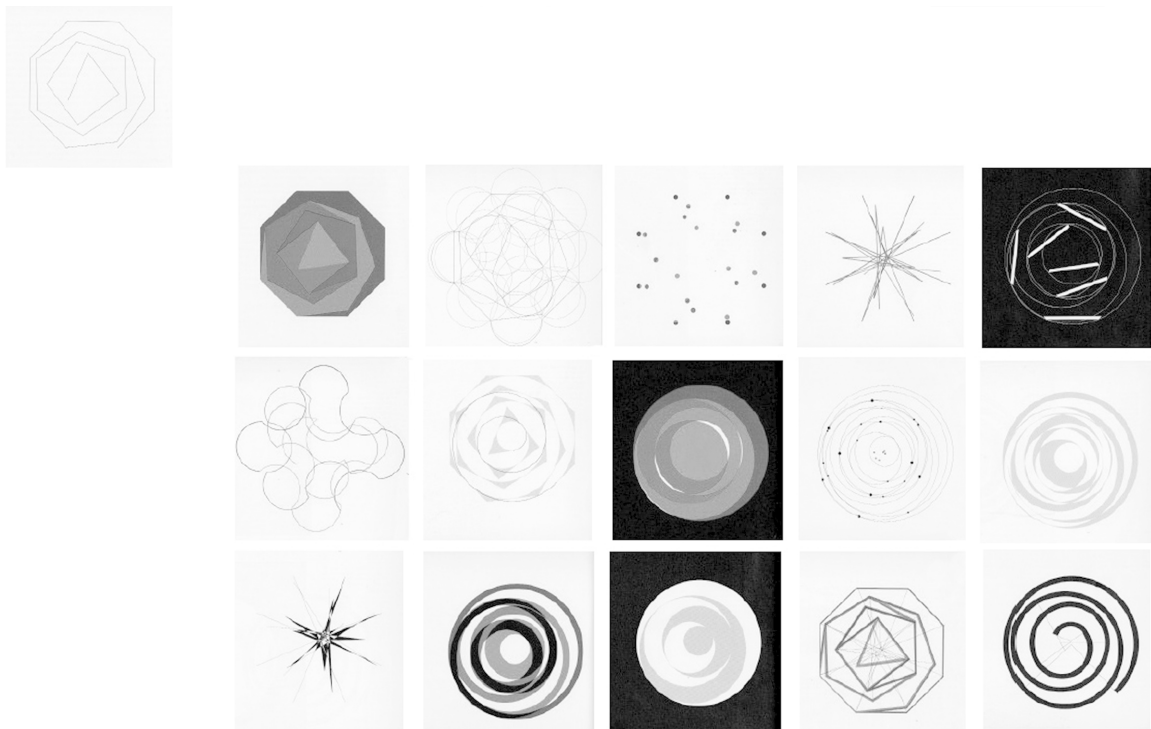


FIGURA 5

Quince variaciones sobre un mismo tema, por Max Bill, 1934-1938

Fuente: Ors et al. (2016)

Escala

En el proyecto, Bill enfatiza la relación del usuario con el monumento, por un lado, gracias al programa de uso, y por otro, debido a las medidas utilizadas, conectadas directamente con el ser humano. Los peldaños en el cubo son de 20 cm, altura que facilita el recorrido, y su ancho es de 40 cm, medida perfecta para un asiento. El hueco central de paso en los cubos se hace de 200 x 200 cm, una puerta de paso doble. Los bancos son de 40 cm de ancho y 40 cm de alto, y por tanto han sido también pensados en relación al hombre. Todas las medidas nos hablan de la poca “monumentalidad” de este monumento y vinculan el proyecto con la escala humana.

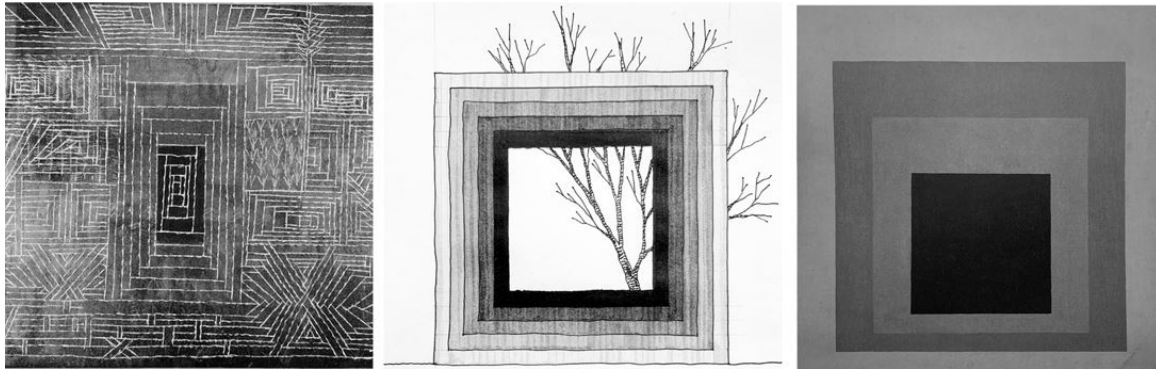


FIGURA 6

Relación con las obras de Klee y Albers

Nota: Izq.: Paul Klee, *Castillo para ser construido en el bosque*, 1925, detalle.

Centro: Alzado de la propuesta de Max Bill, dibujo realizado por los autores.

Dcha.: Josef Albers, *Homenaje al cuadrado*, 1970, amplificado. Fuente: Weiermair (2005).

Fuente: Kudielka y Riley (2002)

Mirada

Enmarcado versus grieta

En el monumento, Bill manipula la mirada de dos maneras: mediante los marcos sucesivos y gracias a las grietas verticales entre cubos (figura 7).

Los marcos sucesivos generan una perspectiva ilusoria artificial, además de que Bill trabaja con mecanismos pictóricos, acentuando los grises en cada plano, tal y como explicaba Paul Klee a sus alumnos en los años veinte en la Bauhaus. Bill conseguirá la gradación en el monumento mediante los escalones y el aire interpuesto entre el objeto y el observador. Las gradaciones de grises de Klee (del blanco al negro) son equivalentes a las que el ojo percibe en la escultura de Bill.

La segunda manipulación de la mirada se produce en los tres huecos verticales dispuestos entre los cubos. La grieta vertical tiene 20 cm de ancho por 4 m de alto, y solo permite el movimiento de la cabeza del observador en sentido vertical. Desde el exterior y a través de dichas grietas verticales se percibe la columna espejo, que duplica la imagen del usuario devolviendo el reflejo.

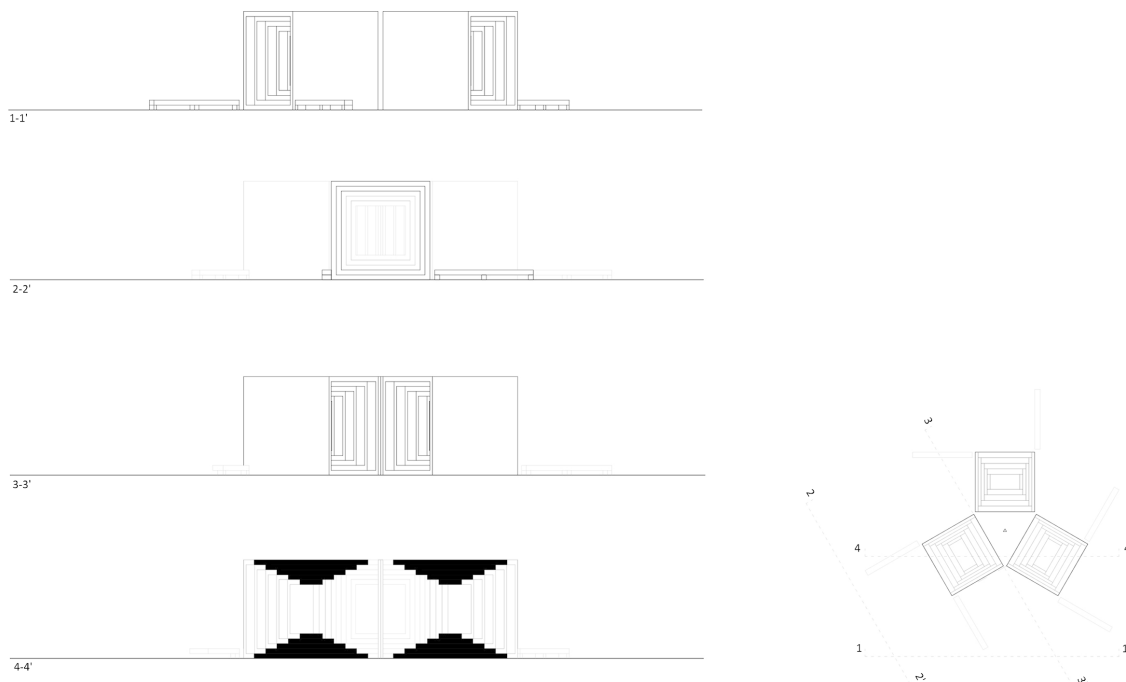


FIGURA 7
Alzados y secciones. Marcos y grietas
Fuente: dibujo realizado por los autores

Frontal versus diagonal

El usuario percibe el monumento desde dos puntos de vista: el frontal y el diagonal. La visión frontal es aquella que se produce cuando el observador se sitúa en el eje de cualquiera de los cubos. Pero incluso en este caso se pueden obtener visiones diagonales de los cubos situados detrás, gracias a la disposición en triángulo de la planta. Además, los caminos de aproximación a la propuesta son de dos metros de ancho y los ejes de estos caminos no coinciden con los ejes del monumento, lo cual vuelve a potenciar la diagonal visual y de recorrido.

Desde el exterior se produce una situación centrípeta, que lanza las miradas al espacio central de la columna. Desde el interior se produce una situación centrífuga, en la que las miradas se lanzan al exterior, hacia tres paisajes enmarcados por los cubos y otros tres por las grietas. La geometría en triángulo, además de permitir el dinamismo visual, posibilita que los paisajes atrapados a través de los huecos sean diferentes entre sí (figuras 8 y 9).

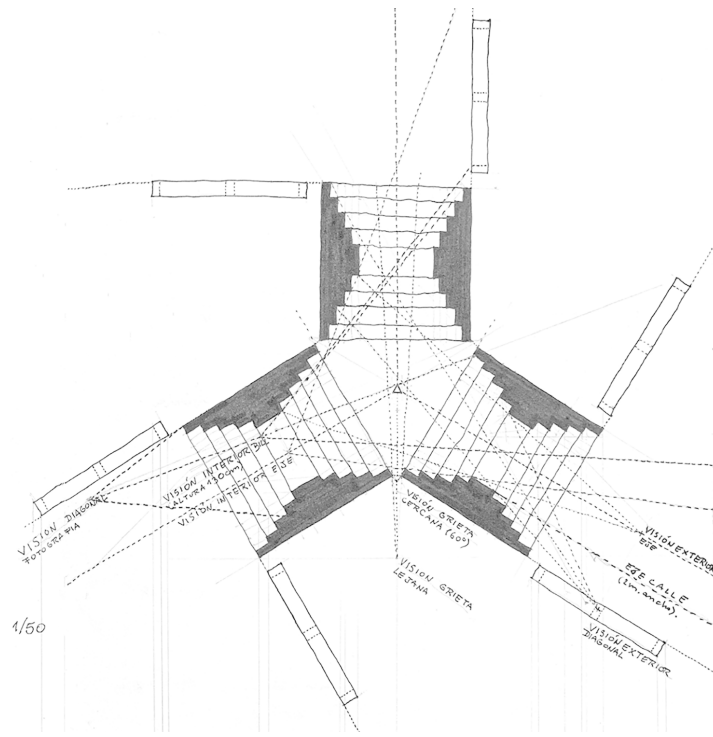


FIGURA 8
Las miradas en el monumento
Fuente: Dibujo realizado por los autores

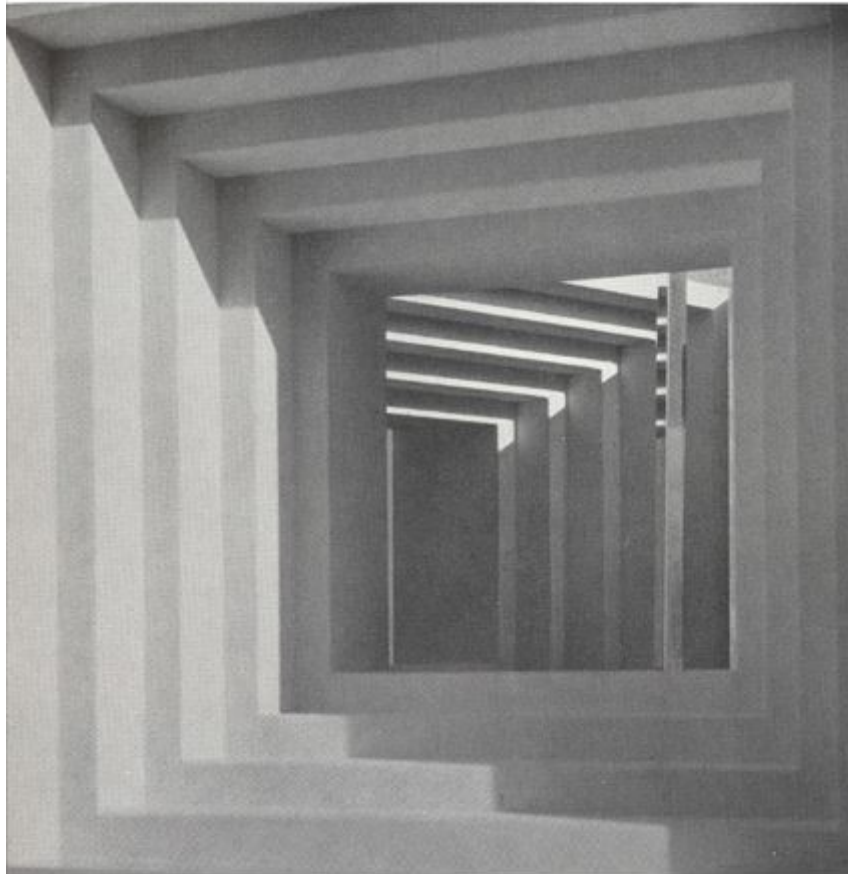


FIGURA 9
La diagonal visual en la maqueta, 1952
Fuente: Gregotti (1959)

Variación de la altura de los ojos

En el monumento se producen una serie de desfases entre el horizonte visual y el horizonte del propio objeto, ya que el eje de cada cubo está a 2 m de altura respecto del suelo. Los ojos de una persona de 1,70 m (una media razonable para la época en la que se realizó la propuesta) están a 1,60 m y por tanto hay 40 cm de desfase entre ambos horizontes. La situación cambia cuando el usuario se sienta en la grada o sube al nivel superior, pero siempre habrá diferencias de altura (figura 10).

Esos desfases hacen incrementar el carácter perspectivo de la propuesta. Ya no son solo los marcos sucesivos los que producen el efecto, sino que además el espectador ve siempre los lados interiores del cubo, pero

también parte del techo o del suelo, algo que se refleja en las fotografías de la maqueta y en los dibujos en perspectiva.

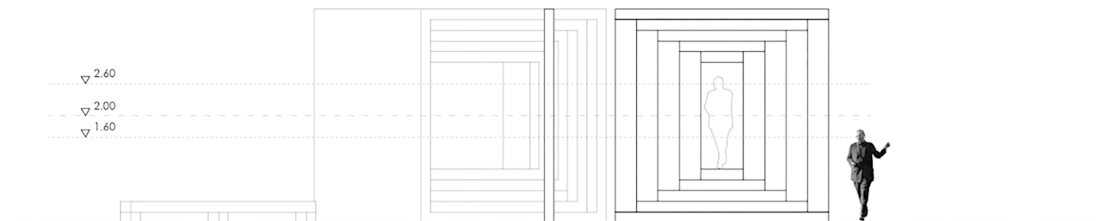


FIGURA 10
Variación de la altura de los ojos
Nota: dibujo realizado por los autores

Construcción

La arquitectura y la escultura tienen en común la creación de espacio. El presente caso se trata de un resultado extremo en el cual el desarrollo del espacio en sentido plástico se logra por medios arquitectónicos [...]. El monumento es un ejemplo de disolución de las nociones de escultura y arquitectura como también de pintura.

Arquitectura en estado puro

Podemos considerar este conjunto escultórico de Bill como un manifiesto de arquitectura en estado puro. Todo es verdad en el monumento, todo es estructura y construcción. No hay lugar para forros o falsos techos, y es un proyecto que no tiene necesidad de ser climatizado.

Por tratarse de una arquitectura en la que la materia será de vital importancia, se trabajará por sustracción. En la memoria del proyecto incluida en el libro de Maldonado se habla de “cavidades”.

Materialidad y fenomenología

En el monumento se trabaja con los contrastes. Los cubos son objetos que adquieren una condición casi orgánica, oscuros y con mucha textura en el exterior, blancos y lisos por dentro, hechos de granito gris oscuro y rugoso (probablemente abujardado) y de mármol blanco y brillante. Bill propone dos caras en oposición, jugando así con la percepción sensorial del usuario.

Arquitectura y gravedad

Granito y mármol: ¿hasta dónde se dispondría cada uno de los materiales?, ¿cómo se realizaría el encuentro en esquina? Al ser una propuesta no construida, la investigación nos conduce aquí a otras obras de Bill y a una cierta especulación.

Las imágenes de la maqueta nos muestran un proyecto de pieza y material único. La maqueta se realizó en escayola y se pintó cada cubo con pintura oscura por el exterior, con el carácter neoplástico presente en gran parte de la producción pictórica de Bill. Este proyecto de material único, en el que se cambia solo de textura entre el exterior y el interior (abujardado/pulido), puede entenderse como monolítico. Podrían realizarse unas piezas excavadas y transportarse al lugar elegido, pero esta idea de la construcción parece improbable cuando se calcula el peso de cada cubo, que es de unas 75 toneladas.

La descripción de los materiales presente en la memoria del proyecto también nos hace descartar la idea del monolitismo. Se trataría entonces de una construcción mediante losas dispuestas en esvástica (en horizontal y vertical) y generando una espiral, como se define en los alzados. Pero el encuentro de los dos materiales se convertiría en clave. No podría ser a bisel, pues Max Bill, constructor neto, no lo realiza así en ninguna de sus esculturas. La solución más probable, siguiendo la estela de Bill en otros proyectos, sería plantear la losa exterior en granito y las interiores en mármol blanco, con un encuentro limpio en el que las losas se desplazan 40 cm entre sí (figuras 11 y 12).

Sistema y variaciones

El monumento se entiende como un sistema de objetos independientes que pueden combinarse entre sí. Para entender la relación que mantienen entre ellos, resulta pertinente comprender los objetos y las reglas del juego.

Componentes del sistema

El sistema, como en un juego de construcción de piezas de madera, está formado por tres tipos de objetos: una columna, tres volúmenes excavados y seis bancos. Pero también hay que definir el tablero de juego. En las bases del concurso no se especificaba el lugar donde iba a disponerse la propuesta, pero para Max Bill era determinante. El tablero era, a semejanza con la gran superficie de césped de Pisa, un plano abstracto donde colocar las piezas. El monumento se erigía en un claro en el bosque con tres caminos de acceso. Se disponían dos bancos en torno a cada cubo que, además de servir como asientos, generaban una relación visual con los alrededores con el mismo sentido neoplasticista con el que Mies van der Rohe extendía los muros en la planta de sus proyectos. Los bancos tenían dos funciones simultáneas en relación con el camino elegido: por un lado, guiar al usuario; por otro, conformar un espacio previo de plaza frente al cubo escalonado.

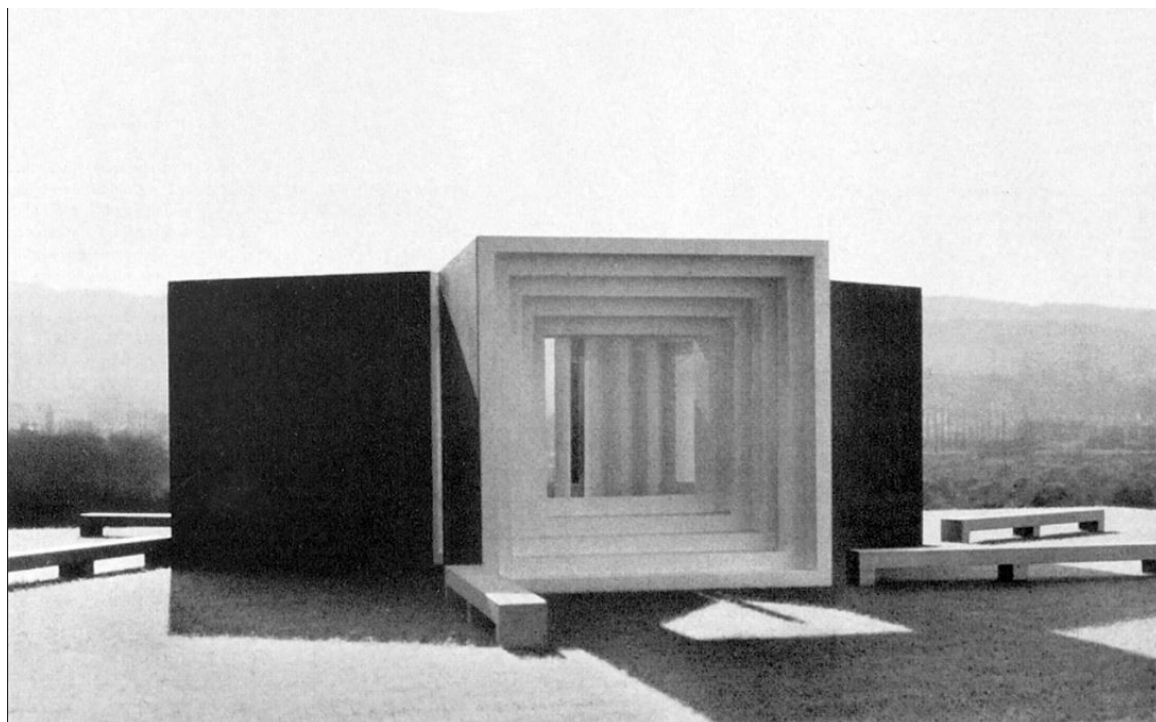


FIGURA 11.
Construcción monolítica de la maqueta, 1952
Nota: Bill (1957)



FIGURA 12.
Hipótesis de construcción en alzado con losas de piedra. Esvásticas concéntricas y horizontales pasantes
Nota: dibujo realizado por los autores

La variación del sistema en el proceso de configuración

El proceso de generación del proyecto puede entenderse de dos modos. En el primero, se configura el monumento a partir de la suma de sus elementos: se dispone la columna triangular; en torno a ella se crea el espacio central, en cuyos lados se colocan los cubos y, finalmente, en las dos esquinas exteriores de cada cubo se sitúan los bancos. En el segundo modo de entender la generación de la propuesta, se trabaja con el movimiento y con la geometría de la espiral, muy presente en la obra de Bill y referencia para este proyecto, como se comentó al hablar del trazado. En este caso, en primer lugar, se dispone en relación a una arista de la columna un primer grupo formado por el cubo y sus dos bancos anexos. El siguiente grupo, con el segundo cubo y los bancos respectivos, alcanza su situación precisa en planta gracias al desplazamiento del primer grupo, siguiendo la espiral; y análogamente sucede con el tercer grupo, que encuentra su lugar en el conjunto por el desplazamiento del anterior (figura 13).

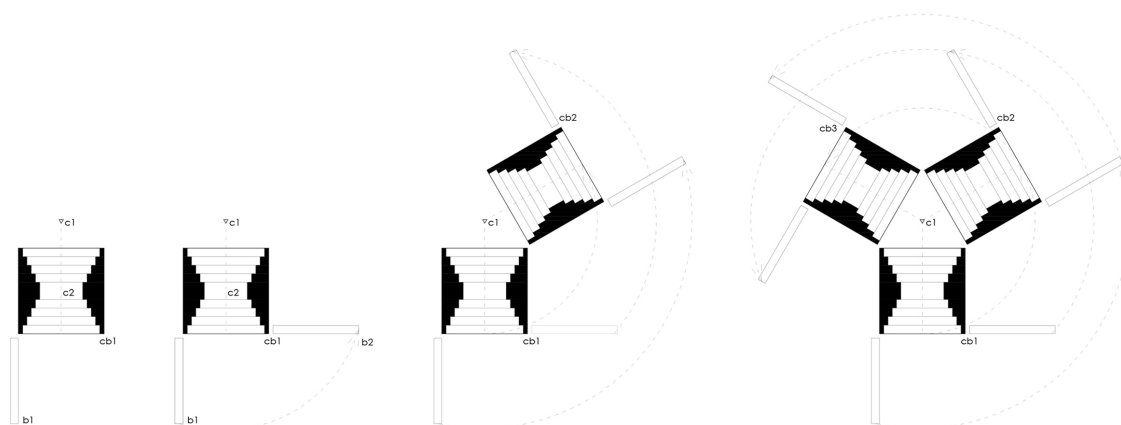


FIGURA 13
Trazado en espiral de la planta
Fuente: dibujo realizado por los autores

Sistemas de crecimiento alternativos y consecuencias espaciales

¿Por qué Bill decide utilizar tres cubos en la conformación del monumento? La respuesta se encuentra en el estudio de las posibles alternativas ligadas al sistema. Si el monumento hubiese estado formado por un único cubo y cuatro bancos, no habría habido espacio y solo se hubiese trabajado con la secuencia de paso. En el caso de plantear dos cubos, el espacio central existiría pero habría quedado abierto. En la alternativa de cuatro cubos, en torno al cuadrado, el espacio central sí habría quedado bien configurado, pero se introduciría un exceso de simetría y un gran estatismo, además de que se produciría la pérdida de la tensión diagonal, que sí tiene lugar en el proyecto de Bill gracias a las visiones sesgadas introducidas por la disposición en torno al triángulo. En las alternativas con espacio central de cinco, seis, siete u ocho lados (siguiendo la sucesión geométrica que plantea Bill en la serie *Quince variaciones sobre un mismo tema*), la propuesta se hace muy

grande y hay demasiadas piezas en juego para conseguir una configuración estable del espacio central. La geometría del triángulo consigue con un mínimo de elementos (una columna, tres cubos, seis bancos) la relación con los caminos y el paisaje, la intensidad y control del espacio central y los recorridos y visiones frontales y diagonales (figura 14).

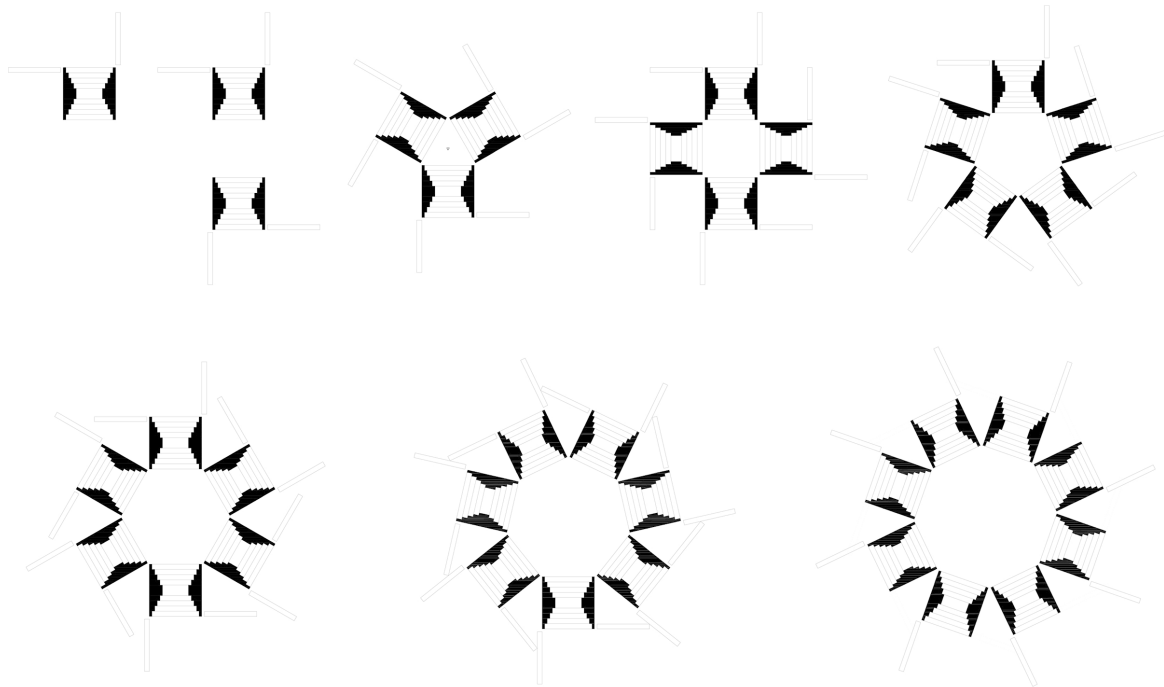


FIGURA 14
Sistemas de crecimiento alternativos
Fuente: Dibujo realizado por los autores

De la escultura en el pedestal a la arquitectura habitada. Espacios de encuentro en la ciudad

Del pedestal al plano de tierra

La propuesta de Max Bill se aleja del concepto clásico de monumento. El proyecto es abstracto, cargado de geometría, y se posa directamente sobre el terreno. La eliminación del pedestal ha sido una premisa en el arte contemporáneo, tal y como lo define Richard Serra: “La mayor ruptura de la escultura del siglo XX ha sido la eliminación del pedestal [...]. La escultura pedestalizada siempre transfería el efecto de poder, subyugando al espectador por el carácter idealizado y conmemorativo del tema” (Serra, 1994).

Serra y Bill son dos escultores del siglo XX que optan por la desaparición del pedestal, haciendo que el espectador no se vea “subyugado” sino en contacto directo con el elemento. De este modo, la escultura se puede contemplar, pero sobre todo se puede tocar.

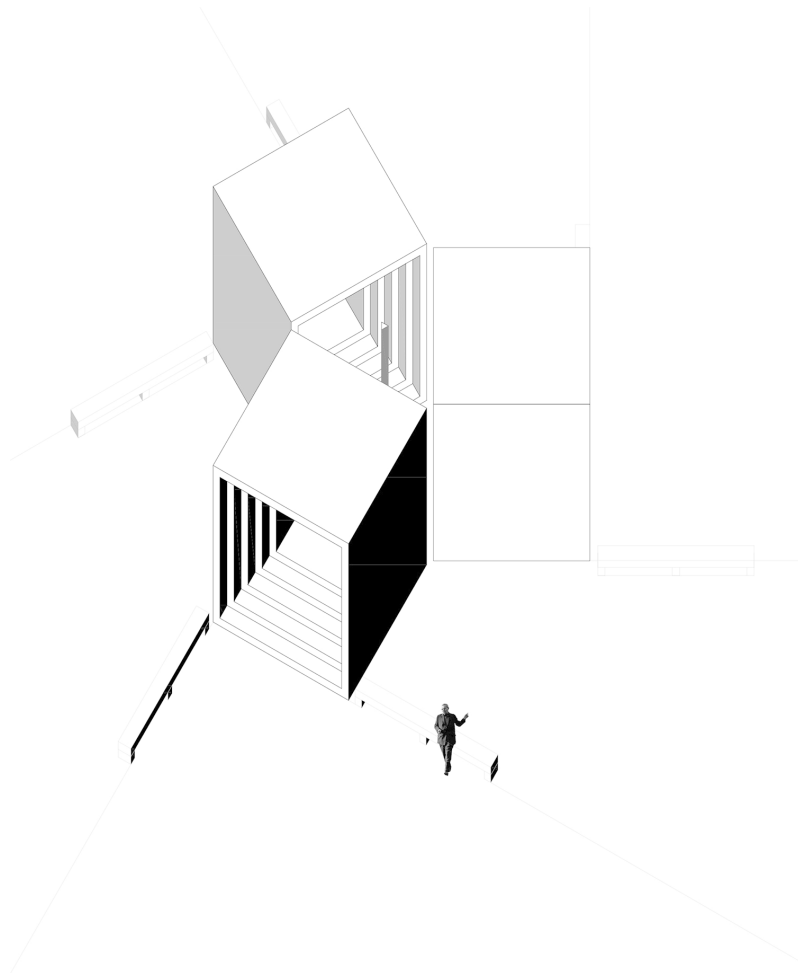


FIGURA 15
La arquitectura habitada
Nota: axonometría realizada por los autores

Escultura y recorrido

En la relación entre escultura y espectador toma gran importancia el desplazamiento del usuario. En el proyecto de Bill, el recorrido modifica la visión de la escultura y por tanto se transforma la relación del ser humano con el espacio. Al caminar a través de las piezas se producen cambios de nivel sucesivos y una secuencia en la que se va manipulando la mirada, tal y como hemos analizado en el apartado 2.

Esculturas habitadas. El ser humano como actor protagonista en el espacio urbano

Ya hemos comentado la posición del monumento en relación al plano de tierra, sin pedestal ni basamento, así como la innegable importancia del recorrido, que va otorgando distintas posiciones al ojo del espectador. Pero Bill va a dar aquí un paso más adelante, al considerar que la escultura se abre a todo un mundo en relación al programa, constituyendo un elemento conmemorativo con una columna central simbólica. Puede entenderse entonces, gracias a los peldaños, como un espacio de movimiento, pero también como un espacio estancial con gente reunida, si dichos peldaños se utilizan como gradas. Finalmente, puede utilizarse también como teatro, un teatro único con tres zonas de público, cuando se considera que la escena es el vacío central, o tres teatros separados abiertos con independencia a sus propios espacios adyacentes exteriores (figura 15).

Al igual que en las esculturas pabellón, Bill propone en este monumento que el protagonismo se le otorgue al ser humano. Lo escultórico y lo simbólico pasarán a un segundo plano, ya que no se trata solo de recordar a los anónimos, pero heroicos presos políticos; se consigue así que la arquitectura sea la que defina el espacio urbano.

En nuestras palabras iniciales, incluidas en el resumen, hablábamos de la condición cambiante de nuestras ciudades y de cómo las “plazas virtuales” (Signorelli, 2007) son insuficientes para relacionarnos con los demás. Con este proyecto, Max Bill se aleja del aspecto representativo de los monumentos tradicionales, para situarse en una posición mucho más democrática y participativa, y nos regala la idea de que una escultura habitada puede ser el mejor espacio comunitario para la relación y el diálogo.

Referencias

- Alvani, G. (2018). *Max Bill: ohne Anfang, ohne Ende: No Beginning, No End*. Scheidegger und Spiess AG.
- Bill, M. (1955). Un monumento. En T. Maldonado (Ed.), *Max Bill* (pp. 66-79). Nueva Visión.
- Bill, M. (1957). Ein Denkmal. *Das Werk: Architektur und Kunst = L'oeuvre: architecture*
- Braghieri, G. (1993). *Aldo Rossi. Obras y proyectos*. Gustavo Gili.
- Fullaondo, J. D. (1973). Max Bill (número monográfico). *Nueva Forma*, (92), 37 y 40-47.
- Gregotti, V. (1959). Complessità di Max Bill. *Casabella*, (228), 32-39.
- Kudielka, R. y Riley, B. (2002). *Paul Klee: the nature of creation, works 1914-1940*. Hayward Gallery.
- Maldonado, T. (1955). *Max Bill*. Nueva Visión.
- Marter, J. (1994). The Ascendancy of Abstraction for Public Art. The Monument to the Unknown Political Prisoner Competition. *Art Journal*, 53(4), 28-36.
- Ors, I., Ballester, C. y Capellà, A. (Eds.). (2016). *Max Bill. Obras de arte multiplicadas como originales (1938-1994)*. Fundación Juan March.
- Serra, R. (1994). Extended Notes From Sight Point Road. En R. Serra (Ed.), *Writings. Interviews* (pp. 167-173). University of Chicago Press.
- Signorelli, A. (2007). Plazas reales, plazas virtuales. En J. Calatrava Escobar y J. A. González Alcantud (Eds.), *La ciudad: paraíso y conflicto* (pp. 301-318). Abada Editores.

Notas

- 1 Del 1 de julio al 30 de septiembre de 2016 se realizó una investigación exhaustiva en el archivo de la Fundación Max, Binia + Jakob Bill Stiftung, bajo la supervisión de Jakob Bill, hijo de Max Bill y director de la misma. Del proyecto para el Monumento al Preso Político Desconocido no se encontró ninguna documentación inédita.
- 2 Los dibujos que Bill realiza para este monumento son equivalentes a los que hará años después Aldo Rossi para el Monumento a la Resistencia en Cuneo. El propio Rossi definirá su propuesta como un homenaje a Max Bill.

* Artículo de investigación científica

Licencia Creative Commons CC BY 4.0

Cómo citar este artículo: Pemjean Muñoz, R., Martínez Arroyo, C., y Lozano González, M. R. (2022). El monumento al preso político desconocido de Max Bill como espacio de encuentro para una ciudad en transformación. *Apuntes*, 35. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.apu35.mppd>