

Memoria Histórica y Arte Público

Noelia Paz. noeh7@hotmail.es

Recibido: 12 junio 2016

Evaluado para revisión: 2 julio 2016

Publicado: 10 septiembre 2016

RESUMEN

La memoria conforma una parte esencial de la identidad social y urbana de las ciudades, asociándose a objetos, procesos y lugares que aglutinan el significado y simbolismo de la experiencia histórica de la ciudadanía en un contexto espacial. El diseño urbano contempla la transformación de la ciudad articulando la memoria histórica con el “proyecto urbano”, de manera que la integración de los planes urbanísticos y el proyecto artístico, genere una vinculación entre el análisis territorial en conjunto con las propuestas de monumentalización concretas. Para tal fin, el valor del arte público incide en los procesos de evolución urbana como herramienta para dar sentido e imagen a la ciudad mediante la activación de prácticas que propicien la apropiación del espacio público y la interacción social.

La expresión de la memoria en el contexto urbano asume al arte público como canal de transmisión, sirviéndose de mecanismos que generen símbolos y doten al espacio público de textura y calificación. Las distintas materializaciones llevadas a cabo en el siglo XX han establecido un diálogo con las prácticas anteriores situadas bajo la “lógica del monumento”, entablando vinculaciones formales, y haciendo emerger nuevos lenguajes en las intervenciones de las últimas décadas. Esta situación se produce en gran medida debido al desarrollo de políticas de recuperación de la memoria y políticas de arte público, que han ido generando estrategias de actuación. A través de tres casos de estudio, nos aproximamos a las prácticas del siglo XXI para analizar la materialización y el proceso realizado, cayendo en cuenta a cerca de la importancia y necesidad de la participación ciudadana en estos trabajos.

Adoptamos la ciudad de Barcelona como ilustración local de la problemática teórica global, tomando en consideración su evolución urbana en los ámbitos próximos a la memoria y el trabajo realizado para la articulación del arte público y el diseño urbano.

Palabras clave: memoria histórica, monumento, arte público, prácticas, espacio público, diseño urbano, transmisión.

RESUM

La memòria conforma una part essencial de la identitat social i urbana de les ciutats, associant-se a objectes, processos i llocs que aglutinen el significat i el simbolisme de l'experiència històrica de la ciutadania en un context espacial. El disseny urbà contempla la transformació de la ciutat, articulant la memòria amb el "projecte urbà", de manera que la integració dels plans urbanístics i el projecte artístic generi una vinculació entre l'anàlisi territorial en conjunt amb les propostes de monumentalització concretes. Per això, el valor de l'art públic incideix en els processos d'evolució urbana com una eina per dotar de sentit i imatge a la ciutat, mitjançant l'activació de pràctiques que afavoreixin l'apropiació de l'espai públic i la interacció social.

L'expressió de la memòria en el context urbà assumeix l'art públic com a canal de transmissió, servint-se de mecanismes que generen símbols i doten a l'espai públic de textura i qualificació. Les diferents materialitzacions dutes a terme al segle XX, han establert un diàleg amb les pràctiques anteriors situades en la lògica del monument, entaulant vinculacions formals i fent emergir nous llenguatges en les intervencions de les últimes dècades. Aquesta situació es produeix en gran mesura degut al desenvolupament de polítiques per a la recuperació de la memòria i les polítiques de l'art públic, que han anat generant noves estratègies d'actuació. A través de l'estudi tres casos, ens apropem a les pràctiques del segle XXI, per analitzar la materialització i el procés dut a terme, enfatitzant la importància i necessitat de la participació de la ciutadania en aquest procés.

Adoptem la ciutat de Barcelona com una il·lustració local de la problemàtica teòrica global, considerant la seva evolució urbana en els àmbits pròxims a la memòria i el treball realitzat per a l'articulació de l'art públic i el disseny urbà.

Paraules clau: memòria històrica, monument, l'art públic, pràctiques, l'espai públic, urbanisme, transmissió.

ABSTRACT

Memories form an essential part of a social and urban city's identity. Into the spatial context is established through the objects, processes and places that symbolize the historical experiences of the citizenship. Urban design has the ability to transform a city through "urban project" by integrating the city's memories attributes into urban landscapes, as well as, architectural design, generating a link between the territory –its past, present, and future– and finally, the monumental proposal. The value of public art impacts the process of urban development as a tool to give the city an image and perception, giving a chance to social interaction.

Public Art works as a transmission channel through mechanisms that generate symbols and give the public space its texture and quality. Different methods carried out throughout the twentieth century have established a dialogue between the previous "monument's logic" and the practices of the more recent decades, creating formal links, but new artistic languages. This situation has affected the development of memories' policies, as it has public art policies, which have generated strategies for public interventions to a large extent. Through three case studies, this dissertation approaches the 21st century practices, analysing the materialization and process carried out, all the while highlighting the substantial importance of citizenship participation in such projects.

The city of Barcelona was chosen as a local example of the global theoretical discussion, where its urban evolution in the monumental, memorial and public art field has developed in a large way.

Keywords: historical memories, monument, public art, practices, public space, urban design, transmission.

LA NECESIDAD DE MONUMENTALIZAR

" En su sentido estricto, un monumento (del latín "monere", recordar) es un objeto que contribuye a mantener el recuerdo del pasado a través de la referencia a un personaje o a un hecho histórico. Precisamente porque se trata de un recuerdo del pasado, se constituye en un factor fundamental de la permanencia de la ciudad a través de las azarosas vías de su transformación física y social. Esta cualidad de permanencia lo hace aglutinador y representante de ciertos aspectos de la identidad colectiva, del grupo social que lo rodea... La permanencia, la identidad visualizada se convierte, por tanto, en el factor más trascendental del monumento desde el punto de vista urbanístico, superando incluso la pura función de recuerdo del personaje o el acontecimiento histórico que quería rememorar. Esta hace que sea preciso ampliar el concepto de monumento y que haya que entender éste como todo aquello que da significado permanente a una unidad urbana, desde la escultura que preside y aglutina, hasta la arquitectura que adopta un carácter representativo y, de manera especial, aquel espacio público que se carga de significaciones. Por esto, 'monumentalizar la ciudad' quiere decir organizarla de manera que se subrayen los signos de la identidad colectiva en los que se apoya la conciencia urbana de esta colectividad, base de su capacidad de intervención en el porvenir de la ciudad". (BOHIGAS, Oriol, 1985: 148)

Cuando Oriol Bohigas hablaba de monumentalizar la periferia barcelonesa,

"en el mundo del arte se discutía sobre el Vietnam Veterans Memorial de Washington de Maya Lin (1981), las encinas de Joseph Beuys en la Documenta 7 (1982), el monumento antifascista de Jochen y Esther Gerz (1986) o la intervención de Hans Haacke en Puntos de Referencia 38/88 (1988), primeras soluciones de consolidación pública de la memoria desde el mundo del arte contemporáneo, de una memoria que tiene que competir como elemento de identificación con la publicidad y que prefiere recordar a las víctimas antes de que a los héroes." (DE LECEA, Ignasi. 2004: 10)

El arte ha ido interviniendo en el entorno urbano, transformando su espacio simbólico y de significado a través de la implementación de obras escultóricas y monumentos. Entendido así, es producto de un proceso de monumentalización de la ciudad y adopta un comportamiento como elemento referencial, aglutinante de la imagen urbana imprescindible para la construcción y evolución de procesos identitarios. (REMESAR, A.; RICART, N. 2010)

"La eclosión de la escultura monumental propia de la segunda mitad de siglo XIX corre en paralelo al crecimiento urbano en forma de ensanches y a la regeneración de núcleos antiguos de ciudades europeas y americanas. Dicho crecimiento está ligado a las necesidades de alojamiento fruto de un aumento exponencial de la población urbana, durante la primera y segunda industrialización. Se trata de un periodo muy fértil a nivel cultural, en el que aparece un concepto novedoso: el de "Arte Público", vinculado a la creación de una nueva disciplina: la planificación urbana. Para intelectuales y profesionales de esta etapa, el arte público trasciende la idea de escultura conmemorativa o monumento, para significar "el arte de hacer ciudad" en el sentido en que ya apuntara Ildefons Cerdà en su "Teoría General de la Urbanización", de 1867." (REMESAR, A. 2010)

El concepto de arte público, tras sus inicios ligados directamente a la escultura monumental y al ensanche de las ciudades durante mediados del siglo XIX, aparece en un período cultural productivo, en conso-

nancia con la constitución de una nueva disciplina: la planificación urbana. El crecimiento de las ciudades debido a los procesos de industrialización y acogida de nuevos habitantes, provoca la necesidad de un pensamiento integral de las ciudades, un planteamiento que permita trabajar los distintos ámbitos de la urbe como un todo, conectados. Así, el arte público se sitúa como un campo amplio de estudio, yendo más allá de la monumentalización y participando en “*el arte de hacer ciudad.*” (ILDEFONS, Cerdà, 1968-71. En REMESAR, A.; RICART, N. 2010). La transformación urbana de este período adopta un carácter holístico que confiere al arte público preocupaciones propias del espacio público y de la vida en las ciudades (costumbres, tradiciones, educación), acercándose este a la integración de las artes a lo largo del siglo XX.

Lo que hoy podemos entender como Arte Público, ha ido atravesando múltiples fases en función de la perspectiva tomada tanto por las instituciones artísticas como por las urbanísticas. Distintos cambios de paradigma y cambios de lenguaje, han acompañado su desarrollo, yendo desde la figuración, abstracción, representación, presentación, etc., y son reflejo de valoraciones estéticas (culturales y simbólicas) en yuxtaposición a la concepción del espacio urbano en diferentes momentos históricos, y en función de circunstancias físicas, sociales y políticas. La imagen que las ciudades adoptan necesita de la presencia de un lenguaje artístico en el espacio público que contribuya a la configuración y composición estructural, y propicie la apropiación. La estetización de la ciudad es la articulación de ciertas medidas transformadoras, pero principalmente la introducción de políticas públicas capaces de conjugar y promover la mejora de la apariencia física de la ciudad, la preservación de su patrimonio y la educación estética de sus ciudadanos. (REMESAR, A. 2016c).

En las primeras décadas del siglo XX, las Vanguardias artísticas desarrollan una revolución de los lenguajes y formas, especialmente desde el cubismo, futurismo, suprematismo y constructivismo ya que suponen una reflexión acerca de los modos de representación. (REMESAR, A. 2016a) El arte público adopta una evolución posterior, centrándose primero en el diálogo con el espacio de ubicación, pues con la obra de Auguste Rodin (Monumento a Balzac, 1891-1897) y su propuesta de supresión del pedestal sobre la que solía asentarse, la obra artística comienza a extenderse por el emplazamiento tendiendo a plantear: la vinculación del espacio en la pieza, y la interacción del espectador.

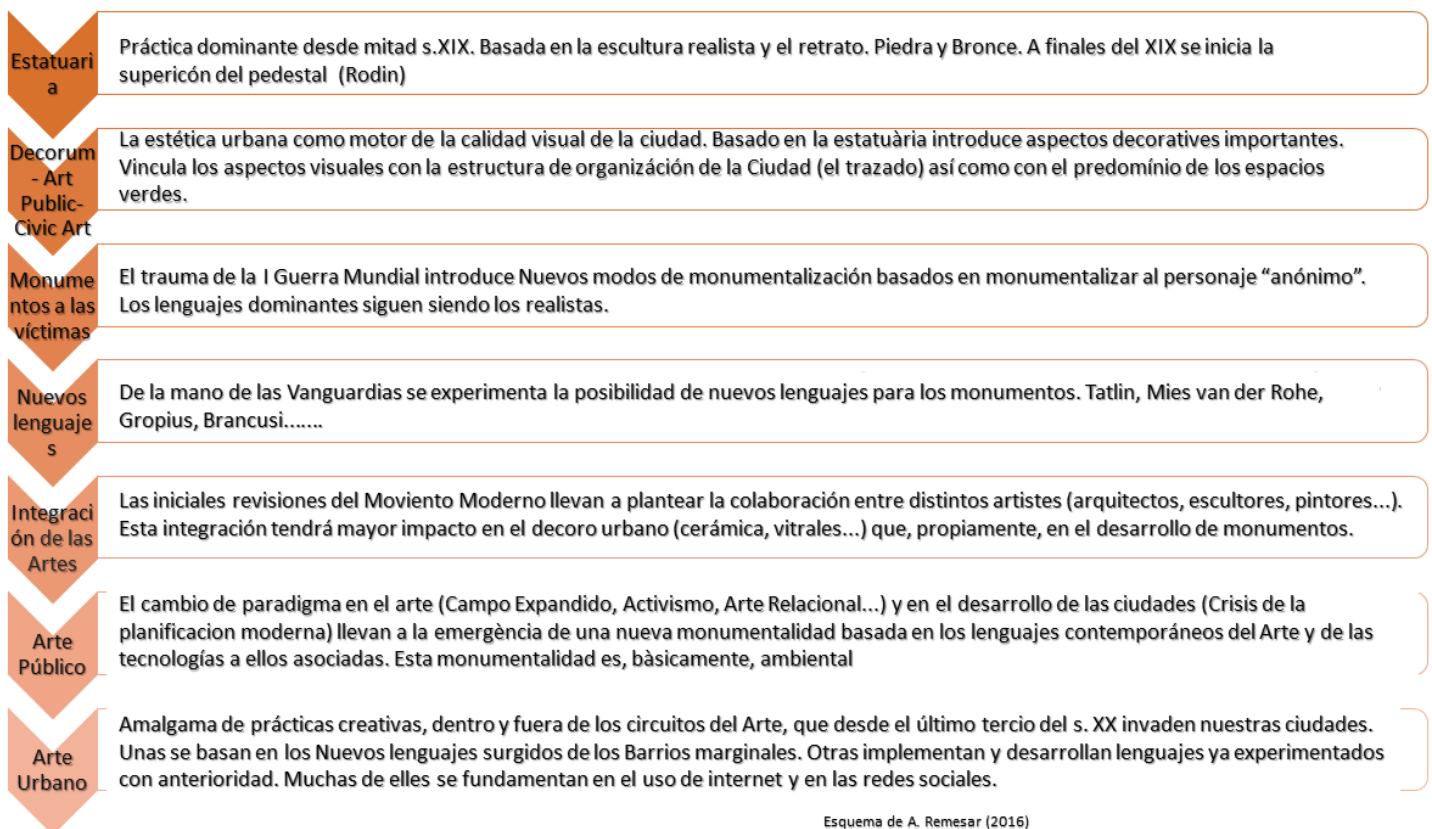
Así, el desarrollo del arte conmemorativo en el espacio público y el arte público, transcurren en paralelo a los cambios de paradigma morfológico del arte, adoptando nuevas materialidades y nuevos lenguajes, pero con preocupaciones estéticas más vinculadas al diseño urbano, y con preocupaciones sociales de interés público.

“En 1919, Vladimir Tatlin, había ya explorado el tema en su monumento a la III Internacional, un monumento a miles de personas anónimas que hicieron posible la Revolución Soviética. Planteado como reflejo especular de la Torre Eiffel, el gran monumento decimonónico a la burguesía triunfante, Tatlin utiliza la construcción y la tecnología del hierro como elementos desencadenadores que una conmemoración que ya no se soporta en el personaje ni en su retrato. [...] Por su parte, Walter Gropius, con su monumento a los caídos de Marzo en Weimar (1921) o Mies van der Rohe, con el monumento a Rosa Luxemburgo y Liebknecht (Berlín 1926), exploran, también, las posibilidades

de la conmemoración mediante el uso de construcciones y abstracciones, renunciando explícitamente a la fuerza icónica que posee el retrato.” (REMESAR, A. 2016a: 7)

El análisis acerca de los cambios de paradigma morfológico supone una profundización en múltiples factores que añaden un riesgo de generalización y banalización (REMESAR, A. 2016a), por ello no pretendemos hacer un estudio exclusivo de los aspectos participantes; sin embargo cabe señalar, al menos superficialmente, ciertos “momentos” que han marcado simbólicamente el transcurso del arte público y la concepción de la forma y los medios utilizados.

Esta tabla muestra la superposición de los distintos lenguajes sumados a las posibilidades de materialización de la obra, sin significar que la aparición de uno suponga la exclusión directa de otro. Sin embargo, veamos cómo se han ido entrelazando.



Nos interesa investigar los últimos lenguajes del arte en el ámbito de la memoria en el espacio público —que es, en sí mismo, el campo de estudio del arte público—. Si pretendemos una indagación en las cuestiones que atañen su emplazamiento, veamos cómo se desarrolla el arte público y qué formas adopta en su vinculación a la memoria. ¿Monumento?.

Oriol Bohigas (1985) señalaba, en el marco de la transformación y reconstrucción de Barcelona, la monumentalización como ampliación del término “monumento”, entendiendo éste como un todo que da significado a una unidad urbana, tomando desde la escultura pública —que aglutina— a la arquitectura —con carácter representativo—, y hasta el espacio público —cargado de significados—. Así, “[...] *monumentalitzar*

la ciutat» vol dir organitzar-la de manera que es subratllin els signes de la identitat col·lectiva, en els quals es recolza la consciència urbana d'aquesta col·lectivitat, base de la seva capacitat d'intervenció en l'esdevenidor de la ciutat.” (BOHIGAS, Oriol. 1985: 148)

Los procesos de monumentalización, por mor tanto de la regeneración urbana como de la transmisión de la memoria, se sirven del arte público para generar procesos de identidad a través de una materialización. Asume un papel de simbolización a través de objetos, espacios (en el espacio público) y procesos (en la esfera pública), además de tener la misión de calificación del territorio en la transformación urbana.

Por una parte encontramos que el concepto de “monumentalizar la periferia” supone la extensión del valor que aportan los elementos escultóricos, monumentos e intervenciones de monumentalidad a través de la arquitectura y conformación del espacio urbano, a las zonas más apartadas de los núcleos histórico y/o económico, transportando y repartiendo parte de la importancia y visibilidad que estos confieren al espacio público, con la evidente finalidad de dar importancia a la periferia para integrarla y cohesionarla dentro de la red que forma la ciudad.

Y por otra parte observamos que el mismo término –monumentalizar– puede ser usado para referirse a la transformación urbana (1) tanto como a la expresión de la memoria en el espacio público (2), con la finalidad de regeneración y/o conmemoración y voluntad de no olvidar, a través también de monumentos, y otras piezas que destaquen el carácter memorial. Es este, por ende, el que presta especial atención a las cuestiones históricas, y aunque ambos se sirvan de lenguajes artísticos y arquitectónicos, y aunque ambos sean garantes de la identidad, dentro del campo de actuación del primero

(1) no todos los casos inciden directamente en las cuestiones memoriales sino que su objetivo es “enriquecer culturalmente un entorno determinado, mediante obras o conjuntos no conmemorativos” , intervenir la transformación ambiental (como las Pajaritas, en el barrio del Clot); y dentro del ámbito del segundo,

(2) no todas las obras han sido confeccionadas bajo la lógica del monumento, sino que se han ido superponiendo diferentes lenguajes para la monumentalidad (como la escultura de Margarita Andreu en memoria a los bombardeos de marzo de 1938) .

Sigfried Giedion –en el marco del simposio “New architecture and city planning” celebrado bajo la coordinación de Paul Zucker en Nueva York, en 1944– se posicionaba ante múltiples críticas apuntando que la necesidad de monumentalidad es inagotable, imposible de extinguir ya que es algo propio de nuestra especie; emerge de la necesidad del ser humano de crear símbolos en los que se reflejen sus huellas y acciones en el mundo, así como para motivar los posicionamientos sociales, convicciones religiosas, transmitiendo el legado a las nuevas generaciones y avivando el sentimiento de población mediante la construcción de un imaginario colectivo sobre el espacio público de convivencia que pueda ser enriquecido con el uso de todas las artes (con más posibilidades cuanto más avanzan y aumentan los recursos técnicos). (GIEDION, Sigfried. En ZUCKER, Paul. 1944: 549-568)



Carlos Azagra. En FAV. La Barcelona de Maragall

Asimismo, Ignasi de Lecea (2004) retoma estos aspectos al conducirnos a los “Nueve puntos de monumentalidad”, que introduce el anterior autor Giedion junto con J. L. Sert y F. Lèger, por los que se resaltan las características, que las artes y la arquitectura, son capaces de inscribir para la transmisión de la memoria y la calificación del territorio en la ciudad. Es resaltable la vigencia que tienen estos estamentos en relación a la contemporaneidad a pesar de ser de mediados del siglo XX.

“Ya hace años, los vecinos de Barcelona (1997) expresaban, entre extrañeza y sorpresa, el valor que el Arte Público podía tener en la transformación de la ciudad. “Nuestra ciudad, nuestras calles y plazas, tienen numerosas esculturas. En algún lugar hemos leído que llegan a las 500, situadas, la mayoría de ellas, en lugares céntricos como la plaza Catalunya. El Ayuntamiento de Maragall ha dado un fuerte impulso a la monumentalización de la ciudad, y un buen ejemplo de ello es la lista de artistas que han colocado sus obras en estos últimos años. Sólo una minoría son recuperaciones de una época que negó la libertad de expresión, y la mayoría son obras de creación reciente.” (FAVB. 1997)

Como señalaba Debray (2001) el “monumento” es “el útil por excelencia de una producción comunitaria, [...] atrapa el tiempo en el espacio y convierte lo fluido en duro, es la habilidad suprema de un único mármfero capaz de producir una historia. [...] El hombre sin monumento es la barbarie; el monumento sin hombres es la decadencia”. (DEBRAY, R. 2001: 27-44)

En esta misma línea, Bohigas (1985) exponía el carácter fundamental del monumento para la reconstrucción de Barcelona debido a la capacidad de expresión de identidad, como hemos apuntado anteriormente. Y bien es cierto que la ciudad experimentó una transformación cuyo planteamiento acogía la necesidad de articular la memoria con el “proyecto urbano”, de manera que la integración de los planes urbanísticos y el proyecto arquitectónico generase una imbricación entre el análisis espacial del primero en conjunto con la propuesta de monumentalización concreta (para el caso de la memoria) del segundo.

La articulación entre trama, edificios, vías, plazas y monumentos situaba a estos en lugares privilegiados dentro del tejido urbano, atendiendo a razones históricas propiamente constitutivas y estructuradoras de

la ciudad. Su emplazamiento, que había sido destinado especialmente para los centros urbanos, adquiría una dimensión particular proyectando una ampliación de horizontes hacia áreas periféricas o hacia “áreas de nueva centralidad”, de manera que contribuyesen a la configuración de lugares y significaciones reordenando toda la ciudad en núcleos de barrios coherentes y conscientes. Aun así, Bohigas recoge la complejidad del planteamiento, indicando que entran diversos factores estructurales y de cohesión en juego:

“l’afirmació que cal higienitzar el centre i monumentalitzar la perifèria només és una aproximació didàctica i pamfletària que he utilitzat per a explicar els criteris generals de rehabilitació i reconstrucció. Ni les dues àrees són prou homogènies per a admetre en llurs sectors remeis generals tan simples i categòrics, ni les dues fórmules -la higiene i el monument- poden expressar la complexitat de les possibles operacions”. (BOHIGAS, O. 1985: 65)

Si el monumento pretende subrayar los signos de identidad colectiva, aproximando la creación y apropiación del espacio público como características de las situaciones democráticas, con voluntad calificadora más que cuantificadora, cabe lugar para contener una demanda intrínseca de proporcionar un espacio representativo y significador de una realidad social e histórica. “Las “formas” que adoptan las prácticas artísticas en el campo del Arte Público difieren de un momento a otro desde el “monumento” a la escultura “ambiental” y tan sólo tienen un valor relativo, seguramente más en el contexto de los análisis disciplinares académicos que en el contexto de las materializaciones de proyecto.” (Remesar- Ricart, 2010) o podríamos añadir

“Si la estatuaría fue el paradigma dominante durante siglos, hoy la situación ha cambiado radicalmente. La piedra y el bronce tradicionales, ceden lugar al hierro, al acero y a otros materiales. La materialización volumétrica cede lugar a la desmaterialización del objeto escultórico, a veces en forma de agua, luz y tierra [...] podemos constatar la presencia de otras tecnologías que gestionan la desmaterialización del arte mediante: la fotografía, el video, la imagen digital, el holograma o el sonido. Tecnologías de difícil implementación en el espacio público, pero utilizadas en otros medios, como la publicidad.” (REMESAR, A. 2012: 18)

A., Remesar (1999) ofrece la siguiente definición de arte público: “conjunto de las intervenciones estéticas que interviniendo sobre el territorio desencadenan mecanismos sociales e individuales de apropiación del espacio que contribuyen a coproducir el sentido del lugar”. En esta medida, el arte público contiene una voluntad política hacia la cohesión de la ciudad y el control sobre la estética de los espacios habitados, y por ello no toda práctica artística emplazada en el espacio público constituye una obra pública, para un público general. ¿Público general?. En palabras de Félix Duque (2011), una definición básica de arte público debiera incluir la realización de una obra destinada al “público en general” y en lo posible, en interacción con grupos representantes de la ciudadanía, como un privilegiado lugar de encuentro de las distintas capas y clases de ciudadanos con el urbanismo, la arquitectura y las artes plásticas. El dilema reside en ¿qué tipo de intervenciones estéticas pueden desencadenar mecanismos de apropiación?.

El interés en el territorio por parte de los escultores de los años 70 potencia el ejercicio multidisciplinar en el plano espacial y formal, desmaterializándose paulatinamente y comenzando a interesarse por procesos

sociales, económicos y políticos desde una perspectiva crítica. De ahí en adelante, como apuntan N. Ricart y A. Remesar (2010), crece el interés en los vínculos y la interacción entre espectador y obra artística pública a veces difuminando la barrera de la autoría, se hace presente la reflexión constante sobre lo público y sus límites, y emerge una tendencia a la colaboración entre distintas profesiones y especialidades que se dirige hacia el desarrollo de proyectos interdisciplinarios. Estos autores referencian al artista Siah Armajani para resumir las condiciones propicias en las que el arte público puede llevarse a cabo:

- En contextos concretos
- Con función social para transmitir y formalizar contenidos colectivos.
- En relación a necesidades concretas.
- Y con carácter cooperativo.

La distinción entre monumento y el resto de formas artísticas fue mutando hacia una diferenciación entre los tipos de espacios con los que se relacionaba el medio. Mientras el monumento adoptaba una expresión escultórica en el espacio público, la escultura se vio dedicada a esta función pública en su mayor parte, y las demás disciplinas artísticas guardaban su postura en los espacios interiores y expositivos. Sin embargo, con las primeras Vanguardias en el siglo XX, la experimentación formal inicia un camino de desaparición de barreras entre las artes, dando lugar a cambios de perspectivas y paradigma, derivando en una concepción interdisciplinar durante el Postmodernismo. Así, la escultura adoptaba un cuerpo mayor, sobresaliendo por una versatilidad de medios y emplazamientos de entre las demás disciplinas; por una ampliación de sus fronteras al disponerse contextualizada espacialmente; se trataba ya no sólo de una función conmemorativa, sino de un juego con el entorno, tanto con posibilidades en espacios expositivos como en espacios públicos.

“Como apunta J. L. Brea, siguiendo a Krauss, los factores que determinan el cambio de posición de la escultura respecto al resto de las artes deben buscarse en:

- 1.-El abandono de la lógica del monumento*
- 2.-El abandono del espacio cerrado en el seno de la institución museo y por ello, en buena medida, el abandono de la lógica de la visión-espectador.*
- 3.-El rechazo a constituirse como función conmemorativa en un orden de atemporalidad pretenciosa.” (REMESAR, A. 1997: 163)*

Simultáneamente, cuando la discusión formal traspasaba límites, distintos medios comenzaban a presentarse con propuestas y posibilidades de intervención en el espacio público, y también con posibilidades conmemorativas, aunque muchas de ellas no fuesen capaces de mantener un necesario vínculo con el emplazamiento.

Rosalind Krauss marca un punto clave en la teoría del arte con su reflexión en “La escultura en el campo expandido” (1978).

“La lógica de la escultura es inseparable, en principio, de la lógica del monumento. En virtud de esta lógica, una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar específico y habla en una lengua simbólica sobre el significado o el uso de dicho lugar. (...). Pero la convención

no es inmutable y llega un tiempo en el que la lógica empieza a fallar. A finales del siglo XIX empezó a desvanecerse la lógica del monumento”.

Los emplazamientos y ámbitos de actuación de la escultura abarcan más de lo que la autora denomina “lógica del monumento”, introduciendo concepciones espaciales de la arquitectura y el paisaje para entender la “experiencia arquitectónica – las condiciones abstractas de apertura y cierre – en la realidad de un espacio dado”, además de considerar una transformación con respecto al medio y su diversidad de expresiones, tanto que “la práctica no se define en relación con un medio dado –escultura– sino más bien en relación a las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio –fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos o la misma escultura– pueden utilizarse”. Surge entonces una perspectiva diferente de actuación en el espacio público, dando paso a una serie de reflexiones que comenzaron a debatir sobre el entorno y el contexto.

La vinculación del arte y la ciudad ha incidido en el tratamiento del arte público como campo de estudio diferenciado, en intencionalidad y facto, del arte contemporáneo. Desde sus concepciones ornamentales, monumentales y referenciales, reclama esa visión del conjunto urbano que apunta a la integración de las artes desde una perspectiva sociopolítica de transformación, y por supuesto una perspectiva transversal de manifestación. Contra concepciones idealistas de las disciplinas artísticas y contra la idea del arte como esfera independiente, como anota Cunha Leal, J. (2010) en su comentario sobre R. Krauss, que pueda irrumpir y distorsionar el espacio público, la evolución del concepto de arte público tiene en cuenta el entorno espacial y el contexto social urbanos como parámetros y razón de ser de cualquier intervención artística en la ciudad. Y por lo tanto, *“desafía radicalmente los conceptos de obra de arte autónoma. (...) el arte público no es un territorio a disposición de la creación artística libre, por el contrario, tiene que adaptarse a las complejas y exigentes demandas del espacio público”.*

Cuando Richard Serra emplazaba su obra “Tilted Arc”, la cuestión no era ya su vinculación con el espacio público físico, pues mantenía la calidad de site – específico –, sino que rechazaba aquellos vínculos con los principios del diseño urbano por su firme posicionamiento ante el significado del arte como poder crítico y con habilidad para resistir y denunciar. Idea a la que Cunha L., J. (2010) se enfrenta apostando por el alcance del arte público crítico desde el consenso y no desde el enfrentamiento: *“Particularly at stake here is the ability of the participative forms of intervention in the public realm – those dependent not of an oppositional effect, but on social consensus – to outshine the pervasive disbelief on their aesthetic pregnancy”.*

Debemos diferenciar así, aquellas prácticas que se enmarcan en el espacio público en diálogo con el entorno, y aquellas que no necesariamente contribuyen a la interacción con su emplazamiento en consonancia con un contexto físico y social. Cabe destacar en este apartado especialmente la última de estas consideraciones generales de Antoni Remesar (2006) recogidas de las aseveraciones de Acebillo, acerca de la calidad del espacio público, la cual asienta la imposibilidad de transferir al espacio urbano las estrategias de producción concebidas para obras museísticas del arte contemporáneo:

- “· La calle no es una carretera.
- La avenida no es una autopista.
- El espacio público no es un almacén de trastos.
- La ciudad no es un museo al aire libre.”

No todo el arte en el espacio público puede ser denominado arte público puesto que coexisten prácticas en la ciudad que escapan de los límites de la administración pública, aunque la frontera sea incierta en algunos casos. Estas manifestaciones, que adoptan múltiples morfologías desde el arte de acción, performance, pasando por el graffiti, presentan diversas cuestiones sobre la orientación social y política del arte institucionalizado y/o del arte “al margen”. Una de ellas es el proceso de asimilación de los nuevos paradigmas de creación por parte de las instituciones artísticas (como actualmente ocurre con la tendencia del graffiti) y otra, el origen de la práctica.

“En el mundo del arte, y recientemente, en el contexto del pensamiento antinstitucional y antisistema, se ha generado una amalgama de prácticas, denominadas “arte político” basadas en el concepto de resistencia. Prácticas resistentes frente al poder instituido que, muchas veces, y de forma paradójica, están potenciadas desde el aparato institucional, muchas veces desde el Museo, como una de las actividades que tiene para vincularse con el entorno social.” (REMESAR, A. 1999).

Arte público y arte en el espacio público. Podríamos apreciar que la primera pueda asumirse como un subgrupo de la segunda, sin embargo, ciertas categorizaciones provocan una independización si atendemos:

- Por una parte a la propia teoría del arte (y teoría del arte público hacia la que apunta A. Remesar con su libro “Hacia una teoría del Arte público”, en 1997): que tendría (o no) en cuenta la armonía de los factores urbanos, estructurales y sociales además de la vinculación con la identidad del lugar; arte a disposición del entorno y no el entorno a disposición del arte.
- Por otra a la legitimación por parte de las instituciones, que consideraría:
 - La concesión (o no) del emplazamiento por parte de la administración pública a través de concursos y encargos en función de las políticas de actuación en el espacio público.
 - La apropiación (o no) por parte de la ciudadanía.

Es dentro del arte en el espacio público, donde se presenta un límite incierto entre aquellas prácticas que puedan tener cabida en el espacio público (aunque no estén respaldadas por la institución) y contengan una carga simbólica (como ejemplo ciertas manifestaciones de artistas locales con la colaboración de la ciudadanía y su experiencia y memoria) por lo que consiguen una intervención en consonancia con los elementos participantes, y aquellas otras que irrumpen subversivamente en el espacio urbano de manera “lúdicamente anarquista” (en palabras de Félix Duque) y pueden provocar el cuestionamiento de la cualidad “público” del espacio urbano. Sin embargo, muchos casos suponen la manifestación de una voz colectiva, y muchos otros constituyen verdaderos ejemplos de articulación con el entorno físico y social. Asimismo, también el arte público puede hallarse desubicado por fallos contextuales, administrativos, técnicos, etc.

“[...] el arte público irá asumiendo a lo largo del siglo XX estos nuevos lenguajes. En este sentido cabe destacar el importante papel de los monumentos a las víctimas a lo largo de todo el periodo. La asimilación de los lenguajes modernos (de vanguardia) por parte de este tipo de obras dibuja una línea genealógica de gran interés en relación a los aspectos que estamos tratando. En concreto, los monumentos a las víctimas:

- Se sitúan en espacios simbólicos en relación al objeto de conmemoración.*
- Tienen un fuerte vínculo social, puesto que rinden homenaje a personas concretas, víctimas de agresiones o incidentes dramáticos (memoria colectiva).*
- Frecuentemente hacen uso de lenguajes formales novedosos.” (REMESAR, A.; RICART, N. 2010)*

La proximidad producida a mediados del siglo pasado entre la forma institucionalizada de la escultura —el monumento— y el arte moderno, ha permitido transferir herramientas para la transmisión simbólica con las que poder incidir en la expresión de la memoria en la ciudad, abriendo un campo de comunicación entre los lenguajes actuales tanto urbanos como de interacción pública. La memoria precisa mantener un contacto contemporáneo con la vida en las ciudades, y para ello, las materializaciones que adopte deben participar en la transformación del espacio público y de la sociedad.

“Si la ciudad debe ser un lugar para que todos los grupos sociales puedan vivir juntos, el espacio público, convenientemente significado, es la escena en la que se desarrollará la interacción social, promocionando los comportamientos cívicos y la solidaridad, y el lugar en que se producirán los procesos de apropiación del espacio que permiten a los ciudadanos desarrollar el sentido de pertenencia al lugar y a la colectividad social. En definitiva, el espacio público, significado a través del diseño urbano y del arte público, es un elemento fundamental para permitir la “toma de conciencia” del individuo y de los grupos sociales, permitiendo el paso del “sí mismo” al “sujeto”. Así, comprender el concepto de Arte Público, supone comprender las prácticas sociales de producción de la ciudad, prácticas que, por lo demás, más allá de la materialización física del entramado urbano, implican una serie de prácticas políticas como soporte de la creación de la ciudad que en el caso de estos dos tipos de actividades deben promover un arte por y para el ciudadano.” (REMESAR, A. 1997)

RECUPERAR LA MEMORIA

En la actualidad, surgen nuevas formas de disposición del arte como canal de transmisión de la memoria, e incluso nuevas conexiones entre disciplinas (arquitectura, sociología, arte, historia). Asimismo la vinculación entre agentes administrativos, profesionales, académicos, asociaciones, movimientos sociales y ciudadanos, está más presente y plantea su participación desde una posición más próxima. Existe una dimensión de interpelación social tanto en el arte público como en las prácticas inscritas en los procesos de memorialización, incidiendo en la esfera pública y despertando procesos sociales. Las iniciativas de intervención y/o recuperación de la memoria pueden emerger tanto desde la base social de la ciudadanía como desde diversas instituciones y autoridades, pasando por otro tipo de grupos como pueden ser los

colectivos o las asociaciones que son, en definitiva, en parte públicas, y en parte privadas (pues pueden tener subvenciones públicas, financiaciones privadas, intereses públicos, intereses colectivos, intereses privados...)

“¿Quiénes son los portadores “legítimos” de la memoria? ¿Cómo interactúan los distintos actores sociales en la gestión del pasado? Estas preguntas se plantean ante todo con respecto a la relación entre las organizaciones civiles, como los organismos de derechos humanos y las asociaciones de víctimas, y el Estado, cuya participación en los emprendimientos de memoria presenta aspectos paradójicos. El trabajo mixto entre ambas instancias enfrenta el desafío de hacer coincidir expectativas individuales con aspiraciones colectivas y políticas estatales, especialmente difíciles en contextos de inestabilidad o falta de continuidad, previsibilidad y/o planificación por parte de los gobiernos.” (SCHINDEL, Estela. 2009)

La participación ciudadana es un tema candente en la actualidad. Se reclama la necesidad y el derecho desde múltiples ámbitos, disciplinas, y perspectivas, pero especialmente en las temáticas concernientes a la construcción y funcionamiento de los elementos urbanos y los espacios públicos, incidiendo en adoptar un lugar permanente en la constitución de políticas públicas que modifican la ciudad. Los movimientos sociales, especialmente desde mediados del siglo pasado con las revoluciones internacionales, las transformaciones económicas y políticas, tomaron vigor para conseguir visibilizar problemáticas de la vida urbana y del calificativo “de todos”, organizando estructuras sociales capaces de comunicarse con las instituciones para insertarse en los momentos de proposición, planificación y/o decisión. La institución, por otra parte, ha ido, muy lentamente, dejando entrar el concepto, especialmente en su parte teórica, y escasamente en su parte práctica, pues, atendiendo a los posibles niveles de implicación (tomando como referente la escalera de participación de Arnstein) (ARNSTEIN, Sherry, 1969), los peldaños más frecuentes son los cuatro primeros.

“La participación de ciudadanos proporciona una mejor comprensión de sus demandas y puede iniciar una evolución cultural que lleve a la aceptación de una diversidad de soluciones para hacer frente a las diferentes necesidades de los distintos grupos, aunque conservando una identidad compartida de toda la ciudad.” (Consejo de Urbanistas, 2003. En REMESAR, A. 2010)

Los procesos de participación vinculados a la recuperación de la memoria inciden directamente en el conocimiento público de la experiencia vivida por parte de la ciudadanía en general, víctimas, testigos, generaciones posteriores y grupos implicados políticamente. Experiencia subjetiva en oposición a una narración objetiva, hegemónica y silenciadora de realidades con trascendencia en la composición de la sociedad. El archivo de la memoria recoge testimonios, documentos, objetos, fotografías, grabaciones, huellas, etc., que conduzcan a la reconstrucción de hechos sumergidos en la profundidad de la historiografía, pudiendo alcanzar durante el trayecto, distintas líneas de memoria que pueden superponerse, desde perspectivas colectiva, individual, política, social, urbana, cívica, y –pese a la contradicción que pueda suponer– histórica.

“Paralelamente, el arte público permanece en el espacio público en función de sus valores intrínsecos, ya sean de carácter arqueológico, como histórico, artístico, antropológico, etc., al tiempo que

es un objeto de transmisión y permanencia de la memoria colectiva, pero esta misma cualidad de permanencia desaparece y deviene un arte efímero ya sea por su propia ejecución debido a los materiales con que se realiza, ya sea que su contundencia como relato histórico puede ser recriminada y rechazada en momentos de tensión política y social.” (GRANDAS, C.; REMESAR, A. 2008)

Tanto el arte público, al hallarse en el seno de las políticas públicas lanzadas por órganos institucionales, como la recuperación de la memoria histórica —especialmente el emplazamiento de monumentos referentes a símbolos hegemónicos de la autoridad política—, y situándose bajo una perspectiva relativa y no relacional, son transmisores de los grupos de poder. Sin embargo, la adopción de miradas hacia la ciudadanía y con ella, supone la aproximación al espacio vivido, y la posibilidad de producir prácticas legítimas en el espacio público. Por otro lado, también algunos organismos públicos como por ejemplo la universidad pueden incidir en la potenciación de este carácter relacional, como por ejemplo los centros de investigación como el CRPOLIS en el marco de la Universidad de Barcelona, o la Asociación Recuperación de la Memoria Histórica, ARMH. La memoria como hecho colectivo, *“proyecta «un sentido difuso pero sin embargo de gran alcance que impregna muchas escenas urbanas y puede desempeñar un papel importante en la animación de los movimientos políticos y sociales».* (HARVEY, D. 2003. En, REMESAR, A.; RICART, N. 2013a)

Las políticas de Arte Público llevadas a cabo en la ciudad se han alimentado de líneas diferenciadas de actuación. Como ya hemos visto, a finales del siglo XIX, los cambios sociales, económicos, políticos e industriales generaron una transformación del tejido histórico de la ciudad, con la consecuente corrección en los modelos y las formas de articulación de los elementos urbanos. El Arte Público iniciaba su incursión en las disciplinas del urbanismo, refiriendo a toda acción de la urbe, con sus características físicas y simbólicas, e incidiendo en la idea de que la estetización de la ciudad es la articulación de medidas como la introducción de políticas públicas capaces de promover la mejora en la apariencia física urbana, la preservación de su patrimonio y la educación estética de sus ciudadanos. (REMESAR, A. 2016c). Así, se generaban a inicios del siglo XX, políticas urbanas con un trabajo interdisciplinar, subrayándose de nuevo con la integración de las artes, gestada en el seno del desarrollo de un movimiento desde la arquitectura, arte y urbanismo en los años 50. Por otro lado, los programas de arte público de las ciudades americanas en los centros de negocios (arte corporativo) planteaban en la década de los 60 la intención de implantar obras de arte modernas de gran escala, de artistas de renombre, provocando en muchos casos una desvinculación del contexto urbano.

Sin embargo, ciudades como Barcelona, han asumido la gestión del Arte Público desde el Departamento de Urbanismo, ofreciendo una contextualización urbana más consciente que aquellas prácticas que pudieran enmarcarse en programas como en el anterior caso. Bien es cierto que bajo la política de “monumentalización” que apuntaba Bohigas, como ya hemos señalado reiteradamente, se realizaron emplazamientos de obras en los barrios periféricos de la ciudad, atendiendo a un efecto de realce y regeneración urbana de los mismos, y en muchos casos, en consonancia con el entorno y con la contribución del “dar imagen” y generar procesos de apropiación, aunque casos como la obra de Richard Serra en la Plaza de la

Palmera no sean ejemplo de ello debido a la ruptura de la continuidad del espacio que presenta.

Es necesario hacer aquí una incursión para comentar las políticas de Arte Público dirigidas hacia la consideración de los monumentos franquistas desde los ayuntamientos democráticos, y aquellos de la II República que sufrieron modificaciones. A. Remesar y N. Ricart (2013a) han realizado una profundización en las estrategias de memoria en relación a la monumentalidad llevadas a cabo por el consistorio de Barcelona desde el primer ayuntamiento democrático en 1979, resultando tres grandes ejes de actuación: recuperación de monumentos eliminados y/o modificados durante el franquismo, eliminación y/o sustitución de símbolos y monumentos franquistas, y el homenaje desde la democracia, atendiendo, estudiando asimismo las estrategias de gestión patrimonial y promoción de homenajes a personas o instituciones realizados durante el período democrático.



El último episodio, de esta resignificación, se produjo el 30 de enero de 2011, cuando la escultura de Marès fue retirada del obelisco.

Fotos: A. Remesar

A modo de ilustración, cabe mencionar las acciones llevadas a cabo en relación a un monumento en concreto. Tras un concurso en 1934 para emplazar un monumento a la República, Josep Viladomat crea La República en Homenaje al alcalde barcelonés de la I República, Pi i Maragall. Su ubicación en un contexto político republicano, se ve alterada con la llegada de las tropas de Franco, que la sustituyen por La Victoria, de Frederic Marés, invirtiendo su simbología. Así, su polémica situación, se verá modificada en varios momentos del siglo XX hasta que en 1990, La República regresa a su lugar de origen, la Plaza Lluçmajor en el distrito de Nou Barris, relegando a La Victoria, hasta la actualidad.

También, dentro de las políticas llevadas a cabo en el seno del Ayuntamiento de Barcelona, debemos señalar la relevancia del sistema de información del Arte Público —elaborado desde el Departamento de Urbanismo e Infraestructuras y el Centro de Investigación POLIS de la Universidad de Barcelona — para dar soporte al contenido de prácticas artísticas de la ciudad, de las cuales una parte importante son referidas a monumentos, espacios de memoria, y manifestaciones del recuerdo. Supone ser una gran evolución en la difusión y recogida de las intervenciones.

Hemos visto cómo la escultura pública encuentra un ámbito de expansión al interrelacionarse con los procesos del “hacer ciudad”, y deriva en una de las dimensiones que finalmente abarca el concepto de arte público. Sin embargo, cabe hacer una apreciación que destaque el sentido transmisor, pero también y especialmente, el sentido estético. A diferencia de los monumentos —que “proyectan sobre el terreno una concepción del mundo y enuncian una transcendencia, un más allá” — y otras prácticas artísticas de la memoria, existen los memoriales, que intervienen asimismo el espacio público sin llegar a aportar una textura. El monumento no abarca todas aquellas funciones conmemorativas que poseen los lugares de memoria, no son suficientes las formas que estimulan la emoción, sino que es preciso recoger el trazo (DEBRAY, Regis. 1989) que refiere a la narración historiográfica del espacio. Por ello, las prácticas que recogen este aspecto, se traducen físicamente en una articulación de textos escritos, visuales. (REMESAR, A.; RICART, N. 2013a)

“¿Se puede decir que se trata de un texto? ¿O quizás de un mensaje? La analogía no esclarece gran cosa y parece más bien que debemos referirnos a texturas antes que a textos. Las arquitecturas podrían decirse archi-texturas, al tomar cada monumento o cada edificación junto con sus entornos, en su contexto, con el espacio poblado y sus redes, como producción de ese espacio. Puede que tal analogía clarifique la práctica espacial. El tiempo y el espacio no se disocian en las contexturas: el espacio implica un tiempo y viceversa. En ninguna parte esas redes se muestran cerradas. Por todos lados encuentran al extraño y al extranjero, la amenaza y el favor, al enemigo o al amigo. La distinción abstracta entre lo abierto y lo cerrado no les es propia.” (LEFEBVRE, Henri. 1974: 171)

A estos escritos, textos, se les denomina memoriales. Sin embargo, carecen de habilidad para donar calidad al espacio público, no poseen capacidad textural que otorgue un impacto a nivel afectivo, corporal, vivido, ligado a las simetrías y a los ritmos, sino que señalan e informan sobre las condiciones históricas y sobre las características del emplazamiento de manera que el usuario se acerque a los datos de archivo.

ARTE PÚBLICO Y MEMORIA HISTÓRICA

J. L. Brea (1996) sitúa el monumento en un lugar equidistante entre naturaleza y cultura (paisaje, sujeto y media, ciudad) pero también como equilibrio entre los usos públicos de la forma, apelando al análisis de la misma que realizaba R. Krauss. Por un lado el monumento participa en la configuración del espacio urbano, y por otro “mantiene una relación explícita con el orden de los signos e ideas que organizan la concepción del mundo de una colectividad, perfila su característico universo simbólico”, una función simbólica, actúa como reflejo y expresión del orden social y del imaginario colectivo, de manera que es también una

ventana a las relaciones de poder establecidas en la colectividad. Al hallarse en el centro, el autor indica que los desplazamientos producidos en cada eje conducen a las nuevas dinámicas y prácticas escultóricas (en el campo expandido) que tienden a alejarse de las formas institucionalizadas y de la lógica del monumento, produciendo –apunta– dos tipos de movimiento de expansión dependiendo del sentido de las tensiones críticas y sociales, sobre una espiral que muestra el trayecto del arte de las últimas décadas. Un movimiento centrípeto, contrae el campo expandido hacia el ornamento y la banalización de los lenguajes – ornamento urbano, consumo de masas, lógica del monumento de la que los artistas huyeron en los años setenta. Y un movimiento centrífugo, con el que va generando la creación de utopías que pongan en cuestión el impulso de las formalizaciones del espacio y los modos de organización social – impulso de utopía, no división de esferas, eficacia simbólica, transformación de lo real. Sin embargo, la orientación del movimiento en conjunción con la perspectiva adoptada, suponen ser posicionamientos diferenciados.

“Tal vez, lo mejor que puede decirse de nuestra época es que en ella aún no parece completamente decidido el sentido de este flujo, centrípeto o centrífugo. Parece pues claro que la responsabilidad de orientarlo por uno u otro impulso está en nuestras manos, las de los artistas y todos nosotros. Nuestra es la decisión de llevar los desplazamientos de la escultura por unos u otros lugares, depende de nuestra voluntad: una voluntad que no es ya sólo entonces estética, sino igualmente ética y aún política.” (BREA, J. L. 1996: 38)

Varios autores han propuesto marcos en los que ubicar las distintas dimensiones y manifestaciones del monumento. No es ámbito exclusivo de nuestro trabajo, sin embargo es preciso dilucidar qué aspectos inciden en la formalización. Para ello, tomaremos algunas conceptualizaciones a cerca del lenguaje que adoptan, para poder observar el alcance de las prácticas para los fines nombrados. Régis Debray (1989) diferencia tres tipos de monumentos: monumento-mensaje, monumento-forma, monumento-trazo (trazado).

[1] El monumento-mensaje refiere a un acontecimiento pasado, real o mítico. Su valor es exclusivamente simbólico, concebido desde la perspectiva más originaria: *“marca pública destinada a transmitir a la posteridad la memoria de alguna persona ilustre o de alguna acción célebre”*. Se traduce en conmemoraciones del tipo obeliscos, monumentos funerarios y votivos, con una intencionalidad de culto. Su registro es la historia.

[2] El monumento-forma simplifica el monumento histórico tradicional siendo un *“hecho arquitectónico, civil o religioso, antiguo o contemporáneo, que se impone por sus cualidades intrínsecas, de orden estético o decorativo, independientemente de sus funciones prácticas o de su valor como testimonio”*. Se trata del sustantivo de “monumental”, asumiendo materializaciones que van desde el castillos hasta el jardín, y es muy frecuentemente concebido con fines prácticos. Su registro es el espacio.

[3] El monumento-trazo *“es un documento sin motivación ética o estética”*. Se encuentra mezclado con lo cotidiano, sin valor artístico o interés arquitectónico aparente, más bien refiere a la metáfora o evocación. Podría ser una calle, una ruina o un archivo por ejemplo. Su registro es la memoria.

Si relacionamos el anterior desglose con lo que Brea había planteado, podemos observar una relación

entre la forma-monumento y el monumento-forma, atendiendo a las condiciones de configuración material.

Mientras Brea designaba el monumento como un equilibrio entre los usos públicos de la forma, confería la concepción de forma-monumento como una estructura susceptible de adoptar distintas posiciones y funciones (advocativas, conmemorativas, expresivas y ambientales). Simultáneamente, el monumento-forma, de Debray, se trata de la configuración de una estructura, aglutina determinados rasgos que posibilitan la conformación de espacios monumento, la incidencia sobre la nomenclatura o incluso la mimesis. Antoni Remesar cuando apuntaba el cambio de posición de la escultura con respecto al resto de las artes (señalando a Krauss y a Brea) en “Hacia una teoría del Arte Público”, hacía alusión al abandono de la lógica del monumento, al abandono de la inscripción en el ámbito museístico, y al rechazo *“a constituirse como función conmemorativa en un orden de a-temporalidad pretenciosa”* (1997: 164). Cabe subrayar este último punto como diferenciación de la concepción temporal de cada una de las dimensiones anteriores del monumento. Debray describe que la tipología que halla su flecha temporal en la contemporaneidad es el monumento-forma, puesto que mira desde el presente al futuro, mientras que de las otras dos, la primera incide en la perdurabilidad desde el pasado hacia el futuro, y la tercera se trata de una visión directa del presente al pasado.

Alois Riegl nos aporta un interesante estudio sobre los monumentos en su trabajo “El culto a los monumentos modernos” (1903), donde pretende establecer una teoría mediante una serie de valores con los que analizar los monumentos históricos como parte del patrimonio cultural de Austria, concentrándose en tres ideas generales: evolución de sus valores monumentales, valor rememorativo, y valores de contemporaneidad vinculados al culto a los monumentos. Riegl sostiene que, en el sentido más antiguo, el monumento puede ser *“artístico o escrito, en la medida en que el suceso que se pretende recordar se ponga en conocimiento del observador sólo con los medios expresivos de las artes plásticas o recurriendo a la ayuda de una inscripción”*. Asimismo, Stéphane Michonneau, al referirse a la obligación de estetización del soporte conmemorativo y las problemáticas relativas al “monumentalismo”, indica que de mediados del siglo XIX a las primeras décadas del siglo XX, se pasa de la construcción de monumentos conmemorativos a la ciudad, a la monumentalización de la ciudad con monumentos modestos, del monumento hito al monumento modesto: *“es passà del monument-fitó de tipus “haussmanià”, concebut per ser el nus d’una nova organització vial, al monument-bibelot que adorna la ciutat sense pretendre ser-ne el principi. [...] la memoria busca aleshores altres vies d’expressió.”* (MICHONNEAU, S. 2001: 378). Transportable el primero al monumento-mensaje y el segundo incluido dentro del monumento-forma.

Es por tanto el monumento-forma aquel que se sitúa en una posición de amplitud y contemporaneidad para los temas que nos incumben. Asume una posición vinculada al presente y al contexto del entorno espacial, adoptando materializaciones que inciden tanto en los procesos de monumentalización como de memorialización, generando intervenciones que contempla la posibilidad de nuevos lenguajes estéticos.

“¿Cómo conjugar por un lado la permanencia de un pasado que se niega a ser enterrado y en-

mascarado por el monumento que dice estar erigido en su honor, y por otro el inevitable paso del tiempo, que aporta nuevos afanes y preocupaciones, nuevos estilos de vida y nuevas reacciones de odio y de solidaridad? ¿Cómo evitar que una tragedia se haga anodina a fuerza de estar continuamente “de cuerpo presente” o, al contrario, que logre máxima difusión escandalosa en los medios de comunicación de masa, pero sólo de manera efímera, casi instantánea, dada la acumulación de noticias que la globalización de las comunicaciones acarrea consigo?” (DUQUE, F. 2001: 162)

James Young introducía el término countermonument, asumido como “contramonumento” o “antimonumento” para referirse a aquellas prácticas que adoptan una posición en contra de las presunciones del monumento tradicional para aportar una vinculación diferente de la representación del pasado con el presente, en el espacio público. Retomando las categorizaciones previas, el monumento tradicional sería correspondiente a aquel que supone una mirada prospectiva, el monumento-mensaje, por obviar la circunstancia temporal del presente. Estela Schindel (2009) describe esta intencionalidad del autor como una advertencia sobre la potencialidad de los antimonumentos como

“obras innovativas que tienden a incorporar el proceso de recordación en sí mismas y prefieren señalar en silencio antes que amonestar en voz alta, propiciar la reflexión antes que transmitir certezas, menos proclamar unilateralmente la memoria que interrogar sobre sus condiciones de posibilidad”.

Una condición importante para este posicionamiento es la sospecha de que los monumentos tradicionales contienen una huella autoritaria marcada a través del contenido que transmiten. El objetivo de las prácticas acotadas en este contexto es realizar un trabajo referente a la memoria (o quizás contra-memoria), de manera que no se sacrifique la historia oficial, y las experiencias y testimonios de las personas vinculadas a los hechos, den visibilidad a una versión más completa de los acontecimientos del pasado. Son ejemplos conocidos los que presentaron artistas como Horst Hoheisel o por Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz. Iria Candela (2004) aporta dos vertientes diferenciadas dentro de la práctica del contramonumento, donde la primera de ellas tomaría como base la reconfiguración o intervención sobre un monumento existente (Christo, Wodiczko, Haacke) y la segunda consistiría en la creación de nuevas formulaciones o construcciones de memoriales (Hoheisel, Rachel Whiteread, Micha Ullman, Joschen Gerz y Santiago Sierra).

En una línea tangente a estos aspectos de oposición al monumento tradicional, ciertas políticas de memoria constituidas en ayuntamientos que han experimentado una transición hacia la democracia, como la llevada a cabo en Barcelona tras las primeras elecciones democráticas, aplicaron estrategias de eliminación y/o supresión de símbolos y monumentos del régimen político autoritario previo, indicando el desacuerdo con la apología de una memoria opresiva. El resultado de este tipo de operaciones incide, por una parte en la esfera pública con un debate acerca de si existe o no lugar en la sociedad actual para mantener estos símbolos, y por otra en el propio espacio público provocando vacíos que pueden ser asumidos como espacios desmemoriados, despojados de su memoria, si no sucede una retroacción que genere una nueva monumentalidad o nuevo espacio público. Se produce una desaparición del monumento, quedando este descatalogado y bajo la llave de un almacén municipal. (REMESAR, A.; RICART, N. 2013a)

Otros autores han utilizado el concepto de “desmonumentalizar” (Manuel Delgado, Osvaldo Bayer, etc.) refiriéndose a este tipo de procedimientos que comentamos, ante la oposición al aspecto de “arte público, o, monumento como transmisor de la perspectiva de los grupos de poder”. Se ha traducido en estrategias tales como las anteriores, pero también en acciones cercanas al ámbito esencialmente social como el activismo o el arte relacional

“[...] de ahí la necesidad de las “acciones” temporales en la calle, breves pero frecuentes, que recuerdan constantemente el derecho a la diferencia, a la actuación solidaria y a la lucha contra el fascismo cotidiano, en lugar de petrificarlo en un determinado lugar y fecha, y de condensarlo en una sola comunidad, epítome de todas las “víctimas” de la tierra” (DUQUE, F. 2001: 160)

El monumento, hemos visto que asume una función conmemorativa, de dignificación, simbolismo y resignificación, sin embargo no solamente éste incide en la recuperación de la memoria. Hemos visto que con la adopción de nuevas perspectivas cara al contenido expresado, diversas prácticas artísticas han incidido dando otras respuestas, tanto de manera crítica o negativa, como de manera constructiva, y las formalizaciones y procesos generados han ido abriendo otras posibilidades de transmisión.

En el seno de estas problemáticas que presenta la mirada contemporánea hacia la materialización y concepción del contenido del monumento, observamos las dificultades que expone la creación de una práctica textural de transmisión de la memoria que sea capaz de acoger la calidad relacional y temporal de la experiencia histórica sin hacer prevalecer una perspectiva que objetive, que silencie, suprima y oculte múltiples vivencias de los sucesos. Sin embargo, sí que observamos que estos posicionamientos inciden directamente contra lo que antes hemos expuesto como forma-monumento, o también a lo que monumento-mensaje se refiere, pero todavía cabrían dentro del ámbito del monumento-forma y su posibilidad de incursión en la contemporaneidad, así como dentro de sus posibilidades de relación con el espacio y contexto.

¿Qué otras prácticas se hallan dentro de las posibilidades de expresión de la memoria en el espacio público en cuanto a su materialización? ¿Contienen necesariamente la transmisión hegemónica de la visión histórica de los grupos de poder o cabe lugar para un proceso de creación que incluya múltiples agentes? ¿De dónde emergen las propuestas? ¿Cómo son acogidas socialmente las intervenciones de los últimos 15 años (contemporaneidad y actualidad) en el espacio público?

“For the past three or so decades visual artists of varying backgrounds and perspectives have been working in a manner that resembles political and social activity but is distinguished by its aesthetic sensibility. Dealing with some of the most profound issues of our time—toxic waste, race relations, homelessness, aging, gang warfare, and cultural identity—a group of visual artists has developed distinct models for an art whose public strategies of engagement are an important part of its aesthetic language. The source of these artworks’ structure is not exclusively visual or political information, but rather an internal necessity perceived by the artist in collaboration with his or her audience.

We might describe this as “new genre public art,” to distinguish it in both form and intention

from what has been called “public art” –visual art uses both traditional and nontraditional media to communicate and interact with a broad and diversified audience about issues directly relevant to their lives– is based on engagement.” (LACY, Suzanne, 1995: 19)

Lo que Suzanne Lacy (1995) nombraba aquí como el nuevo género del arte público (new genre of public art), refiere a las tendencias que apuntaba una amalgama de prácticas que se venían desarrollando a finales del siglo XX. A partir de la adopción del entorno urbano como contexto para las manifestaciones artísticas, comienzan a surgir intervenciones que no sólo inciden en la concepción del espacio público sino su incursión en el desarrollo de procesos en la esfera pública que otorguen un sentido relacional (en un mismo sentido al que Harvey refería) y una interpelación social y política. Tanto la interacción de la obra con el espacio como con el espectador, es algo que venía gestándose desde los años 70, sin embargo se inicia una diferenciación que camina hacia la inclusión del público como un agente más dentro de la autoría de la práctica, lo que la autora nombra como “collaboration with his or her audience”.

Esta perspectiva propicia una evolución en la presunción sobre las formas, medios y materiales con capacidad para la expresión artística. Mientras los recursos tradicionales de las artes visuales siguen teniendo cabida, otras presentaciones no-tradicionales exponen su habilidad para la transmisión. Es así que mientras el aspecto temporal empieza a resaltar su presencia en la dinamización del espacio público, las intervenciones efímeras, la performance, las proyecciones audiovisuales, y las prácticas de acción, recalcan en gran medida la atención sobre el proceso, vinculado de alguna manera con aquellas manifestaciones de la cultura más próximas a la celebración, el evento, el ritual. Asimismo, las movilizaciones sociales en un contexto político internacional donde se aboga por la democracia desde mediados del siglo pasado, inciden directamente en el reclamo de la inclusión de la ciudadanía en las intervenciones realizadas en “lo público”, y no sólo “para” sino “con” y “en” él.

Las tendencias de las manifestaciones artísticas de los últimos años, proviene de estas formas de incursión en el entorno urbano, y permanecen explorando las vías más cercanas a la participación, interacción, interpelación e intervención, generando prácticas con un sentido de proceso abierto y vivo. En el siglo XXI se enmarcan las décadas de más atención sobre la recuperación de la memoria histórica (2000-2010), como ya hemos desarrollado, cada vez con más distancia del término de unas condiciones políticas de silencio obligado para poder volver sobre él y visibilizar verdades ocultas.

Es también el inicio de un siglo en el que el arte atraviesa unos cambios que cuestionan la disolución de los roles y usos tradicionales del Arte, y continúa rompiendo las barreras que lo delimitan de otros ámbitos. Por su parte, el Arte Público, se reafirma en sus imbricaciones con el diseño urbano como elemento fundamental para permitir la toma de consciencia (REMESAR, A. 2000) individual y de los grupos sociales, que más allá de la materialización física del entramado urbano, suponen la comprensión de las prácticas sociales de producción de la ciudad, y la existencia de prácticas políticas que las soporten.

“Frente a la opinión generalizada de considerar el Arte Público como una especie de “aplicación” del ARTE en el espacio público, centrada en la relación entre la evolución de los lenguajes del arte

y su incrustación en el suelo urbano, prefiero entender como arte público: “la práctica social cuyo objeto es el sentido del paisaje urbano mediante la activación de objetos/acciones de un marcado componente estético, siendo así que una parte de los elementos de mobiliario urbano encajarían en esta definición. Si el objeto del Arte Público es producir sentido para áreas territoriales, su objetivo es co-producir el sentido del lugar en consonancia con las prácticas de diseño urbano que conforman la morfología del espacio público.” (REMESAR, A. 2016a)

Para nuestro estudio, precisamos el análisis de las prácticas de arte público que confluyen con la memoria histórica a través de la observación de los siguientes criterios que ya hemos ido desarrollando teóricamente a lo largo del trabajo:

- los agentes implicados en su producción
- la materialización – textura de la práctica
- la emergencia de nuevos usos del espacio y del proceso
- el aspecto temporal referido al desarrollo y al contexto

Según el cuerpo de actores implicados en la producción de las prácticas el contenido puede estar más o menos próximo a la ciudadanía, suponiendo distintos grados de acercamiento a las múltiples experiencias vividas en el pasado y concibiendo distintas líneas de memoria (colectiva, urbana, histórica):

- Instituciones
- Organismos públicos
- Asociaciones y colectivos públicos
- Profesionales expertos
- Asociaciones y colectivos sociales
- Ciudadanos

Las diferentes autorías pueden incidir en las formas de apropiación por parte de los usuarios del espacio público debido a la identificación con el contenido y con el proceso llevado a cabo. Asimismo, es posible que cuanto más próxima sea la intervención a la ciudadanía, más investigación de archivo, de documentación individual y colectiva, experiencial mediante testimonios y participación en el proceso del diseño, más vinculada socialmente se presentará la práctica, y más significado tendrá para los ciudadanos.

“[...] the challenge is how to give meaning to an urban area to turn it into a memory space that, organizing the city “gives it a centre, a meaning and some limits” (Michonneau, 2001). In parallel to lay down the continuities that allow citizens to produce a personal and collective reading in their history [...].” (REMESAR, A. 2016c)

El objeto del arte público como productor del paisaje urbano se formaliza mediante:

- la activación de objetos/acciones
- la conformación de espacios
- la generación de procesos

Como hemos visto anteriormente, la transmisión de la memoria se sirve de diferentes tecnologías y mecanismos que confieran sentido al contenido del mensaje mediante un sistema de signos y símbolos inte-

ligibles para el receptor-usuario del espacio público.

Recordemos que Debray (2001) señalaba cuatro medioesferas que condicionan la mentalidad comunicativa a través de tecnologías que permitan el acceso al conocimiento:

- artes no escritas (como la escultura, pintura, etc.)
- escritura (vinculada a la palabra, y al archivo)
- imprenta (que incide en el aspecto de difusión)
- las herramientas digitales (imagen, vídeo, sonido)

A las que podríamos añadir la transmisión cultural a través de la celebración del espacio, de la que se sirven algunas manifestaciones efímeras como la performance o el activismo .

Y por otro lado, recordemos a PereJaume (2010) que apuntaba tres mecanismos de transmisión como métodos para asimilar la cultura:

- la repetición (celebraciones, uso de símbolos, actos conmemorativos)
- la fijación (soportes duraderos)
- la multiplicación –o reproducción– (monumentos seriados, intervenciones reiterativas)

Ambas perspectivas inciden en las representaciones de espacios que Lefebvre (1974) introducía al considerar las interferencias de la producción del espacio:

- prácticas de espacio o “presentaciones” (como marcas, vestigios, huellas, ruinas). Espacio percibido.
- representaciones del espacio (objetos, intervenciones en el espacio, procesos). Espacio concebido.
- espacios de representación (espacios y lugares de memoria). Espacio vivido.

El emplazamiento de las intervenciones supone la emergencia de diversos usos del espacio según el tipo de práctica que se introduce en el contexto urbano. Las funciones de conmemoración y dignificación pueden estar ligadas a un aspecto de resignificación y calificación del territorio, aportando calidades que confieren la posibilidad de distintas formas de apropiación de la ciudadanía. Cabe identificar los usos que proponen estas manifestaciones así como los usos que se generan dando lugar a nuevas reflexiones acerca de qué ha aflorado del proceso de recuperación de la memoria tanto por contenido como por textura.

Debemos señalar que la inserción de los monumentos dentro de los circuitos turísticos es un ejemplo cada vez más frecuente de emergencia de usos, así como la existencia de una tendencia museística que sacraliza la memoria tanto en espacios cerrados como en las formas expositivas que introduce en la ciudad. Sin embargo, es interesante observar cómo la transformación del espacio provoca apropiaciones que pueden ir desde el terreno más íntimo al terreno más lúdico, como puede ser el caso del Monumento al Holocausto (2007) de Eisenman en Berlín, que ha acogido un tipo de prácticas cotidianas que lo sitúan como escenario de fotografías de perfil en páginas web de citas entre personas homosexuales:

“The conversion of the Holocaust Memorial into a cruising scenario is facilitated by a design that –

putting forward autonomy and abstraction – allows and even invites its constant resignification in terms of everyday practices.” (ROZAS KRAUSE, Valentina. 2015)



Berlin. Monumento al Holocausto (2007) de Eisenman. Fotos: N. Remesar

Cuando nos referimos a la memoria del espacio urbano, hablamos de la memoria urbana, aquella que recuerda los cambios y las transformaciones que el espacio físico, y por ende sus usuarios, ha ido asimilando durante el tiempo. Así, la memoria urbana de los barrios resalta aquellas modificaciones en la trama urbana, en los equipamientos, las vías, las construcciones, los puntos de encuentro, mercados... que suponen una modificación en las dinámicas sociales que poseen esas áreas territoriales –por ello la memoria urbana está íntimamente relacionada con la memoria social– e inciden en las estructuras internas así como en los posicionamientos de la ciudadanía –construyendo así momentos de inflexión recogidos en una memoria cívica–. (RICHARD, Nelly. 2007)

A pesar de que estos conceptos han sido desarrollados desde perspectivas diferenciadas (sociología, antropología, histórica, diseño urbano, política, etc.), mantienen un núcleo muy definido en relación a la vida de la ciudad a través de las modificaciones físicas y sociales del espacio urbano. Mientras la memoria

social “[...] proceso y producto construido a través de las relaciones y prácticas sociales, donde el lenguaje y la comunicación ostentan un papel fundamental [...] definida por su carácter social, es decir, por ser proceso y producto de los significados compartidos engendrados por la acción conjunta de los seres humanos en cada momento histórico” (VÁZQUEZ, D. 2001, en RAMOS, D. 2013), se construye a partir de las experiencias vividas por grupos sociales, la memoria urbana toma la conformación del espacio construido como elemento que al sufrir alteraciones marca en el proceso del recuerdo puntos de inflexión que son experimentados como variación en la imagen, dinámica y articulación de la ciudad; y la memoria cívica es dibujada por el transcurso en el tiempo de los movimientos vecinales, de las estructuras de la ciudadanía, de la organización de los grupos que conforman la sociedad. Es así que estas tres “categorizaciones” se entrelazan en el espacio público, atendiendo más a razones de la propia vida, experiencia y funcionamiento de la ciudad que la memoria histórica, pues es ésta objeto de los acontecimientos de la historia política que pueden afectar a muchos territorios (local, nacional, internacional) simultáneamente debido a la gran expansión que suponen los cambios en las estructuras políticas y de poder. Aun así, todas ellas coexisten, y levantar una, supone entender las demás líneas presentes.

A. Remesar y N. Ricart (2013a) apuntan la intersección de las líneas de memoria y recalcan la importancia de la memoria urbana al realizar un trabajo de análisis sobre la antigua cárcel de mujeres en el barrio de Les Corts (Barcelona): “La memoria de esta prisión se ha borrado varias veces”: debido a su desaparición física, por la reordenación urbana de la zona y por el cambio de usos, comerciales y residenciales del área. Es ejemplo de transmisión de estas tres vertientes de la memoria, la intervención llevada a cabo en el barrio de Baró de Viver, distrito de Sant Andreu, en la ciudad de Barcelona. El Mural de la Memoria, toma emplazamiento sobre la barrera acústica del Paseo de Santa Coloma, estableciendo una narrativa de la memoria social y urbana escrita por sus vecinos, a partir de sus experiencias y vivencias cotidianas sobre las transformaciones del territorio: historias, recuerdos, sucesos compartidos y marcados en el barrio. O también La línea de La Verneda en el barrio del Clot, distrito de San Martí, Barcelona, que proyecta también la memoria del barrio.

La memoria histórica presenta en sí misma una contradicción puesto que se trata de la yuxtaposición de dos términos enfrentados en un mismo concepto: memoria e historia. Como comentábamos previamente, presentan enfoques diferentes de los mismos acontecimientos, por un lado la historia persigue objetivar y la memoria es subjetiva porque es una experiencia vivida. Sin embargo, el término se utiliza ampliamente para designar el ámbito de la memoria que presta atención a las experiencias subjetivas de la historia, y hechos políticos que han sido trascendentes y han tocado terrenos colectivos e individuales de la ciudadanía.

La potencialización de los discursos a cerca de la memoria histórica ha sido en gran parte a mediados del siglo XX por los nuevos movimientos sociales en busca de historiografías alternativas a la narración extendida. Los debates cada vez más intensos y amplios sobre los regímenes autoritarios, especialmente sobre el Holocausto, provocan una reactivación del pasado y se extienden a otras experiencias políticas. Esta emergencia se relaciona también en buen grado con la consciencia del testigo y la voz de las víctimas,



Recuperación de Les 4 Columnes de Puig i Cadafalch. 27 febrero 2011. Fotos: A. Remesar

aunque de alguna manera, al tender a relegar la posición de héroes a estas últimas, la visión ha caminado en cierta medida hacia una “sacralización de la memoria”¹ que en algunos casos sustituye a la interpretación crítica, y que se deja en herencia a las nuevas generaciones (HUYSEN, A. 2001).

¹ “Sin duda, todos tienen derecho a recuperar su pasado, pero no hay razón para erigir un culto a la memoria por la memoria. Sacralizar la memoria es otro modo de hacerla estéril. Una vez restablecido el pasado, la pregunta debe ser: ¿Para qué puede servir?, ¿y con qué fin?” (TODOROV, T. 2000: 12)

El concepto “memoria histórica” se define propiamente en el contexto español, la recuperación de la memoria –latente desde los últimos años del Régimen Franquista (1939-75) y manifestada lentamente durante la Transición (1975-85)– ha visto su mayor empuje en las últimas dos décadas (“décadas de la memoria histórica”) iniciándose con la revisión del pasado próximo con la finalidad de dar visibilidad a todas las personas “caídas” durante la represión de la dictadura.

“Desde que en el año 2000 se abre en España la primera fosa común por parte de familiares de personas represaliadas por el franquismo durante y tras la guerra civil española (Malgosa y Solé, 2010: 27), se inicia un proceso de recuperación de la memoria, en el que se evidencian las carencias del periodo histórico conocido como Transición democrática (1975-1981); cuyo innegable valor fue lograr el paso de una dictadura militar de casi cuarenta años a una democracia formal, basada en un régimen de monarquía constitucional. Veinte años después, la siguiente generación empieza a profundizar en las heridas no cerradas de su historia: decenas de miles de desaparecidos (Amnistía Internacional, 2005: 15) por causa de la represión franquista en los años más cruentos de la guerra y la posguerra. Los procesos de exhumación de fosas comunes catalizan un movimiento social, cultural y político de primer orden, interesado en investigar los crímenes sucedidos durante y tras la guerra civil española; restituir la dignidad a víctimas y familiares; y poner en valor los avances desarrollados durante la Segunda República Española.” (RICART, N. 2012)

El derecho y la voluntad de saber recuperar la memoria, de reconocer verdades subjetivas, tanto por los testigos, como por las víctimas, como por la sociedad española, no podría satisfacerse sin el conocimiento riguroso de los hechos. En la labor documental encaminada a ahondar en la experiencia de los acontecimientos participa el riesgo del “olvido”, de que la memoria como experiencia vivida pierda su rigor al perder a los testigos. Es esencialmente importante la memoria histórica del siglo XX, puesto que las generaciones partícipes conservan viva una narrativa; sin embargo, al morir estas, la permanencia de los diferentes discursos y perspectivas queda desprotegida ante la tendencia hacia la objetividad. Es ahí cuando el espacio de memoria se convierte en el vestigio por excelencia, huella del pasado y asimismo presente en la actualidad.

“Andreas Huyssen ha hecho referencia al aumento de la práctica de los monumentos, a una cristalización de “la política global de los monumentos conmemorativos”, que comienza después de la caída del Muro de Berlín y que es promovida por tres factores esenciales: “por un lado, la creciente intensidad del discurso sobre el Holocausto, resultado del 50 y 60 aniversario de sucesos relacionados con la Segunda Guerra Mundial; por otro, los procesos de transición a la democracia que sucedieron a la caída en América Latina de los regímenes de terrorismo del Estado y en Sudáfrica del apartheid; y, por último, la reaparición de la limpieza étnica y el genocidio de los Balcanes y Ruanda.” (MARTÍNEZ R., Domingo. 2013: 138)

Las políticas de memoria y arte público en Barcelona de las últimas décadas han supuesto la apertura de muy diversas líneas de trabajo vinculadas a la recuperación de la memoria. Por un lado, a nivel estatal, la Ley de Memoria Histórica (2007), así como la creación del organismo gubernamental Memorial Democràtic (del mismo año) en la comunidad autónoma de Catalunya, inician un proceso de investigación

en la profundidad de las historias ocultas enterradas durante la Guerra Civil (1936-39) y el Franquismo (1939-75), postergadas durante la Transición Democrática (1975-81) hasta los últimos años del siglo pasado. Los llamados “espacios de memoria” cobran un papel especial en la indagación para su dignificación y señalización, incidiendo tanto en los aspectos puramente de visibilización social y política como en los aspectos de diseño urbano.

Entroncando con esta última línea, las políticas de transformación del espacio público llevadas a cabo en la ciudad condal han sido desarrolladas bajo la mirada de la planificación urbanística estratégica, desde el “proyecto urbano” de “hacer ciudad” a distintas escalas de aproximación, englobando el arte público como sección dentro del Área de Urbanismo del Ayuntamiento de Barcelona .

“La ciudad y el territorio precisan de operaciones que hagan pervivir la memoria de los hechos, a través del monumento pero, precisa, también , de operaciones de calificación mediante la intervención artística. Pero como se ha repetido constantemente, la ciudad no es un museo. El arte público, en sus diversas acepciones, tiene sentido en el contexto del desarrollo de proyectos urbanos. Es en el marco de los proyectos en que el arte público tomará significación ciudadana.” (REMESAR, A. 2012)

El objetivo planteado por Oriol Bohigas de “monumentalizar la periferia” se dirige hacia la dotación de sentido visual y social a las nuevas zonas generadas en la ciudad a través de un programa de arte público, debido no solo por la necesidad dar cabida a las nuevas transformaciones urbanas, sino también por una “demanda d’espai públic utilitzable, representatiu, significador d’una realitat social i històrica. Es a dir, d’un espai qualificat per la col·lectivitat a través del tràmit monumental, suportat en la pròpia memòria i els propis propòsits”. (BOHIGAS, O. 1985: 149)

Las estrategias de recuperación de la memoria llevadas a cabo en un contexto en el que existe un enfoque que presta atención al proyecto urbano en consonancia con las prácticas artísticas en el diseño de la ciudad, y con un previo planteamiento de monumentalización, suponen el desarrollo de mecanismos que se materializan en: la resignificación de lugares de memoria y producción de, así como la gestión y creación de monumentos, además de la generación de procesos de reapropiación de una memoria sumergida. Tras la agitación política violenta en diversos puntos del panorama internacional, el reclamo por recuperar la memoria y dar visibilidad a experiencias que habían quedado sumergidas, se acrecienta, promoviendo la necesidad de solidificar esa memoria en el espacio físico.

La memoria histórica democrática (en palabras de Jordi Borja, 2009) consiste en construir y difundir el relato (o relatos) que propone una descripción-explicación de los hechos del pasado: *“supone la lectura crítica de la dictadura y la valoración de la resistencia democrática, sin silenciar ni perdonar nada, ni la violencia planificada del golpe militar y el Estado dictatorial ni los atentados contra los derechos de las personas realizados en nombre de la República o de la libertad.”* Miles de desaparecidos comienzan a ser reclamados por una segunda generación que persigue profundizar en los sucesos ocultos de su historia. Las exhumaciones de las víctimas funcionan como catalizador de procesos sociales, culturales y políticos

que tienen por objeto recomponer la dignidad de los afectados, y reconocer el valor de los avances conseguidos durante la II República Española (1931-36).

A nivel nacional, aparece la Ley de Amnistía de 1977 como símbolo sobre el que se asentó el pacto democrático que dio lugar al actual régimen político. Esa transición sin ruptura, que originó una legalidad traída directamente del sistema legal franquista, no permitiría una condena sin cuestionar las bases de la monarquía. Debido a la carencia de esta condena, el espacio público no fue tomado como un espacio de legitimidad que diese cabida a las experiencias vividas y a los testimonios de las víctimas, provocando la conservación de la nomenclatura, monumentos y otros elementos físicos en el entorno urbano que exaltan la dictadura.

En un momento en el que el país intenta consolidar una democracia y una identidad propia todavía escondida por gobiernos postfranquistas que no tienden hacia la clarificación de los hechos, existe la necesidad de comprender el pasado, de dónde viene la sociedad actual, para saber encajar el presente y posibilitar el abordaje de los retos del futuro (BORJA, J. 2009: 87).

Cataluña se sitúa en este proceso como una de las comunidades autónomas pioneras en acogerse a leyes y disponer organismos que pongan en marcha trámites parlamentarios favorecedores. El modelo descentralizado organizado en Comunidades Autónomas tras la aprobación de la Constitución Española de 1978, durante un momento álgido de la Transición, da lugar a la recomposición de la Generalitat de Cataluña (instaurada en 1931 y anulada hasta tal fecha debido a la represión de las nacionalidades históricas), permitiendo así la posibilidad de creación de instituciones tales como el Memorial Democràtic de Catalunya. La represión contra la población civil catalana en áreas urbanas comienza a endurecerse con la proclamación de la victoria de Franco (1939), cometiendo centenares de fusilamientos destinados a recaer en fosas comunes de las cuatro capitales de provincia. Y,

“aun siendo tardía la ocupación de Catalunya, decenas de núcleos urbanos e industrias estratégicas padecieron bombardeos desde 1938 hasta el fin de la guerra por parte de la aviación italiana y sublevada. Otro hecho destacable fueron las grandes migraciones, que pasaron masivamente durante los últimos meses de la guerra por su frontera hacia Francia. Además hubo edificios que en ese sangriento período se convirtieron en cárceles, hospitales, escuelas,... Todos estos hechos dejaron huellas en lugares que hoy pueden formar parte de lo cotidiano.” (RICART, N. 2012)

En palabras de Jordi Borja, “la ciudad democrática es toda ella “espacio público”, es la regla”. La investigación teórica y la práctica política vinculadas al espacio público son pruebas sobre la calidad y los conflictos de la democracia. El reflejo de la política de memoria histórica llevada a cabo en Barcelona tras el fin de la dictadura transcurre de manera diferenciada por períodos. Mientras los símbolos franquistas más evidentes y algunos nombres de calles son sustituidos al inicio de la democracia, durante la campaña olímpica distintos monumentos conmemorativos toman emplazamientos como el cementerio de Montjuïc en referencia al Fossar de la Pedrera (1985). Las diversas estrategias tomadas a cabo influyen en la concepción espacial de la representación de espacios y de los espacios de representación, aplicando perspectivas de

Así este último supone una conjunción entre una dimensión de uso público y un dominio privado. Bien es cierto que esta distinción es solamente posible en sociedades capitalistas donde existe una propiedad privada contrapuesta a la pública, puesto que en sociedades comunistas el espacio de todos y se denomina espacio colectivo.

Tanto el arte público como el diseño urbano se sitúan en la intersección entre las tres dimensiones anteriores (espacio público, espacio colectivo y esfera pública). En la esfera pública se interrelacionan procesos de comunicación y procesos políticos, en los que el arte participa como medio, y donde la memoria forma parte del contenido asociado a la identidad social.

El espacio público como escenario de la expresión urbana y articulación social, da forma a la ciudad, alberga simbolismo, calificación territorial e identidad mediante la presencia de elementos estéticos, referenciales y monumentales, y con ello construye gran parte de su imagen global. El concepto de identidad en relación a proyectos urbanos aparece para establecer una vinculación con el contexto, y dar continuidad al espacio, o bien con el propósito de acoger la interacción de la población con los contenidos de la ciudad. Es aquí el arte público una herramienta del diseño urbano para tal fin, asumiendo un rol de canal de expresión y transmisión.

"[...] Efectivamente, la evolución del espacio público, su constitución como territorio de expresión urbana y de articulación social, se sustenta, en buena parte, en la presencia de artefactos simbólicos que trascienden la utilidad de artefactos utilitarios que pueblan el espacio público.

En este sentido el Arte Público, su presencia en el espacio público, puede entenderse como un indicador de la salud del espacio público, así como de su calidad." (RICART, N.; REMESAR, A., 2013c).

Más allá de sólo situarse en el espacio público, el arte público cumple unos principios de inserción en la ciudad, es producto de un proceso histórico de monumentalización urbana y funciona como elemento referencial, pegamento de la imagen de la ciudad y detonante para la construcción y evolución de la identidad social. Pues,

"Ya lo decía Ildefons Cerdà el año 1859. El ornato público es un elemento fundamental para la definición del paisaje urbano. Cien años después nos lo recuerda Kevin Lynch en su Imagen de la Ciudad. Los elementos referenciales son básicos para la construcción de nuestro mapa cognitivo, para permitir nuestro uso de la ciudad y desarrollar los procesos identitarios fundamentales para la vida en común." (REMESAR, A. 2010)

Varios autores han realizado extensos trabajos centrados en la relación existente entre el espacio y la memoria, entre la apropiación social de los espacios de memoria, entre el lugar, y la memoria. La diferencia entre espacio y lugar la podemos observar desde el ámbito de la psicología ambiental. Tomeu Vidal (2005), indica que los espacios son entendidos como construcción y conformación física, mientras que los lugares son espacios que han supuesto una implicación afectiva y simbólica con las personas, una generación de identidad y apego

El marco espacial de la memoria no es reducido tan sólo a dónde se ha manifestado la acción, sino que las mismas características han determinado el carácter de los hechos. Como ejemplo vemos que las grandes batallas de la historia sucedieron de distinta manera según las circunstancias que presentaba el territorio, según la distribución de la topografía y los elementos existentes en el área, pues condicionaba el movimiento de los actores. Asimismo, el carácter que los espacios asumen tras los hechos, está íntimamente relacionado a éstos por las huellas allí impresas, y por la estructura que los nuevos elementos van adoptando en torno a ellas. Cabe mencionar en este punto que la evolución de las ciudades y la ordenación del territorio no permiten en muchos casos el mantenimiento de la misma estructura espacial debido a razones de transformación de la trama urbana, o por superposición de acontecimientos que borran los rastros pasados; sin embargo, la vinculación de la sociedad con los espacios de memoria hace que la localización histórica persista.

En la planta de las ciudades podemos apreciar como los espacios de memoria conforman unos puntos de referencia indispensables para el entendimiento de su origen y evolución. Los centros históricos de las urbes europeas giran en torno a emplazamientos marcados significativamente sobre el plano por haber ido definiendo en gran medida el crecimiento posterior. “[...] *el lugar ha recibido la huella del grupo y viceversa. Entonces, todo lo que hace el grupo puede traducirse en términos espaciales, y el lugar que ocupa no es más que la reunión de todos los términos. Cada aspecto, cada detalle de este lugar tiene un sentido que sólo pueden comprender los miembros del grupo.*” (HALBWACHS, M. 1925. En, RAMOS, D. 2013).

A MODO DE CONCLUSIÓN

Como el tiempo, los espacios permiten que emerja el recuerdo, dándole continuidad a través de objetos y marcas, creando lugares significativos para un grupo social determinado. El apego a estos es el que produce una relación mayor que la coincidencia entre sitio, momento y persona. Los lugares son espacios –escenarios– que han visto el desarrollo de acontecimientos vinculantes para un grupo.

“La curiosidad por los lugares donde se cristaliza y se refugia la memoria está ligada a este momento particular de nuestra historia. Momento en el que la conciencia de la ruptura con el pasado, se confunde con el sentimiento de una memoria desgarrada; pero en el que el desgarramiento despierta aún bastante memoria para que pueda plantearse el problema de su encarnación. El sentimiento de continuidad se vuelve residual a los lugares. Hay lugares de memoria porque no hay más medios de memoria.” (NORA, P. 1984)

Pierre Nora (1984), como introductor del término, en su extenso trabajo sobre los lugares de memoria (lieux de mémoire) ha profundizado en las distintas acepciones que éste contiene. Este concepto está asociado a una dimensión simbólica del espacio, trascendiendo la fisicidad de los espacios de memoria. El autor señala acorde a esto, la pertenencia de estos lugares a dos reinos, y según los tres sentidos de la palabra: material, simbólico y funcional. Mientras es inherente su dimensión morfológica debido a la percepción por los sentidos fisiológicos (material), existe un plano abstracto referido a la significación vinculada a la experiencia social vivida y al ritual (simbólico), yuxtapuestos ambos al ámbito dedicado al uso,

a la utilización del recuerdo (funcional). Estos tres aspectos deben presentarse siempre unidos.

“Si es verdad que la razón de ser fundamental de un lugar de memoria es parar el tiempo, bloquear el trabajo del olvido, fijar un estado de cosas, inmortalizar la muerte, materializar lo inmaterial para –el oro es la única memoria del dinero- encerrar el máximo de sentidos en un mínimo de está claro y es lo que los vuelve apasionantes, que los lugares de memoria viven de su aptitud a la metamorfosis, en el incesante rebote de sus significaciones y el bosque imprevisible de sus ramificaciones.” (NORA, Pierre. 1984)

El autor apunta que la razón de ser de un lugar de memoria es luchar contra el olvido, detener el tiempo y fijar el estado de los acontecimientos para conservar el mayor número posible de sentidos en una pequeña porción de espacio, cuando, simultáneamente, los lugares de memoria no pueden evitar permanecer en un situación de metamorfosis y transformación, con un emanar constante de significaciones añadidas. Estela Schindel (2009), en su trabajo sobre el lenguaje latinoamericano de la memoria, reflexiona sobre la adopción de los “lugares de memoria” como espacio privilegiado de disputa por la construcción de memorias colectivas en las sociedades (...) afectadas por dictaduras o conflictos armados internos.” (SCHINDEL, E. 2009).

Los episodios más traumáticos de la historia se gravan en la memoria de la manera más acentuada debido a la multiplicidad de sensibilidades que despiertan. La recuperación de esta memoria asociada al espacio público ha sido estudiada desde las dimensiones de la represión y el drama humano. La voluntad de recordar va unida en gran medida a la sonorización de las voces silenciadas por situaciones opresivas y la visibilización de hechos eliminados de la escritura de la historia. Existe una vinculación entre la muestra, reconocimiento y la asimilación social de los acontecimientos. Estos capítulos ponen de manifiesto intenciones políticas y relaciones de poder ocultas, lo que confiere complejidad al mantenimiento de evidencias o al descubrimiento de subjetividades “incómodas políticamente”.

Los espacios de represión son aquellos espacios cuya carga simbólica está vinculada a la opresión y masacre, principalmente política en referencia a regímenes autoritarios. Cárceles, campos de concentración, campos de internamiento, campos de fusilamiento, fosas comunes, cementerios, centros de extorsión y tortura, refugios... Tratamos de entender la represión política a través de los soportes espaciales – técnicos y materiales – del horror, de la tortura y la supresión de derechos humanos vividos por la población. Estos espacios no sólo forman parte de los espacios de memoria por albergar acontecimientos importantes, no sólo son parte de los lugares de memoria por su vinculación afectiva y social, sino que trascienden el espacio físico y de vivencias a través del aspecto de trauma humano, de muerte y tortura de masas, que no sólo trata las relaciones de poder, sino la supervivencia de grupos sociales en desacuerdo o desiguales al patrón hegemónico.

Remesar, A. (2016c), nos acerca el término que las tendencias patrimonializadoras utilizan para referirse a esta dimensión, entre ellas los programas de la UNESCO. Situando “dark heritage, “patrimonio negro”, lugares de atrocidad, símbolos de muerte y dolor, y elementos del pasado de los cuales algunos preferirían

ser olvidados”, entre el patrimonio material e inmaterial, entre la musealización de los sitios –como sacralización e interpretación del objeto de memoria– y los archivos memoriales –como documentación–.

Un espacio de memoria simboliza una serie de valores, experiencias, que impregnan un lugar determinado, y que más allá de la voluntad política y el relato atribuido al sitio, debido a la memoria colectiva que lo acompaña. Dentro de los espacios de memoria, como acabamos de apreciar, se encuentran aquellos que han experimentado una clandestinidad. Una red de espacios de represión vinculados entre sí por los sucesos dramáticos del franquismo, se extiende en el territorio de la ciudad de Barcelona, con puntos que han sido resaltados con vigor, como el Fossar de la Pedrera (Montjuïc), con puntos que han sido rescatados por iniciativas de organismos públicos (Museo de Historia de Barcelona), como los refugios subterráneos o los Bunkers del Carmel, con puntos en proceso de resignificación y recuperación, como La Cárcel de Les Corts o la cárcel La Modelo (Eixample), o con puntos que han sido despojados de cualquier indicio de memoria como el Campo de Concentración de Horta, o el Camp de la Bota (aunque aquí se hayan ido produciendo homenajes desde la democracia), generando espacios de “desmemoria” .

“We must take into consideration that a ‘memory space’ does not emerge out of nothing. As social space, it is a historic construction by the members of a society. Following Lefebvre (1971, 1974) we can state that memory spaces, as lived spaces, arise from the convergence of the representations of space in a specific point of the territory, and time, ‘uploading’ this site as space of representation. The problem arises when (1) the territorial space is erased or blurred and (2) when the territorial space has been absorbed by urban growth. In the first case, as demonstrated by the movement of Reclamation Art, we need a reversion of the situation much simpler when space is located in sparsely urbanized areas (a battlefield, a mass grave...) or in obsolete industrial areas (quarries, abandoned buildings,...).” (REMESAR, A. 2016c)

La relación entre el espacio y la memoria puede ser leída desde las dimensiones temáticas (líneas de memoria) que acabamos de apuntar según un enfoque disciplinario (memoria urbana, histórica), pero también existe una diferenciación de lecturas del espacio que influye en la percepción tanto del entorno global, como de la memoria del lugar, y de la memoria transmitida en el espacio.

REFERENCIAS

ARENDT, Hannah. La condición humana. (1958). "Labor, trabajo, acción. Una conferencia" en De la historia a la acción. Manuel Cruz (trad.). Paidós, pp. 89-107. Barcelona. 1998.

ARNSTEIN, Sherry R. "A Ladder of Citizen Participation," en JAIP, vol. 35, núm. 4, pp. 216-224. 1969.

[Disponible en
http://lithgow-schmidt.dk/sherry-arnstein/ladder-of-citizen-participation_en.pdf . Última consulta 16/04/2016]

BOHIGAS, Oriol. Reconstrucció de Barcelona. Ed. 62. Barcelona. 1985.

BORJA, Jordi. Barcelona: un modelo de transformación urbana. Barcelona. 1995.

BORJA, Jordi; MUXÍ, Zaida. El espacio público, ciudad y ciudadanía. Barcelona. 2000.
[Disponible en:
http://www.esdi-online.com/repositori/public/dossiers/DIDAC_wdw7ydy1.pdf . Última consulta 04/06/2016]

BORJA, Jordi. (2007) Espacio público y memoria democrática.. En Políticas públicas de la memoria: I Coloquio Internacional Memorial Democràtic. Jordi Guixé y Montserrat Iniesta (ed.). Editorial Milenio; Memorial Democràtic, pp. 85-105. Barcelona. 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. Adriana Hidalgo (ed.). Buenos Aires. 2006.

BRANDÃO, Pedro. La imagen de la ciudad: estrategias de identidad y comunicación. Edicions Universitat Barcelona. Barcelona. 2011.

BREA, J. L. Ornamento y utopía. La evolución de la escultura en los años 80-90. En Arte, vol. 1, núm. 4, pp.

95-112. 1996.

CANDELA, Iria "¿Paz y Prosperitat? Sobre la revisión crítica del monumento conmemorativo". En RAMIREZ, J. A., CARRILLO, J. (ed.). Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI. Cátedra. 2004.

COLOMBO, Paloma. La memoria en el espacio: cartografías del gueto de Varsovia." Artículo ligado a la investigación "La Filosofía después del Holocausto: Vigencia de sus Lógica Perversas" en el Instituto de Filosofía del Centro de Ciencias Humanas y Sociales. 2012.

[Disponible en:
https://www.academia.edu/5073676/La_memoria_en_el_espacio_cartograf%C3%ADas_del_gueto_de_Varsovia .Última consulta 04/04/2016]

Consejo Europeo de Urbanistas. La visión de las ciudades en el siglo XXI. Nueva Carta de Atenas 2003.

[Disponible en:
http://www.esicomos.org/Nueva_carpeta/info_DOC_CARTAATENASnU.htm . Última consulta el 16/05/2016]

CRIMP, Douglas. Entrevista a Mary Kelly por Douglas Crimp. Phaidon Press. Londres. 1997.

[Disponible en:
https://revistafakta.wordpress.com/2014/02/11/travesia-site-specific-institucionalidad-e-imaginacion-por-olga-fernandez/#_edn1 . Última consulta 25/03/2016]

CUNHA LEAL, J. On the strange place of Public Art in contemporary Art Theory. En On the W@terfront, vol.16, pp. 35-52. Diciembre, 2010.

[Disponible en:
<http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/225041> . Última consulta 05/05/2016]

DE LECEA, Ignasi.

--- Arte público, ciudad y memoria. En On the w@terfront, núm. 5, pp. 5-17. Barcelona. 2004.

[Disponible en:

<http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/214755> . Última consulta 12/04/2016]

--- Cultura, encargo, sitio, mecenazgo y conmemoración en la escultura pública. Algunos ejemplos desde Barcelona. En OntheW@terfront, núm. 8. Barcelona, abril, 2006.

[Disponible en:

www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/download/217152/293970 . Última consulta 03/04/2016]

DE LECEA, Ignasi; REMESAR, Antoni; GRANDAS, Carme. Sistema de Información del arte público del Ayuntamiento de Barcelona. En línea. Barcelona: Ajuntament de Barcelona – Universitat de Barcelona, 2004.

[Disponible en:

<http://www.bcn.cat/artpublic> . Última consulta 12/06/2016]

DEBRAY, Régis.

--- Trace, forme ou message? En Cahiers de la Mediologie, núm. 7, La confusion des monuments, pp.: 27–44. 1989.

--- Introducción a la mediología. Paidós. 2001.

DUQUE, Félix.

--- Arte público y espacio político. Ediciones Akal. Madrid. 2001.

--- Arte urbano y espacio público. En Res publica, 26, pp. 75-93. Madrid. 2011.

[Disponible en:

<https://revistas.ucm.es/index.php/RPUB/article/viewFile/47834/44764> . Última consulta 22/04/2016]

FAVB. La Barcelona de Maragall. CAVE - Biblioteca Básica Vecinal. Madrid. 1997.

FIDALGO, Iker. Evolución del escrache en el entorno urbano: El uso de lo gráfico en lo político. III Encuentro

de Gráfica Contemporánea. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. México. 2014.

[Disponible en:

https://www.academia.edu/19223459/Evoluci%C3%B3n_del_escrache_en_el_entorno_urbano_El_uso_de_lo_gr%C3%A1fico_en_lo_pol%C3%ADtico . Última consulta el 30/04/2016]

GAC (Grupo de Arte Callejero). GAC Pensamientos Prácticas y Acciones. Talleres Trama (ed.). Buenos Aires. 2009.

[Disponible en:

<https://ia800202.us.archive.org/32/items/GacPensamientosPracticasYAcciones/GacPensamientosPracticasYAcciones.pdf> . Última consulta 27/05/2016]

GIEDION, Sigfried, en The need for a new monumentality, en ZUCKER, Paul, New architecture and city planning. Philosophical Library, pp. 549-568. Nueva York. 1944.

[Disponible en

<http://designtheory.fiu.edu/readings/giedionnewmonumentality.pdf> . Última consulta 10/05/2016]

GRANDAS, Carme; REMESAR, Antoni. Arte Público, Espacio Público y Memoria. Ponencia presentada por la Dra. Carme Grandas en los II Diálogos Permanentes de Arte en la Calle, Venezuela. Sede IARTES, Caracas, y Centro de Arte de Maracaibo Lía Bermúdez, Maracaibo. Julio-agosto, 2008.

[Disponible en:

https://www.academia.edu/5965212/Arte_p%C3%BAblico_espacio_p%C3%BAblico_y_memoria . Última consulta 25/05/2016]

GUIXÉ, Jordi, RICART, Nuria. Futur monument a la presó de dones de Les Corts. Procés obert, en OntheW@terfront, vol. 36, núm. 1, 14 de abril. ISSN: 1139-7365. Barcelona. 2015.

[Disponible en:

http://www.ub.edu/escult/Water/water36_1/

water36_1_04.pdf . Última consulta 03/06/2016]

31/03/2016]

HALBWACHS, M. (1925) Marcos sociales de la memoria. Anthropos. Madrid. 2004.

INNERARITY, Daniel. El nuevo espacio público. Espasa Calpe. Madrid. 2006.

HARVEY, David.

--- The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change. Cambridge, Mss

---Oxford, UK: Blackwell. 1989.

--- Paris, Capital of Modernity. Routledge. New York and London. 2003.

--- (2012) Ciudades Rebeldes: Del derecho a la ciudad a la revolución urbana. Akal (ed.). Madrid. 2013.

[Disponible en

https://issuu.com/ttcatalao333/docs/ciudades_rebeldes_-_david_w_harvey . Última consulta el 18/05/2016]

JACOB, Jane. The Death and Life of Great American Cities. Vintage. New York. 1961.

KRAUSS, Rosalind. (1978) Sculpture in an expanded field. En FOSTER, Hall (ed.), The AntiAesthetic: Essays on Postmodern Culture. Bay Press. Seattle. 1993.

LACY, Suzanne (ed.). Mapping The Terrain: New Genre Public Art. Bay Press. 1995.

[También disponible en:

<http://www.transart.org/wp-content/uploads/group-documents/65/1363991009-Lacy.pdf> . Última consulta 06/06/2016]

HERNÁNDEZ HOLGADO, Fernando.

--- Memoria de la presó de dones de Les Corts, en La ciutat i la memoria democrática: espais de lluita, repressió i resistència a Barcelona, pp. 89-98. Col·lectiu Desafectos (ed.). ECOS. Barcelona. 2009.

--- Memoria de la prisión de mujeres de Les Corts. Un balance (2006-2014) y una mirada al presente, en OntheW@terfront, vol. 36, núm. 2, 14 de abril. ISSN: 1139-7365. Barcelona. 2015.

[Disponible en:

<http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/292469/381002> . Última consulta 03/06/2016]

LEFEBVRE, Henry. (1974) La production de l'espace. Anthropos. París. 2000.

LYNCH, Kevin. La imagen de la ciudad. Gustavo Gili. Barcelona. 2001.

MADERUELO, Javier. La pérdida del pedestal. Círculo de Bellas Artes-Visor. Madrid. 1994.

MARTÍNEZ R., Domingo. La obra de arte como contra-monumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo. Tesis Doctoral; tutor: Dr. D. CUETO L., José Luis. Universidad Politécnica de Valencia. 2013.

HUYSEN, Andreas. En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización. Fondo de cultura económica de Argentina, Buenos Aires. 2001.

[También disponible en:

<https://es.scribd.com/doc/218106129/Huyssen-Andreas-2001-En-busca-del-futuro-perdido-Cultura-y-memoria-en-tiempos-de-globalizacion> . Última consulta

MICHONNEAU, Stéphane. Barcelona: memòria i identitat Monuments, commemoracions i mites. Universidad de Vic. Eumo Editorial. Barcelona. 2002.

MUMFORD, Lewis. (1961) La ciudad en la historia: sus orígenes, transformaciones y perspectivas. Enrique Luis

Revol (trad.). Infinito. Buenos Aires. 1966.

NORA, Pierre. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. En Representations, núm. 26, pp. 7-24, Special Issue: Memory and Counter-Memory. 1989.

[Disponible una traducción al castellano en:

<http://cholonautas.edu.pe/memoria/nora1.pdf> . Última consulta 10/06/2016]

PARRAMÓN, Ramón. Arte, participación y espacio público, en Actualizar la mirada. Foro, Arte y territorio. Actas encuentro 0, Ayuntamiento de Burgos, pp. 63-71. Burgos. 2002.

PEREJAUME. Paraulas locals. Tushita edicions. Barcelona. 2015.

POSTIGLIONI, Cecilia Silvana. Memoria Histórica y activismo artístico Dos casos de estudio. Trabajo Final de Grado de Historia del Arte; tutora: MANONELLES MONER, Laia. Universidad de Barcelona. 2014.

[Disponible en

<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/66104> . Última consulta 15/05/2016]

RAMOS, David. La memoria colectiva como re-construcción: entre lo individual, la historia, el tiempo y el espacio. En Realitas, Revista de Ciencias Sociales, Humanas y Artes, 1 (1), pp. 37-41. Bogotá. 2013.

[Disponible en:

https://www.academia.edu/5871544/La_memoria_colectiva_como_re-construcci%C3%B3n_entre_lo_individual_la_historia_el_tiempo_y_el_espacio . Última consulta 20/03/2016]

REMESAR, Antoni. Hacia una Teoría del Arte Público. Universidad de Barcelona. 1997.

- Urban Regeneration. A challenge for Public Art. Publicaciones de la Universidad de Barcelona. 1999.
- Barcelona: un modelo de Arte Público y Diseño

Urbano. Barcelona. 2010.

[Disponible en:

http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/27022/1/Barcelona_un_%20modelo_Arte%20P%C3%ABlico%20Dise%C3%B1o%20Urbano.pdf . Última consulta 02/06/2016]

--- Arte público. Retos y oportunidades (I). La emergencia de nuevos lenguajes. En On the W@terfront, vol. 41, núm. 1. ISBN: 1139-7365. Enero, 2016a.

[Disponible en:

<http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/issue/view/23337> . Última consulta 09/06/2016]

--- Arte público. Retos y oportunidades (II). La consolidación de los lenguajes. En On the W@terfront, vol. 41, núm. 2. ISBN: 1139-7365. Enero, 2016b.

[Disponible en:

<http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/issue/view/23407> . Última consulta 09/06/2016]

--- ¿Monuments Vs. Memorials? Some doubts, some reflections. No proposals?. Publicaciones de la Universidad de Barcelona. ISBN 978-84-475-3774-7, pp. 55-90. Barcelona. 2016c.

[Disponible en:

https://www.academia.edu/23900888/2016.-_MONUMENTS_vs_MEMORIALS_Some_doubts_some_reflections._No_proposals . Última consulta 02/06/2016]

REMESAR, Antoni, RICART, Nuria.

--- Arte Público. En Ar@cne, revista electrónica de recursos en internet sobre geografía y ciencias sociales. Universidad de Barcelona. Abril, 2010.

[Disponible en:

<http://www.ub.edu/geocrit/aracne/aracne-132.htm> . Última consulta 27/05/2016]

--- Estrategias de la memoria. Barcelona, 1977-2013. En Scripta Nova, revista electrónica de geografía y ciencias sociales. Universidad de Barcelona, vol. XVIII, núm. 495. ISSN: 1138-9788. Noviembre, 2013a.

[Disponible en:

<http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-495.htm> . Última consulta 01/06/2016]

--- Arte público y memoria histórica: Barcelona 2012. En *Arte en las ciudades, las ciudades en el arte*, pp.165-177. Ediciones Universidad San Jorge. 2013b.

[Disponible en:

https://www.academia.edu/23897657/2013.-_ARTE_PUBLICO_Y_MEMORIA_HISTORICA_BARCELONA_2012 . Última consulta 30/05/2016]

--- Reflexiones sobre el espacio público. En *On the W@terfront*, vol. 25, pp. 5-35. ISSN 1139-7365. Marzo, 2013c.

[Disponible en:

http://www.ub.edu/escult/Water/w-25/onthewaterfront_25.pdf . Última consulta 15/05/2016]

RENEDO S., Claudia. Huellas de una pérdida/ Huellas de un poder. El fenómeno de los lugares para la conmemoración. En *De Arquitectura*, núm. 18. Chile. Septiembre, 2008.

[Disponible en:

<http://www.dearquitectura.uchile.cl/index.php/RA/article/viewFile/28164/29865> . Última consulta 02/04/2016]

RICART, Núria. El lugar de la memoria. En *On the W@terfront*, núm. 22. Abril, 2012.

[Disponible en <http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/252042> . Última consulta 24/05/2016]

RICHARD, Nelly. *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI Editores Argentina. Buenos Aires. 2007.

[Disponible en:

<https://es.scribd.com/doc/52408234/Nelly-Richard-Fracturas-en-la-memoria-Arte-y-pensamiento-critico> .

Última consulta 25/03/2016]

RIEGL, Alois. (1903) *El culto a los monumentos modernos*. Ana Pérez López (trad.). La Balsa de la medusa, Visor. Madrid. 1987.

ROSSI, Aldo. (1966) *La arquitectura de la ciudad*. Gustavo Gili. Barcelona. 2015.

ROZAS KRAUSE, Valentina. *Cruise Eisenman's Holocaust Memorial*, en *Anos 90*, vol. 22, núm. 42, pp. 53-85.

Porto Alegre. 2015.

[Disponible en:

<http://seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/viewFile/52481/36142> . Última consulta 15/05/2016]

SCHINDEL, Estela. *Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano*. En la revista *Política y Cultura*, núm. 31, pp. 65-87. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco Distrito Federal México. D.F. México. 2009.

[Disponible en:

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26711982005> . Última consulta 23/05/2016]

SCORER, James. *City in Common: Culture and Community in Buenos Aires*. State University of New York Press, Albany. New York. 2016.

[Disponible en:

https://books.google.es/books?id=cE0IDAAAQB-AJ&pg=PA58&dq=escrache&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=escrache%20art&f=false . Última consulta 27/05/2016]

SERT, Josep Lluís; LÉGER Fernand; GIEDION Sigfried. *Nueve puntos sobre monumentalidad*, en CACHORRO, Emilio. "Nine points on monumentality": un manifiesto para la reactivación urbana contemporánea. En *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, vol. 5, núm. 2, pp. 197-206. ISSN: 2014-2714. 2015.

[Disponible en: <http://www2.ual.es/urbs/index>.

php/urbs/article/view/cachorro . Última consulta
04/06/2016]

TODOROV, Tzvetan. Los abusos de la memoria. Paidós,
pp. 11-60. Barcelona. 2000.

TORINI, Martín. Espacios urbanos y realidad virtual ¿un
paso hacia la participación? En The Smart Citizen Pro-
ject. Proyecto Fondecyt (Nº 11140042). Chile. Septiem-
bre 2015.

[Disponible en: [http://thesmartcitizenproject.
cl/?cat=3&paged=2](http://thesmartcitizenproject.cl/?cat=3&paged=2) . Última consulta 04/05/2016]

TRAVERSO, Enzo. De la memoria y su uso crítico. Krtu;
Generalitat de Catalunya; Departament de cultura i
mitjans de comunicació. Barcelona. 2008.

VIDAL, Tomeu. La apropiación del espacio: una pro-
puesta teórica para comprender la vinculación entre las
personas y los lugares. En Anuario de Psicología, vol. 36,
núm. 3, pp. 281-297. Universidad de Barcelona. 2005.

[Disponible en:
[http://www.raco.cat/index.php/anuariopsicologia/
article/viewFile/61819/81003](http://www.raco.cat/index.php/anuariopsicologia/article/viewFile/61819/81003) . Última consulta

13/05/2016]

WELCH GUERRA, Max (ed.). Buenos Aires a la deriva:
Transformaciones urbanas recientes. Editorial Biblos.
Buenos Aires. 2005.

YOUNG, James. At Memory 's Edge. Estados Unidos,
Yale University Press. 2000.

---The texture of memory. Holocaust Memorials and
Meaning. New Haven, Yale University Press. Londres.
1993.

YUSTA RODRIGO, Mercedes. El pasado como trauma.
Historia, memoria y “recuperación de la memoria
histórica” en la España actual; en Pandora, núm. 12, pp.
23-41. 2014.

[Disponible en:
[https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5238920.
pdf](https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5238920.pdf) . Última consulta el 03/05/2016]