ARTE, MEMORIA Y ESPACIO PÚBLICO

ART, MEMORY AND PUBLIC SPACE

ARTE, MEMORIA Y ESPACIO PÚBLICO

ART, MEMORY AND PUBLIC SPACE

COORDINA: IRATXE MOMOITIO ASTORKIA

JESÚS ALONSO CARBALLÉS
MARIA ARANA ZUBIATE
MARIA CHIARA BIANCHINI
JAUME CASACUBERTA
JOSEMI GASTÓN
JOCHEN GERZ
JORDI GUIXÉ
HORST HOHEISEL
ANDREAS KNITZ
ALEXANDRA LAUDO
CÉSAR LAYANA
ORIOL LÓPEZ BADELL
HELENA PIELIAS
NÚRIA RICART
FERNANDO SÁNCHEZ CASTILLO
DOMINIQUE TROUCHE
IÑAKI URIARTE
VICENÇ VIAPLANA

ORGANIZADORES:

Ajuntament Granollers

www.granollers.cat

GernikakoBakearenMuseoaFundazioa

www.museodelapaz.org

EUROM
EUROPEAN OBSERVATORY ON MEMORIES

www.europeanmemories.net

Nafarroako Gobernua
Gobierno de Navarra

www.navarra.net

COLABORADORES:

can jonch centre de cultura per la pau

rocaumbert f.a.

Museu de Granollers

DOKUMENTAZIO Zentroa
CENTRO DE Documentación SOBRE EL BOMBARDEO DE GERNIKA

Fundació Solidaritat UNIVERSITAT DE BARCELONA

Co-funded by the Europe for Citizens Programme of the European Union

INSTITUTO MEMORIAL DE LA MEMORIA

Barcelona Pensa

Ajuntament de Barcelona

UNIVERSITAT DE BARCELONA
Facultat de Belles Arts
Arte Público y Memoria
HAR2017-84322-P

COORDINACIÓN GENERAL DE LA PUBLICACIÓN:
Iratxe Momoitio Astorkia

PUBLICA:
Ajuntament de Granollers, 2019

ISBN: 978-84-120353-4-6
D.L.: B 2682-2020

EQUIPOS DE COORDINACIÓN EN CADA UNO DE LOS LUGARES:

AJUNTAMENT DE GRANOLLERS
Carme Barbanys Ciurans
Mireia Nogués Rubio

MUSEO DE LA PAZ DE GERNIKA
Iratxe Momoitio Astorkia
Idoia Narbaiza Orbe

EUROM
Jordi Guixé
Nuria Ricart
Oriol López Badell

GOBIERNO DE NAVARRA
José Miguel Gastón Aguas
Cesar Layana Ilundain

DISEÑO E IMPRESIÓN:
Estudios Durero
www.estudiosdurero.com

© de la edición: Ajuntament de Granollers
© de los textos: sus autores respectivos
© de las fotos: sus autores respectivos

ÍNDICE

Introducción
IRATXE MOMOITIO ASTORKIA 7

Arte, Memoria y Espacio Público 9

GERNIKA

From the crushed History to the moving monument
HORST HOHEISEL, ANDREAS KNITZ. 17

War memorials: a perspective on contemporary representation
DOMINIQUE TROUCHE 31

De lugares de violencia a sitios de memoria:
Experiencias memoriales en Chile.
MARIA CHIARA BIANCHINI 43

Monumentos y estrategias artísticas: La memoria de las víctimas de la Guerra Civil en el espacio público vasco, 1936-2018
JESÚS ALONSO CARBALLÉS 55

Museo paralelo
FERNANDO SÁNCHEZ CASTILLO 73

Hacer barrio ¡haciendo la calle!
MARIA ARANA ZUBIATE 85

Locus memoriae. Memoria y monumento en el espacio público
IÑAKI URIARTE 95

Your contribution
JOCHEN GERZ 109

GRANOLLERS

Muralisme contemporani i democratització de la memòria històrica
JAUME CASACUBERTA. 127

Neteja ocular
ALEXANDRA LAUDO 143

Trilogia sobre el bombardeig de Granollers
FRAU. RECERQUES VISUALS 155

BARCELONA

Cárcel modelo de Barcelona. Arte, memoria y espacio público
NÚRIA RICART, JORDI GUIXÉ, ORIOL LÓPEZ BADELL. 173

SARTAGUDA

“Se lo llevaron, nunca más lo hemos visto”
Sartaguda. Transmisiones de la memoria
JOSEMI GASTÓN, CÉSAR LAYANA, NÚRIA RICART, JORDI GUIXÉ 191

Conclusiones o punto y seguido
JORDI GUIXÉ. 207

Anexos
Fotografías de los encuentros 214
Programas de los encuentros 222

Intro

En esta publicación se estudian diversas experiencias de artistas, arquitectos y expertos, recogidas a lo largo de los seminarios realizados en junio de 2018 en Gernika (País Vasco), en octubre de 2018 en Granollers (Cataluña), en noviembre de 2018 en Barcelona (Cataluña) y en abril de 2019 en Sartaguda (Navarra), con una fórmula de "Seminario Diffusso". Una propuesta itinerante siempre bajo el mismo lema, es decir, **Arte, Memoria y Espacio Público.**

Diversas y ricas experiencias fueron presentadas en cada uno de los lugares, donde se explicó la evolución de varios proyectos, cómo consiguieron (o no) interpelar, hacer dudar y sacar a la ciudadanía de la placidez, del confort y empezar a cuestionar el mundo que giraba a su alrededor.

Cuatro socios (Ajuntament de Granollers, Museo de la Paz de Gernika, EUROM y Gobierno de Navarra) de distintos lugares, unieron sus fuerzas y su conocimiento para poder plasmar reflexiones actuales sobre el Arte, la Memoria y su uso en el espacio público.

In this publication we study several experiences of artists, architects and experts, collected throughout the seminars held in June 2018 in Gernika (Basque Country), in October 2018 in Granollers (Catalonia), in November 2018 in Barcelona (Catalonia) and in April 2019 in Sartaguda (Navarra), with a "Diffuse Seminar" formula. A travelling seminar with the same motto everywhere, that is, **Art, Memory and Public Space.**

Diverse and rich experiences were shown in each of the places, the evolution of several projects was explained, how they have (or have not) been able to query, cast doubt, and make people get away from their pleasing comfort and start questioning the world around them.

Four partners (Ajuntament de Granollers, Gernika Peace Museum, EUROM and the Government of Navarra) from different places, joined forces and knowledge to be able to capture current reflections on Art, Memory and its use in the public space.

IRATXE MOMOITIO ASTORKIA (Coord.)

Arte, memoria y espacio público

¿Cómo representar lo desaparecido, lo que ya no está, lo que está ausente y el tiempo ha borrado? ¿Cómo explicar un horror, un trauma cuya descripción sólo con palabras nunca hace justicia? ¿Cómo llenar el vacío ético de una sociedad anómica que no recuerda el valor de la lucha de generaciones anteriores por la libertad?

El arte se ha convertido en un elemento fundamental para poder responder a estos interrogantes. Las acciones que ha propiciado, han ido evolucionando en función del momento y del lugar: el Holocausto, las víctimas de la Guerra Civil, el antifranquismo… ni se recuerdan ni se representan hoy de la misma manera que ayer.

El uso del pasado a través del arte ha dejado de tener un significado sólo perceptible por círculos sociales limitados para involucrar a un espectro ciudadano más amplio, para tener un rol social más activo y comprometido con la memoria democrática. El espacio público se ha erigido como el escenario más indicado, el ágora ciudadana donde las personas andan, se encuentran, discuten, reivindican, celebran fiestas, aman y viven. El espacio público es el lugar idóneo para realizar estas acciones artísticas, para la activación de asaltos en el ágora y para activar o desactivar socialmente las piedras a través de los llamados contramonumentos.

Art, memory and public space

How could we portray what has disappeared, what is no longer there, what is absent and has been erased by time? How to explain horror, a trauma whose description only in words will never do it justice? How to fill the ethical vacuum in an anomic society that does not remember the value of the struggle for freedom carried out by previous generations?

Art has become an essential element in order to answer these questions. Actions promoted by art have evolved according to their time and place: Holocaust, the victims of the Spanish Civil War, anti-francoism... They are neither remembered nor portrayed today as they were back in time.

The use of the past through art has no longer a meaning only perceived by restricted social spheres, for it involves instead a wider range of citizens aiming at a more active social role that is committed with the democratic memory. Public space has become the most appropriate scenery, the citizens' agora where people walk, meet, debate, make claims, celebrate, love, and live. The public space is the optimal area to carry out these artistic actions, to trigger assaults in the agora, and socially enable or disable the rocks though the so called countermonuments.

Art, memòria i espai públic

Com representar allò que ha desaparegut, allò que ja no hi és, allò que és absent i que el temps ha esborrat? Com explicar un horror, un trauma, la descripció del qual feta només amb paraules mai fa justícia? Com omplir el buit ètic d'una societat anòmica que no recorda el valor de la lluita de generacions anteriors per la llibertat?

L'art s'ha convertit en un element fonamental per a poder respondre aquests interrogants. Les accions que ha propiciat han anat evolucionant en funció del moment i del lloc: l'Holocaust, les víctimes de la Guerra Civil, l'antifranquisme… ni es recorden ni es representen avui de la mateixa manera que en el passat.

L'ús del passat a través de l'art ha deixat de tenir un significat només perceptible per part de cercles socials limitats, per passar a involucrar un espectre ciutadà més ampli, per tenir un rol social més actiu i compromès amb la memòria democràtica. L'espai públic s'ha erigit com a l'escenari més indicat, l'àgora ciutadana on les persones caminen, es troben, discuteixen, reivindiquen, celebren festes, s'estimen i viuen. L'espai públic és el lloc idoni per a realitzar aquestes accions artístiques, per a activar aquests assalts a l'àgora, i per a activar o desactivar socialment les pedres a través dels anomenats contramonuments.

Artea, memoria eta espazio publikoa

Nola irudikatu desagertu dena, falta dena, jada ez dagoena eta denborak ezabatu duena? Nola azaldu izugarrikeria bat, trauma bat, hitz soilez eginiko deskribapena beti motz geratzen bada? Nola bete aurreko belaunaldiek askatasunaren alde eginiko borrokaren balioa gogoratzen ez duen gizarte anomiko baten hutsune etikoa?

Galdera horiei erantzuteko funtsezko elementu bilakatu da artea, eta beraiekin ekarri dituen ekintzak eboluzionatzen joan dira, garaiaren eta lekuaren arabera: Holokaustoa, Gerra Zibileko biktimak, frankismoaren aurkako oposizioa… gaur ez dira atzo bezala ez oroitzen ez irudikatzen.

Arteak iragana baliatzearen esanahia jada ez dute gizarte-talde mugatu batzuek baino ulertzen, herritarren espektro zabalago batengana iritsi da, eta eginkizun sozial aktiboagoa eta memoria demokratikoarekiko konprometituagoa du orain. Espazio publikoa bihurtu da agertoki aproposena; herritarren agoran ibiltzen dira pertsonak, egiten dute elkarrekin topo, jarduten dira eztabaidan, egiten dituzte aldarrikapenak, ospatzen dituzte festak, maitatzen dute elkar eta bizi dira. Espazio publikoa leku ezin hobea da ekintza artistiko horiek mamitzeko, agoran ezusteko erasoak pizteko eta, kontramonumentuen bidez, harriak sozialki aktibatu edo desaktibatzeko.

Art, mémoire et espace public

Comment représenter ce qui a disparu, ce qui n'est plus, ce qui est absent et que le temps a effacé ? Comment expliquer une horreur, un traumatisme dont la description par des mots seuls ne rend jamais justice ? Comment combler le vide éthique d'une société anomique qui ne se rappelle pas la valeur de la lutte des générations passées pour la liberté ?

L'art est devenu un élément fondamental pour pouvoir répondre à ces interrogations. Les actionsqu'il a favorisées ont évolué en fonction de l'époque et du lieu : l'Holocauste, les victimes de la Guerre Civile, l'anti-franquisme… ne sont ni rappelés ni représentés aujourd'hui de la même manière qu'hier.

L'usage du passé à travers l'art a cessé d'avoir un sens seulement perceptible par des milieux sociaux restreints pour impliquer un éventail plus large de citoyens, afi n de jouer un rôle social plus actif et plus engagé pour la mémoire démocratique. L'espace public s'est érigé comme le lieu le plus indiqué, l'agora citoyenne où les personnes marchent, se rencontrent, discutent, revendiquent, organisent des fêtes, aiment et vivent. L'espace public est le lieu idéal pour mener ces actions artistiques, pour l'activation d'assauts sur l'agora et pour activer ou désactiver socialement les pierres à travers les contre-monuments.

Gernika

Junio/June 2018

From the crushed history to the moving monument

HORST HOHEISEL. Artist.
ANDREAS KNITZ. Architect.

Horst Hoheisel y Andreas Knitz presentan aquí algunos proyectos de su trabajo sobre la memoria, que han realizado juntos desde 1994 en diferentes partes del mundo.

Horst Hoheisel and Andreas Knitz present here some projects of their memory work, which they have done together since1994 in different parts of the world..

Palabras clave: **Memoria, monumento, memorial**
Keywords: **Memory, monument, memorial**

Preface

We present you here some projects of our memory work, which we do together since 1994. Horst Hoheisel started already earlier in the eightieth. We developed not only in Germany and Europe our works, but also in Latin America about the military dictatorships and in Cambodia (Pol Pot), Armenia and other places with traumatic memories. The Nazi crimes belong to our German heritage and history. In other countries we work more as catalysts and try to start processes of memory, which only work with the participation of artists and citizens of such countries, which suffered this history. Our present project in Brazil and Chile is called: HIATUS. That means: There is a gap, a missing layer, avoid in the collective memory. Or as now with the new president Bolsonaro the traumatic experience of the military dictatorship in Brazil changes to an "heroic" memory.

Some of the projects are explained here not only by our words, but also by friends and specialists in art and memory like James E. Young.

GROWING MEMORY / Eberswalde (2012)

Up till now only a simple stone with a short text tells of the destruction of the synagogue in Eberswalde on November 9th, 1938 during the so-called *Reichskristallnacht*. In 2010 the Eberswalde municipality commissioned several artists to draft suggestions for a new monument or commemorative site where the synagogue once stood. The entry by Hoheisel & Knitz was chosen and executed in 2011: a memorial in permanent growth - never to be completed.

Project description:

"The site was cleared of all structures. The remains of the synagogue's foundation was recovered in January 2012. The original outline of the old synagogue was surveyed and marked. A continuous two and a half metre high wall has been erected on the outline of the destroyed synagogue's outer walls. It has neither windows nor doors, nor gates, nor entrance, nor exit. The interior cannot be accessed.

"The rediscovered foundations of the destroyed synagogue carry the memorial"

The interior remains inaccessible. A few small trees were planted inside during commemorative ceremony on November 9th, 2012 as

the sculptural wall neared completion. Then the final segment was hoisted into place and the memorial was sealed never to be entered again. Natural vegetation will fill the space over time. Inside will grow what wishes to grow. In forestry terms it will be a natural piece of forest in the heart of Eberswalde. As years go by and the trees grow they will express the volume and the structure of the former synagogue. Just as the trees grow so does memory change too."

On the outside of the memorial wall a text tells of Eberswalde's Jewish history. The rest of the property will have benches and lawns, just like any town park has.

GREY BUSES MEMORIAL / MOVING MONUMENT MEMORIAL ON THE MOVE / Several places

The Monument of the Grey Buses

More than 60 years after the transports from Weissenau across the Region to Grafeneck (at that stage the buses and their destination were already well known by the people) a monument, which ought to recall the Death Trips, was realised on the draft of Horst Hoheisel & Andreas Knitz: A walkable grey bus, sliced in segments, cast in concrete in full-scale, permanently blocks the historic door, the former gate, through which the death buses of "Euthanasia"-T4-campaign left the premises of the ancient sanatorium Weissenau.

The Moving Monument

A second similar grey monument-bus changes its location over the years. It appeared first in Ravensburg and later on it is moved until now to several stations of death venues of the patients but also marks places of administration of perpetratorship.

The change of places takes months or years, according to the duration of negotiation and organisation (the transport is always financed with donations or public funds).

The Monument of the Grey Buses. For the victims of the "Euthanasia" - campaign in 1940/41 in the former Sanatorium Ravensburg-Weißenau (Psychiatric Clinic)

With this draft we do not only want to raise a monument for the victims of the "euthanasia"-murder, but also reflect on the dead and the perpetrators by using the grey buses, the tools of the perpetrators, as a "means of transport" of memory.

It is a matter of retrospection of an entire region and country, not only of Ravensburg and Weissenau.

It is an unready Memorial which can be borrowed and shared. It has already been moved over more than 7.000 km to more than twenty places.

The monument was inaugurated on the memorial day for the victims of the Nazis, Januar, 27th 2007.

70 tons heavy history will be moved at every place by a crane on a platform.

We do not know where the next place will be.

GERMAN GATES / Berlin (1995 and 1997)

After the reunification the Brandenburg Gate became the new German national symbol. It stands for a new German unbroken identity and continuation of history without any break. But Germany can not step after the Holocaust and the Holocaust memorial near the

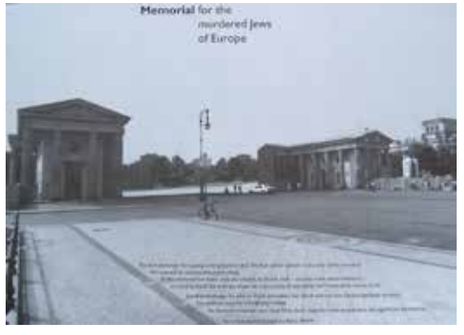
27. Januar 1997 the liberation day of Auschwitz Light Installation on the Brandenburg Gate - "ARBEIT MACHT FREI"

Brandenburg Gate into a new era in history. The monument is not a keystone. There is always the long shadow of the past on the German national symbol. The German identity is since the Holocaust a broken identity and there is no unbroken line of history into the future.

If you pass the Brandenburg gate and the politicians take their guests from all over the world to this gate and use it to build a new national identity, then you have to see and to feel at the same time the shadow of this other gate (Light installation of the Brandenburg Gate "Arbeit macht Frei") too, which the Germans built fare away in Poland.

MEMORIAL FOR THE MURDERED JEWS OF EUROPE / Berlin 1995

Among the hundreds of submissions for a German national memorial to the murdered jews ot Europe, Horst Hoheisel's design embodied very precisely the impossible questions at the heart of Germany's memorial process. Already well-known for this negative form monument and his Denk-Stein-Sammlung in Kassel, Hoheisel proposed a simple, if provocative anti-solution to the 1995 memorial competition: blow up the Brandenburger Tor, grind its stone into dust, sprinkle the remains over its former site, then cover the entire memorial area with granite plates. How better to remember a destroyed people than by a destroyed monument?



"Rather than commemorating the destruction of a people with yet another constructed edifice Hoheisel would mark destruction with destruction. Rather than filling in the void left by a murdered people with a positive from, the artist would carve out an empty space in Berlin by which to recall a now absent people. Rather than concretizing and thereby displacing the memory of Europe's murdered Jews, the artist would open a place in the landscape to be filled with the memory of those who come to remember Europe's murdered Jews. A landmark celebrating Prussian might and crowned by a chariot-borne Quadriga, with the Roman goddess of peace, would be destroyed to make room for the memory of Jewish victims of German might and peacelessness. In fact, perhaps no single emblem better represents the conflicted, self-abnegating motives for memory in Germany today than the vanishing monument. Of course, such a memorial undoing will never be sanctioned by the German govemment, and this too is part of the artist's point. Hoheisel's proposed destruction of the Brandenburger Tor simultaneously participates in the competition for a national Holocaust memorial, even as its radicalism precludes the possibility of its execution. At least part of its polemic is directed against actually building any winning design, against ever finishing the monument at all. Here Hoheisel seems to suggest that surest engagement with Holocaust memory in Germany may actually lie in its perpetual irresolution, that only an unfinished memorial process can guarantee the life of memory. Better a thousand years of Holocaust memorial competitions in Germany than any single "final solution" to Germany's memorial problem." [from: James E. Young - Horst Hoheisel's; *Counter-memory of the Holocaust: The End of the Monument*]

CRUSHED HISTORY - ZERMAHLENE GESCHICHTE / Weimar 1997 - 2003

Marstall of Weimar. Today, the Governmental Archives of Thuringia [Thüringisches Hauptstaatsarchiv] are housed there, and a modern archive was built within the restored shell of the building. In order to facilitate the construction of the storage cellar under the Marstall courtyard, two buildings dating from the Nazi period that were under

a preservation order had to be demolished: a former Gestapo administrative barracks and a temporary Gestapo prison in an old carriage shed. Both buildings continued to be used by the Soviet Ministry of the Interior until 1950.

A work of art commemorates the demolished buildings and form a reminder of the crimes of history committed in them. The demolition of the Gestapo barracks and the prison building was made public. The buildings were crushed in a crushing mill to wood chips and masonry granulates.

During the whole of the construction period, this material was stored temporarily in two containers placed in front of the Marstall building. The containers bear photos of the barracks and the prison, like labels, together with a statement of their contents written by the archive's two directors: Crushed History 1936 - 1997 [Barracks], 1875 - 1997 [Prison]

Almost exactly the same day five years after the demolition of the buildings [November 9th 2002], when construction work of the new archive was finished, we threw back the crushed history material, the crushed prison and the wood chips of the Gestapo barracks over the courtyard of the Governmental Archives of Thuringia [marking the shredded buildings].

The plans of both buildings are made visible as stippled contours in the courtyard, and a vertical focus into the storage cellar of the Governmental Archives [finished in 2002] was created by means of appropriately placed plate-glass slits.

By no means a conventional memorial, but certainly one that will invite the viewer to engage actively in an act of remembrance by pointing in silent admonition to the documents of the archives: Goethe's ministerial correspondence lying cheek to cheek with Bauhaus files and the Buchenwald card index system. The Crushed History will be crushed on under the steps of the staff, visitors and users of the archive.

MEMORIAL TO A MEMORIAL / DENKMAL AN EIN DENKMAL / Buchenwald (1995)

This was a memorial to a memorial on the 50th anniversary of the liberation of Buchenwald.

The first commemoration 50 years ago took place on the Appellplatz (roll call square) in front of a provisional wooden obelisk. With

Where Weimar is, Buchenwald is not far and vice versa.

the help of old photographs and the notable forms of old trees, which are still standing outside the camp we identified the site of the first memorial. A stainless steel plate bears the ground plan of the obelisk and the names and the nationality groups of the victims. The plate is constantly heated to body temperature of 98.6 degree Fahrenheit (37°C); day and night, summer and winter. The energy for this warm place on the icy cold Appellplatz is donated by the public services of Weimar.

"Invited by Volkhard Knigge, the director of the Buchenwald Museum, shortly after its post-reunification revisions to memorialize the first monument to the liberation, erected by the camp's former inmates in April 1945, Hoheisel proposed not a resurrection of the original monument but a "living" alternative. In collaboration with the architect, Andreas Knitz, the artist designed a steel-slab with the names of fifty-one national groups victimized here and engraved with the initials K.L.B., standing for Konzentrationslager Buchenwald, words that had been marked on the prisoners' original wooden memorial obelisk. Since that obelisk had been constructed out of pieces of barracks torn down by former inmates —that is, given new life by the prisoners' own hands— Hoheisel built into his memorial steel-slab a radiant heating system set at a constant 98.6 degrees Fahrenheit, to suggest the body heat of those whose memory it would now enshrine.

Visitors almost always kneel to touch the slab, something they would not do if it were cold stone, and are touched in turn by the

human warmth embodied there. Dedicated in April 1995, on the fiftieth anniversary of the prisoners' memorial [which lasted only two months], this warm memorial reminds visitors of the memory of actual victims that has preceded their own, subsequent memory of this time. In winter, with snow covering the rest of the ground, this slab is always clear, an all-season marker for the site of the original attempt to commemorate the crimes of Buchenwald." *James E. Young*

BOOKMARKS / LESEZEICHEN / Bonn (2013)

May 10th, 2013 is the 80th anniversary of the burning of the books. To mark this historic date our Denkzeichen (A Memorial to Reflect On) was inaugurated on the Market Square in Bonn.

The memorial comprises of book artefacts dispersed over the entire Market Square. They are visible bronze book spines planted in the square's cobblestone surface. Each book spine carries the title and author of a book burnt on May 10th, 1933.

What appears to be a random spread of book spines across the square does, in actual fact, become more dense towards the town-hall steps where the actual book burning took place.

Furthermore, a weatherproof archive-box in the shape of a book chest is cemented on the square next to the town-hall steps. Its text tells of the book burning on this site and lists further authors whose books were destroyed. The archive will hold a collection of books by authors whose books were burnt that night in Bonn.

Memorials require rituals so that they are repeatedly filled with life and recalled: on every May 10th the archive box will be opened

and citations from the burnt books will be read at a commemorative ceremony. Then the books in the archive will be presented as gifts to passer-byes while new and different books will be placed in the archive. The archive will then be locked till the following 10th of May. Thus, different titles and authors of books burnt will be read over the years, not only to remember them but also to re-read them. In this manner the MEM-orial will become a READ-orial. In a public performance we began "dispersing" the book spines over Bonn's Market Square on April 23rd, 2013.

The official handing-over of the memorial titled Lese-Zeichen (Book Mark) to the citizens of Bonn took place on May 10th, 2013 in front of the Old Town Hall on Market Square.

ASCHROTT FOUNTAIN / ASCHROTTBRUNNEN / Kassel (1985)

In 1908, Sigmund Aschrott, one of Kassel's entrepreneurs, instructed the City Hall architect, Karl Roth, to design a fountain tor the new City Hall building which was then on the drawing-board. This sandstone obelisk-shaped fountain, constructed on an historical sandstone catchment became the characterizing feature ot the City Hall's Courtyard of Honour, the Rathausehrenhof constituting a counterbalance to the monumental Henschel fountain (Henschelbrunnen) on the opposite side.

The citizens of Kassel loved the fountain and identified with it. The fountain became a symbol ot their civic pride.

On April 9, 1939, National Socialist activists from Kassel destroyed the fountain. Ihe fountain was a symbol for them too, a symbol of their hate: its founder; Sigmund Aschrott, was a jew. Today, this act of destruction by the Nazis has, in turn, also come to symbolize something for us: the irreparable destruction of their own bond with European civilization, with their/our own history and cultural heritage. And, during the post-war years, one symbolic act followed on the heels of another.

In 1963, long after the Nazi municipal authorities had planted flowers in the empty basin of the fountain, the Aschrottbrunnen was once more turned into a fountain.

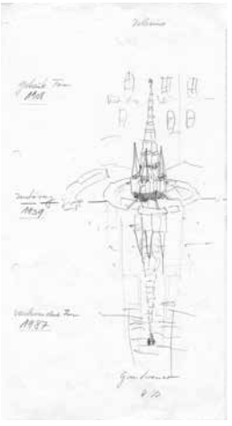
During my childhood in Kassel there were no signs to remind us either of the obelisk designed by Karl Roth or of its founder, Sigmund Aschrott. In Kassel, no one wished to be reminded of the victims of National Socialism, of their own guilt, turning to look in the other direction while crimes were being committed. The fountain had become a symbol of memories repressed, the desire to forget.

In December 1986, Horst Hoheisel was commissioned to execute his proposal during Documenta 8.

On December 10, 1987, the new Aschrott Fountain was inaugurated, and on November 7, 1988 —the 50th anniversary of the November pogrom— a memorial plaque commemorating its troubled history was set into the base.

"Horst Hoheisel's new Aschrottbrunnen is a statement that is made all the more powerful by its subtile expression. It brings home to the viewer the extent of the deep wound inflicted at the heart ot Kassel on April 9, 1939, right in front of the City Hall - a wound that will never heal, a wound not to be paved or glossed over. It sparked numerous public debates even while it was being built, evoking great interest among Kassel's residents. This interest in the Aschrottbrunnen continues today, intriguing especially young people, who are curious to know more about the darkest period ot their city's history, now rescued from oblivion. For it is a memorial in the deepest sense of the word, a stimulant to memory, a flint to fire debate. And although it is a negative form' and, as such, sunk deep into the ground, it has remained a stumbling block for those who would prefer it not to be there. When all's said and done, the new Aschrottbrunnen has indeed become a Symbol of Remembrance', a wish voiced in 1990 by Ester Haß. And that's no small thing these days for a memorial." Hans Eichel, State Governor of Hesse

"'What did the artist have in mind?' — Ten years after the inauguration of the Aschrottbrunnen, people in Kassel still ask me, the artist, this question. I like to throw the ball back at them, countering with a question of my own: What crossed people's minds in 1939, when Nazi activists first demolished the fountain and then, by an official ordinance ot the mayor of the city, the remaining pieces were cleared away? What crossed the minds of Kassel's citizens when, in 1941 and 1942, the deportation trains left from track 3 at the main railway station, deporting more than 3000 Jews from Kassel to Riga, Majdanek and Theresienstadt?' A simple counter-question is my way of meeting the never-ending stream of attempts to interpret the Shoah. The form that Germans destroyed between 1933 and 1945 can no longer be grasped, either mentally or physically. The destruction of the sandstone form, an,architectural folly' as the architect ot City Hall then termed it, was followed by the destruction of the human form. The only way I know to make this loss visible is through a perceptibly empty space, representing the space once occupied. Instead of continuously searching foryet another explanation or interpretation of that which has been lost, I prefer facing the loss as a vanished form. A reflective listening into the void, into the negative of an irretrievable form, where the memory of that which has been lost resounds, is preferable to a mere numb endurance of the facts. The sunken fountain is not the memorial at all. It is only history turned into a pedestal, an invitation to passersby who stand upon it to search for the memorial in their own heads. For only there is the memorial to be found." Horst Hoheisel.



War memorials: a perspective on contemporary representation

DOMINIQUE TROUCHE
MCF en Sciences de l'information et de la communication
Université Paul Sabatier - Toulouse

Este artículo estudia los memoriales de guerra en su relación con la muerte. Mostramos que las obras creadas por arquitectos y artistas contemporáneos no contienen tantas características relevantes específicas de los eventos a los que se refieren (aparte de materiales o formas altamente simbólicos). Por el contrario, estos monumentos contienen diferentes modalidades que expresan una relación significativa con la muerte.

This article studies war memorials in their relationship to death. We show that the works created by architects and contemporary artists do not contain so many relevant features specific to the events to which they refer (apart from highly symbolic materials or shapes). On the contrary, these monuments contain different modalities expressing a significant relationship to death.

Palabras clave: **Arquitectura, arte contemporáneo, muerte, memorial, representación**
Keywords: **architecture, contemporary art, death, memorial, representation**

This article is about the notion of war memorials and it explores a contemporary perspective. The main point refers to the supremacy of memory, which seems to forget that such moments are about a violent death[1]. In other words, we will try to understand the current formal representations involving war casualties. More specifically, the thematic analysis of formal transversal elements in memorials shows a recurring expression of death in our societies. As such, the word "memorial" is now a recurring substitute for collective and violent deaths. Even the museums about traumatic events use this terminology. Our work shows a recurring death representation in these monuments. In French language, we could see the historical transformation through the passage from death to memory: in the first half of the twentieth century the words "monuments aux morts"[2] were used, however, we are now using the term "memorial" instead. Indeed, the first expression is still usually used regarding the First World War. But it's important to know that this coincided with taking into account the notion of victim, in particular. The main point is that the twentieth century, since World War II, is acquainted with a change in modes of narration. We are, thus, close to Reinhart Koselleck, for which —deaths as elemental events— are forgotten[3].

We are assuming that since the end of World War II, the architectural and artistic creations celebrating the war casualties, have not held any specific plastic features allowing one to identify the reason of such construct, with the exception of the use of a dedicated symbolism.

Since, at least, Antiquity, artistic items may appear a lot more related to Death than memory. Indeed, monuments built these days come from a symbolism more related to contemporary art and memorial architecture than the event itself. We will aim at identifying and analyzing cross-curricular dimensions carried out by such representations.

Over the past thirty years or so, the studies about these monuments have produced terms aimed at qualifying the works erected about wars and, in particular, World War II. These studies developed notions of *"counter-memorial" or "counter-monument" in reference to James E. Young*[4], *"combimemorial" to Bill Niven*[5], for the best known. It could also be a question related to postmodernity, etc.

Our work doesn't deny previous works, but aims to develop a different interpretation of these works by shifting the point of view, strictly based on the forms and materials of these architectural and artistic monuments.

[1] See G. Clavandier, *La Mort collective. Pour une sociologie des catastrophes*, CNRS éditions, Paris, 2004.

[2] Literally "monuments to the dead".

[3] R. Koselleck, " Les monuments aux morts, fondateurs de l'identité des survivants", *Revue de métaphysique et de morale*, vol.103, 1998-1, p. 41.

[4] J. E. Young, *The Texture of memory. Holocaust memorials and meaning*, Yale University press, New Haven and London, 1983.

[5] *B. Niven, "From Countermonument to Combimemorial: Developments in German Memorialization", Journal of wars & Cultural studies, 2013, p. 75-91.*

1. Transparency: expression to "as it is" and without doubt

The use of glass or mirrors in these six examples[6], as a glazed surface, calls for an analysis of the material's transparency and its meanings. With the use of glass a device is developed on the visual what to see? To watch? The glass is framed, delimited by the support built by the architect or the artist and yet it is also the declaration by a displacement of the gaze, convergence lines in the perspective are created according to the angle where the look is directed. It is, therefore, both a vision of "as it is" that is proposed as parallel to its absence, a visual multiplication according to the shelf, a misunderstanding for the visitor, etc. Thierry Paquot writes: ""transparency" is at the same time "appearance" and "evidence", and in another register "presence" and "interference"."[7] For Emmanuel Saulnier the landscape is this "presence", this other witness of events. However, the non-fixity of the support of the blades and their swaying through the winds make it difficult to see, even uncertain.

This same uncertainty is found in Spiegelwand as the monument is not translucent but gray. In fact, the background that is reflected in the work changes the contours are real, known: a city center, a market, trees, passersby, however the superposition with the names of the victims of the Holocaust as well that the symbols drawn on the monument implies a choice for the one who sees: where does he decide to look at? This leads Emmanuel Saulnier to write: "To make the same space appear until it disappears is, intensely, to seek a state of pres-

[6] Emmanuel Saulnier: *Stay-resist*, 1994, Vassieux-en-Vercors; Wolfgang Göschel and Joachim von Rosenberg: *The Spiegelwand*, 1995, Berlin; Horst Hoheisel: *School Windows of memory*, temporary art installation, 2009, Vilnius; Ingema Reuter and Gerd Winner: *House of Silence*, 2000, Bergen-Belsen; Günther Domenig, the Documentation Center's arrow-footbridge, 2001, Nuremberg; Maya Lin: *Vietnam Veterans Memorial Wall*, 1984, Washington D.C.

[7] T. Paquot, "Transparence et architecture", dans P. Dubus, *Transparences*, Les éditions de la Passion, Paris, p. 103.

ence, in full awareness of the absence."[8] The dimension of absence is particularly strong in the Horst Hoheisel installation, which intends to remind the eradication of the Jewish community of Vilnius. It can, therefore, be the absence of the dead that is shown, or the contrary the presence of life that is reflected in the mirror or seen through the glass. This also refers to our own presence, as a passer-by or visitor, which the glass mirror shows us. Looking at one self, questioning one's place, one's actions, one's relationship to the world is intimately linked to the message written on the glass.

Transparency is, *a priori*, an operator of obvious visibility but its many possibilities —in terms of visible— can actually cause an alteration of the visible or invisibility. Transparency is supposed to be the "modality of the welcome you give to the world —that of trans-appearing, the event of what appears, but through, what dulls, pierces, crosses"[9]. The "trans-appearance" associated with the interference that allows transparency produces a presence, an apparition. In this, the spectral dimension present in many works reasons especially as expression of the relation to death, of a difficult past. We will develop it further.

2. The passage/the crossing

The notion of passage[10] directly refers to the funerary symbolism: it can be found either in the form of the monument (see the work of Dani Karavan or *The monument to struggle*), or according to its terms of access: steps, corridor, door. The passage induces a circulation, a bodily movement engaging spectatorial experience. There are the limits between the world of the living and the dead. Michel Ragon speaks of "spaces of the passage"[11] to mean what constitutes a transition path between now and after. Crossing the Styx is difficult and random. Either the arrival takes place on the Champs-Elysees, an enchanting place where the righteous stay, or in Tartarus, place of eternal torments. Charon took the obole left by the dead man's family in his mouth as a reward for making the passage of the river to the dead body. Without this, the dead would be condemned to wander for eternity. The difficulty related to the crossing is the node of the cross of the styx. Memorials, like many war history museums by their entrance, door or facade, mark the importance of crossing. The reference to the door of hell in the *Divine Comedy* of Dante is claimed, for example, at the *Monument to struggle*, which echoes the sentences engraved at the top of this door:

[8] E. Saulnier, interview with J.-P. Greffe "D'un corps transparent…", in P. Dubus, *Transparences*, *idem*, p. 92.

[9] J.-P. Greffe, Emmanuel Saulnier's interview "D'un corps transparent…", in P. Dubus, *idem*, p. 89.

[10] Dani Karavan: *Passages*, 1994, Port-bou; Wiktor Tołkin and Janusz Dembek: *The monument to struggle* or *Monument Gate*,1969, Majdanek; Atelier des Architectes Associés - les 3A: Monument to the glory of Resistance,1971, Toulouse; Georges-Henri Pingusson: Monument to the Martyrs of the Deportation, 1962, Paris and also the arrow-footbridge of Günther Domenig in Nuremberg.

[11] M. Ragon, *L'Espace de la mort. Essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraires*, Albin Michel, Paris, 1981.

"It is through me that we go to the plaintive city
It is through me that to eternal torments we arrive
It is by me that we arrive at the infernal stay.

Divine Justice wanted my birth;
Being was given to me by the Almighty,
Supreme wisdom and first love.

Nothing was before me but eternal things,
And myself forever I must last like them.
"Leave all hope on entering Hell!"[12]

[12] Dante, *La Divine comédie*, Louis Ratisbonne's translation, Michel Lévy frères Editeurs, Paris, 1870, p. 33 in http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54480899/f58.item.zoom, consulté le 10 novembre 2015.

Moreover, this passage is mostly uninviting, disturbing: no indication is voluntarily given to the visitor such as the descent of stairs that allows access to the interior of the monument to the Deportation in Paris, or the door to pass through at the monument to the Resistance in Toulouse.

This passage calls for an experiential encounter between the visitor and feelings possibly experienced by the dead during the World War II (imprisonment, suffering and inability to flee for example at Dani Karavan and the *Memorial to the Martyrs of the Deportation of Paris*).

Like many war history museums, the passage serves as a medium between the inside and the outside; a sort of mediation element during which the modalities of visit experience desired by the creator of the work are established.

3. Imprisonment/Oppression

For the first three examples[13], the concept of confinement is translated relatively directly: shape of the cave or bunker. Way of symbolizing the oppressor, the disappearance, but also to preserve preciously, as in a box, which is fragile.

For the *Memorial to Homosexuals* and the *Empty Library*, the space, that the work designates, as what there is to see, is closed, inaccessible. Only the gaze can project into the memorial space. For the *Empty Library*, a window at the city paviment gives a bird's eye view of the library erected as a cavity created under the square. Thus the inaccessible interiority of the work symbolizes the emptiness left by the *auto da fé* (a ceremony of the spanish inquisition including the pronouncement and execution of sentences passed on sinners or heretics) of May 10, 1933 on the Bebelplatz; the library is white and its shelves are empty.

The visitor appears, at first sight, excluded in the sense that he cannot practice the work by entering it, but the object of the work certainly refers to the missing books as well as the place where the *auto da fé* took place. And it is this same place that contemporary passers-by walk on. A library installed in the underground, as if an archaeological work had come to reveal the absence of the books, ultimately of their readers. For *The Memorial to Homosexuals* "the cavity" created is external. In the shape of a rectangular concrete cube, the work is, —unlike the previous one— entirely visible thanks to the closed glass floor. Only a small opening on one side of the cube (at eye level) reveals what is happening inside the cube. Visitors must lean slightly towards the opening to watch a movie where male couples kiss. Here, again, the visitor is excluded from the interiority of the work. However, the place assigned to him is more like the curious one who can watch a very intimate scene.

In both cases, the confinement of the work highlights the oppression suffered by groups whose ways of life or culture were considered as deviant. The confinement is hyperbolic in order to refer to the daily oppression experienced by these groups.

Confinement operates as a communicational modality, it mediates by making the visitor feel an experience and as a funerary modality: the tomb of the sacralized victims, set apart. An space in which the visitor is either physically moved as in the *Memorial to the glory of the deportation* of Toulouse, or moved to look. Finally, confinement is also the imprisonment of life, the only way out is death.

[13] Georges-Henri Pingusson: Monument to the Martyrs of the Deportation, 1962, Paris; Atelier des Architectes Associés - les 3A: Monument to the glory of Resistance,1971, Toulouse; Oradour-sur-Glane's memorial, around 1953; Michael Elmgreen et Ingar Dragset: Memorial to homosexuals persecuted, 2008, Berlin; Micha Ullman: The empty librairie, 1993.

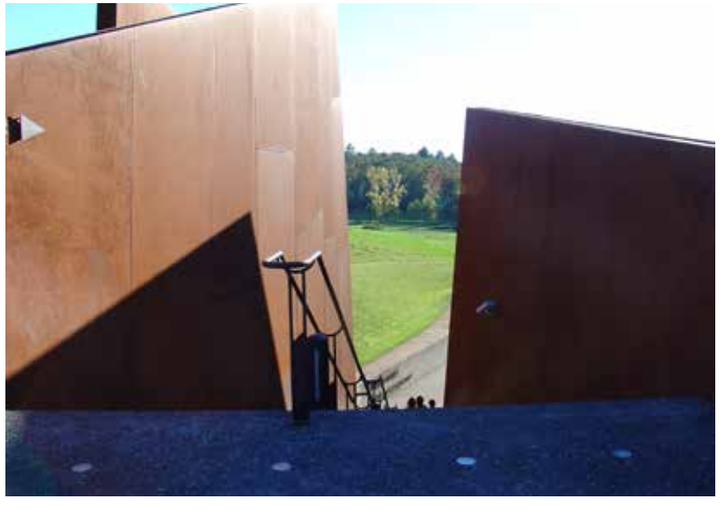
4. Dispersal: the frame in question

The examples of memorials[14] using corten steel are very numerous and concern as much the First World War, as the Second, the wars of Independence for France, the lynchings in the United States, etc. The use of this choice of steel is also found in museums; for instance, the facade of the museum/memorial of Oradour-sur-Glane is very interesting from this point of view.

Corten steel is a self-patinated steel with forced superficial corrosion. Materially the work appears in a state of "decomposition", in permanent evolution, that can ultimatly flow to the ground. Metaphorically, the reference to disappearance in action is interesting but it is not the only perceptible sense. It can also refer to events or a story that leaves traces, whose past is not settled.

Thus, leaving traces also for certain works does not have a closed form, defined in contrast to a statue for example. This is the case of the Stolpersteine Project, which includes the concomitant principles of dissemination and reterritorialization.

Historically, war memorials were, for the First World War, assigned to urban space: public, religious or political, depending on the case. Since the World War II, some monuments have been located on the battlefield, as Serge Barcellini and Annette Wieviorka show. On the contrary, the Stolpersteine proceed to a dissemination: they can be installed everywhere but according to a re-territorializing logic. Indeed,



[14] Dani Karavan: Passages, 1994, Port-bou, Patrice Picard, Serrouville's *War memorial*, 2015; Agence Roulleau Architectes: *Algerian war memorial*, 2009, Rezé; Can Togay and Gyula Pauer: *Shoes on the Danube bank*, 2005, Budapest; Monument to the memory of the prisoners in Los Merinales, 2009, Seville; Gunther Demnig: *Stolpersteine Project*, since 1996; Jochen Gerz, 2146 stones - Monument against racism, 1993, Sarrebrück.

the stolpersteine are located in front of doorways where residents who were victims of National Socialism lived. Thus, it is not possible to anticipate their presence: a dwelling may not be an actual place where victims lived, the victims who lived there may not have been identified yet. Originally a German project, Project Stolpersteine has taken on a European dimension, the merit of which is to "re-territorialize" victims by registering them in a place they have lived in, thus skilfully resonating a circulation in action between the present and the past.

Even more troubling, Jochen Gerz, through the *Invisible Monument*, elaborated monumental works on the 2146 cobblestones engraved with names of Jewish cemeteries that mostly disappeared after World War II. However, no indication is available on the engraved and non-engraved blocks: it is therefore impossible to locate them since their placement was random. In fact, the entire square is "touched" by the presence of a work that is both invisible and omnipresent. Metaphorically monumental, the work is by its deaf presence on the entire square. The work of conscientization of the passer-by projects by imagination the presence of the work in the square. Françoise Gaillard evokes the dimension of "interiorization of the memorial", in other words, according to her point of view, "the artists [...] have shown their will to restore the memory to its interiority". Its purpose starts from the observation of the void represented artistically as an expression of the unspeakable. But these productions do not create emptiness, this void is full of meaning and, in the cases we have just described, there is

imaginative material to create the meaning of the work. In fact, we are perhaps in an anti-monumental situation as Jochen Gerz was able to claim for another one of his achievements. However, the projection of the passer-by, necessary to the setting in the sense of the work, allows him to refer to this part of imagination that solicits equaly a passer-by, a visitor, an inhabitant confronted with the past.

The monumental form, even metaphorical or dispersal, refers to the millions of deaths, to this mass which, to a large extent, have not had, in the eyes of the living, a place marking their passage on earth by defined and nominative graves.

5. The living monument: life at stake

Three artistic works[15] that are formally very different from each other, but have the relationship to life in common. By this dimension, the monumental form is tested. Indeed, despite the ruggedness of the materials (stone, steel, etc.), the violence of the events to which they refer to and the places where they are located, these works live; literally for the monument of Horst Hoheisel, or express life, such as *The living monument of Biron*, or even welcome life, such as Dani Karavan's one.

These three works bring, in fact, a singular relationship of the public a mere touch to "A memorial to a memorial" makes sense and solicits the visitor. The work has the same temperature as the human body as if it were a part of us because it is an actual part of the history of humanity. Mizrah, meanwhile, offers a space of play and rest in the heart of the place that the inhabitants have apparently integrated. It has become a kind of street furniture item available to any passersby. The same process was involved for the sponsors of the living monument of Biron, it was to "make it present, alive, take back possession of it"[16]. Jochen Gerz points out that "remembering is always an act of contemporaneity. I still remember today, today. I do not believe in monuments, they make me think of death. It must be cunning with death, it must not have the last word. You must have the stupidity to revolt. [...] If I say 'memory' I mean 'forgetfulness'. If one is there, the other is not far away. Memory is like blood, it's good when it does not show. This is the problem of monuments."[17] In response, Jochen Gerz put the inhabitants' opinions at the heart of the message conveyed by the monument. Indeed, they were interviewed and had to answer a 'secret' question (This question varies each time "Do you believe that

[15] Horst Hoheisel: *A memorial to a memorial*, 1995, Buchenwald; Johen Gerz: *The living monument of Biron*, 1996; Dani Karavan: *Mizrah in Regensburg*, 1997-2005.

[16] J. Gerz, *Le monument vivant de Biron. La question secrète*, Actes Sud, Arles, 1996, p. 160.

[17] *Ibid.*, p. 164-165.

peace can have as many attractions, create as many memories, stories, lies, excitement and heroism as war?"). Out of the 127 interviewes conducted, 29 stapled red plaques contain extracts from the answers given by the inhabitants. If the *Biron monument* formally takes up one of the typical forms of war memorials, the column, however isn't a list of names of dead due to the wars that are stapled to it but feelings, perceptions, convictions of the living. This refers to the fundamental opposition between Jankelevich and Heidegger. If for the second, man is a being for death, for the first, man is a being of life, who has a future. As if, in a way, the war memorials was the monument for death and the *monument of Biron* a monument for life. For the latter, death is not denied, it is just not the only definition of life.

In conclusion: a spectral presence

The presence of a spectral dimension[18] is present in each point we have just seen. We know that Jochen Gerz is keen on the fact that death does not win, yet it seems to us that by spectrality it signals itself, that it challenges. Transparency refers to spectrality by the effects on the visible that it allows. During the passage, meetings can be done because there is always the absence that can refer to all his absentees. In the confinement, the technical device of the *Memorial to the glory of resistance*, which broadcasts films containing images of Resistance, offers a part of unreality as the images are vague, as disturbing as the past was. The notion of disintegration refers to spectrality by its very meaning, its uncertain contours. A *memorial to a memorial* implies a troubling dimension because of its heat, identical to ours. It gives the impression of being alive, of containing life. Is not questioning it for a stainless steel shape?

If we had to identify a dimension that is more transversal to spectrality in works, we believe that the principle of denomination of the inhabitants of the past is central. Naming them to better identify them or make them happen to the memory of our contemporaries. Stolpersteine for example, by their dull and throbbing presence, summon the inhabitant of the past[19]. Factual data recorded on the Stolpersteine are associated with an individual never depicted but representable, imaginable: by his gender (man, woman), his name, his age, his place of life, the places of concentration and extermination by which he had to pass. Here a child, there a woman in her thirties, later a man in his fifties. Inhabitants have disappeared but their names and information revive not by memory (except a name of close), but by the memory of the history of the World War II and images that represent it in the media. The person represented is summoned and can therefore take shape and body by imagination. Not a concrete representation reviving some feelings but a spectral representation, a form of spirit of the story in the sense of Jean-François Hamel[20]. It is as if the inhabitants were summoned because they had lived in a place and at a specific historical period of history, but that there was always something of them that was evanescent, impalpable. The work operates, in a way, as a superposition updating a perennial link between the past and the present.

Thus the significance of Stolpersteine, stumbling block, stone on which we come to stop, emphasizes by its first meaning the fact that one stumbles on a pavement and has a second meaning: the idea of abutting evanescences/revenances. It is all the more important that at the entrance of a building a downtime is imposed on the inhabitant; moment during which he must take his keys, open his door, pass and then close, process of access to the private domain that can make this spectral presence throbbing. A similar phenomenon takes place with the missing House of Christian Boltanski where the plates bearing the names of the former Jewish inhabitants of the House look like street signs; on the contrary, it is certainly a wish to bring the missing to life, but to make them 'live' again in the places of life to which they have been torn. The list of names on the Spiegelwand is superimposed by transparency on the whole place. This is the same principle that animates the wall of the *Vietnam War Memorial* in Washington.

Finally, the relatively frequent corporal representations of works relating to the Shoah are particularly strong because it summons a being or beings through the visual, perhaps an attempt to represent the "Muslim" that Giorgio Agamben describes in C*e qu'il reste d'Auschwitz*.

[18] Gunther Demnig: *Stolpersteine Project*, since 1996; Jochen Gerz: 2146 stones - Monument against racism, 1993, Sarrebrück; Christian Boltanski: *The missing house*, 1990, Berlin; and all the monuments who are representing unknown human bodies and often privation like Will Lammert: *Jewish victims of fascism*, Vienne; Alfred Hrdlicka: *Monument against War and Fascism*, Vienne.

[19] See Émilie Flon's work in *Les Mises en scène du patrimoine. Savoir, Fiction et médiation*, Hermès-Lavoisier, Paris, 2012.

[20] J.-F. Hamel, *Revenances de l'Histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2006, p. 10.

De lugares de violencia a sitios de memoria: Experiencias memoriales en Chile

MARIA CHIARA BIANCHINI
Investigadora autónoma

En este artículo se plantea una reflexión crítica sobre los procesos de "memorialización" de sitios de violencia, utilizando como ejemplos tres sitios de memoria chilenos: Villa Grimaldi, el Estadio Nacional y Londres 38. No se pretende una discusión exhaustiva sobre cada sitio, ni sobre la especificidad del caso chileno, sino sobre todo plantear tres cuestiones o preguntas generales, que pueden servir para investigar o analizar este tipo de procesos también en otros contextos.

This article raises a critical reflection on the processes of "memorialization" of violence sites, using as examples three Chilean memory sites: Villa Grimaldi, the National Stadium and London 38. An exhaustive discussion on each site is not intended, nor about the specificity of the Chilean case, but above all to raise three general questions, which can be used to investigate or analyze this type of processes also in other contexts.

Palabras clave: sitios de memoria; patrimonio; monumentos; Chile
Keywords: memory sites; heritage; monuments; Chile

La construcción de monumentos es una de las formas más antiguas del culto al pasado. La palabra "monumento" deriva del latín "memento", recordar, e indica su función primordial: hacer recordar algo a alguien. La versión contemporánea más difundida del "monumento" es el "memorial". Sin discutir en detalle la diferencia entre estas dos categorías, podemos afirmar que —por lo menos en lengua castellana— mientras que el monumento remite a personajes o eventos "positivos", gloriosos, dignos de servir como ejemplos o elemento de orgullo, los memoriales recuerdan principalmente tragedias, hechos dolorosos y vergonzosos, violencia y muerte. Una tercera categoría que resulta útil para acercarnos al tipo de elementos memoriales que protagoniza estas páginas es la de "monumento histórico". A diferencia de los monumentos, los monumentos históricos no se construyen para recordar algo, sino que su valor memorial se establece a posteriori, cuando se decide conservarlos en nombre de su valor histórico o artístico, y se convierten, por lo tanto, en "patrimonio"[1]. En este artículo se discuten los procesos de memorialización que afectan a elementos construidos que se ubican en el cruce entre estas tres categorías, y que comúnmente se denominan "sitios de memoria".

Los "sitios de memoria" que abordamos aquí son edificios, restos de edificios o espacios que fueron utilizados para la detención, tortura y desaparición de personas durante la última dictadura militar en Chile (1973-1990), y que en el siglo XXI han sido "patrimonializados" y "memorializados", convirtiéndose en elementos relevantes de las políticas de memoria y la conmemoración pública. En Chile existen más de doscientos construcciones conmemorativas en recuerdo de las víctimas de la dictadura, y entre ellos hay más de veinte "monumentos históricos", declarados tales en las últimas dos décadas, por haber sido escenarios de violencia y muerte en esa época. Los sitios que se abordan aquí pertenecen a este último grupo. La elección de estos procesos de memorialización tiene un propósito más ejemplar que descriptivo. Cada una de las historias que aquí se recogen podría ser objeto en sí misma de un artículo o de un libro, y, de hecho, algunas lo han sido. El objetivo, no es tratar de forma exhaustiva estos tres casos, ni analizar a través de ellos específicamente el caso chileno, sino más bien utilizarlos como puntos de partida para plantear una reflexión general que estimule el debate comparativo. La tipología de "sitios de memoria" no es algo específico de Chile, sino que su multiplicación es un fenómeno global relevante. Así que el objetivo de este texto es plantear tres preguntas o cuestiones que pueden ser útiles para analizar este tipo de procesos de memorialización, más allá de los casos específicos que se abordan aquí.

[1] Se retoma aquí la definición propuesta por Alois Riegl en *El culto moderno a los monumentos*, Madrid, Visor, 1987 (1st ed. Viena, 1903)

¿Qué es "patrimonio"? El caso de Villa Grimaldi

El primer caso que trataré es el de Villa Grimaldi. Aunque haya sido declarada oficialmente "monumento histórico" solo en 2004, Villa Grimaldi es el primer "sitio de memoria" surgido en un ex centro de detención y tortura en América Latina, inaugurado como tal, aun de una manera precaria, en 1994. Su "larga vida" permite plantear una pregunta acerca de "qué es el patrimonio" y, en particular, descubrir que lo que se valora, recupera y conserva como patrimonio —así como lo que se desecha y destruye— cambia en el tiempo, según las distintas fases culturales y políticas de la memoria pública. La definición de lo que es patrimonio cambia a la vez que cambian los relatos y los sentidos del pasado, en un proceso de selección continuamente en movimiento que otorga a estos sitios un carácter de "palimpsesto"[2]. Esta dinámica se pone en evidencia en la historia material de los vestigios de Villa Grimaldi. Era una mansión privada en las afueras de Santiago de Chile, que fue adquirida por la policía secreta de Pinochet a principios de la dictadura para servir como cuartel clandestino de detención y tortura. Hacia finales de la dictadura fue vendida y en su mayor parte destruida, pues se pensaba destinar el predio a un negocio inmobiliario que preveía construir aquí un conjunto residencial nue-

Acceso principal del sitio de memoria "Parque por la Paz Villa Grimaldi". Santiago de Chile.

[2] Huyssen, A., *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, FCE, Buenos Aires, 2001

vo. El proceso sin embargo fue obstaculizado por unas movilizaciones vecinales que, ya en los últimos tiempos de la dictadura empezaron a reivindicar la apertura pública del recinto, como evidencia de los crímenes que los militares ocultaban y negaban.

El encuentro entre estas movilizaciones y las primeras políticas de memoria institucionales del gobierno post-dictadura dio vida al "Parque por la Paz Villa Grimaldi", el primer conjunto memorial construido en este lugar. Paradójicamente, sin embargo, la construcción del parque conmemorativo acabó completando la tarea de "desaparición" de restos que ya habían empezado los militares: los vestigios que quedaban fueron voluntariamente removidos, para dar vida a un espacio apto para la reflexión, decorado con elementos simbólicos abstractos que de ninguna manera hacían referencia a las violencias que aquí habían acontecido. La "desaparición" de vestigios y el "relato mudo" del parque reflejaban en esa etapa una memoria pública que se construía en el contexto de las tensiones y negociaciones que caracterizaron la transición chilena[3]. Este relato empezó a cambiar a finales de los años noventa, coincidiendo con el comienzo de una nueva etapa en la historia de la memoria publica, impulsada, entre otras cosas, por el arresto internacional de Pinochet. Algunos de los elementos que habían desaparecido, fueron entonces reconstruidos, como algunas celdas de aislamiento y la famosa "torre" —un depósito de agua donde se practicaban torturas—. También se construyó una maqueta de la antigua casa y sus instalaciones contiguas. Estos elementos crearon un recorrido nuevo, que hablaba abiertamente de los crímenes que aquí se habían perpetrado.

Coherente con esta nueva visión, Villa Grimaldi fue declarada monumento histórico, lo que estableció expresamente su protección material: los vestigios que antes habían sido destruidos y enterrados cobraron ahora una nueva importancia. Hacia el 2006, por ejemplo, en el contexto de unas obras que afectaron el predio, emergieron del subsuelo los restos de las escaleras de acceso de la antigua casa central. Esas escaleras, que habían sido enterradas en el proceso de construcción del Parque por la Paz, en ese momento fueron "exhumadas" y expuestas, reconociéndose su valor patrimonial como testigos auténticos de los hechos conmemorados. Una serie de intervenciones en este sentido, complementadas con la construcción de un centro de documentación y de un archivo oral, conforman hoy lo que se denomina un "Museo de sitio", cuya concepción patrimonial es bien distinta de la que fundamentaba el Parque por la Paz. Este cambio refleja un cambio de época, tanto en lo político como en las prácticas

[3] La bibliografía crítica sobre la memorialización de Villa Grimaldi como Parque por la Paz es extensa. La primera reflexión en este sentido fue publicada por Nelly Richard, en 2001: "Sitios de la memoria: vaciamiento del recuerdo", *Revista de Crítica Cultural*, 23, pp. 231-271.

memoriales[4]. De hecho, los sitios de memoria que surgieron en el siglo XXI, como los que trataremos a continuación, nacen justamente de una demanda de declaración de "monumento histórico", pues los actores que les dan vida asumen como una de sus principales tareas la conservación y visibilización de los restos materiales en su estado original, pues le otorgan un valor testimonial que en otra etapa no parecía relevante.

¿De quién es la memoria? El caso del Estadio Nacional

El segundo caso sirve para plantear una reflexión acerca de los actores que gestionan el relato del pasado a través de los sitios de memoria, y de las relaciones que se establecen entre ellos. La pregunta central es: ¿quiénes pueden legítimamente decidir qué hacer *con* y *en* estos lugares? Casi todos los sitios de memoria del Cono Sur han nacido de reivindicaciones autónomas de agrupaciones y plataformas ciudadanas, conformadas por ex prisioneros/as y familiares de víctimas, pero también por otros actores que no necesariamente han vivido la represión en primera persona. Estos movimientos ponen en marcha lo que se denomina la "recuperación" de sitios de memoria, y establecen distintos tipos de relaciones con las instituciones de los Estados o las administraciones públicas, según las circunstancias y las condiciones

Conmemoración del aniversario del golpe de Estado ante el recinto del Estadio Nacional. Santiago, 11 de septiembre de 2015.

[4] He desarrollado esta reflexión más en detalle en Bianchini, Maria Chiara, "De la represión al patrimonio: vestigios de la violencia de Estado en Madrid y Santiago de Chile", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 70 (2), 2015, pp. 399-426 (http://rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp/article/view/488/491)

específicas de cada caso. Los sitios de memoria son pues el resultado de la articulación de distintos intereses, objetivos y voluntades, y esta articulación es a menudo conflictiva. Mi intención aquí es relevar algunos problemas que pueden surgir en estos procesos e invitar a cuestionar críticamente las relaciones de poder que se establecen entre distintos agentes de memoria.

Para ejemplificar algunas de estas problemáticas es interesante referirse al caso del Estadio Nacional. Aun tratándose de un sitio de memoria de significancia "nacional" e incluso "internacional", su proceso de memorialización no contó desde un principio con el protagonismo de una agrupación específica, y por esto, su desarrollo revela —quizás más claramente que en otros casos— el carácter problemático de las relaciones entre los distintos actores involucrados en estos procesos. El Estadio Nacional fue utilizado como campo de concentración durante los dos primeros meses tras el golpe de Estado de 1973: no era un centro clandestino sino un lugar de detención enorme, por el que pasaron más de diez mil hombres y mujeres procedentes de todo el país. Muchos de esos presos fueron luego derivados a otros centros y sucesivamente se agruparon como víctimas entorno a esos otros lugares, quedando el Estadio de alguna manera "huérfano" y su pasado de violencia silenciado. Fue solo a principios de los años dos mil cuando esas memorias aparecieron en el espacio público a través de algunas obras documentales y testimoniales[5], y el Estadio empezó a ser reivindicado por un movimiento memorial heterogéneo de víctimas, intelectuales, artistas etc., que realizó aquí algunas performances, entre ellas la instalación en 2001 de una placa recordatoria auto-gestionada en una de las entradas del recinto. Esta reivindicación ciudadana, junto con la buena disposición del gobierno de entonces, resultó en la declaratoria del Estadio como "monumento histórico", estableciéndose la conservación de algunos espacios del recinto con una función memorial. A partir de ese momento, sin embargo, la concreción de un proyecto memorial dio lugar a un conflicto que acabó en una suerte de "privatización" de la memoria del Estadio: no se planteó un proyecto memorial de conjunto liderado desde el Estado, como abogaban algunos arquitectos involucrados en el movimiento ciudadano inicial, ni se conformó una plataforma abierta y diversa, sino que el proyecto fue liderado y gestionado por una agrupación de víctimas que, aun no teniendo un vínculo especial con ese sitio de reclusión, actuó autónomamente desarrollando distintas campañas de lobby hacia las instituciones[6].

Sin que eso implique quitar mérito a su trabajo y compromiso, sin embargo, la gestión exclusiva de la memoria del Estadio por parte de un grupo reducido pone en evidencia algunas problemáticas dignas de reflexión[7]. Por un lado, este tipo de gestión hace que sea una sola agrupación la que decide lo que puede o no puede hacerse en ese espacio y esto genera situaciones a veces paradójicas. Por ejemplo, en el curso de una visita guiada en 2014, presenciamos un conflicto con otro grupo de ex presos políticos del Estadio —ajenos a la gestión del sitio— a los que se le prohibió tocar música en uno de los lugares de tortura, pues los gestores del espacio no consideraban respetuoso este tipo de actuación conmemorativa. Se trata de un hecho anecdótico, pero sirve como ejemplo para invitar a preguntarnos "quienes", y en base a qué legitimidad, deciden qué puede o no puede hacerse en estos sitios. Otro aspecto problemático de la gestión exclusiva del estadio por parte de una agrupación es la relación que establecen con las instituciones. Al no tratarse de una red ciudadana amplia y diversa, sino de un grupo reducido con una legitimidad débil como gestora del sitio, su demanda es más fácilmente instrumentalizable por parte de las instituciones. Nos pareció significativo que el primer memorial oficial que se inauguró al ingreso del Estadio en 2014, llevara los nombres de un presidente de derechas y de su ministro del deporte, a la vez que no decía nada sobre el contexto históricos, la identidad, ni las cifras de las personas que estuvieron aquí presas. Se trata de una inscripción muy distinta respecto a la que habían instalado los ciudadanos en 2001, que consignaba muchos más detalles sobre la represión en el Estadio. En este caso, el monumento daba la sensación de servir al proceso de "lavado de imagen" de un gobierno que a la vez contaba con ministros y colaboradores del pinochetismo de antaño, pero sin embargo fue vivido como un logro por los representantes de la agrupación que gestiona el Estadio, que sintieron finalmente reconocida su reivindicación. Aun tratándose de un hecho puntual, que no resta relevancia a las otras actuaciones memoriales realizadas posteriormente en otras partes del estadio, esta instrumentalización posiblemente no habría sido posible, o por lo menos no habría sido tan fácil, si detrás del sitio hubiera existido un movimiento ciudadano más amplio y heterogéneo.

Los sitios de memoria como espacios políticos: El caso de Londres 38.

Mi última reflexión tiene que ver con el carácter público y político de los sitios de memoria. Las "recuperaciónes" de estos sitios son procesos en los cuales grupos ciudadanos "ocupan" edificios y lugares

[5] Hago referencia aquí a dos libros testimoniales: Cozzi, A., *Estadio Nacional*, Editorial Sudamericana, 2000; Montealegre, Jorge, *Frazadas en el Estadio Nacional*, LOM, Santiago, 2003; y al documental de Carmen Parot, *Estadio Nacional*, Chile 2002.

[6] Sobre este proceso ver: Rozas, V., "Tres maneras de explicar la presencia de graderías antiguas en un Estadio remodelado", *Bifurcaciones*, 14, 2013, http://www.bifurcaciones.cl/2013/10/graderias-antiguas-en-un-estadio-remodelado/

[7] Resumo aquí una discusión que he desarrollado más en detalle en el artículo: Bianchini, MC., "When memory becomes heritage: experiences from Santiago, Chile", *Culture and History Digital Journal*, 3 (2), 2014: http://cultureandhistory.revistas.csic.es/index.php/cultureandhistory/article/view/62/232

en nombre de la memoria y los reivindican como algo propio. Estos procesos permiten que lugares que estuvieron otrora cerrados, ocultos o gestionados privadamente pasen a convertirse en espacios públicos, abiertos a la ciudadanía. Pero además de esto, gracias al protagonismo de los movimientos ciudadanos en estos procesos, los sitios de memoria constituyen espacios públicos de un nuevo tipo, espacios de experimentación, donde pueden ensayarse distintas maneras de gestión colectiva de *lo común*, pues en su proceso de "memorialización" se establecen relaciones entre distintos colectivos e individuos, y entre grupos ciudadanos e instituciones. Aunque esta dinámica haya aparecido ya en los párrafos anteriores, a propósito de los caso de Villa Grimaldi y del Estadio Nacional, aquí quiero referirme a otro caso, el "Londres 38", un sitio de memoria cuyo trabajo político en este sentido es especialmente marcado.

Londres 38 fue un ex centro clandestino de detención y tortura ubicado en el centro de Santiago de Chile. A pesar de los sucesivos intentos de ocultación y borradura, el sitio fue largamente señalado y reivindicado por un movimiento ciudadano liderado por sobrevivientes y familiares de víctimas, hasta ser declarado monumento histórico en 2005.

Puerta de acceso del sitio de memoria "Londres 38", en el centro de Santiago.

Un aspecto peculiar de este memorial tiene que ver con su funcionamiento. Por una parte, uno de los objetivos prioritarios de la agrupación que lo gestiona ha sido mantener la autonomía respecto a las instituciones, a partir de la idea que la memoria es un derecho ciudadano, que los Estados deben garantizar pero no dirigir ni hegemonizar. Uno de los desafíos del memorial en sus sucesivas etapas ha sido, pues, lograr financiación y reconocimiento oficial, manteniendo a la vez la máxima independencia en sus objetivos y actuaciones[8]. Por otro lado, la propia gestión interna del sitio es un elemento clave del carácter militante que otorgan a su trabajo con la memoria: la agrupación que lo gestiona quiere ser heterogénea, integrando no solo personas directamente relacionadas con la represión sino también vecinos, jóvenes y cualquier individuo interesado en colaborar. Establecen un funcionamiento por comisiones y mesas de trabajo, con el objetivo de que la toma de decisiones sea cuanto más participativa, horizontal y asamblearia, y trabajan en red con otros actores sociales. Según su marco de referencia, esta forma de funcionamiento responde al objetivo de que la memoria se construya como "elaboración colectiva" y que sirva para retroalimentar la organización ciudadana[9].

Por otra parte, la dimensión pública y política del trabajo de la memoria que desarrolla Londres 38 también se expresa en su relación con el resto del espacio urbano y la esfera pública. El objetivo del memorial no es servir como un museo de la represión en la dictadura, sino actuar políticamente en el presente. Así que Londres 38 es un agente activo en una serie de campañas públicas e incluso querellas jurídicas que tocan temas conflictivos relativos al pasado, como por ejemplo la desclasificación de archivos o la persecución de actores públicos y privados involucrados con la represión en dictadura. Incluso, en algunos casos sus acciones establecen conexiones con la actualidad que van más allá de los crímenes perpetrados durante la dictadura. Una de sus campañas más conocidas y exitosas, por ejemplo, fue la que desarrollaron en 2011 en denuncia de la desaparición de José Huenante, un chico de etnia mapuche, acontecida pocos años antes. No se trataba de una víctima de la dictadura, sino de un desaparecido en democracia. Sin embargo, en torno a ese caso organizaron una intervención urbana que logró llevar esa denuncia a algunos de los sitios más visibles de la ciudad[10]. Sin entrar aquí en el detalle de estas acciones ni en los problemas de gestión del memorial, el funcionamiento de Londres 38, tanto "hacia dentro" como "hacia fuera", ofrece un ejemplo de cómo un sitio de memoria puede tornarse en un agente transformador del espacio público: funciona, por un lado, como un

[8] Siguiendo este principio, por ejemplo, lograron evitar que el sitio se convirtiera en sede del Instituto Nacional de los Derechos Humanos, como había anunciado el Gobierno en 2007.

[9] El ideario de Londres 38 está explicitado en su página web: www.londres38.cl

[10] Esta intervención urbana dio luego lugar a una exposición itinerante y a un libro, que puede verse en: http://www.londres38.cl/1934/articles-93692_recurso_1.pdf

núcleo experimental de gestión democrática y cohesión social, y por otro, puede dirigir su trabajo a distintos ámbitos de la esfera pública, convirtiéndose en un actor político.

Epílogo

Utilizando selectivamente los casos de Villa Grimaldi, el Estadio Nacional y Londres 38, se han puesto en evidencia tres cuestiones generales que pueden ser útiles para reflexionar críticamente sobre los procesos de memorialización de sitios vinculados a pasados de violencia o de muerte. En primer lugar, que lo que se considera digno de ser conservado y transmitido como "patrimonio" cambia en el tiempo, junto con los cambios de la memoria pública, y estas relaciones ofrecen una clave importante para analizar y comprender el sentido de los procesos de memorialización. En segundo lugar que la memoria siempre está vinculada a determinados actores, ciudadanos o institucionales, y que la pertenencia de un sitio de memoria y de su relato a uno u otro actor no es algo natural, sino el resultado de determinadas condiciones políticas, intereses y relaciones de poder. Finalmente que los sitios de memoria puede ser actores políticos: son lugares que abren la posibilidad de crear espacios públicos nuevos, en los cuales se ensayan distintas posibilidades de gestión colectiva, y a la vez pueden influir en la esfera pública implicándose en distintos aspectos de la actualidad política. Los ejemplos seleccionados podrían servir sin duda para abrir muchas más temáticas y, a la vez, cada una de las tres cuestiones señaladas podría ser tratada con mucha más profundidad. Sin pretender, pues, haber realizado una discusión acabada, espero sin embargo que estas reflexiones puedan contribuir al debate sobre los significados, los objetivos y las potencialidades de estas formas memoriales contemporáneas que son los "sitios de memoria".

Monumentos y estrategias artísticas:

La memoria de las víctimas de la Guerra Civil en el espacio público vasco, 1936-2018

JESÚS ALONSO CARBALLÉS

Catedrático de Civilización de la España Contemporánea.
Equipo de investigación AMERIBER

El objetivo en esta contribución es cuestionarnos sobre el rol que ha jugado y que juega el arte, más precisamente los monumentos, en la emergencia y preservación de la memoria de la Guerra Civil en el espacio público vasco. Esta breve reflexión sobre la contribución de las obras artísticas a dicho empeño se extiende cronológicamente desde la contienda hasta la actualidad. El objetivo es poner de relieve la evolución de las diferentes formas artísticas y estrategias de comunicación desplegadas por los artistas y arquitectos.

The main objective of this contribution is to question ourselves about the role that art has played and plays —more precisely, the monuments—, in the emergence and preservation of the memory of the Civil War in the Basque public space. This brief reflection on the contribution of artistic works to this effort extends chronologically from the Civil War to the present. The objective is to highlight the evolution of the different artistic forms and communication strategies deployed by artists and architects.

Palabras clave: Monumentos; Espacio público; Memoria; Guerra Civil; Víctimas
Keywords: Monuments; Public space; Memory; Civil War; Victims

La estrecha relación entre arte y memoria se pierde en el tiempo hasta la más remota antigüedad. Ya entonces los monumentos, obeliscos, columnas, túmulos…, eran erigidos para consagrar el lugar a la memoria de una persona, un acontecimiento o un movimiento; un marcador de la continuidad o de la desaparición de los principios que simbolizaba y un mediador privilegiado del pasado en el presente.

La consideración de la ciudad como núcleo central del espacio público, según la tesis de Habermas, se ha visto cuestionada con la evolución de este espacio en estos dos últimos siglos debido a las profundas transformaciones urbanas, el nacimiento de la sociedad de masas y a los profundos cambios tecnológicos acaecidos desde el siglo XVIII. Hoy, nadie duda que el espacio público se ha desplazado de las urbes a los medios de comunicación y a las redes sociales. No obstante, aunque es indudable un cierto *adormecimiento* de las ciudades como centros neurálgicos de la vida social activa, no lo es menos que el espacio urbano ha seguido concitando debates y dialécticas profundas, que hacen que los espacios urbanos no hayan perdido integralmente su condición anterior de ágora colectiva. Máxime si consideramos la ciudad como el depósito simbólico de la memoria colectiva, el lugar en el que se condensan significados, valores y símbolos surgidos de luchas pasadas y que se configuran hoy como elementos esenciales de la identidad contemporánea de sus habitantes[1]. Como ya apuntara de forma certera Régine Robin en su acercamiento a Berlín como una auténtica ciudad palimpsesto:

> "Nada es más importante para el paisaje simbólico de una ciudad que el nombre de sus calles, sus monumentos, sus estatuas y sus placas conmemorativas. Entorno cotidiano omnipresente […] los nombres de las calles, la estatua, el monumento forman parte de la identidad individual y colectiva. Son siempre objeto de litigios, de apropiaciones y de desapropiaciones del pasado, de luchas por la inscripción de lo que una sociedad quiere dejar como imagen propia y de su relación con el pasado[2]."

Aunque la capacidad *performativa* del monumento en el espacio público, su rol en la transmisión y preservación de la memoria del pasado y su transcendencia social y política han sido y son cuestionados con relativa frecuencia, es fácil constatar con una simple mirada a nuestro alrededor, cómo las sociedades occidentales han seguido erigiéndolos por doquier. Como ya apuntó Tony Judt, "*La solución occidental al problema de las difíciles memorias de Europa ha consistido en fijarlo, literalmente, en la piedra*"[3].

[1] H. Berroeta Torres y T. Vidal Moranta, "La noción de espacio público y la configuración de la ciudad: fundamentos para los relatos de pérdida, civilidad y disputa", *Polis, Revista Latinoamericana*, *Polis* [En línea], 31 | 2012, Publicado el 12 diciembre 2012, consultado el 10 enero 2019. URL: http://journals.openedition.org/polis/3612

[2] Régine Robin, *Berlin chantiers*, Stock, París, 2001, p. 200.

[3] Tony Judt, *Après-guerre. Une histoire de l'Europe depuis 1945*, Pluriel, París, 2010, p. 958

En última instancia, siguiendo a Marianne Doezema, no podemos olvidar que el monumento transciende su condición primera de obra de arte para alcanzar otra magnitud, social y colectiva:

> *"El monumento público posee una responsabilidad distinta de sus cualidades como obra de arte. No es simplemente la expresión privada de un artista individual; es también una obra de arte creada para el público que puede y debe ser evaluada en función de su capacidad para producir reacciones humanas*[4]."

La erección de un monumento es, no lo podemos olvidar, el resultado de un proceso complejo y laborioso a lo largo del cual aparecen visiones contrapuestas, conflictivas a veces, de la historia, la memoria y del mensaje que se pretende transmitir. Su impacto en el espacio público varía de forma considerable en función del origen, de los objetivos de los impulsores, del contexto histórico, del régimen político que lo inspira y, por supuesto, de la sensibilidad de los artistas y de su capacidad a plasmar con su obra las demandas de los impulsores. Por ello nos ha interesado historiar las pretensiones memoriales de cada período, las diferentes propuestas y las estrategias artísticas desplegadas para tratar de mantener viva la memoria de las víctimas de la Guerra Civil en el espacio público vasco[5].

Los monumentos a los *mártires* y *caídos*: la estética de una dictadura

Tras el final de la guerra el régimen franquista institucionalizó la memoria de las víctimas de las persecuciones republicanas, los *mártires*, y de los soldados muertos en la contienda, los *caídos*. Ambos fueron recordados constantemente en el espacio público y su memoria se mantuvo presente por medio de la inscripción de largos listados de nombres en iglesias y edificios públicos, o gracias a la erección de un sinfín de cruces y monumentos. La difusión de esa memoria trágica de la guerra como fuente de legitimación del régimen fue un mecanismo esencial del universo simbólico e identitario franquista; como igualmente lo fue la exclusión del espacio público del recuerdo de las "otras víctimas", las republicanas, que fueron silenciadas y ocultadas a lo largo de toda la dictadura.

Para consolidar esa memoria hemipléjica, el nuevo Estado franquista intentó, desde fecha muy temprana controlar y dirigir la estética de los monumentos que debían erigirse con ese fin memorial, por

[4] Doezema, Marianne; Hardgrove, June, *The public monument and its audience*, Ohio, The Cleveland Museum of art, 1977, en James E. Young «Écrire le monument: site, mémoire, critique», *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, mai-juin 1993, nº 3, p. 740.

[5] Para un análisis en profundidad ver J. Alonso Carballés, *Memorias de piedra y de acero. Los monumentos a las víctimas de la Guerra Civil y del franquismo en Euskadi (1936-2017)*, Fundación Museo de la Paz de Gernika / Gernikako Bakearen Museoa Fundazioa, Gernika-Lumo, 2017, 460 pp.

medio de la Dirección General de Arquitectura y de la Jefatura del Servicio Nacional de Propaganda. Según las consignas emanadas de las autoridades franquistas, los monumentos debían regirse por los principios de *"sobriedad, austeridad, clasicismo, sencillez, severidad, decoro y elocuencia ascética y cristiana"*[6]. Para su construcción se recurrió a materiales nobles, fundamentalmente la piedra, austera y sólida, auténtico remedo del nuevo Estado que debía surgir de las cenizas de la guerra. Entre las consignas impulsadas por las autoridades franquistas sobresale la imposición de la cruz como elemento central e ineludible del monumento. La cruz, además de los propios valores cristianos, debía servir también para recordar el compromiso en defensa de la religión de los vencedores de la supuesta *"cruzada"*. Como apuntó en su momento Ángel Llorente, *"La cruz no cumplía sólo el cometido tradicional en las tumbas de los fallecidos, sino que contribuía a esa interpretación exclusivista de la guerra de forma que los monumentos eran un elemento más del enmascaramiento de las causas materiales de la sublevación"*[7].

Fig. 1: Ceremonia de inauguración del *Monumento a los caídos* en la plaza de San Telmo, octubre 1942. Fondo KUTXATEKA. Fotografía: Pascual Marín.

En Euskadi, estuvo muy extendido también el recurso al obelisco, y a la fusión, de éste con la cruz en un mismo conjunto. Con frecuencia ambos presentaron proporciones considerables, otorgando así al conjunto la monumentalidad que parecía negarle la sencillez de las estructuras arquitectónicas. A reforzar ese monumentalismo contribuiría igualmente la ubicación de las obras en espacios abiertos, grandes arterias, céntricas plazas o amplios jardines, capaces de ensalzar la perspectiva de la obra y, al mismo tiempo, de dar acogida al gran número de personas convocadas a participar en las ceremonias oficiales[8]. Por último, aunque no fuera algo exclusivo de Euskadi, la apropiación política de los muertos fue habitualmente doble con la incorporación reiterada en los monumentos de los símbolos y emblemas de la Falange (el yugo y las flechas) y del Carlismo (la cruz de Borgoña).

Entre los numerosos monumentos erigidos en Euskadi destacan los levantados en las tres capitales vascas. En San Sebastián una gran cruz negra de más de diez metros de altura, diseñada por el arquitecto municipal, Luis Jesús Arizmendi, vio la luz en octubre de 1942 en un lateral elevado de la plaza de San Telmo. (Fig. 1)

[6] Ángel Llorente Hernández, «La propaganda por la imagen y el arte en la postguerra. La Comisión de Estilo en las conmemoraciones de la Patria y el Departamento de Plástica entre 1939-1945», Javier Tusell Gómez (ed.), *El régimen de Franco. 1936-1975: política y relaciones exteriores*, UNED, Madrid1993, pp. 460.

[7] Ángel Llorente Hernández, *Arte e ideología en el franquismo*, (1936-1951), Visor, Madrid, 1995, p. 300.

Fig. 2: Tarjeta postal de finales de los años cuarenta *del Monumento a los caídos* de Tolosa, Joaquín Labayen (1942). Archivo Municipal de Tolosa Legajo 2480.

En agosto de ese mismo año se había inaugurado en Tolosa el monumento diseñado por el arquitecto Joaquín Labayen, un obelisco de piedra de 9,25 metros de altura sobre el cual se engarzó una cruz de mármol negro. A sus pies un amplio muro longitudinal de doce metros de longitud por un metro y medio de altura sirvió de soporte para la inscripción de los nombres de las víctimas de la localidad. (Fig. 2)

El diseño del Monumento erigido en la capital alavesa en recuerdo de los alaveses del bando franquista muertos en la guerra corrió a cargo del arquitecto municipal de Vitoria, Miguel Mieg y del arquitecto provincial de Álava, Jesús Guinea. Erigido el 3 de junio de 1945 se trataba de un extenso muro sobre una plataforma de peldaños que incluía en su parte delantera una elevada cruz, mientras que en la parte frontal y posterior se insertaban las placas con los nombres de los alaveses *caídos* en la guerra. (Fig. 3)

En Bilbao, la iniciativa más destacada para preservar la memoria de las víctimas civiles fue la construcción de una cripta-mausoleo en un emplazamiento privilegiado del cementerio de Vista Alegre de Bilbao, en Derio. No obstante en febrero de 1949, el Gobernador civil y jefe provincial de la Falange, Genaro Riestra Gómez, consideró que la ciudad debía contar también con su *Cruz de los caídos*, que fue diseñada por el arquitecto Luis María Gana y el escultor Enrique Barros.

[8] José Luis Ledesma y Javier Rodrigo, «Caídos por España, mártires de la libertad. Víctimas y conmemoración de la Guerra Civil en la España posbélica (1939-2006)», *Ayer, (La crisis del régimen liberal en España, 1917-1923), nº.* 63, 2006, pp. 239.

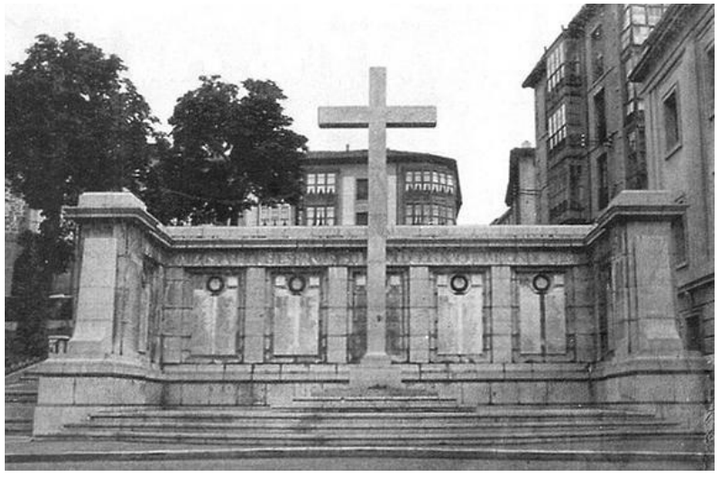


Fig. 3: *Monumento a los caídos*, plaza Marqués de Estella, erigido en junio de 1945. (Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz. Fotografía: Arqué.)

Fig. 4:- Monumento a los *caídos*, Parque de Doña Casilda Iturrizar, Bilbao, Luis Gana y Enrique Barros (1950)

En este caso, la gran cruz de más de ocho metros de altura emergía en el centro de un estanque, cerrado en su extremo posterior por un gran friso que incluía dos bellos altorrelieves de factura clásica, realizados por Enrique Barros. El escultor recurrió a la mitología griega para representar alegóricamente a los *héroes* (coronación de Aquiles) y a los *caídos* (mito de Hipnos y Thanatos). Sin duda podemos considerar este ejemplo como excepcional al ser el único monumento que incorporó un destacado conjunto escultórico. (Fig. 4)

Esta estética grandilocuente y solemne a la vez que caracterizó los monumentos impulsados en los años cuarenta y primeros cincuenta, no permanecería sin embargo ajena a la evolución de la propia dictadura. A partir de finales de la década de los cincuenta, el desarrollo económico se transformó en el nuevo paradigma de legitimación del régimen y, ya a partir de los años sesenta, la invocación de la "paz" como nueva justificación para la exaltación y el culto de la figura de Franco acabarían por conferir a la guerra y a los *mártires* y *caídos*, una nueva dimensión en el espacio público. En cierta medida la influencia de estos cambios fueron visibles e incluso se anticiparon en la tipología y en la composición estética de los nuevos monumentos que se erigieron entonces. De hecho el monumento erigido inicialmente en San Sebastián no duró en su estado original mucho tiempo. Apenas siete años después de su inauguración, el ayuntamiento decidió en

Fig. 5: *Monumento a los caídos* erigido ya en la Plaza Ignacio Zuloaga (1950). (KUTXATEKA. Fotografía: Paco Marín)

Fig. 6: Vista frontal del *Monumento a los caídos* en la plaza Juan de Ayala de Vitoria, (Ignacio Lasquibar Urquiola, 1962) Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz.

1949 reformar la plaza de San Telmo y plantear una nueva ordenación del espacio con la incorporación de zonas ajardinadas y la sustitución de la gran cruz enlutada por una esbelta y blanquecina columna rematada por una pequeña cruz. (Fig. 5)

En Vitoria, fue a finales de los años cincuenta cuando comenzó a cuestionarse la idoneidad del emplazamiento y de la recia composición del monumento inaugurado en 1945. En 1961, éste fue completamente desmantelado y remplazado por un nuevo conjunto en la plaza Juan de Ayala. El nuevo monumento, diseñado por el arquitecto municipal, Ignacio Lasquibar Urquiola, fue inaugurado el 12 de agosto de 1963. Estaba compuesto por una gran cruz metálica recortada sobre un fondo de hormigón blanco que pretendía simbolizar unas alas en posición ascendente. De carácter más liviano y emplazado en la Vitoria más moderna, el monumento era un claro reflejo de los nuevos tiempos económicos y sociales del desarrollismo que comenzaban a ser visibles, incluso en una ciudad de provincias como Vitoria. (Fig. 6)

Otro cambio significativo de este período, los nombres de *mártires* y *caídos* dejaron de figurar en los monumentos y con ello de condicionar estéticamente su configuración. Por otro lado, desde finales de los años sesenta y a lo largo de los años setenta estos monumentos fueron con frecuencia objeto de ataques y atentados, en un claro reflejo de la creciente oposición al régimen en amplios sectores de la sociedad

vasca. Con la consecución de la democracia a nivel local a partir de 1979, esta herencia memorial franquista comenzó a ser abiertamente cuestionada con el consiguiente incremento de las destrucciones de dichos monumentos. Las nuevas autoridades municipales democráticas decretaron una *damnatio memoriae* y emprendieron de forma decidida una eliminación sistemática de los símbolos del régimen, particularmente de los monumentos aludidos que constituían el elemento más visible de sistema simbólico franquista. Este proceso, que tuvo su momento álgido en los años ochenta, se extendería a lo largo de las décadas siguientes hasta llegar en algunos casos hasta nuestros días en los que la aplicación de la Ley de Memoria Histórica (2007) ha impulsado, de nuevo, la retirada definitiva de las últimos monumentos y símbolos que aún persistían en el espacio público.

Estrategias, formas y estéticas de los monumentos erigidos en memoria de las víctimas republicanas, 1977-2018

Frente a la rigidez y a la uniformidad estética de los monumentos impulsados durante la dictadura franquista, los monumentos erigidos en estas últimas décadas en Euskadi en memoria de las víctimas republicanas del conflicto se caracterizan, al contrario, por su diversidad y su pluralidad. Ello no impide sin embargo que podamos observar igualmente algunas constantes como el recurso al acero corten como material predilecto, aunque no exclusivo, o la existencia de una notable propensión por la abstracción frente al figurativismo. Más que un análisis exclusivamente formal de los monumentos, en las páginas que siguen nos ha parecido más fructífero poner de relieve las diferentes estrategias creativas y comunicativas puestas en marcha por los artistas para hacer emerger en el espacio público vasco en estas últimas cuatro décadas la memoria de las víctimas republicanas.

Los monumentos y esculturas conmemorativas persiguen establecer una relación continuada entre las víctimas de ayer y los vivos de hoy. El objetivo buscado por los monumentos es que seamos conscientes de la existencia pasada de esas víctimas, de su desaparición violenta, de su ausencia física… Máxime tras haber sido condenadas al silencio y al olvido durante décadas. Para lograr transmitir ese mensaje y consolidar la memoria de ese pasado trágico en el presente, los artistas movilizan diferentes estrategias. Según la tipología avanzada por Philippe Mesnard y Stéphane Michonneau, estas podrían agruparse en cuatro tipos: realista, simbólica, elíptica y patética[9]. Con frecuencia

[9] Philippe Mesnard, *Témoignage en résistance*, París, Stock, 2007. La tipología de las estrategias de representación referida a los monumentos fue avanzada por Stéphane Michonneau en su artículo "Du héros guerrier à la victime souffrante. Eléments pour une histoire des monuments de la guerre d'Espagne", en Jesús Alonso Carballés (dir.), *Seminaria 7. Au carrefour des espaces et des mémoires II. Conflits, espaces et mémoires*, París, R2-ADE-HL, 2009, pp. 9-27.

los monumentos ponen en juego varias de esas estrategias de forma simultánea, razón por la cual no hemos creído oportuno establecer una clasificación rígida y excesivamente artificiosa de las obras estudiadas. Pero sí hemos considerado pertinente mostrar algunos ejemplos de los diferentes recursos utilizados por los artistas.

La *estrategia realista* está presente en buena parte de los monumentos erigidos en Euskadi desde finales de los años setenta. No se trata aquí de una reconstitución más o menos realista de los hechos desde un punto de vista figurativo, ya hemos visto al contrario como la mayor parte de ellos son abstractos, el realismo aparece aquí fundamentalmente ilustrado por los interminables listados de nombres que ocupan un lugar central en los monumentos y cuyo objetivo es reestablecer un recuento exhaustivo y minucioso de los muertos y desaparecidos para preservar su memoria. Nombrar las víctimas, identificar cada una de ellas con su nombre y apellidos, a veces con su edad y la fecha de su muerte, permite otorgarles una identidad individual, recuperar su singularidad. Pero, al mismo tiempo, al formar parte de un listado, se integran en una conmemoración colectiva y son merecedoras del reconocimiento de la comunidad. Esta dimensión fue puesta de relieve ya en la mayor parte de los monumentos franquistas erigidos en la inmediata posguerra, para ir desapareciendo a medida que el régimen se consolidaba. Los monumentos republicanos parecen haber seguido el proceso inverso. Si bien inicialmente no se incluían los nombres de las víctimas en el monumento —es cierto que en muchos casos se desconocían entonces los nombres de las personas desaparecidas como consecuencia de la guerra o de la represión franquista por la falta de estudios históricos—, en esta última década, sin embargo, la incorporación de los nombres de las víctimas al monumento se ha convertido en un ejercicio ineludible. Esta dinámica, presente ya en los monumentos a los muertos erigidos en Francia tras la Primera Guerra Mundial, por ejemplo, se vio actualizada en 1981 cuando una jovencísima Maya Lin ganó el concurso público para la construcción del *Memorial a los veteranos de Vietnam*, un muro negro en forma de V abierta en cuyas paredes fueron grabados los nombres de los más de 58.000 soldados americanos muertos o desaparecidos en combate durante la guerra de Vietnam. En Euskadi son numerosos los monumentos que reproducen los nombres de las víctimas de los municipios donde se han erigido dichas obras. Ese el caso, por poner un ejemplo destacado, del monumento *Argi-Horma/Muro de luz* (2006) diseñado por Carlos López de Ceballos y erigido a la entrada del cementerio de Hernani. (Fig. 7)

Fig. 7: *Argi-Horma* (Muro de Luz), Carlos López de Ceballos (2006). (Fotografía: J. Alonso Carballés, 2014)

Fig. 8: *Gure Aitaren Etxea*, Eduardo Chillida, 1988, visión posterior, (Fotografía: J. Alonso Carballés, 2012)

A pesar de la visión reductora que aportan los listados, focalizándose en la persona desaparecida y soslayando las numerosas y profundas secuelas que provocaron las muertes y desapariciones violentas en el seno de las familias, lo cierto es que han contribuido a modificar notablemente las relaciones que establecen los familiares y el conjunto de la sociedad con el monumento y las apropiaciones que éstos hacen del mismo. Es imprescindible tener en cuenta esa dimensión emocional ya que para muchos familiares es la única huella visible que ha quedado de sus seres próximos, en ocasiones desaparecidos o enterrados en una fosa común nadie sabe muy bien dónde. El monumento se convierte así en una suerte de cementerio simbólico, el último lugar material en el que rendir homenaje al desaparecido. La presencia habitual de ramos de flores al pie de los monumentos, contribuye a reforzar esa dimensión mortuoria

La *estrategia simbólica*, aunque de alguna forma todas lo son, comparte con la primera una visión global del acontecimiento pero se caracteriza fundamentalmente por su pretensión de transmitir, a partir de la comprensión del pasado, una lección útil para el presente, estableciendo relaciones con símbolos preexistentes en el seno de una comunidad. Varios monumentos responden a este carácter tanto por su inserción simbólica en el seno de la cultura vasca, como por su intención pedagógica en defensa de valores colectivos como la democracia y la libertad. Desde nuestro punto de vista, la obra *Gure Aitaren Etxea* (1988) de Eduardo Chillida, erigida en Gernika, es la que en mayor medida establece esa relación, al insertarse plenamente en el corazón del universo simbólico y cultural del árbol de Gernika. Según el propio artista, su obra podía ser considerada como «una metáfora de la casa, que representa a este país» en cuyo interior se ubica una escultura de acero que representa «la paz, la vida, la tolerancia» en diálogo directo con el roble de Gernika a través de la apertura frontal en el hormigón. Pero para Chillida, el monumento representaba algo más que una simple casa reventada por el bombardeo, puesto que también tenía algo de barco cuya «proa corta las aguas y avanza» en dirección de la libertad y de la paz representadas por el mencionado árbol[10]. La destrucción de la ciudad no impidió a los vascos mantener la vista el horizonte en pos de la libertad y de la democracia negada por el franquismo. (Fig. 8)

El simbolismo del árbol asociado a esa dimensión democrática está muy presente igualmente en el monumento *Gurasoen etxea* (La casa de los padres) erigido en homenaje a los represaliados bajo el franquismo en 2007 en la localidad de Sestao, obra del artista Juanjo Novella. Este partió de la vinculación entre el parlamento, la casa de todos, y su representación habitual en la cultura vasca, el árbol, para crear una escultura conmemorativa que representa un árbol gigantes-

[10] *Egin*, 27 de abril de 1988

Fig. 9: *Gurasoen etxea* (La casa de los padres), 2007, Juanjo Novella (Sestao), (Fotografía: J. Alonso Carballés, 2014)

co que da cobijo y que parece inclinado, herido, pero que se resiste a caer. (Fig. 9)

El recurso a esta estrategia simbólica, apoyada como hemos visto sobre la pertenencia a una misma tradición cultural, es también compartido por la obra *Marimeta* (1997) de Jon Iturrarte, erigida en Gernika, que combina elementos del mundo rural con el universo mitológico vasco, y también en *Memoria viva (2006)*, de Nestor Basterretxea, erigida en Bilbao al recuperar la figura de la estela discoidal, asociada a ritos ancestrales de carácter funerario que sin ser exclusiva del País Vasco, si han tenido aquí un notable desarrollo.

Los contornos de los monumentos que podemos enmarcar en la *estrategia elíptica* son más inestables y difusos que los evocados previamente. Con frecuencia se trata de manifestaciones híbridas que conceden una plaza primordial a la interpretación del espectador. Esta dinámica ha sido empleada con frecuencia en estas dos últimas décadas en Alemania por artistas como Jochen Gerz o Horst Hoheisel y sus «antimonumentos» como podemos comprobar en este mismo volumen. Sin embargo, estas propuestas con una fuerte carga conceptual y una limitada presencia física, apenas han encontrado eco entre nosotros. No obstante, si nos focalizamos en la idea de huella, el efecto de ausencia y de vacío presentes en estas obras, sí podemos incluir varios monumentos que han puesto en juego esas dimensiones

Fig. 10: Monumento funerario, Luis Peña Ganchegui, Cemeterio de Oiartzun (1977), (Fotografía: J. Alonso Carballés, 2014)

en su concepción. El ejemplo más notable sería el monumento *Argi-horma* (Muro de luz) de López Ceballos, citado previamente, que busca a través del vaciado en su muro de acero de las siluetas de los fusilados poner de relieve su ausencia, la desaparición orquestada, el vacío dejado y reforzado por la posterior desaparición de sus cuerpos. Sólo la luz y el juego de sombras que se dibujan sobre el muro permite recuperar fugazmente la forma de los desaparecidos, única huella que pervive de ellos junto a los nombres ya aludidos previamente. Igualmente, el frontón diseñado por Peña Ganchegui y el espacio abierto en los muros del cementerio de Oiartzun (1977) comparte esa misma lógica de la desaparición, aunque sus significados son más complejos, al permitir establecer una relación más directa entre el mundo de los muertos y el mundo de los vivos. (Fig. 10)

De alguna forma, también podemos incluir dentro de esta estrategia elíptica los «muros perforados» (2011), ubicados en el cementerio de Tolosa. Aunque en un principio los agujeros de las balas, las huellas dejadas en el muro, pueden asociarse una estrategia de carácter realista, lo cierto es que pueden igualmente ser interpretados como las huellas dejadas por las personas desaparecidas. El monumento *Dual* (2014), es sin duda representativo de esa significación puesto que el número de agujeros corresponde exactamente con el número de víctimas originarias de la ciudad. Los dos arquitectos-con-

Fig. 11: Monumento "A los/as donostiarras ejecutados/as durante el alzamiento franquista y en los años posteriores" el día de su inauguración con la trasera del edificio del ayuntamiento en el segundo plano (2014), Amaia Mateos & Tomas Villanueva. (Fotografía: J. Alonso Carballés, 2014)

Fig. 12: *Bosque de luz*, 2009, Anabel Quinconces (Vitoria), (Fotografía: J. Alonso Carballés, 2014)

ceptores del monumento, Amaia Mateos y Tomas Villanueva, aludían a esos agujeros de su obra como «los 400 vacíos» que habían dejado las víctimas[11]. (Fig. 11)

Esta obra moviliza elementos de las tres estrategias evocadas hasta ahora. Entre los aportes realistas podemos apuntar el listado de las casi 400 víctimas, la referencia geográfica implícita a través del recurso del plano de San Sebastián que constituye la obra, o los citados agujeros de las balas. La utilización de dos materiales distintos el policarbonato transparente para representar la Historia y el acero corten como alegoría de la memoria, aportan la pincelada simbólica. Por último, la estrategia elíptica aparece en los citados agujeros que dejan pasar la luz, tanto de día como de noche gracias a la iluminación artificial y contribuye a marcar el vacío dejado por las víctimas. La luz que los atraviesa permite marcar su presencia en la ciudad. Un proceder, la equiparación de la luz con la presencia vital, que también contemplaba inicialmente el monumento erigido en Vitoria-Gasteiz, *Bosque de Luz* (2009) diseñado por Anabel Quincoces (Fig. 12); e incluso el monumento *Urte Haietan/Aquellos años* (2011) diseñado por Juanjo Novella y erigido en Aiete, San Sebastián, puede incluirse plenamente en esta estrategia al reemplazar los nombres de las víctimas por la referencia a los interminables años que duró la dictadura y con ello el sufrimiento de miles de personas (Fig. 13).

En último lugar, los monumentos que responden a una *estrategia patética* pretenden situar al espectador en la mejor disposición posible para reducir las distancias con el sufrimiento de las víctimas y despertar así una mayor empatía hacia ellas. Desde un punto de vista monumental, quizás sea este el dispositivo y la estrategia más complicada para desarrollar sobre el terreno. Un ejemplo de esta estrategia patética es el memorial *Pasajes*, concebido por el artista israelita Dani Karavan en homenaje a Walter Benjamin. Realizado entre 1990 y 1994 en Port Bou, localidad catalana donde el filósofo e historiador se suicidó el 26 de septiembre de 1940, la obra se compone de tres piezas diferentes. La más espectacular de ellas, está conformada por un pasadizo excavado en la roca, que se inicia

[11] Memoria *Concurso homenaje Víctimas Guerra Civil en Donostia*, http://mateosvillanueva.blogspot.fr/ [Fecha de consulta: 17 de mayo de 2016]

Fig. 13: *Urte Haietan - Aquellos años*, Juanjo Novella, 2011, San Sebastián, (Fotografía: J. Alonso Carballés, 2014).

prácticamente a las puertas del cementerio y a través de 87 escalones desciende de forma vertiginosa hacia los acantilados que caen sobre el mar de forma abrupta. Cuando el visitante ha recorrido el 75 % de la escalera una lámina de cristal transparente le impide continuar la progresión y evitar así la caída al mar. Por unos instantes el visitante se ha visto abocado a un camino sin otra salida que el precipicio, en una clara evocación del suicidio de Benjamin[12].

No existe en Euskadi ningún monumento de estas características en el que el espectador tome de alguna manera, aunque sólo sea de forma lejana y durante unos breves instantes, el lugar de la víctima para experimentar sus angustias, sus miedos antes del desenlace final, forzando así su empatía. *Heriotza zerutik etorri jakun* (La muerte nos llegó desde el cielo) (2011) y *Agonía de fuego (2012) en Gernika*, diseñadas ambas por el escultor Nestor Basterretxea logran, al menos parcialmente, interpelar al espectador que se siente agredido, con sus arriesgados planos y sus formas lacerantes. No obstante, estamos aquí lejos de la emotividad, ligada al vértigo, que produce el memorial de Karavan. (Fig. 14)

Fig. 14: *Agonía de fuego* (2012), Néstor Basterretxea, Gernika, (Fotografía: J. Alonso Carballés, 2016)

Como hemos podido comprobar brevemente, los monumentos apelan a lógicas discursivas y estéticas diferentes de forma simultánea para tratar de mantener una relación directa entre el pasado de las víctimas y el presente en el que vivimos. Posiblemente, la estrategia elíptica aparezca como la más abierta y la que ofrece un mayor número de perspectivas para aprehender esa realidad pretérita y tratar de incorporarla de forma sutil al presente. Por el momento, las propuestas y los proyectos monumentales realizados en Euskadi no han explorado esa vía abiertamente y las obras artísticas convertidas en monumentos mantienen en gran medida la necesidad de imponer sus dimensiones para consolidar su visibilidad en el espacio público. Pero esa presencia física no sirve para nada si no aparece asociada a dinámicas de rememoración social de los acontecimientos trágicos del pasado y si estos hechos no se incorporan progresivamente a la memoria colectiva. Más aún, consideramos que el éxito de estas obras de arte, su capacidad para dialogar con el pasado e influir en el largo plazo en el espacio público serán efímeros si no comportan una función pedagógica dirigida al futuro.

Como apuntara certeramente Andreas Huyssen: "En una memoria petrificada el pasado sólo es el pasado. La temporalidad interna, a la política memorial, incluso cuando se ocupa del pasado, debe ser dirigida hacia el futuro. El futuro no nos juzgará por haber olvidado, sino precisamente por habernos acordado demasiado y no haber actuado en función de esa consciencia del pasado"[13].

[12] Para una aproximación al origen y al proceso de construcción de la obra es muy interesante la página web: http://walterbenjaminportbou.cat/es/content/lobra [Fecha de consulta: 17 de mayo de 2016].

[13] Andreas Huyssen, *La hantisse de l'oubli. Essais sur le résurgences du passé*, Éditions Kimé, París, 2011, p. 127.

Museo paralelo

FERNANDO SÁNCHEZ CASTILLO
Artista

A lo largo de esta presentación (transcripción de la presentación realizada por el artista a través de videoconferencia para el encuentro de Gernika), Fernando Sánchez Castillo hace un repaso a sus obras, instalaciones y performances más icónicas en torno al tema de la memoria

Throughout this presentation (transcript of the presentation made by the artist through videoconference for the Gernika meeting), Fernando Sánchez Castillo reviews his most iconic works, installations and performances around the theme of memory.

Palabras clave: Arte, memoria, Franco, museo paralelo, estatuaria, Azor
Keywords: Art, memory, Franco, parallel museum, statuary, Azor

(Transcripción de la presentación realizada por videoconferencia el 2 de junio de 2018)

Introducción

Buenas tardes, soy Fernando Sánchez Castillo y quería agradeceros la invitación a participar con vosotros en este encuentro al que mis ganas de ser parte del proyecto superan en realidad mis capacidades de ubicuidad o de tele transportación. Me encuentro en este momento en Riga participando en una bienal que lleva como título *"Everything was for ever, until it was no more"*. Ella, la comisaria Katerina Gregos ha seleccionado mi transformación del barco del ejército español el Azor, que fue casi de uso privativo de Francisco Franco y de algunos sucesores posteriores.

Desde los años 40, la División Azul tuvo su base en Riga y yo pensé que ninguna otra parte del ejército español había visitado la ciudad y que el barco sería un trofeo del triunfo del bien y de lo absurdo de las luchas genocidas del pasado siglo. Sin embargo, el año pasado el contingente español militar, compuesto de más de 100 blindados vino a defender la independencia letona, de nuevo, del gigante ruso siempre amenazante. Las noticias en Rusia sobre estas maniobras de la OTAN fueron sarcásticamente anunciadas como "que vienen los españoles" les hacían recordar la intervención de los soldaditos muertos de frio y aterrorizados de la severidad nazi en las campañas de la toma de Leningrado. Geo políticamente hablando según la *real politique* realizada por nuestro ministro de asuntos exteriores de la época, la acción tuvo un coste de 63 millones de euros y tenía la finalidad de recordar al socio letón que su simpatía por una Cataluña independiente estaba fuera de lugar.

Tengo que decir que me siento raro hablando en castellano de estos temas porque siempre han sido tema de mis charlas fuera de la península, mucho más que en el interior. El título de mi disertación es el ***museo paralelo***.

Museo paralelo

Ante un estado fallido que no hace sus deberes de justicia histórica frente a los hechos derivados del Golpe de estado de la Republica española de 1936, me propuse trabajar, como sin posibilidad de eludir esta necesidad ética frente a mi sociedad y mi tiempo, sobre los objetos y situaciones que bizarra y surrealistamente han quedado enquistados profundamente en el ideario de la España. Me he convertido, en estos años, en coleccionista y albacea de objetos e historias que no sabríamos muy bien cuál sería su lugar legal e histórico. Las abordo desde una perspectiva proteica, multiforme y multidisciplinar que son las estrategias del arte contemporáneo. No se trata de hacer un acumulo de documentos sin más o de realizar pesquisas a la manera del periodista de investigación o del historiador, se trata de volver a representar de manera experiencial ciertas cuestiones irresolutas y tremendamente dominadas por el absurdo y el vacío legal.

Figura 1. Performance en el Valle de los Caídos 1996.

En esa necesidad de búsqueda de imágenes y objetos de este museo paralelo de un estado invertebrado y surreal, hice varios trabajos sinécdoques de situaciones más complejas que en este momento quería presentaros.

Valle de los Caídos, 1996

La primera acción se desarrolló en el Valle de los Caidos allá por 1996, en la que —con una gran piedra de poliespan— jugaba, se lanzaba al aire (fig 1) y las autoridades, la Guardía Civil miraba hacia otro lado pues no había nada ilegal reconocible por lo que pudieran detenerme, tan solo un turista alemán se interesó por el tema y quiso performar conmigo.

Diversas obras realizadas sobre la estatuaria de Franco

La siguiente acción se inscribe en el marco universitario entorno al año 2000 y la realizo en la Facultad de filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid.

Las Universidades Autónomas fueron creadas a finales del 68 para controlar a una juventud demandante de democracia. Se generan edificios controlables por la policía, incluso a caballo, pero, sin embargo no existían imágenes de dichos hechos en el interior de los edificios. Contra los caballos, los estudiantes lanzaban canicas, tampoco había imágenes (figuras 2 y 3).

La estatuaria del franquismo donde va, si pueden ser accesibles al menos para ser conocidas por una población invidente de la península

Figuras 2 y 3. Performance en facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid

Figuras 4 y 5.

(Figuras 4 y 5) son otras de mis líneas de trabajo. Las instituciones a las que pregunté o a las que pregunto, en total unas 12, para acceder a las estatuas, en realidad, solo una es la que contesta o permite el acceso a la que alberga, se trata d Ayuntamiento de Barcelona, no sin embargo sin pesados trámites, al menos en épocas pasadas.

La Diputación de Zaragoza (Figuras 6 y 7) permite el acceso al recinto donde se guarda la estatua pero nos advierte que no la podemos descubrir, puesto que en realidad la estatua en sí pertenece al Ayuntamiento que es de otro signo político y en realidad no podemos descubrirla. Pero la tela de la estatua se va pudriendo y la estatua cual champiñón va aflorando.

En Madrid hay que conformarse con la estatua de cera, estas son las manos de los invidentes tocando un busto en Mallorca también. Y en el museo de cera se da la circunstancia de que la figura que existe allí, que es la única que pudimos tocar en Madrid tiene un uniforme que, en realidad, es donado por la familia Franco (Figura 8).

Figuras 6 y 7. Estatua de Franco. Diputación de Zaragoza.

Figura 8. Estatua de cera de Franco.

Figuras 9, 10 y 11. Instalación en el MOMA o *Piece One* en Queens.

MOMA Nueva York

Esta es una instalación que refiere a esas problemáticas de las estatuas, si están, donde están, si están apareciendo u ocultándose, es una instalación en el MOMA o *Piece One* en Queens (Figuras 9, 10 y 11) y la figura de Franco aparece como en una excavación arqueológica como un sujeto que hay que estudiar o como si fuera el cráter de una bomba que ha creado una gran crisis en la sociedad.

Sobre esta misma temática he estudiado la pertenencia de la aparición o desaparición de las imágenes.

En este caso la instalación tenía como objetivo que el visitante de la sala pudiera subir o bajar la estructura dependiendo de sus deseos, a través de un SMS (Figuras 12, 13, 14 y 15) y la estatuaria pudiera realizar una labor pedagógica o podría tener una cuestión higiénica al desaparecer.

Figuras 12, 13, 14 y 15.

Aron

La intervención sobre la desaparición de las estatuas, llevada en Aron (Figuras 16 y 17) en la que dos jóvenes de un partido independentista gallego eliminan la estatua, es conmemorada con una estatua de bronce.

Hay que decir que estos jóvenes fueron juzgados por terrorismo y que la cabeza de la estatua nunca apareció.

Figuras 16 y 17.

La fuente de Franco

La fuente del problema siempre parece que es esa figura que se escapa, ese padre de todos los españoles, esa figura tremenda que hay que analizar ese síndrome de Estocolmo que hay con la figura de Franco. Y aquí en este bloque de cemento aparece como todavía generando agua (Figuras 18, 19 y 20), esa agua de los pantanos ese agua, esos problemas

Figuras 18, 19 y 20.

de los que todavía hoy bebemos profusamente. La estatua fue vandalizada y hay que respetar la acción de la población ante los objetos que se les colocan.

Speating Leaders

La siguiente intervención fue en Holanda, se llama *Speating Leaders* (Figura 21) y aunque tiene a Franco como una de las figuras, digamos que está en un contexto mucho más internacional. Allí, en el lago de la ciudad de Armem en el parque de Solsbeck, las figuras tienen un sistema en el que generan chorros de agua aleatorios y se escupen unos a otros.

Ha sido un largo etc. de piezas y situaciones las que este museo bizarro tiene en su haber, desde el objeto más grande del franquismo que he podido comprar —que es el Azor— al más pequeño, que es el objeto del documental sobre las pestañas de Franco.

Figura 21.

El Azor y sus instalaciones

El Azor que es el motivo por el que ahora estoy en Riga montándolo, bueno sabéis que es el lugar favorito de Franco ese lugar, esa tierra de nadie en la que él puede recrear sus sueños de gran héroe. En el que el ser pequeño y poco brillante en nada es el gran macho, el gran cazador y que está afortunado y puede tener grandes capturas y suerte y es también el lugar de sus herederos, Felipe Gonzalez…. Y todavía en mis intervenciones aparecen todavía algunos de los gobernantes actuales.

Este barco todavía mantiene en el imaginario de lo profundamente español un lugar y bueno después de que fue olvidado o se quiso eliminar después de la presencia de Felipe Gonzalez en el barco, un industrial de la hostelería nostálgico o que creyó ver en esa nostalgia una posibilidad de negocio, lo puso en esta zona de Burgos, en mitad de la nada (figuras 22 y 23) a 200 kms y construyó este resort, este motel Azor que en realidad nunca llego a funcionar definitivamente.

Veis las dimensiones del barco comparadas con un utilitario normal. Aprovechando los momentos del máximo rigor de la crisis en España pude hacerme con comprar el barco y como decía Francisco Umbral “tratar de que haya un poco más de democracia eliminando su silueta de lo que es el paisaje español”. El barco se comprimió (figura 24) y se exhibe ahora así de diferentes maneras en cada lugar de una manera diferente, en Riga tendrá forma de Pirámide)… (Figuras 25, 26 y 27

Figuras 22 y 23.
Motel Azor en Burgos.

Figura 24.

Figuras 25, 26 y 27.

La máscara funeraria de Franco

Figura 28.

Figura 29.

El tema de hoy, es el documental sobre la máscara funeraria de Franco en el que unos pelos que se quedaron adheridos (Figura 28), se despistaron del proceso legal de qué hacer con los restos mortales del Caudillo y con la lectura de la palma de la mano, que curiosamente se obtuvo (porque no es muy normal obtener palmas de mano de jefes de estado), normalmente es siempre la máscara funeraria (Figura 29), la cara; pero en este caso se hicieron las manos, digo las manos porque como Franco murió en rigor mortis se sacó el puño y dos manos la palma y el revés de la mano. Y claro curiosamente esta palma de la mano que antes se podía ver en el antiguo museo del ejército (en el actual si se visita no está presente).

Los pelos, en los que la persona que hizo la máscara funeraria —bajo dirección de Santiago de Santiago— se quedaron perdidos y que tienen una importancia futura para algunos de mis trabajos, puesto que al tener el folículo piloso, pueden ser analizados genéticamente y podemos ver, pueden ser de vital trascendencia para la historia de la estirpe de Franco, puesto que hay serias dudas sobre la fertilidad del Caudillo y la posible adopción de una hija de su hermano, fruto de una relación con una prostituta de la Linea. En fin, también puede actualmente dilucidar algún tema, sobre alguna característica psicológica inherente inscrita en el código genético.

Espero que el documental sea de vuestro interés y reitero mis disculpas por no poder estar hoy con vosotros como me gustaría y, al igual que nuestros gobernantes que nos dan sus comunicados vía pantalla, espero que no se repita y la próxima vez podamos estar juntos. Muchas gracias por todo y espero poder encontrarme con vosotros en un futuro cercano.

Hacer barrio ¡haciendo la calle!

MARIA ARANA ZUBIATE
Arquitecta en Urbanbat

¡Haciendo la calle! fue un laboratorio ciudadano desarrollado entre 2016 y 2017 para diseñar soluciones creativas que diesen respuesta a algunas de las necesidades urbanas propuestas por las propias vecinas y vecinos de Bilbao La Vieja, San Francisco y Zabala.
Una de las líneas de trabajo de este laboratorio se centró en la necesidad de recuperar y poner en valor la memoria de unos barrios históricos en constante transformación y borrado de su identidad colectiva.

Making the street! It was a citizen laboratory developed between 2016 and 2017 to design creative solutions that respond to some of the urban needs proposed by the neighborhoods of Bilbao La Vieja, San Francisco and Zabala.
One of the lines of work of this laboratory focused on the need to recover and value the memory of historical neighborhoods in constant transformation and erase of their collective identity

Palabras clave: participación, urbanismo, memoria, arte, barrio
Keywords: participation, urban planning, memory, art, neighborhood

Vieja, pero con memoria…

Lo que hoy en día llamamos comúnmente, Bilbao la Vieja es en realidad el conjunto de tres barrios: Bilbao la Vieja, antiguo núcleo ferrón y marítimo que ha acompañado a Bilbao desde sus orígenes, San Francisco, zona que pasó de terreno conventual a pequeño ensanche burgués y popular, y Zabala, un espacio vinculado a las antiguas minas y al ferrocarril. El conjunto se hizo, con la revolución industrial, obrero y populoso, la otra cara del Bilbao de la alta burguesía. Con esa herencia histórica y su posterior devenir, se ha forjado un carácter especial que subyace en todos los rincones de estos barrios y sus gentes. Actualmente es el barrio más intercultural de la ciudad con un fuerte tejido asociativo que trabaja por mejorar muchos de los problemas sociales del barrio (inclusión, desempleo, prostitución, drogas…). También cuenta con un importante número de agentes dedicados al ocio, la creatividad y la cultura (restaurantes, galerías, artistas, productores culturales...) (Figura 1)

Como en otros barrios de características similares, durante los últimos años, especialmente en las ciudades con un importante potencial económico y turístico, estamos siendo testigos de un modelo de transformación urbana basado en programas de "regeneración" o "rehabilitación de espacios urbanos estratégicos". Como consecuencia, la población de barrios o zonas centrales de la ciudad deterioradas o en declive está siendo desplazada progresivamente. A pesar de la complejidad de estos procesos, y de la forma que adoptan en cada caso, un factor fundamental y común es la existencia de una población humilde y de rentas bajas desplazada por otra con una mayor capacidad adquisitiva y nuevas necesidades culturales, que descubre en estos lugares una buena relación calidad-precio y una ubicación privilegiada en la ciudad.

Figura 1. Arroces del mundo en San Francisco. Junio 2015. (Foto: Urbanbat)

Estos procesos se manifiestan de muchas maneras: la sustitución del uso residencial de la vivienda en favor de usos más lucrativos como el turismo, la especulación, expulsiones por desahucio, la elitización de la nueva oferta de vivienda, la apropiación comercial del espacio público, la desaparición del comercio tradicional y de proximidad en favor de franquicias y boutiques, la concentración del ocio nocturno, la gourmetización de los mercados de abastos, la instrumentalización de la cultura como sector vinculado al ocio y al consumo, etc.

Todos estos cambios acarrean problemas asociados a la injusticia social y al derecho legítimo a la ciudad, especialmente entre las personas más vulnerables por motivos económicos, culturales, de salud, de género…

Cultura en acción

La cultura y del arte juegan un papel determinante en todos estos procesos. En las últimas décadas, la cultura ha entrado a formar parte de las estrategias más importantes en los procesos de desarrollo económico y de regeneración urbana y se ha ha convertido en una potente herramienta de globalización y de transformación del territorio, provocando un fuerte impacto sobre el paisaje, el medioambiente, la economía y la cultura local.

Las administraciones públicas, una de las grandes impulsoras de los procesos de gentrificación, han desarrollado políticas públicas para el despliegue de infraestructuras ligadas a la cultura del consumo, del ocio y del entretenimiento y han potenciado la instalación de las clases creativas a las que han utilizado como punta de lanza de las dinámicas de gentrificación. Su rol elitizador y de resignificación del espacio urbano, su poder tractor para el establecimiento de una "nueva economía" basada en los servicios y las industrias creativas producen un progresivo encarecimiento de los barrios.

Pero, además de estas características, la cultura también tiene una enorme capacidad para empoderar a la ciudadanía, de comunicación, de crear subjetividades, de conectar con movimientos y problemáticas sociales, de activación política, de regeneración de espacios y de puesta en valor de la memoria y de la identidad del lugar (Figura 2).

Figura 2. Mujer del sindicato de la aguja. Noviembre 2017. (Foto: Urbanbat)

Un laboratorio para mejorar (desde/con/para) el barrio

Ligada a esa capacidad aglutinadora y transformadora de la cultura, hoy en día, una parte importante de la creación de valor que acompaña al desarrollo social, cultural y económico de nuestras ciudades surge de iniciativas innovadoras de los propios ciudadanos. Atendiendo a esa realidad, los laboratorios ciudadanos son espacios en los que personas con distintos conocimientos y diferentes grados de especialización se reúnen para desarrollar proyectos o resolver retos juntas.

Estos laboratorios (Figura 3) emplean herramientas de mediación para abrir vías de encuentro, con el objetivo de materializar ideas capaces de mejorar la ciudad, facilitando reunir a las partes interesadas en diversos formatos que desbordan los límites clásicos de los procesos participativos. Se tratan de espacios de aprendizaje, experimentación y producción en los que todas las partes aprendan las unas de las otras para admitir niveles de complejidad crecientes en la gestión de la ciudad.

Como agentes que pertenecen al tejido socio-cultural de barrio y trabajan por transformar el entorno de forma colaborativa y sostenible nos parecía interesante abrir un espacio de colaboración, formación, experimentación y desarrollo de herramientas de trabajo práctico enfocadas a intervenir en la producción de la ciudad y la mejora del entorno desde las prácticas culturales.

Figura 3. Laboratorio ciudadano ¡Haciendo la calle! Julio 2016. (Foto: Urbanbat)

Partiendo de esa premisa en el laboratorio ciudadano ¡HACIENDO LA CALLE! reunimos entre los años 2016 y 2017 a distintos colectivos, asociaciones, organizaciones y personas involucrados en la vida los Barrios Altos de Bilbao para buscar soluciones conjuntas de mejora del territorio.

Construyendo espacios multiagente

El contexto de los Barrios altos de Bilbao nos ofrecía un momento muy interesante para abrir un laboratorio como este. A través de un trabajo de mediación intenso y prolongado en el tiempo provocamos la relación y el encuentro entre tres procesos abiertos en el barrio:

1. Plan Auzokizuna

Durante el año 2016 el ayuntamiento de Bilbao estaba diseñando la agenda de actuaciones en la zona para el periodo comprendido entre 2016 y 2020, el llamado Plan Auzokizuna. Para ello, la propia institución, abre un espacio de participación ciudadana con el objetivo de conocer sugerencias, deseos y propuestas de mejora da agentes sociales, culturales, económicos, vecinales, políticos y técnicos vinculados a estos barrios.

2. Koordinatzen

En paralelo al plan institucional, la Coordinadora de Grupos de los Barrios Altos nos invita a diseñar y dinamizar su propio proceso participativo a través del que recoge una serie de demandas y propuestas de mejora para estos barrios, entre las que encontramos un buen número de necesidades urbanísticas. Demandas que tenían que ver con la masculinización del espacio público, la atención a la diversidad y la implicación ciudadana en los proyectos urbanísticos.

3. Human Cities. Ciudades a escala Humana

Human Cities es un proyecto europeo del programa Creative Europe que promueve el diseño de los espacios urbanos con las personas. Su objetivo es analizar, probar e implementar procesos en los que involucrar a las personas en la co-creación urbana para desafiar la escala de la ciudad en la Europa actual.

Esta propuesta de diseño urbano se enriquece mediante la experimentación en laboratorios, talleres de intercambio de conocimiento, la experiencia del usuario, el prototipado, y el método de prueba y error, con el fin de evaluar y poner en práctica los resultados sostenibles dentro de los territorios urbanos europeos. *Human Cities* promovía entender la ciudad, y espacialmente el espacio público como un lugar para para convivir; un territorio para experimentar, para descubrir la cultura propia y la del otro. Para ello promovían utilizar el diseño como una herramienta para encontrar nuevas prácticas que tienden a englobar a los profesionales y a un público más amplio en el proceso diseño urbano. Un proyecto que proponía rechazar "especialidades" y disciplinas compartimentadas y reunir en el desarrollo de un proyecto de intervención urbana a arquitectos, planificadores urbanos, investigadores, sociólogos, filósofos, psicoanalistas, traductores, artistas, historiadores e historiadores del arte, bloggers, técnicos de la administración pública de diferentes áreas…

El proyecto fue promovido por Bilbao Ekintza (Ayuntamiento de Bilbao) y BEAZ (Diputación Foral de Bizkaia) como agentes institucionales locales y desarrollado por Urbanbat en la ciudad de Bilbao.

Pedagogía urbana y comunidad de aprendizaje

Buscando el diálogo y puntos de encuentro entre los tres procesos en marcha, el laboratorio se llevó a cabo en Wikitoki-Laboratorio de

Figura 4. Trabajo colaborativo en ¡Haciendo la calle! Octubre 2016. (Foto: Urbanbat)

prácticas colaborativas, en colaboración con ColaBoraBora y Civersity (UPV-EHU) y se desarrolló a través de distintos formatos de trabajo: presentaciones, experiencias de otros territorios, puesta en común de proyectos locales y experimentación y prototipado de acciones concretas con propuestas de mejoras para el barrio (Figura 4).

De este modo convertimos el laboratorio en una especie de comunidad de aprendizaje sobre múltiples aspectos urbanos en el que cada participante aportaba distintos saberes que se iban enriqueciendo con la incorporación de expertos sobre temas concretos que atravesaban el trabajo grupal. Contamos con presentaciones sobre los modelos de territorios en transición (Ana Huertas-RedT), Urbanismo ciudadano (Doménico di Siena-Urbano Humano), Cultura transformadora (Txelu Balboa-ColaboraBora), Los principios del diseño de la Permacultura (David González-Sustraiak Habitat Social), La experiencia socio-sanitaria de 40 años por el barrio (Celina Pereda-Médicos del mundo), La memoria de los álbumes fotográficos de las mujeres de los barrios altos (Savina Lafita y Ainhoa Resano) y Las interpretaciones artísticas de la memoria viva de los territorios (Sergio García Bayón).

Los resultados de un proceso de diseño colectivo

Este proceso de reflexión y diseño colectivo tuvo dos resultados:

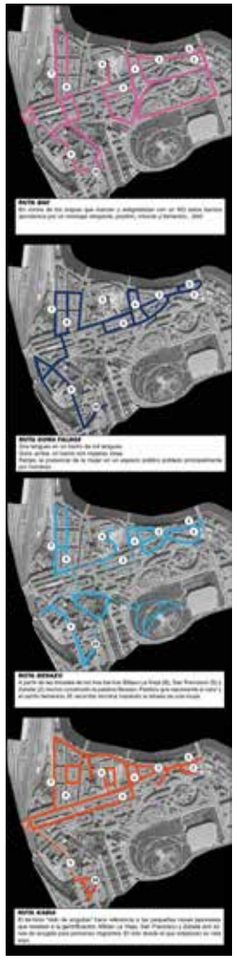


Figura 5.
Rutas que trazan palabras.
Noviembre 2017.
(Foto: Urbanbat)

1. Intervenciones artísticas para visibilizar el aporte de las mujeres al desarrollo de estos barrios

Para realizar la parte práctica de intervención urbana nos centramos en el cruce de tres de las necesidades planteadas por los participantes en los laboratorios:

—Conectar a través de un itinerario peatonal los tres barrios que conforman lo que comúnmente llamamos Bilbao la Vieja y que en realidad está conformado por tres barrios: Bilbao la vieja, San Francisco y Zabala. Barrios que a pesar de su proximidad, están muy atomizados debido a sus características morfológicas y sociales.

—No olvidar la(s) memoria(s) del barrio. Creemos importante recoger y recordar la historia del barrio. No olvidarnos de la vida pasada de este barrio y ponerlo en valor. La identidad de un barrio se construye desde su pasado, y nos parece importante recuperarlo para mantenerlo presente y poder seguir construyendo hacia adelante.

—Poner en valor y visibilizar el importante, y sin embargo invisivilizado, papel de las mujeres en el desarrollo de unos barrios con un espacio público especialmente masculinizado. El espacio público de Barrios Altos es usado mayoritariamente por hombres. Pero no solo nos preocupa el uso que se hace de calles y plazas. El diseño de las mismas no está pensado desde una perspectiva de género.

El resultado final se materializó en **10 intervenciones artísticas (Figura 6) sobre otras tantas persianas distribuidas por los tres barrios que visibilizan el aporte de las mujeres al desarrollo de esta zona Bilbao** y el diseño de **4 itinerarios (Figura 5) que funcionan como un proceso espacial de reconstrucción de la memoria.** Estos itinerarios **conectan estos barrios trazando, de forma poética mensajes positivos sobre el territorio. Los itinerarios funcionan como un proceso espacial de reconstrucción de la memoria.**

2. Una guía de recomendaciones para las intervenciones en el espacio público

Se trata de una guía de recomendaciones que atiende a las demandas vecinales detectadas durante el laboratorio. Una guía parcial e inacabada, inevitablemente condicionada por la subjetividad de los participantes al laboratorio y por la limitación temporal disponible para su desarrollo. Es, sin embargo una guía valiosa, fruto del trabajo

Figura 6. Las grandes olvidadas de la historia. Noviembre 2017. (Foto: Urbanbat)

colaborativo y de la inteligencia colectiva. Un documento abierto a su modificación y enriquecimiento que permita seguir estableciendo criterios más sostenibles y adaptados a la escala humana para la transformación de nuestros barrios. Una serie de propuestas de actuación que también han sido enviadas a la administración para ser valoradas y contempladas en la agenda de actuaciones 2016-2019.

Cada una de las recomendaciones va acompañada de un ejemplo práctico localizado en una ciudad del mundo. Ejemplos que pueden servir de inspiración para próximas intervenciones y que demuestran que el tipo de propuestas que recoge esta guía son posibles.

Locus memoriae. Memoria y monumento en el espacio público

IÑAKI URIARTE
Arquitecto

La memoria es el paisaje íntimo de la persona o de una sociedad que mantiene el recuerdo de un acontecimiento de singular trascendencia que se da, en esta triple apreciación intelectual, artística y espacial. Cuando se materializa en un elemento tangible como una obra artística se crea un lugar, un espacio público de carácter monumental, si se refleja en un obra pictórica o literaria asume un carácter documental, y también inmaterial en modo sonoro sea vocal o sonoro. En cualquier caso adquieren el rango de bien cultural del patrimonio de un país

Memory is the intimate landscape of the person or a society that holds the memory of an event of singular importance that occurs, in this triple intellectual, artistic and spatial appreciation. When a tangible element is materialized as an artistic work, a place is created, a monumental public space, if it is reflected in a pictorial or literary work, it assumes a documentary character, and also immaterial in sound mode, whether vocal or sound. In any case they acquire the cultural asset of the heritage of a country

Palabras clave: **Monumento. memoria, lugar, espacio público, patrimonio**
Keywords: **Monument. memory, place, public space, heritage**

La celebración en Gernika en junio de 2018, declarado Año Europeo del Patrimonio Cultural por el Parlamento Europeo y el Consejo de la Unión Europea, de unas jornadas *Artea, Memoria eta Espazio Publikoa*, organizadas por *Gernikako Bakearen Museoa* han sido, personalmente, una novedosa pero muy interesante ocasión para escuchar a destacadas personalidades de diversos países estudiosos de esta riqueza inmaterial que es la memoria y su expresión materializada de modo artístico en lugares concretos vinculados con la circunstancia memorada.

El relato principal del encuentro de acuerdo al lema convocante como se apreciará en los artículos de los demás ponentes participantes en este libro está acertada y básicamente guiado por las circunstancias y consecuencias de conflictos bélicos, de las represiones a movimientos de rebelión social de resistencia a regímenes de tiranía, de fascismo, de nazismo y de franquismo que masacraron el continente europeo a lo largo de cuatro décadas de la primera mitad del siglo XX y posteriormente con otros episodios más particulares en los años 80. Uno de los objetivos de divulgación y concienciación social de EUROM, *European Observatory on Memories*.

Fig 1. Bilbao Plaza Yolanda González, Deustuko erribera

La trilogía del tema de las jornadas Arte, Memoria y Espacio Público, de evidente raíz cultural resultaba sugestiva y contenía tanto desde la expectativa de un arquitecto comprometido con el sentido social del espacio urbano y como desde el aspecto personal un gran atractivo al aludir a la memoria. La gran potencia de la mente humana, como sentimiento de sensibilización emocional y evocativa de un pasado próximo, propio y colectivo. La memoria es el fundamento de la cultura humana, un poder silencioso esencial para la madurez de los pueblos, no olvidar.

Recorrido nuestro país a lo largo de muchos años por sus muy diversos territorios con diferentes motivaciones con intensidad e interés cultural he recopilado testimonios de todo tipo que, en este caso concreto, comprenden desde simples y discretas dedicatorias a magnos monumentos recordatorios o de homenaje que perpetúan un hecho, una memoria de interés colectivo por diferentes motivaciones, en un lugar concreto.

Fig. 2: Donostia Fronton de Arroka Plaza (1988), destruido en 2017

Fig. 3. Donostia Placa casa natal de Mikel Laboa

Tratada esta información en la intervención presentada en Gernika con formato conferencia se describía en detalle con una sucesión de imágenes que aluden a múltiples aspectos de estos tres conceptos y que me permití modificar levemente en un orden secuencial. El origen de la trilogía es la memoria de lo acontecido que la necesidad de su perennidad apela al recurso de una expresión materializada asumible como es el arte y requiere su manifestación en un sitio que en ocasiones como consecuencia de esa implantación se transforma en lugar y en otras se sitúa en lugares que ya tienen entidad propia como el espacio público.

La alusión a la memoria impulsa a analizar la persistencia (fig.1) y también la desaparición (fig.2) por irracional destrucción de lugares entrañables, de espacios discretos, íntimos, aunque de indudable interés por distintos significados y de profundo arraigo social en el ámbito local quizá poco valorados pero muy abundantes en pueblos y ciudades. Las creaciones artísticas habitualmente monumentos figurativos o alegóricos, o con sencillas placas dedicatorias (fig.3) en lugares públicos de diferente rango espacial como hitos culturales referenciales en sus variados modos de expresión artística y diferentes escalas, de la más humilde a la monumental, (fig.4) para perennidad del recuerdo. Esta situación responde a lo que el filósofo alemán Martin Heidegger (1889-1976) en el libro *Die Kunst und Der Raum* (El Arte y el Espacio) de 1964 afirma: "las cosas no sólo pertenecen al lugar, son el lugar." (fig.5)

Fig. 4. Getxo Monumento a Evaristo de Churruca (1939)

Fig. 5. Donostia. Peine del Viento.Luis Peña Ganchegui arquitecto, Eduardo Chillida escultor.

Fig. 7. Portugalete.Monumento a Víctor Chávarri (1903), escultor Miguel Blay

Fig. 6. Bergara. Placa dedicatoria a la ingeniería industrial

Son referencias dedicadas a honrar el reconocimiento de personalidades pioneras en distintos ámbitos científicos (fig.6), culturales, humanitarios, gestas empresariales (fig.7), laborales, sindicales, la figura de ilustres personalidades de la arquitectura y la ingeniería y sus grandes obras. Hechos y acontecimientos de resonancia histórica, política, social con sus reivindicaciones, represiones, protagonistas y fallecimientos de gran emotividad. La epopeya industrial en Euskal Herria y también las tragedias laborales del trabajo (fig.8). Incluso testimonialmente el significado de lo insignificante, de lo cotidiano en un pasado reciente que es ya historia. En la etnografía se contemplaba la reinstauración de la fiesta y la celebración en su sentido más popular y tradicional, la recuperación de ritos y costumbres, la autoestima por la propia identidad en sus múltiples expresiones y del euskera así como los testimonios sonoros vinculados a diversas referencias desde los matices lingüísticos a significativas creaciones vocales y musicales alusivas a la naturaleza o a la idiosincrasia de Euskal Herria.

Fig. 8. Araia (Araba) Monumento dedicatorio a los ocho trabajadores fallecidos en 1961

Es por este motivo por lo que además de haber podido participar de un modo un tanto particular, con estas referencias algo distintas de las habituales pero comprendidas en el lema, intento corresponder a la invitación de *Gernikako Bakearen Museoa* a expresar unas consideraciones generales sobre estos tres conceptos vinculados, la memoria y su plasmación artística en un lugar.

Este artículo limitado en extensión y en contenidos gráficos es un acercamiento que alude a esta trilogía desde un aspecto patrimonial en su condición de bien cultural de interés público y del amparo legal de los construcciones, elementos y espacios de carácter monumental, artístico o evocativos que refieren a singulares acontecimientos memorables para una nuestro pueblo vasco.

Es el recuerdo interpretado como una mirada mental retrospectiva, una acción de serenidad, concienciación y respeto. La memoria es una distancia atemporal que aproxima; un regreso del ayer. El reflejo de un tiempo imperecedero que vislumbra lo invisible. El transcurso del tiempo matizará la memoria y la convertirá en otra dimensión, en historia, personal o plural que perdurará de formas diversas, inmaterial como pensamiento íntimo, o colectivo y también tangible y que adquiere una entidad especial y espacialmente contemplativa cuando se materializa en una obra artística que se constituye en un patrimonio popular.

En memoria del lugar

El historiador francés Pierre Nora (París, 1931) en su gran libro en tres tomos basados en la historia y la identidad de Francia, *Les lieux de memoire* (1984,1987 y 1992) con el solo título ya creó un concepto y término nuevo, "lugares de memoria" que definía como "Cualquier entidad significativa, de naturaleza material o no material, que por la voluntad humana o la obra del tiempo se haya convertido en un elemento simbólico del patrimonio memorial de cualquier comunidad".

En el libro se reafirman ideas relativas al recuerdo, el lugar y su debida apreciación que anónimamente estaban en el subconsciente humano quizá sin la debida consideración y en sus diversas dimensiones, espirituales intangibles y concretas tangibles.

El lugar de memoria, es una referencia fundamental del legado común de una sociedad con el que no solo se identifica colectivamente sino que lo reivindica en su condición de algo propio como una referencia irrenunciable y esa memoria que apela a la comunidad cuando se instala en el espacio público se convierte en su testimonio más celebrativo.

Definición que podemos interpretar como la inserción de un elemento caracterizador de especial significado social, relevancia cultural o artística, se posesiona de un sitio físico, quizá anodino y lo convierte en una referencia concreta que a partir de este hecho es ya un lugar definido, propio, memorable.

Partiendo de estos conceptos se contempla como la memoria profundamente enraizada en el ser humano acude a la evocación al recrearla, configurándola, en un determinado paraje y esa memoria se encuentra así misma cuando se sitúa en el lugar preciso del recuerdo, *Locus memoriae* y en expresión euskerika *Memoria lekuak*.

Fig. 9. Lekeitio Independentzia plaza

Fig. 10. Askaine. Frontoi Plaza

Lugar y monumento

Es en el espacio público como lugar de acontecimientos y reminiscencias, donde se conmemoran colectivamente los episodios y efemérides que conforman la biografía de una población, tanto en su sentido de colectivo humano como de entidad urbana.

La plaza, (fig.9) un conjunto urbanístico admitido genéricamente como el espacio público por excelencia, es en si mismo un palimpsesto de memorias especialmente como una evolución espacial y formal a lo largo del tiempo de sus diversas actividades muy significativas, mercado, puerto, asentamiento militar, fiesta, juego u ocio, (fig.10) cuando no son esos los hechos que ha originado la plaza.

Es también el recinto donde se asientan usos tradicionales y se conmemoran episodios y personajes con hábitos, permanentes en al-

gunos casos como ágora social o temporales de recreación de acontecimientos significativos en la historia de la población.

La Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco, de Auñamendi define el vocablo monumento como " *Obra pública de escultura o arquitectura destinado a recordar una acción heroica u otra cosa singular*". También como "*objeto o documento útil para la historia.*"

El monumento es una creación artística que posee un significado conmemorativo para recordar la memoria que es su génesis y la que impulsa emotivamente a la inspiración traducida en creatividad. Un documento que refiere de modo diverso hechos notables o reconoce explícitamente cierta personalidad relevante en la historia local o general.

¿Cómo representar circunstancias relevantes de la biografía de un pueblo? El arte, a lo largo de la historia universal en sus diferentes modalidades, arquitectura, escultura, pintura, música, literatura y poesía, ha mostrado su capacidad de expresar acontecimientos singulares con gran acierto, belleza y arraigo social.

El elemento artístico, habitualmente un homenaje en todas sus modalidades plásticas, escultura, estatua, busto, mural, y urbanas, plaza, calle o placa rescata la memoria de un pasado y al conmemorarla le otorga una cierta monumentalidad. Se convierte en el lugar propio de diálogo con el recuerdo y lo inmortaliza trasladándolo al futuro. Esta perpetuación imperecedera, tangible, a su vez constituirá una parte del patrimonio cultural material de un pueblo, un territorio o una nación.

En ocasiones el monumento surge como un pretexto, una necesidad ornamental de un lugar indefinido, sin identidad ni esperanza estética al que se intenta relacionar con alguna referencia o se impone una alóctona genérica, que acapara el sitio y lo hace suyo hasta el punto de convertirlo con el tiempo en un elemento idéntificatorio e incluso imprescindible en ese ámbito.

Pero de poco servirán esos monumentos si no están acompañados de su adecuación a las circunstancias que lo motivan, al entorno donde se insertan es decir su contexto y a la continuidad de su significado entre generaciones, es decir de su esencia memorial, se convertirán en simples objetos decorativos.

Cuando el objeto monumental se traslada de lugar por diversas circunstancias pierde sus vinculaciones primigenias y puede suponer un error la descontextualización de su lógico e inicial encuadre espacial que se fundamentó argumentalmente.

Asimismo, existe una dimensión intangible e imprescindible habitualmente heredada por la transmisión oral con diversas expresiones que generarán tradición en forma de ritos y celebraciones con representaciones, cantos, versos, literatura, que también son patrimonio cultural inmaterial y contribuyen a la ineludible consolidación y perpetuación de la memoria.

La Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO», en su 32.ª reunión, celebrada en París en 2003, define que "Se entiende por «patrimonio cultural inmaterial» los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes— que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural".

Consideración cultural, definición y clasificación

La normativa que regula el legado cultural de Euskadi, la Ley 7/1990, de 3 de julio, de Patrimonio Cultural Vasco, que 28 años después sigue vigente fue la primera en el Estado que se denominó "cultural" frente al tradicional concepto de "histórico-artístico". Así como también en contemplar como novedad especialmente el patrimonio etnográfico que incluye elementos materiales e inmateriales. Además de la habitual clasificación de los demás bienes culturales en: inmuebles, con sus categorías de monumento, conjunto monumental y espacio cultural en sus dos rangos de calificados e inventariados, los bienes muebles, el patrimonio arqueológico, el patrimonio documental y el patrimonio bibliográfico. Pero la memoria de un acontecimiento o de un lugar determinado es un modo conmemorativo escasamente definido o concretado en esta ley, apenas una alusión como espacio cultural y quizá como patrimonio etnográfico.

En cambio, la Ley Foral 14/2005, de 22 de noviembre, del Patrimonio Cultural de Navarra, en su artículo 15. Categorías de Bienes inmuebles de Interés Cultural, además de Monumentos, Conjunto Histórico, Zona Arqueológica y Jardín Histórico, contempla, entre otros el Sitio Histórico, el Paisaje Cultural, y la Vía Histórica. Es evidente que la memoria en sentido general queda considerada en cualquiera de estos tres rangos que se definen como:

***Sitio Histórico**: Lugar o paraje natural vinculado a acontecimientos o recuerdos del pasado a creaciones culturales o de la naturaleza y*

Fig. 11. Amaiur, Nafarroa. Monumento defensores del Reino de Navarra (1922)

a obras del hombre, que posean valor histórico. (fig.11)

***Paisaje Cultural**: Paraje natural, lugar de interés etnológico, conjunto de construcciones o instalaciones vinculadas a formas de vida, cultura y actividades tradicionales del pueblo navarro.* (fig.12)

***Vía Histórica**: Vía de comunicación de significada relevancia cultural, histórica, etnológica o técnica.* (fig.13)

Sin embargo en la nueva Ley de Patrimonio Cultural Vasco actualmente en fase de tramitación en la que además de las habituales tipologías como la ley precedente de bienes culturales inmuebles y muebles donde se amplía y enriquece es al contemplar el concepto de Patrimonio Inmaterial, que sustituye al Patrimonio Etnográfico, un ámbito de amplias consideraciones. De modo muy similar a la ley navarra y con leves matices introduce otras tres nuevas categorías, Sitio Histórico, Paisaje Cultural y Jardín Histórico e Itinerario Cultural. definidas como:

***Sitio Histórico**: lugar vinculado a acontecimientos del pasado, a tradiciones y a creaciones culturales de valor histórico y etnológico.*

Fig. 12. Kanbo (Lapurdi) Villa Arnaga, arquitecto Joseph-Albert Tournaire(1906)

***Paisaje Cultural**: espacio natural, rural, urbano o periurbano cuyo carácter es el resultado de una estratificación histórica de valores y atributos naturales y culturales. **Jardín Histórico**: espacio delimitado y diseñado por el ser humano, que tiene valores y atributos naturales y culturales.*

***Itinerario Cultural**: vía de comunicación cuyo significado cultural está relacionado con el intercambio y dialogó entre regiones y países diferentes.*

Esta relación de la memoria, el arte y el espacio público cuando se expresa en un lugar concreto en modo de monumento permite que pueda tener una más amplia y compartida apreciación. Además de su condición de bien cultural inmaterial, también lo es como bien inmueble si está vinculada a una edificación museo o mausoleo, como bien mueble si es un elemento artístico monumento, escultura o cuadro y a un rango más amplio según las circunstancias espaciales, el de sitio histórico, paisaje cultural o itinerario cultural

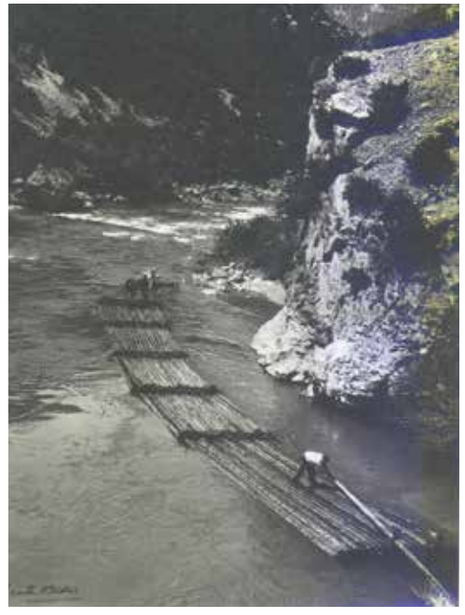


Fig. 13. Burgi, (Nafarroa) Almadía de seis tramos (c1930) (Foto Marqués Santa María del Villar).

En Euskal Herria algunos de nuestros más importantes lugares de memoria histórica no solo se han visto reforzados, sino apreciados al ser reconocidos por otras naciones y sus culturas. Así sucede con la batalla de Orreaga en 778 vinculada a la "Chanson de Roland" que es un hecho internacionalmente conocido gracias a la literatura. También en un ámbito nacional Gernika como legendario lugar de decisiones democráticas compartidas entorno a un roble, síntesis de libertad. Pero especialmente se convirtió por una premeditada criminal decisión del dictador militar español Francisco Franco (1892-1975) con el bombardeo de la villa en un escenario de la masacre civil y la muerte en 1937 que sorprendió por su simbolismo, ensañamiento y crudeza a la humanidad.

Sin embargo, tiene una mayor aceptación y reconocimiento universal debido al mural *Guernica* de Pablo Picasso (1921-1973) que motivado por la barbarie incluso se sobrepone a la misma tragedia del bombardeo. Hecatombe a la que antecedieron y sucedieron otras muchas entre ellas Otxandio (1936) (fig 14), Durango y Eibar (1937), Barcelona (1938), Coventry (1940), Stalingrad (1942), Dresde, Hiroshima, Nagasaki (1945), o Halabja en Kurdistan (1988).

Fig. 14. Otxandio, Andikona Plaza. Heriotza zerutik etorri jakun. Nestor Basterretxea (2011)

Epílogo

La memoria es el paisaje íntimo de la persona, un infinito ámbito intelectual del ser humano donde se mantienen en modo evocativo todos los hechos de su vida y en el que reside la capacidad de recordar que configura nuestro modo de ser**.** Un regreso afectivo del ayer.

La memoria es un paraíso que no podemos perder, la esencia de nuestra identidad**,** una estructura espiritual en la que perviven raíces como la autoestima o el sentido de pertenencia elementales sentimientos que permiten evolucionar personal y colectivamente. ¿Es quizá un tiempo recobrado? El enemigo de la memoria no es el tiempo sino el olvido.

Cuando se olvida la memoria, se pierde el futuro. Todo pueblo que pretenda manifestar su singularidad debe, mediante la memoria, evocar, divulgar y conmemorar sus referencias genuinas, sus episodios históricos que han constituido una idiosincrasia común. Una sociedad sin memoria es solo un campamento poblado.

No podemos olvidarnos de recordar. El recuerdo de un acontecimiento singular o de una personalidad destacada es una realidad histórica inmaterial que se transmite en modo de memoria imperturbable al paso del tiempo y en ocasiones se convierte en otra simbólica material, habitualmente de carácter artístico que lo monumentaliza y perpetúa. El deber de memoria.

La memoria induce a la meditación y ambas crean una melancólica emotividad. Un modo de felicidad íntima del ser humano. La persistencia del recuerdo, *Oroimenaren orain-a*.

Your contribution

JOCHEN GERZ
Artist
www.jochengerz.eu

Para la conferencia "Arte, memoria y espacio público" en el Museo de la Paz de Gernika, Jochen Gerz [1] ***hizo una presentación llamada "Su contribución".***
Las fotografías reproducidas aquí muestran trabajos sobre lo que habló ese día, pero eligió volver a publicar en esta publicación una entrevista de 2006 llamada: "Creación de un monumento contemporáneo".[2]

For the conference "Art, Memory and Public Space" at the Gernika Peace Museum Jochen Gerz[1] ***made a presentation named "Your contribution".***
The photographs reproduced here show works he has been speaking about on that day, but he chose to re-publish in this publication an interview from 2006 named: "Creating a contemporary Monument". [2]

Palabras clave: Memoria, olvido, contra-monumento, autoría, democracia, contribución
Keywords: Memory, oblivion, Counter monument, authorship, democracy, contribution

[1] See Jochen Gerz biography https://www.jochengerz.eu/info/biography
See Jochen Gerz Catalogue Raisonné online https://www.jochengerz.eu/works

[2] *Home* published by Fire Station Artists Studios. Dublin.

Not unlike Adorno, Gerz believes that after the Holocaust the world acquired a new scale of time, instilling doubt into everything that had previously been thought. Over the years, his work has attempted to subvert prevailing attitudes from every angle; ultimately, however, it has always addressed a single purpose: opening up a gap in time, the zero point at which for a brief moment the self is laid completely bare and confronted with itself. Gerz has no other answer, ideology or hope, no other dream —his works simply ask about the here and now, about the self in the present.[3]

[3] Drathen 2004: Doris von Drathen: *Vortex of silence. Proposition for an art criticism beyond aesthetic categories*, Milano: Charta 2004, p. 115

[4] Tipton 2006, Gemma Tipton, Creating a Contemporary Monument, Jochen Gerz in conversation, in: *Home*, Dublin: Fire Station Ed., pp. 25 - 33

Creating a contemporary Monument[4]: Jochen Gerz in conversation

Central to your recent practice has been the idea of creating monuments and public art works that are suitable for now, that are our voice of today, witnessing this moment in history. What has changed from our accepted ideas of the way monuments should look?

The first thing that has changed is the commissioner. Once we had the church setting the underlying parameters, so that monuments were made in its language and semiotics. A later set of commissioners were secular, the Duke or the King, or whoever had, and could claim, authority at the time. These commissioners were also claiming authority through the commissioning process. Commissioning is therefore a re-enactment of authority. Today's commissioners are we ourselves. We claim authority for ourselves, as a whole and as individuals, in the name of democracy. The politician, the curator, the civil servant, the artist, the citizen, the community; theoretically everybody is part of the commissioning process. And through this change another change happened: the purpose of the monument. Until recently it had the function to celebrate power and triumph, or otherwise to mourn war's dead. I mean "our dead" of course. Nobody would have had the idea to remember our own victims, those who were victims because of what we did. *The Monument against Fascism* 1986 in Hamburg shows that this has become possible. A radical rupture with what a monument used to be is possible now.

And how does this then affect your process? How do you create monuments that address this idea of rupture?

It is possible, as I said, but not easy. We have the tools but we are caught in a long tradition of passivity and hierarchical dependency, be it political or aesthetical. The process of making a work begins with the "making" of a commissioner. The commissioner is a facilitator, of course, but he is more than that: he takes responsibility for the future work. He has to be good, since a work of art cannot be better than its commission. A long time before it becomes an object or something visible, it is a dialogue between the commissioner and myself. The work as a dialogue ("the making of a commission") and the work as a collaboration with other people both exist from the very first moment on. The issue —why I want to work with people— is not a moral one. The dialogue-character of a work of art comes out of the need to re-enact the 'other'. I need people to make a work of art. There are no moral issues in this. There is no artwork that serves a moral issue without wit, or cunning. Art is negotiation. You cannot talk to nobody. Even when I make work for museums and galleries, it is in order to bring people to the White Cube. Not so much as viewers, but as part and authors of my work. Also in the sixties I worked in the street. The difference was, then there was nowhere else to go. Today I am back in the street, yet I have the experience of my own contradictions as an artist that resemble the contradictions of museums and galleries. Not only does the street come to the museum but the museum comes to the street too. It is a kind of reciprocal corruption.

I like that idea, it implies that there are cracks and fissures in the 'perfection' of the White Cube, ways to take on its hegemony.

It is urgent to get us out of the hole we are in at the moment. In the Renaissance it was great to have people standing in front of paintings, with that being their contribution. But since then we have sent a lot of people to schools and I don't understand how you can today ask someone to stand in the same way in front of a painting and say "that's your contribution". People are not there to validate a finished production. People have to be asked to be responsible. They cannot be victims, spectators, clappers, fanatics, aficionados: the people who 'didn't do' it. They have to do it.

Whatever happens in life, in politics, it has to be done in a much broader sense with the people. Why else send the people to school? I don't mean by that 'the people's choice' is the only way to go. Art will change profoundly if we go back to an idea, which was always represented by painting, and represented rightly, that art needs a model, art needs something to depict, art is mimetic. It is about getting as close as we can, without shame and without taboos, to reality. In society, that includes people. And in people, this includes society. We are deeply

interlinked. Here is everywhere. The artist doesn't blink, he doesn't flinch, he doesn't choose or select; his activity is to keep open his eyes. Again, he doesn't have a clue about morality or aesthetics. He just depicts, and I think the way to depict today is to imagine, to think of and to use people as art. We have become used to a society that emphasises objects a lot. Objects, be they art or cars or benches, simulate people. I think we should emphasise people. I always say I'm not working for the victims, because it is too late for them. I want to urge the people to go into the middle of the room and take the place of culture back. Even culture simulates us. We should not be represented by anything. The state of non-representation is art. It is also democracy. The traditional term of "depicting" hides the collapse of the painter and the model. In democracy this is the challenge of aesthetics: be art.

How can this be effected, how as an artist can you bring this about? How does this idea of representation operate in your own practice?

The first of my monuments (James Young called them anti-monuments) was the *Monument Against Fascism* in Hamburg-Harburg in 1986. The commissioning body: the museum people, the art historians, the social workers, and the local politicians had a shortlist of six artists, none of whom had done public works before. This monument would have nothing to do with commemoration. It was to be something like a warning device, like the Gees of the Capitol; a prevention, a protection, and a vaccination. It is difficult to imagine that something as flimsy, useless and tiny as art, could be set against something that is so important. It looks like a grotesque naivety. They went further. They said we don't want a sleeping lion, we don't want something that pleases us. We want something that disquiets, that hurts.

The experience of fascism in Germany was such a traumatic experience that a kind of unexpected behaviour broke out of people, like flowers out of concrete. So in this case, we —Esther Shalev-Gerz and myself— were accompanied by people who had a genuine interest, people who were claiming their part of the share, a share of the crimes of fascism and a share of the artwork. So from that experience, if you really look at the idea of a disappearing monument, it seems very natural. It took the lead-covered square column about eight years to be covered by almost 70,000 signatures against fascism. Each time the space that the signatories could reach was covered, the monument was lowered a bit into the ground until it had gone. The people didn't want a once and for all monument, they were the monument, and the kick start was aesthetics. Not pleasing, political correct or popular aesthetics, but unknown and deceiving aesthetics. In the long run, no monument can stand up to injustice, it is we who have to be empowered, not art. There cannot be empowerment through art alone. You can, if you are lucky with people, accompany or even kick-start a process. But you will never create what is not there already.

Do you think this kind of monument, one made in this fashion, can be universal? Or is your practice specific to place?

When I came to Biron in France, I couldn't work in the same way as in Hamburg as it is a quite different, French and rural society. You are right, every place is different. It would be impossible to number all the differences between places. Places are people. A small village is not a big city. My only working condition is my intimacy with the place I work in. I can only work in places with people I know, or get to know, from my own experience and life. Paintings go where you ship them. My works are part of only one place, but this is not quite true. I think the media communicate the story of my works. So people know of them who did not see them. The *Living Monument in Biron* is about the deep secrecy and discretion in French society. It's all about the half shading, the not talking. It's not a question of just putting things under the carpet, it's also a way of caring, preventing having the 'other' exposed. Why should I as an artist go in with an axe? Why not leave things as they are? You can't go in and say "I have the experience, I am the aspirin for everybody".

You cannot do it because the people don't let you do it. You depend on them. I went to everybody on the village, sat down with 127 people and asked them the same "secret" question. The answers were printed on enamel plaques and installed on their war memorial. The answers are beautiful texts and, as the texts on the lecterns beside the donated trees in Ballymun will be, are surprising for many. The inhabitants of Biron are proud to be the work I did. I could not have done it without their contributions. The authorship of people is what I continue to aim at in my work. But while you work differently in different places, you also learn from each place. Everything you do means learning, but nobody can prevent you from being from somewhere else, from including a childhood experience, making reference to your memories, they cannot close your windows. So the work can be a totally reciprocal and dialogue-process, but it nonetheless remains a very personal work. It has to be claimed as a personal work.

Does this kind of practice reflect a change in society, or is it driving such a change?

There is a big chance that I do and have done many things wrong, and that is important, the wrong has an incredible dimension. Art would never have come out of the conventional if there were not error, trauma, guilt… for making art there is, it seems, not a better recipe than to be in a shit place. But I think we have to learn something different now. We want to stop violence, we want to stop our psychological and social dependency on the spectacular, on drama and wars, and we want to be able to live in peace. That's the bad news… (laughing). Nothing relies more on pain and misery than our culture. But we have to become freer to say what else art can be. And it may, instead of an object, be an idea, a promise, a social ritual, or an experience that people initiate, and that creates activity or communication among themselves. It may be a shared feeling, or again some trees that ripen in the future. The more people contribute to a work of art, the less they need kitsch, tradition or explanations. They understand quality. This is what I am trying to do in Ballymun. First with *amaptocare*, after with *The National Memory Grove* for the seven signatories who gave their names to the Ballymun towers that are to disappear this year. Both works invite people to donate trees. The more there is public authorship, the further you can go, the more radical you can be. If I will ever have a problem in Ballymun, I guess it will be because of the commissioner, the arts patrons rather than of culture-lacking vandals. How far can we go? Today art is an invisible skin, it protects. There are vandals in Ballymun. They broke many trees in the past, newly planted trees. Everybody is scared of them although they are children. Me too. But it is true that vandals are contributors. They are authors. Since I need them, maybe they need me.

You asked, if art changes society today, or rather society, art. I think the latter is true. We can do a lot today as people, as artists, as authors of our lives. We can once again leave behind what used to be called art before. And the good news is that little is done. We are just at the beginning.

Artworks presentation[5]

EXIT-Materials for the Dachau Project
Berlin, 1972-1974

"The photographs for the Dachau-Project were taken on the 3 September 1972 at the site known as Dachau Concentration Camp which today hosts the memorial with its museum. The photographs did not concern themselves with the causes of the museum but rather with the numerous written regulations and orders regarding the museum and its functioning.

Today, as the memorial features a museum and not a concentration camp —the word 'museum' is rarely to be found written in larger letters than it is at Dachau— the many inscriptions could not be more neutral. Their presence is the proof of their impartiality. The inscriptions in the concentration camp and reproduced in the museum —but not included here— show that they have the same function in the museum as in the camp. They are the medium which makes both possible.

The Dachau museum is latent in the inscriptions from the camp and the camp in those from the museum."

In a dimly-lit room, 20 tables are arranged in two parallel rows, each with a chair. A copy of the edition, containing 50 photographs of the Dachau Museum (located on the site of the former camp) lies on each table. The lamps hanging above the tables emit little light. On a continuous loop, a tape broadcasts the breath of someone running, which is drowned out at regular intervals by the sound of two electric typewriters and the release of a reflex camera.

Jochen Gerz. *EXIT - Materialien zum Dachau-Projekt / (EXIT - Materials for the Dachau-project)* 1972/1974.
© Jochen Gerz, VG Bild-Kunst, Bonn 2019
Photo: Adam Rzepka, Centre Georges Pompidou, Paris, France (1996/97)

[5] The descriptions are part of Jochen Gerz Catalogue Raisonné online or of Octave Debary (Resemblance in the Work of Jochen Gerz, Creaphis éditions, 2017). The quotations are either part of the presentation accompanying the work or from the work itself (the texts by the artist or the participants are in quotation marks).

Monument Against Fascism
Jochen Gerz and Esther Shalev-Gerz. Hambourg/Harburg, 1986

Monument against Fascism, Jochen Gerz and Esther Shalev-Gerz, 1986.
© Jochen Gerz, VG Bild-Kunst, Bonn 2019. Photo: Kulturbehörde Hamburg.

"We invite the citizens of Harburg, and visitors to the city, to add their names here to ours. In so doing we pledge to remain vigilant. As more and more names cover this 12 meters tall lead column, it will gradually be lowered into the ground. One day it will disappear completely, and the site of the Harburg Monument Against Fascism will be empty. In the end it is only we ourselves who can stand up against injustice."

Having discussed the project for four years, the Hamburg/Harburg district council decided, in 1983, to erect a monument against fascism. Five proposals were selected from a limited number of competition entries. Following a public hearing, Jochen and Esther's project was selected. Residents and visitors of Hamburg were invited, in seven languages, to inscribe their names on the lead mantle of a 12 meters tall column. When the accessible portion of the surface was covered with signatures, the column was lowered 140 cm into the ground. The monument was inaugurated in October 1986. Having been lowered on eight occasions, the column disappeared in November 1993. Its cover plate lies flush with the pavement. Next to it is a text panel with the invitation and the chronological history of the erection, inscription, lowering and disappearance of the column.

2146 Stones - Monument against Racism
Saarbrücken, 1990-1993

"Now, three years after we began the project, you can unfortunately see that all those latent 'isms' (racism and other isms) have come right out, and been as offensive and brutal as they like, and completely unembarrassed. And it's happening again — instead of taking them head on, people think they can fight them by taking up the same topics and that only adds fuel to the fire of this smothered awakening of old ghosts. As criticism of the monument, especially from self appointed academic critics, was so often self revealing (the 'Jenninger Effect'), I now realise that the monument is absolutely necessary."

(Jens Freitag, participant, Monument against Racism group, 1993)

The first stage of this (initially not commissioned) work consisted in asking the 66 Jewish communities in Germany to draw up a list of all 2,146 Jewish cemeteries in existence prior to the Nazi dictatorship. During the summer of 1990, the participants illegally dug up the paving stones in front of the castle, which is the seat of the municipal parliament and formerly the Gestapo's headquarters. Each paving stone dug up was temporarily replaced by another. Once the name of a Jewish cemetery had been engraved on it, the original paving stone was put back, face down, with the engraving on its underside. The names, in the alley containing 8,000 paving stones, as well as the monument are invisible. The project was illegal and only approved by parliamentary vote until after work had begun. Its existence was first revealed by the press. Parliament voted, after some very strong exchanges, to rename the square, which became the Square of the Invisible Monument.

Jochen Gerz. *2146 Steine - Mahnmal gegen Rassismus / Das unsichtbare Mahnmal / 2146 Stones - Monument against Racism / The Invisible Monument.* Photo: Martin Blanke

The Living Monument of Biron
Biron, 1995-1996

"It's stupid to lose one's life. I experienced war, hardship, shelters and famine. We came here to have more to eat. In Marseille, the port and all that part of town were destroyed by the Italians. We had lots of Jewish friends and saw what happened to them. The Germans weren't the only ones to hunt them down, there were also French people. Everybody knew they wouldn't come back. Their homes were plundered. I saw all that with my very own eyes. That's why I think it's stupid to die."

Jochen Gerz. *Le monument vivant de Biron / The Living Monument of Biron, 1996*
© Jochen Gerz, VG Bild-Kunst, Bonn 2019.
Photo: Laurence Vanpoulle

"Life is incredible. The wars brought us nothing. For me, what we've gone through this century is a disgrace. My brother was arrested: on Monday he went to prison, on Tuesday he was executed. Since then, some things are better. But I feel badly for young people. They have to vandalize, try to steal here or there. To say what's worth it, is delicate. I don't know about the future. We live in delicate times."

The commission from the French Ministry of Culture called for the renewal of the decrepit war memorial in the village of Biron in the Dordogne region, an obelisk erected in 1921. Gerz visited all the 127 residents, asking them each time the same question. The question remained secret and the answers anonymous. Plaques showing answers were affixed to the new obelisk amongst the names of those who had died in battle. The Living Monument of Biron was inaugurated in June 1996. In the future, new residents, as well as young villagers when they reach adulthood, will be asked the same question by a couple from the village. Their answers will be added to the first 127 responses.

Why. Why did it happen?
Memorial to the Murdered Jews of Europe
Berlin, 1997

Following a 10 years long discussion about the forms of memory after the Holocaust involving more than 800 artists, a second restricted competition for the design and construction in Berlin of a memorial to the murdered Jews of Europe is announced in the spring of 1997. Gerz plans to dedicate the grounds to the memorial's visitors. They are to be invited to offer responses to the question: "Why did it happen?" Light poles are distributed over the grounds displaying the word "Why" in all the 39 languages spoken by the persecuted Jews of Europe. Visitors' answers are to be engraved, one by one, in the concrete surface of the square until it is completely filled with texts after a few decades.

Not realised.

Jochen Gerz. *Warum / Why* 1997. Berlin, Memorial to the Murdered Jews of Europe
© Jochen Gerz, VG Bild-Kunst, Bonn 2019.
Photo: Gerz studio

The Future Monument
Coventry, 2004

"TO OUR BRITISH FRIENDS"
"TO OUR FRENCH FRIENDS"
"TO OUR GERMAN FRIENDS"
"TO OUR IRISH FRIENDS"
"TO OUR JAPANESE FRIENDS"
"TO OUR RUSSIAN FRIENDS"
"TO OUR SPANISH FRIENDS"
"TO OUR TURKISH FRIENDS"

The city of Coventry won a Millennium commission, in 1998, for its initiative to rebuild the city centre for a second time after the bombing by German air forces. *The Future Monument* was part of the regeneration. After much debate the artwork was inaugurated in 2004. As often happens, the enemies of the past are the friends of today. A population of over 1 million people —many of them migrants from former British colonies— were invited, at public meetings and through the media, to name the nations which were enemies of their countries in the past. The eight most mentioned countries among 82 were inscribed on glass plaques and installed in front of the glass obelisk. *The Future Monument* approached the members of the different communities equally and, through 6,000 contributions, Coventry gave voice to its hidden pasts and memories.

Jochen Gerz. *Future Monument* 2004. Coventry. © Jochen Gerz, VG Bild-Kunst, Bonn 2019. Photo: Gerz studio

Square of the European Promise
Bochum 2004 - 2015

"My contribution to the *Square of the European Promise* is the inscription of my name onto the new square and a promise that I give to Europe, which will not be published."

The point of departure for this work was the Memorial Hall in the restored ruin of the spire of the Christ Church in Bochum. A Mosaic of 1931 displays the names of citizens of Bochum who died in World War I as well as a surprising second list of 28 "enemy states of Germany". Today, all of these nations are Germany' s neighbours and friends. It includes not only France, England, Italy, Portugal and the former Czechoslovakia, but also the United States of America, Russia, Japan and China. This prophetic list anticipates World War II and the destruction of Europe.

The Square of the European Promise adds to these lists the names of the living. Their promises stand for a shared future for all Europeans. Each person makes a private, unrestricted and secret promise, thus contributing to an invisible manifesto of many voices and cultures - the Europe of today.

Jochen Gerz, *Platz des europäischen Versprechens / The Square of the European Promise* 2004-2015. Bochum, Germany. © Jochen Gerz, VG Bild-Kunst, Bonn 2019 Image Courtesy of Gerz studio. Photos: 1 Guido Meincke. 2 Ayla Wessel. 3 Patrick Skrypczak. 4 Lutz Leitmann.

Granollers

Octubre/October 2018

L'any 2018 es compleix el 80è aniversari del bombardeig de la ciutat de Granollers, que va tenir lloc el 31 de maig de 1938. Per commemorar aquest esdeveniment, es van programar diverses activitats al llarg de l'any: homenatge a les víctimes, programes educatius i representacions artístiques, entre d'altres. En les pàgines següents trobareu el relat de tres iniciatives empreses per diversos artistes. La creació de tres murals commemoratius del bombardeig, realitzats a partir de pràctiques artístiques vivencials i col·laboratives, la 7a edició de la Mostra d'Art Urbà, un festival de creació contemporània, i una trilogia de propostes artístiques de disciplines diverses que reflexionen sobre els conflictes armats i les víctimes.

En 2018 se cumple el 80º aniversario del bombardeo de la ciudad de Granollers, que tuvo lugar el 31 de mayo de 1938. Para conmemorar este evento, se programaron diversas actividades a lo largo del año: homenaje a las víctimas, programas educativos y representaciones artísticas, entre otras. En las siguientes páginas encontrarán el relato de tres iniciativas emprendidas por diversos artistas. La creación de tres murales conmemorativos del bombardeo, realizados a partir de prácticas artísticas vivenciales y colaborativas, la 7ª edición de la Muestra de Arte Urbano, un festival de creación contemporánea y una trilogía de propuestas artísticas de disciplinas diversas que reflexionan sobre los conflictos armados y las víctimas.

2018 marks the 80th anniversary of the bombing of the city of Granollers, that took place on May 31st, 1938. To commemorate this event, several activities were conducted along the year: public tribute to the victims, educational programs and artistic performances, among others. In the next pages you will find the story of three iniciatives undertaken by diverse artists. The creation of three wall paintings commemorating the bombing, made from experiential and collaborative artistic practices, the 7th edition of the Urban Art Show, a festival of contemporary creation, and three artistic proposals from diverse disciplines that reflect on the armed conflicts and the victims.

Muralisme contemporani i democratització de la memòria històrica

JAUME CASACUBERTA

Coordinador del projecte “Murs que parlen”.
Ajuntament de Granollers
www.granollers.cat/mursqueparlen

El muralisme és una de les grans formes d’expressió artística actual, que té capacitat per modificar l’hàbitat urbà quotidià i també per construïr identitat. En aquest escrit es mostra la creació, a Granollers, de tres murals commemoratius d’un període trist de la història de la ciutat. Uns murals realitzats a partir de pràctiques artístiques vivencials i col·laboratives, que esdevenen nous llocs de memòria i que posen en l’escena pública els records viscuts i la memòria històrica compartida.

Muralism is one of the great forms of nowadays artistic expression, which has the capacity to modify the daily urban habitat and also to build identity. This article shows the creation, in Granollers, of three wall paintings commemorating a sad period in the history of the city. Murals made from experiential and collaborative artistic practices, which become new places of remembrance, placing the memories and the shared historical memory on the public scene.

Paraules clau: **Commemoració, art urbà, memòria col·lectiva**
Keywords: **Commemoration, street art, collective memory**

Dimarts 31 de maig de 1938, cinc avions italians Savoia-S79, amb base a l'illa de Mallorca i al servei del general Franco, van bombardejar Granollers. L'atac va durar un minut i va causar nombrosos morts i ferits, i també la destrucció del centre de la ciutat.

Vuitanta anys després, tres artistes urbans, amb base al món i al servei de la pau, van "bombardej_art" Granollers amb imatges, colors i formes. L'atac artístic va durar quatre mesos i va causar nombroses mostres de satisfacció entre la ciutadania, com també la construcció de records col·lectius per la pau, visibles en murs del centre de la ciutat.

Per a l'atac artístic es van identificar tres localitzacions idònies a la ciutat. Tres murs aptes perquè se'ls apropiessin els artistes plàstics, mitjançant l'aplicació de tècniques diverses de pintura mural, com a potents llenguatges expressius de l'art.

El primer mur es va localitzar a la plaça de la Bòbila (41°36'59.7"N - 2°17'37.2"E) i l'obra mural va anar a càrrec de l'artista hispanobrasiler Erb Mon.

El segon, a la cruïlla dels carrers de Catalunya i Muralla (41°36'34.6"N - 2°17'12.7"E) i la intervenció la va fer l'artista catalana Cinta Vidal.

I el tercer a Can Jonch, Centre de Cultura per la Pau (41°36'34.0"N - 2°17'05.2"E) i l'obra la va signar l'artista català **Roc Blackblock.**

9.05. Erb Mon, 2018. Foto: © Toni Torrillas

A Refugi!. Acció participativa de 10dedeuteatre, 2018. Foto: 10dedeuteatre

Educar en la memòria, educar per la pau. Roc Blackblock, 2018.
Foto: © Can Jonch. Centre de Cultura per la Pau

Amb aquestes accions artístiques, el projecte d'art urbà "Murs que parlen" —que impulsa l'Ajuntament de Granollers des de l'any 2014 i que el 2018 va arribar a la cinquena edició—, es va sumar als actes de commemoració del 80è aniversari del bombardeig de la ciutat durant la Guerra Civil. Va esdevenir, d'aquesta manera, un projecte de recuperació i de democratització de la memòria històrica, a través del muralisme contemporani.

La gènesi del projecte "Murs que parlen" se situa l'any 2011, quan l'Ajuntament de Granollers, preocupat per la gestió del paisatge, va impulsar la realització d'un pla per conèixer-ne les diferents tipologies que configuren l'àmbit municipal. Volia saber, així, com incidir de manera positiva en la qualitat, evolució, usos i activitats que es desenvolupen al paisatge urbà.

El pla proposa dissenyar accions que incideixin de manera qualitativa en les parets inexpressives que emergeixen del pla horitzontal de la ciutat. Es vol que la presència magnífica de les inevitables parets mitgeres no expliqui la ciutat des de l'estètica del desordre.

Les parets mitgeres són un element característic del paisatge urbà, però sovint no són considerades elements de l'espai públic. Aquest element vertical de gran impacte visual és susceptible de ser reapropiat i, en certa manera, habitat per les persones, mitjançant el desenvolupament d'accions artístiques que dialoguin amb el pla horitzontal de la ciutat, amb els barris i amb el teixit comunitari.

"Murs que parlen" consisteix en la promoció d'intervencions pictòriques en murs sense caràcter i parets mitgeres de la ciutat, per part d'artistes amb reconeixement internacional, posant un èmfasi especial en els locals i del país. Cada any, desenvolupa una intervenció artística en un mur o en una paret mitgera de gran format, de tal manera que es pugui acompanyar d'un projecte educatiu i comunitari, a partir de l'oportunitat que significa la modificació d'una paret que forma part del paisatge quotidià.

Per tal de donar una resposta efectiva a l'àmbit més urbà del Pla de Paisatge, es concep "Murs que parlen", un projecte municipal que vol generar espais inclusius de participació social i aconseguir produccions artístiques col·lectives que representin les inquietuds motivades per les diferents realitats que influeixen en la ciutadania.

La singularitat principal rau en la utilització d'una metodologia de dinamització sociocultural que forma part del procés d'inspiració de l'artista. És la metodologia del desenvolupament cultural comunitari (DCC d'ara en endavant) i es planteja com a objetius promoure la millora urbana; activar artísticament i socialment un espai mitjançant la intervenció muralística en una paret mitgera; oferir nous elements d'expressió i imaginari col·lectiu que remetin a la memòria, al desig i als valors presents en el teixit comunitari; i promoure experiències educatives i aprenentatges significatius entre la ciutadania.

L'aplicació de projectes de DCC fa possible el descobriment de nous llenguatges expressius i de producció de l'art, i significa un mitjà de gran abast per al canvi, per al desafiament i per posar de manifest noves opcions, de manera que els artistes que participen en aquests projectes adquireixen el rol d'agents afavoridors del canvi en aquest context. Uns agents que posen en el centre de la cultura, la gent, tota la gent, i que utilitzen els llenguatges expressius de les arts com a eines per a la transformació social, en la qual el procés és tan important com el producte. Impulsar projectes de DCC significa actuar en l'espai públic, és a dir, incidir en l'espai de relació on conflueixen les diferències.

Una vegada contextualitzat el projecte i la metodologia de "Murs que parlen", podem afirmar que Granollers compta amb un muralisme de característiques pròpies, on la principal funció dels diversos murals no és decorativa, sinó comunicativa. Un muralisme contemporani entès com a art urbà inserit en un pla social que, a partir d'una exploració creativa de caràcter col·laboratiu, dialoga amb l'entorn i connecta amb les persones. Un art urbà que troba el sentit en les innumerables interpretacions que en fan les persones que transiten per la ciutat.

L'expressió muralista modifica l'hàbitat quotidià i ens trasllada a un espai nou on es construeix identitat. En aquest sentit i al fil del que

9.05. Erb Mon, 2018. Foto: © Toni Torrillas

s'ha exposat a l'inici d'aquest escrit en relació amb el 80è aniversari del bombardeig, emergeixen a la ciutat una sèrie de tres murals commemoratius que expressen una mirada històrica compartida i els records viscuts d'un període.

Així doncs, tres murs s'afegeixen als espais de memòria de la ciutat: *9,05* d'Erb Mon, *Educar en la memòria, educar per la pau* de Roc Blackblock i *A refugi!* de Cinta Vidal. Aquests artistes deixen l'empremta en els murs i posen en l'escena pública una memòria històrica que no vol ser silenciada i que es resisteix a deixar de ser record compartit.

9,05 d'Erb Mon és un mural abstracte que gira a l'entorn de la cultura de pau i que evoca la idea d'invasió. Tot bombardeig és una invasió de l'espai propi. Destaquen els colors i les formes projecten una mena de llops, o de diables, o d'elements obscurs que s'apoderen de les valls i envaeixen la ciutat.

L'artista va desenvolupar un projecte artístic i educatiu amb més d'un centenar de joves. Consistia a transmetre als i les adolescents i joves, en un primer moment desconnectats de la memòria històrica, el valor de l'ofici de l'art. L'artista va guiar el procés de creació i va dirigir la producció de l'obra. Va animar els participants a dibuixar i a aportar idees que anaven sortint dels debats. Es va definir el relat del mur a partir del diàleg i el consens entre els participants. Va involucrar la gent jove en la memòria històrica per vèncer el desinterès, en bona mesura motivat per l'allunyament dels fets històrics. Els i les adolescents i joves van ser els protagonistes, i tot el que es va pintar en el mural va ser fruit de la seva imaginació i de les decisions que van prendre conjuntament. És obvi que les persones que van representar-hi les seves visions, s'hi veuran molt més reflectides que en qualsevol altre monument erigit sense participació ciutadana.

9.05. Erb Mon, 2018. Foto: © Can Jonch. Centre de Cultura per la Pau

9,05 d'Erb Mon ha provocat canvis en l'aspecte de l'espai públic i l'alteració d'un escenari quotidià. Un mur com a objecte de debat permanent on la presència de l'art és una provocació visual que ens confronta amb la memòria. Tant, que ens permet tocar la memòria amb la punta dels dits.

El mural *Educar en la memòria, educar per la pau* de Roc Blackblock està inspirat en la fotografia d'una escola de la república, en imatges reals del bombardeig i en el cartell que es va fer a Granollers per prevenir la ciutadania dels possibles bombardejos. És una obra que reclama els valors de l'educació i la convivència, com a base indispensable perquè fets sanguinaris com aquests no es repeteixin mai més.

Cal destacar que aquesta obra adquireix una dimensió documental en la mesura que reconeix la funció dels murs com a arxius. El muralisme fa possible que la memòria sovint tancada entre les quatre parets dels arxius físics formals, abandoni els habituals contenidors i suports. La imatge en tant que document visual supera el poder dels relats i de les històries, i es pot mostrar lliure al carrer, en murs que es postulen com a nous espais d'arxiu, amb capacitat per cridar l'atenció de la ciutadania, i per mantenir viva i present la memòria històrica.

Educar en la memòria, educar per la pau. Roc Blackblock, 2018.
Foto: © Xavier Solana

Educar en la memòria, educar per la pau. Roc Blackblock, 2018.
▲▲Foto: © Toni Torrillas
▲Foto: © Xavier Solanas

A Refugi!. Acció participativa de 10dedeuteatre, 2018

Educar en la memòria, educar per la pau de Roc Blackblock, reivindica els murs com a suport de la iconografia de la memòria històrica i presenta una recopilació de fets passats amb una potent capacitat comunicacional. És un document històric de primera linia que explica la memòria i desprèn imatges per al record.

A refugi! de Cinta Vidal parteix de relats diversos de memòria individual per construir memòria col·lectiva i identitat. En relació amb l'obra, Cinta Vidal no va imaginar una imatge dura que hagués de conviure amb el veïnat durant molt de temps, va preferir buscar una idea més poètica i de protecció. L'obra transmet una sensació bonica d'acolliment, malgrat les circumstàncies.

Més d'un centenar de persones de totes les edats, acompanyades d'un grup de teatre social, van participar en el procés d'inspiració de l'artista. Lluny de proposar debats historiogràfics per definir records comuns a partir d'interpretacions d'un passat absent, es va potenciar el treball creatiu intergeneracional, després de conèixer i prendre consciència de les diverses idees de refugi de les persones participants i d'històries viscudes per algunes d'elles, amb la finalitat d'arribar a una única interpretació. A partir de la vivència personal, el grup va anar traduint les diverses idees i conceptes, i al seu torn l'artista ho va transformar en imatges representatives que queden plasmades en el mural.

Aquest mural invoca fets del passat i és un clar exemple de com l'art commemoratiu ens mostra la petjada de la memòria històrica i

A Refugi!. Cinta Vidal, 2018. Foto: © Pere Cornellas

A Refugi!.
Cinta Vidal, 2018.
▲▲Foto: © Ajuntament de Granollers
▲Foto: © Can Jonch. Centre de Cultura per la Pau

ens crida l'atenció sobre fets que només són presents en la memòria de la cosa evocada.

9,05 d'Erb Mon, *Educar en la memòria, educar per la pau* de Roc Blackblock, i *A refugi!* de Cinta Vidal, són tres murals commemoratius d'un fragment de la història de Granollers. Tres intervencions que al·ludeixen a fets que no es resignen a quedar en el passat. Murals que ens ajuden a detonar el record, a activar la memòria, a prendre consciència. Murals que cerquen dialogar amb la ciutadania revivint fets històrics i confrontant pensaments, amb l'objectiu de preservar la memòria històrica, d'enfortir la identitat col·lectiva i, alhora, de construir una memòria per al futur. Uns murals que són reflex del record i en què, malgrat el caràcter transitori i efímer, trobem empremtes de la vida quotidiana del passat que cerca la permanència en el temps.

És a dir, tres produccions fruit d'una pràctica artística col·laborativa, que conformen un vano eclèctic de diferents estètiques que mostren una memòria suficientment significativa per ser representada i transmesa a la ciutadania, mitjançant processos de socialització i de democratització de la memòria històrica, inherents al projecte marc de muralisme contemporani "Murs que parlen".

El muralisme contemporani fet amb participació ciutadana vol dir ajuntar-se, compartir sabers i experiències. És una de les grans formes actuals d'expressió artística i esdevé una vivència estètica, social i pedagògica significativa per a les persones.

La principal funció del muralisme a Granollers no és decorativa, sinó comunicativa i no és art per al mercat ni per a grups de gent entesa. És una expressió artística que motiva joves i adults, i que fa possible que la ciutadania pugui interpretar l'art d'acord amb el seu univers conceptual, sense vergonya, sense sentir-se malament i/o sense sentir que l'art no és per a ell o ella.

Memòria i muralisme conflueixen en el projecte "Murs que parlen" per rescatar la memòria col·lectiva de la ciutadania, per recuperar identitats i sabers, i per potenciar el llenguatge visual com a mitjà d'expressió i comunicació popular.

Muralismo contemporáneo y democratización de la memoria histórica

JAUME CASACUBERTA

Coordinador del proyecto Muros que hablan. Ayuntamiento de Granollers.

El muralismo es una de las grandes formas de expresión artística actual, que tiene capacidad para modificar el hábitat urbano cotidiano y también para construir identidad. En este escrito se muestra la creación, en Granollers, de tres murales conmemorativos de un período triste de la historia de la ciudad. Unos murales realizados a partir de prácticas artísticas vivenciales y colaborativas, que se convierten en nuevos espacios de memoria y que ponen en la escena pública los recuerdos vividos y la memoria histórica compartida.

Palabras clave: **Conmemoración, arte urbano, memoria colectiva**

Martes 31 de mayo de 1938. Cinco aviones italianos Savoia-S79, con base en la isla de Mallorca y al servicio del general Franco, bombardearon Granollers. El ataque duró un minuto y causó numerosos muertos y heridos, así como la destrucción del centro de la ciudad.

80 años después, tres artistas urbanos, con base en el mundo y al servicio de la paz, llegaron para *bombarde_art* Granollers con imágenes, colores y formas. El ataque artístico duró cuatro meses y causó numerosas muestras de satisfacción entre la ciudadanía, así como la construcción de recuerdos colectivos para la paz, visibles en muros del centro de la ciudad.

Para el ataque artístico se localizaron tres ubicaciones idóneas en la ciudad. Tres muros aptos para que se apropiaran de ellos artistas plásticos, mediante la aplicación de diferentes técnicas de pintura mural como potentes lenguajes expresivos del arte.

El primer muro está en la plaza de la Bòvila (41°36'59.7"N – 2°17'37.2"E) y la obra mural fue a cargo del artista hispanobrasileño Erb Mon.

El segundo se encuentra en el cruce de las calles Catalunya y Muralla (41°36'34.6"N – 2°17'12.7"E) y fue una intervención de la artista catalana Cinta Vidal.

El tercero está en Can Jonch, Centro de Cultura por la Paz (41°36'34.0"N – 2°17'05.2"E) y firmó la obra el artista catalán Roc Blackblock.

Con estas acciones artísticas, el proyecto urbano *Muros que hablan*, impulsado por el Ayuntamiento de Granollers desde el año 2014 y que en 2018 llegó a su quinta edición, se sumó a los actos de conmemoración del 80º aniversario del bombardeo de la ciudad durante la Guerra Civil. Así, se transformó en un proyecto de recuperación y de democratización de la memoria histórica a través del muralismo contemporáneo.

La génesis del proyecto *Muros que hablan* se sitúa en el año 2011, cuando el Ayuntamiento de Granollers, preocupado por la gestión del paisaje, impulsó la realización de un plan para conocer las diferentes tipologías que configuran el entorno municipal. Quería averiguar, así, el modo de incidir de forma positiva en la calidad, la evolución, los usos y las actividades que se desarrollan en el paisaje urbano.

El plan propone diseñar acciones que incidan de forma cualitativa en las paredes inexpresivas que emergen del plano horizontal de la ciudad. Se pretende, de este modo, que la presencia magnífica de las inevitables paredes medianeras no explique la ciudad desde la estética del desorden.

Las paredes medianeras son un elemento característico del paisaje urbano, pero a me-

nudo no se consideran elementos del espacio público. Este elemento vertical, de gran impacto visual en la ciudadanía, es susceptible de ser reapropiado y, en cierto modo, habitado por las personas mediante el desarrollo de acciones artísticas que dialoguen con el plano horizontal de la ciudad, con los barrios y con el tejido comunitario.

Muros que hablan consiste en la promoción de intervenciones pictóricas en muros sin carácter y paredes medianeras de la ciudad por parte de artistas con reconocimiento internacional, apoyando sobre todo a los locales y a los del país. Cada año se lleva a cabo una intervención artística en un muro o una pared medianera de gran formato, de modo que se pueda acompañar de un proyecto educativo y comunitario a partir de la oportunidad que supone la modificación de una pared que forma parte del paisaje cotidiano.

Para dar una respuesta efectiva en el ámbito más urbano del Plan de paisaje nace *Muros que hablan*, un proyecto municipal que quiere generar espacios inclusivos de participación social y crear producciones artísticas colectivas que representen las inquietudes motivadas por las distintas realidades que influyen en la ciudadanía.

Su singularidad principal es la utilización de una metodología de dinamización sociocultural que forma parte del proceso de inspiración del artista. Es la metodología del desarrollo cultural comunitario (DCC, de ahora en adelante) y plantea los siguientes objetivos: promover la mejora urbana, activar artísticamente y socialmente un espacio mediante la intervención muralística en una pared medianera, ofrecer nuevos elementos de expresión e imaginario colectivo que remitan a la memoria, al deseo y a los valores presentes en el tejido comunitario y promover experiencias educativas y aprendizajes significativos entre la ciudadanía.

La aplicación de proyectos de DCC hace posible el descubrimiento de nuevos lenguajes expresivos y de producción del arte, y supone un medio de gran alcance para el cambio y el desafío y para poner de manifiesto nuevas opciones, de modo que los artistas que participan en estos proyectos adquieran el rol de agentes favorecedores del cambio en este contexto. Unos agentes que ponen a las personas en el centro de la cultura, y que utilizan los lenguajes expresivos de las artes como herramientas para la transformación social, en la que el proceso es tan importante como el producto. Impulsar proyectos de DCC significa actuar en el espacio público, es decir, incidir en el espacio de relación donde confluyen las diferencias.

Una vez contextualizado el proyecto y la metodología de *Muros que hablan*, podemos afirmar que Granollers cuenta con un muralismo de características propias, en el que la función principal de los murales no es decorativa, sino comunicativa. Un muralismo contemporáneo entendido como arte urbano inserido en un plano social que, a partir de una exploración creativa de carácter comunicativo, dialoga con el entorno y conecta con las personas. Un arte urbano que encuentra el sentido en las innumerables interpretaciones que hacen de él las personas que transitan por la ciudad.

La expresión muralista modifica el hábitat cotidiano y nos traslada a un espacio nuevo donde se construye la identidad. En este sentido y a partir de lo que se ha expuesto al inicio de este texto, en relación con el 80º aniversario del bombardeo, emergen en la ciudad una serie de tres murales conmemorativos que expresan una mirada histórica compartida y los recuerdos vividos de un periodo.

Así, pues, tres muros se unen a los espacios de memoria de la ciudad: *9,05*, de Erb Mon, *Educar en la memoria, educar por la paz*, de Roc Blackblock, y *¡A refugio!* de Cinta Vidal. Estos artistas dejan su huella en los muros y ponen en la escena pública una memoria histórica que no quiere ser silenciada y que se resiste a dejar de ser un recuerdo compartido.

9,05, de Erb Mon, es un mural abstracto que gira alrededor de la cultura de paz y que evoca la idea de invasión. Todo bombardeo es una invasión del espacio propio. En él destacan los colores y las formas proyectan una especie de lobos, demonios o elementos obscuros que se apoderan de los valles e invaden la ciudad.

El artista desarrolló un proyecto artístico y educativo con más de un centenar de jóvenes. Consistía en transmitir a los adolescentes y jóvenes, en un primer momento desconectados de la memoria histórica, el valor del oficio del arte. El artista guio el proceso de creación y dirigió la producción de la obra. Animó a los participantes a dibujar y aportar las ideas que iban saliendo de los debates. Se definió el relato del muro a partir del diálogo y el consenso entre los participantes. Involucró a la gente joven en la memoria histórica para vencer el desinterés, básicamente motivado por el alejamiento de los hechos históricos. Los adolescentes y jóvenes fueron los protagonistas, y todo lo que se pintó en el mural fue fruto de su imaginación y de las decisiones que tomaron conjuntamente. Lógicamente, las personas que representaron sus visiones se verán mucho más reflejadas allí que en cualquier otro monumento erigido sin participación ciudadana.

9,05, de Erb Mon, ha provocado cambios en el aspecto del espacio público y ha alterado un escenario cotidiano. Un muro como objeto de debate permanente donde la presencia del arte es una provocación visual que nos confronta con la memoria. Y lo hace de tal forma que nos permite tocar la memoria con la punta de los dedos.

El mural *Educar en la memoria, educar por la paz*, de Roc Blackblock, está inspirado en imágenes reales del bombardeo y en el cartel que se hizo en Granollers para prevenir a la ciudadanía de los posibles bombardeos. Es una obra que reclama los valores de la educación y la convivencia como base indispensable para que hechos sanguinarios como aquel no se repitan nunca más.

Es necesario destacar que esta obra adquiere una dimensión documental en la medida que reconoce la función de los muros como archivos. El muralismo hace posible que la memoria a menudo cerrada entre las cuatro paredes de los archivos físicos formales abandone los habituales contenedores y soportes. La imagen, como documento visual, supera el poder de los relatos y de las historias y se puede mostrar libre en la calle, en muros que se postulan como nuevos espacios de archivo, con capacidad de llamar la atención de la ciudadanía y de mantener viva y presente la memoria histórica.

Educar en la memoria, educar por la paz, de Roc Blackblock, reivindica los muros como soporte de la iconografía de la memoria histórica y presenta una recopilación de hechos pasados con una potente capacidad comunicativa. Es un documento histórico de primera línea que explica la memoria y desprende imágenes para el recuerdo.

¡A refugio!, de Cinta Vidal, parte de distintos relatos de memoria individual para construir memoria colectiva e identidad. La artista no imaginó una imagen dura con la que el vecindario tuviera que convivir, sino que prefirió buscar una idea más poética y de protección. La obra transmite una sensación bonita de acogida, pese a las circunstancias.

Más de un centenar de personas de todas las edades, acompañadas de un grupo de teatro social, participaron en el proceso de inspiración de la artista. Lejos de proponer debates historiográficos para definir recuerdos comunes a partir de interpretaciones de un pasado ausente, se potenció el trabajo creativo intergeneracional, después de conocer y tomar consciencia de las diferentes ideas de refugio de las personas participantes y de historias vividas para algunas de ellas, con la finalidad de

llegar a una única interpretación. A partir de la vivencia personal, el grupo fue traduciendo las distintas ideas y conceptos, y a su turno la artista lo transformó en imágenes representativas que quedan plasmadas en el mural.

Este mural invoca los hechos del pasado y es un claro ejemplo de cómo el arte conmemorativo nos muestra la huella de la memoria histórica y nos llama la atención sobre hechos que solo están presentes en la memoria de lo evocado.

9,05, de Erb Mon, *Educar en la memoria, educar por la paz*, de Roc Blackblock, y *¡Arefugio!*, de Cinta Vidal, son tres murales conmemorativos de un fragmento de historia de Granollers. Tres intervenciones que aluden a hechos que no se resignan a quedarse en el pasado. Murales que nos ayudan a detonar el recuerdo, a activar la memoria, a tomar consciencia. Murales que pretenden dialogar con la ciudadanía reviviendo hechos históricos y confrontando pensamientos, con el objetivo de preservar la memoria histórica, de fortalecer la identidad colectiva y, a la vez, de construir una memoria para el futuro. Unos murales que son reflejo del recuerdo y en los que, pese a su carácter transitorio y efímero, encontramos huellas de la vida cotidiana del pasado que busca la permanencia en el tiempo.

En conclusión, son tres producciones que nacen de una práctica artística colaborativa. Conforman un abanico ecléctico de distintas estéticas que muestran una memoria suficientemente significativa para ser representada y transmitida a la ciudadanía, mediante procesos de socialización y de democratización de la memoria histórica, inherentes al proyecto marco de muralismo contemporáneo *Muros que hablan*.

El muralismo contemporáneo hecho con la participación ciudadana significa unirse, compartir conocimientos y experiencias. Es una de las grandes formas actuales de expresión artística y supone una vivencia estética, social y pedagógica significativa para las personas.

La función principal del muralismo en Granollers no es decorativa, sino comunicativa, y no es arte para el mercado ni para grupos de gente entendida. Es una expresión artística que motiva a jóvenes y adultos y que hace posible que la ciudadanía pueda interpretar el arte de acuerdo con su universo conceptual, sin vergüenza, sin sentirse mal y/o sin sentir que el arte no va con él o ella.

Memoria y muralismo confluyen en el proyecto *Muros que hablan* para rescatar la memoria colectiva de la ciudadanía, para recuperar identidades y conocimientos y para potenciar el lenguaje visual como medio de expresión y comunicación popular.

Neteja ocular

ALEXANDRA LAUDO
Comissaria Independent i crítica d'art
heroinasdelacultura@gmail.com;
Instagram: @heroinas_de_la_cultura

En aquest article, Alexandra Laudo ens parla de la complexitat que té la supressió de certs monuments i elements de senyalització que ens remeten al passat, en particular d'aquells que provenen de l'època franquista, i de com l'art ens pot ajudar en aquest afer. Defensa la necessitat d'una política de la memòria històrica que arbitri degudament el record i l'oblit, que hibridi el passat en el present i el futur, on la pràctica artística -no només entesa com una eina d'expressió, sinó també com a espai de pensament crític- pugui i hagi de tenir un paper cabdal.

In this article Alexandra Laudo tells us about the complexity of the suppression of certain monuments and signaling elements that refer to the past, particularly those that come from the Francoist past and how art can help us. It addresses the need for a policy of historical memory that duly arbitrates memory and oblivion, that hybridizes the past in the present and the future, and where artistic practice —not only understood as a tool of expression, but also as a space for critical thinking— can and should have a primary role.

Paraulas clau: **Art, monument, memòria històrica**
Keywords: **Art, monument, historical memory**

Existeix un contrast paradoxal entre la manera com gestionem la memòria històrica en els museus i com ho fem en l'espai públic. Mentre que en els espais museístics es du a terme una curosa labor de registre i conservació de qualsevol objecte o document amb valor històric, en l'espai públic s'imposa una política de supressió de certs monuments i elements senyalístics que remeten al passat, en particular d'aquells que provenen del passat franquista. Així, i en aplicació de la Llei de memòria històrica de 2007 sobre la presència dels símbols franquistes en l'espai públic, en la darrera dècada hem assistit a la retirada de les estàtues del dictador Francisco Franco a totes les ciutats de l'Estat espanyol [1]; hem vist també com es retiraven les plaques de simbologia franquista de nombrosos edificis; i com es canviava la nomenclatura de carrers, places i avingudes commemoratives del general i altres figures destacades del règim [2].

És evident que l'espai públic ha d'evolucionar d'acord amb les necessitats i les formes de pensar de la ciutadania, i que no podem construir una quotidianitat democràtica dins una ordenació urbana que a través dels seus monuments i els seus hodònims enalteixi la dictadura franquista. De fet, és tot un símptoma d'anomalia democràtica que el text legislatiu sobre la gestió del llegat patrimonial del règim no s'hagi validat fins entrat el segle XXI, i que tots aquests noms i monuments hagin romàs tant temps en l'espai públic sense ser confrontats de manera contundent per les instàncies polítiques.

Postal de Melilla, amb el monument *Héroes de España*, construït l'any 1941.

[1] Amb excepció de Melilla, en la qual roman encara el conjunt escultòric *Monumento a los Héroes de España*, de 1941, que rendeix homenatge als vencedors de la Guerra Civil, i també una estàtua del dictador com a comandant de la Legió, col·locada a l'espai públic tres anys després de la mort de Franco i traslladada recentment al peu de la muralla de la ciutat.

[2] Val a dir que, així i tot, encara romanen nombrosos hodònims commemoratius de la Guerra Civil o del règim franquista en moltíssims municipis espanyols, com posa de manifest el fet que el febrer de 2019 la Dirección General de Memoria Histórica instés 656 ajuntaments a retirar i/o substituir aquests elements. El comunicat del Ministerio de Justicia del Gobierno de España sobre aquesta qüestió pot consultar-se en aquests enllaços:

https://www.lamoncloa.gob.es/serviciosdeprensa/notasprensa/justicia/Paginas/2019/060219-ayuntamientos.aspx i

https://www.mjusticia.gob.es/cs/Satellite/Portal/es/ministerio/gabinete-comunicacion/noticias-ministerio/justicia-pide-ayuntamientos

Així i tot, ens preguntem si és realment encertat que la gestió de la memòria del franquisme hagi de comportar la supressió total del llegat patrimonial que aquest passat ha deixat en l'espai públic; ens preguntem si és sa, socialment, que l'herència material d'aquest passat conflictiu i traumàtic deixi de tenir visibilitat en l'entorn urbà. Potser cal aclarir que aquest dubte no el formulem tant des de la consideració del possible valor arquitectònic i cultural d'aquests monuments (molts dels quals són ben poc interessants en el pla estètic i artístic), sinó més aviat perquè detectem, en aquest tipus de polítiques, una expressió de la fragilitat democràtica de la societat espanyola, i una possible mostra de la incapacitat que tenim com a país de promoure formes de relació profundes i complexes amb els símbols del franquisme i amb el franquisme mateix.

S'ha tendit a associar la supressió de la simbologia d'enaltiment feixista amb la recuperació de l'expressió democràtica. Però eliminar aquests elements del paisatge urbà sense deixar-ne rastre no deixa de ser una operació relativament simplista i estètica. Si bé és cert que la normalització democràtica requereix una *desnormalització* de la simbologia material del franquisme, també és convenient entendre que la purga moral no pot ser només una purga objectual, una neteja ocular. En la netedat clínica d'aquestes polítiques de supressió i suplantació d'elements patrimonials conflictius hi ressona —malgrat que d'entrada pugui semblar el contrari— la fraglitat i superficialitat que han caracteritzat el procés de *desfranquització* de la nostra societat. Són polítiques que encara participen de la naturalesa tímida i excessivament conciliadora que va definir la Transició espanyola i que, al cap i a la fi, eviten la confrontació directa mitjançant la invisibilització del trauma i el conflicte.

Ens preguntem si en comptes de suprimir de la vista i de la quotidianitat de la vida col·lectiva tota la infraestructura simbòlica d'un passat indesitjable, no seria una expressió més vigorosa d'apoderament democràtic estimular el diàleg crític amb aquest patrimoni, promoure una convivència conflictiva amb aquest llegat, i transformar aquesta criticalitat i conflictivitat en una eina de fortalesa democràtica, que actués com a prescripció contra el totalitarisme. No estem defensant en cap cas que tot aquest llegat romangui a l'espai públic, però sí que suggerim que caldria conservar potser certs exemples representatius d'aquest passat històric per evitar que sigui oblidat, i per activar una interacció madura i emancipadora amb tot el que la Guerra Civil i la dictadura van suposar. Revisar, qüestionar i confrontar amb vigor crític l'herència material del feixisme ens pot permetre identificar i

Plaques de simbologia franquista retirades de diversos habitatges de Granollers l'any 2009

denunciar aquell llegat més immaterial que també ens ha deixat, i que encara està present en tantes estructures governamentals, socials i econòmiques de l'Estat espanyol.

Recordem el que veiem, tot i que també tendim a no mirar ni veure el que sempre hi és i roman de la mateixa manera. La relació quotidiana amb certs elements condueix sovint a la domesticació del seu significat, a l'afebliment de la seva intensitat. En contrast, i sense que sigui contradictori, estar exposats de manera constant i permanent al record actiu d'un passat traumàtic pot també fer-nos fràgils. Ens cal una política de la memòria històrica que arbitri degudament el record i l'oblit, que hibridi el passat en el present i el futur, i creiem que, en aquesta comesa, la pràctica artística —entesa no només com una eina d'expressió, sinó també com a espai de pensament crític— pot i ha de tenir un paper cabdal. Tal com defensa l'escriptor Antonio Méndez Rubio, ja que la cultura té una condició crítica, els dispositius culturals poden servir per desconstruir i reconstruir models socials hegemònics. "La cultura no serà merament un ens ideal, sinó que serà un mode d'actuar i viure." [3] És en aquest sentit que l'art, des de la seva capacitat d'hibridar poètica, política, ètica i estètica pot ser una potència idònia des de la qual activar la complexitat d'aquest llegat conflictiu.

Aquesta és segurament la convicció que va dur l'Ajuntament de Granollers i Roca Umbert, Fàbrica de les Arts a plantejar que l'edició de 2018 de la MAU - Mostra d'Art Urbà tingués com a eix articulador la commemoració del 80è aniversari dels bombardejos de Granollers, que van tenir lloc el 31 de maig de 1938. La MAU, un festival de creació contemporània que ja en si mateix té la vocació de vincular el present amb el passat històric del recinte fabril que l'acull i el promou (la fàbrica Roca Umbert actualment és un espai de serveis culturals i producció artística), assumia en aquesta edició el repte d'activar la memòria d'un fet històric traumàtic, amb la voluntat d'enfortir el pensament crític i la cultura de la pau. Partint dels tres eixos que ja havien vertebrat la mostra en les seves edicions anteriors —espai públic, fàbrica i participació ciutadana— la MAU va contribuir al marc de commemoració del tràgic bombardeig de la Guerra Civil, plantejant una reflexió sobre el significat de *fabricar* la guerra.

Responent a aquest repte, la selecció de treballs feia palesa que la fabricació de la guerra és tant industrial com ideològica, i que igual que requereix una indústria bèl·lica que l'abasti, necessita un discurs que la justifiqui, un argumentari que legitimi l'ús de la violència contra objectius humans i materials. Aquests discursos justificatius sovint

[3] *La apuesta invisible: cultura, globalización y crítica social*. Barcelona, Montesinos, 2003.

Azahara Cerezo, *Paisatges digitals d'una guerra. Granollers*, 2018
Foto: © Mostra d'Art Urbà. Roca Umbert, Fàbrica de les Arts

Daniel Gasol, *Enemy is near*, 2018
Foto: © Mostra d'Art Urbà. Roca Umbert, Fàbrica de les Arts

Santiago Doljani, *L'aparell reproductor*, 2018
Foto: © Mostra d'Art Urbà. Roca Umbert, Fàbrica de les Arts

Nataly Prada Elejalde i el *Prostíbul poètic, manifest a la postguerra visual*, 2018
Foto: © Mostra d'Art Urbà. Roca Umbert, Fàbrica de les Arts

s'articulen entorn de la creació d'una amenaça, d'un perill potencial, i de la identificació i tipificació d'un bàndol bo i d'un enemic. Moltes de les propostes que es van presentar a la MAU suggerien també que la memòria de la guerra i la seva narració també es fabrica i és sempre ideològica.

En l'espai públic aquest relat ideològic es desplega, justament, a través de la monumentalitat i l'hodonímia, aquest llegat patrimonial que els museus i els magatzems municipals acumulen, però que en canvi es retira d'aquell altre museu viu, col·lectiu i quotidià que és l'espai públic. La MAU és un exemple de com les manifestacions artístiques poden revisar i contestar la memòria històrica, refabricar-la des de plantejaments crítics, i de com les arts visuals poden servir per fer evident tot el que hem tendit a no voler veure.

Limpieza ocular

ALEXANDRA LAUDO

Comisaria independiente y crítica de arte
heroinasdelacultura@gmail.com
Instagram: @heroinas_de_la_cultura

En este artículo Alexandra Laudo nos habla de la complejidad que tiene la supresión de ciertos monumentos y elementos de señalización que remiten al pasado, en particular de aquellos que provienen del pasado franquista y cómo el arte nos puede servir para. Aborda la necesidad de una política de la memoria histórica que arbitre debidamente el recuerdo y el olvido, que hibride el pasado en el presente y el futuro, y donde la práctica artística —no solo entendida como una herramienta de expresión, sino también como espacio de pensamiento crítico— pueda y deba tener un papel primordial.

Palabras clave: **Arte, monumento, memoria histórica**

Existe un contraste paradoxal entre el modo en que gestionamos la memoria histórica en los museos y el modo en que lo hacemos en el espacio público. Mientras que en los espacios museísticos se lleva a cabo una cuidadosa labor de registro y conservación de cualquier objeto o documento con valor histórico, en el espacio público se impone una política de supresión de ciertos monumentos y elementos de señalización que remiten al pasado, en particular de aquellos que provienen del pasado franquista. Así, y en aplicación de la Ley de memoria histórica 2007 sobre la presencia de símbolos franquistas en el espacio público, en la última década hemos asistido a la retirada de las estatuas del dictador Francisco Franco en todas las ciudades del Estado español;[1] también hemos visto cómo se retiraban las placas de simbología franquista de numerosos edificios y cómo se cambiaba la nomenclatura de calles, plazas y avenidas conmemorativas del general y otras figuras destacadas del régimen.[2]

Es evidente que el espacio público debe evolucionar de acuerdo con las necesidades y las formas de pensar de la ciudadanía, y que no podemos construir una cotidianidad democrática dentro de una ordenación urbana que, a través de sus monumentos y sus odónimos, ensalce la dictadura franquista. De hecho, es un síntoma de anomalía democrática que el texto legislativo sobre la cuestión del legado patrimonial del régimen no se haya validado hasta entrado el siglo XXI, y que todos estos nombres y monumentos hayan permanecido tanto tiempo en el espacio público sin ser confrontados de forma contundente por las instancias políticas.

Aun así, nos preguntamos si es realmente acertado que la gestión de la memoria del franquismo tenga que comportar la supresión total del legado patrimonial que este pasado ha dejado en el espacio público; nos preguntamos si es sano, socialmente, que la herencia material de este pasado conflictivo y traumático deje de tener visibilidad en el entorno urbano. A lo mejor hay que aclarar que esta duda no la formulamos tanto desde la consideración del posible valor arquitectónico y cultural de estos monumentos (muchos de los cuales son escasamente interesantes en el plano estético y artístico), sino más bien porque detectamos, en este tipo de políticas, una expresión de la fragilidad democrática de la sociedad española, y una posible muestra de la incapacidad que tenemos como país de promover formas de relación profundas y complejas con los símbolos del franquismo y con el mismo franquismo.

Ha habido una tendencia a asociar la supresión de la simbología de enaltecimiento fascista con la recuperación de la expresión democrática. Sin embargo, eliminar estos elementos del paisaje urbano sin dejar rastro no deja de ser una operación relativamente simplista y estética. Si bien es cierto que la normalización democrática requiere una *des-normalización* de la simbología material del franquismo, también es conveniente entender que la purga moral no puede ser solo una purga objetual, una limpieza ocular. En la pulcritud clínica de estas políticas de supresión y suplantación de elementos patrimoniales conflictivos resuena —aunque inicialmente pueda parecer lo contrario— la fragilidad y la superficialidad que han caracterizado el proceso de *desfranquización* de nuestra sociedad. Son políticas que todavía participan de la naturaleza tímida y excesivamente conciliadora que definió la Transición española y que, al fin y al cabo, evitan la confrontación directa mediante la invisibilización del trauma y el conflicto.

Nos preguntamos si, en vez de eliminar de nuestra vista y de la cotidianidad de la vida colectiva toda la infraestructura simbólica de un pasado indeseable, no sería una expresión más vigorosa de apoderamiento democrático estimular el diálogo crítico con este patrimonio, promover una convivencia conflictiva con este legado y transformar esta criticalidad y conflictividad en una herramienta de fortaleza democrática, que actúe como prescripción contra el totalitarismo. No estamos defendiendo para nada que todo este legado permanezca en el espacio público, pero sí sugerimos que habría que conservar algunos ejemplos representativos de este pasado histórico para evitar que sea olvidado, y para activar una interacción madura y emancipadora con todo lo que supuso la Guerra Civil y la dictadura. Revisar, cuestionar y confrontar con vigor crítico la herencia material del fascismo nos puede ayudar a identificar y denunciar aquel legado más inmaterial que también nos ha dejado y que todavía está presente en tantas estructuras gubernamentales, sociales y económicas del Estado español.

Recordamos lo que vemos, aunque también tendemos a no mirar ni ver lo que siempre está y permanece del mismo modo. La relación cotidiana con determinados elementos conduce a menudo a la domesticación de su significado, al debilitamiento de su intensidad. En contraste, y sin que sea contradictorio, estar expuestos de forma constante y permanente al recuerdo activo de un pasado traumático también puede debilitarnos. Necesitamos una política de la memoria histórica que arbitre debidamente el recuerdo y el olvido, que hibride el pasado en el presente y el futuro, y creemos que en este cometido la práctica artística —no solo entendida como una herramienta de expresión, sino también como espacio de pensamiento crítico— puede y debe tener un papel primordial. Tal y como defiende el escritor Antonio Méndez Rubio, dado que la cultura tiene una condición crítica, los dispositivos culturales pueden servir para deconstruir y reconstruir modelos sociales hegemónicos. "La cultura no será meramente un ente ideal, sino que será un modo de actuar y vivir".[3] Es en este sentido que el arte, desde su capacidad de hibridar poética, política, ética y estética, puede ser una potencia idónea desde la que activar la complejidad de este legado conflictivo.

[1] Con la excepción de Melilla, donde todavía permanece el conjunto escultórico Monumento a los Héroes de España, de 1941, que rinde homenaje a los vencedores de la Guerra Civil, y también una estatua del dictador como comandante de la Legión, colocada en el espacio público tres años después de la muerte de Franco y trasladada recientemente al pie de la muralla de la ciudad.

[2] Cabe decir que, aun así, todavía hay numerosos odónimos conmemorativos de la Guerra Civil o del régimen franquista en muchísimos municipios españoles, como evidencia el hecho de que en febrero de 2019 la Dirección General de Memoria Histórica instara a 656 ayuntamientos a retirar y/o sustituir estos elementos. El comunicado del Ministerio de Justicia del Gobierno de España sobre esta cuestión puede consultarse en los enlaces siguientes:
https://www.lamoncloa.gob.es/serviciosdeprensa/notasprensa/justicia/Paginas/2019/060219-ayuntamientos.aspx y
https://www.mjusticia.gob.es/cs/Satellite/Portal/es/ministerio/gabinete-comunicacion/noticias-ministerio/justicia-pide-ayuntamientos

[3] *La apuesta invisible: cultura, globalización y crítica social*. Barcelona, Montesinos, 2003.

Esta es, seguramente, la convicción que llevó al Ayuntamiento de Granollers y Roca Umbert, Fábrica de las Artes a plantear que la edición de 2018 de la MAU – Muestra de Arte Urbano tuviera como eje articulador la conmemoración del 80º aniversario de los bombardeos de Granollers, que tuvieron lugar el 31 de mayo de 1938. La MAU, un festival de creación contemporánea que en sí mismo ya tiene la vocación de vincular el presente con el pasado histórico del recinto fabril que lo acoge y promueve —la fábrica Roca Umbert actualmente es un espacio de servicios culturales y de producción artística—, asumía en esta edición el reto de activar la memoria de un hecho histórico traumático con la voluntad de fortalecer el pensamiento crítico y la cultura de la paz. Partiendo de los tres ejes que ya habían vertebrado la muestra en sus ediciones anteriores —espacio público, fábrica y participación ciudadana—, la MAU contribuyó en el marco de conmemoración del trágico bombardeo de la Guerra Civil, planteando una reflexión sobre el significado de "fabricar" la guerra.

Respondiendo a este reto, la selección de trabajos evidenciaba que la fabricación de la guerra es a la vez industrial e ideológica, y que del mismo modo que requiere una industria bélica que la abaste, necesita un discurso que la justifique, un argumentario que legitime el uso de la violencia contra objetivos humanos y materiales. Estos discursos justificativos a menudo se articulan alrededor de la creación de una amenaza, de un peligro potencial y de la identificación y tipificación de un bando bueno y de un enemigo. Muchas de las propuestas que se presentaron en la MAU sugerían también que la memoria de la guerra y su narración también se fabrican y son siempre ideológicas.

En el espacio público de este relato ideológico se despliega, justamente, a través de la monumentalidad y la odonímia, este legado patrimonial que los museos y los almacenes municipales acumulan, pero que, por lo contrario, se retira del otro museo vivo, colectivo y cotidiano que es el espacio público. La MAU es un ejemplo de cómo las manifestaciones artísticas pueden revisar y responder a la memoria histórica, refabricarla desde planteamientos críticos, y de cómo las artes visuales pueden servir para hacer evidente todo lo que hemos tendido a no querer ver.

Trilogia sobre el bombardeig de Granollers

FRAU. RECERQUES VISUALS
Estudi d'investigació artística format pels artistes multidisciplinaris Helena Pielias i Vicenç Viaplana

En aquest article Vicenç Viaplana i Helena Pielias ens expliquen com han creat i posat en escena la trilogia sobre el 80è aniversari del bombardeig de Granollers: la direcció artística del concert **Música per la pau i la memòria,** ***l'audiovisual*** **Bombes.GRN. memòria. present** ***i la instal·lació*** **224.GRN. terror.** ***Tres propostes artístiques que esdevenen un homenatge a totes les víctimes provocades per les guerres i són també una denúncia de la indecència dels conflictes bèl·lics d'abans, d'ara i malauradament del futur.***

In this article Vicenç Viaplana and Helena Pielias tell us about the creation an putting on display of the trilogy on the 80th anniversary of the bombing of Granollers: the artistic direction of the concert **Music for peace and memory,** ***the audiovisual*** **Bombs. GRN memory.** ***present and the installation*** **224.GRN. terror.** ***Three artistic proposals that become a tribute to all the victims caused by the wars and also a condemnation of the impropriety of the armed conflicts of the past, of the present day and unfortunately of the future.***

Paraulas clau: Memòria històrica, investigació artística, llenguatges artístics
Keywords: Historical memory, artistic research, artistic languages

El 2018 és un any de commemoració intensa per Granollers, es compleixen 80 anys del bombardeig que la ciutat va patir el 31 de maig de 1938. Institucions, associacions i persones a títol individual, treballen per rememorar l'esdeveniment. En aquest marc, ens confien la tasca d'elaborar tres peces artístiques, la qual cosa ens brinda l'oportunitat de reflexionar en profunditat sobre un dels capítols més foscos de la història recent de la ciutat on vivim.

El bombardeig de Granollers és un episodi àmpliament conegut pels granollerins. Els historiadors locals l'han estudiat en detall, alhora que hi ha hagut un compromís institucional per mantenir viu el record: anualment se celebren memorials al cementiri per recordar l'efemèride, se'n parla a les escoles i als instituts, es fan exposicions a diversos espais de la ciutat, es produeixen documentals televisius a la televisió comarcal Vallès Oriental Televisió, i des de fa ara poc més de deu anys, existeix Can Jonch, Centre de Cultura per la Pau, que vetlla per la conservació de la memòria, divulgant-ne la història i teixint ponts de diàleg per consolidar els camins de la pau.

Així que quan ens arriba la proposta de treballar sobre el bombardeig de Granollers, som conscients que no és un episodi oblidat. De seguida tenim clar que la nostra feina no s'ha de centrar a explicar els fets, sinó a reinterpretar l'esdeveniment a través de l'art.

Des d'aquesta perspectiva, afrontem el projecte des de la màxima amplitud possible, reflexionant sobre l'origen de la violència i el comportament humà en societat i, tot i que partim des de la localitat granollerina, ens interessa emmarcar-la en el context global. Una de les nostres prioritats serà en tot moment entendre l'esdeveniment com un fet present i no com un problema del passat.

L'encàrrec consisteix en tres presentacions amb característiques formals molt diferents; la posada en escena d'un concert de música clàssica, un documental de creació per a televisió i una instal·lació museística.

Aquesta varietat d'encàrrecs té per nosaltres dos avantatges, un de caràcter temporal i l'altre, formal. Per una banda, l'execució de les propostes es fa al llarg de l'any, la qual cosa ens permet reflexionar en tres etapes i disposar del temps suficient per aprofundir en els pensaments; i, de l'altra, la diversitat formal ens permet experimentar amb diferents llenguatges artístics, la qual cosa facilita l'exploració de territoris comunicatius amb possibilitats diferents.

Així que iniciem la creació des d'una particular immersió històrica per anar desgranant d'aquesta manera les nostres pròpies

Concert per a la Pau i la Memòria. Maig de 2018
Teatre Auditori de Granollers. Foto: © FRAU Recerques Visuals

reflexions. A mesura que aprofundim en la recerca, però, ens sorgeixen dubtes i més dubtes, i són justament aquests dubtes, els que acabaran donant forma a les nostres propostes.

Encarem en dos grans blocs la direcció artística i posada en escena de *Música per a la pau i la memòria*, el concert amb l'Orquestra de Cambra de Granollers celebrat al Teatre Auditori de Granollers. El primer consisteix en una narració lineal a partir d'imatges projectades en una gran pantalla situada just al damunt de l'orquestra.

S'hi pot contemplar la bellesa de la destrucció a través d'una seqüència d'imatges d'un bombardeig, acompanyada de la inter-

pretació de temes de Xostakóvitx i Mozart. Aquest bombardeig, però, està fraccionat en l'espai i el temps, fa salts entre el passat i el present. Es mostren les poques imatges cinematogràfiques que es conserven de les hores posteriors al bombardeig de Granollers de 1938, barrejades amb imatges actuals de Granollers, gravades a les 9.05 del matí, a la mateixa hora i lloc on van caure les bombes fa 80 anys. Així, les imatges de destrucció del passat es juxtaposen amb les de pau i quotidianitat del present. La pantalla mostra com el pas del temps ha esborrat els rastres físics de destrucció, però proposa que ens preguntem si el trauma generacional que comporta s'ha superat. En relació amb aquestes imatges també veiem gravacions actuals de la guerra de Síria, imatges d'avions bombardejant ciutats i imatges subjectives des de les càmeres dels cascs dels metges que ajuden civils atrapats entre les runes, que fan que l'espectador pugui no només imaginar com es devia haver viscut a Granollers, sinó que el situa en la tessitura de l'empatia. Aquí fa 80 anys, a una altra banda és just ara.

A la segona part del concert, s'hi afegeix una coral formada pel Cor Mixt dels Amics de la Unió, el Cor Femení de Granollers i la Polifònica de Granollers.

La narració visual canvia d'estil i ens centrem a posar de manifest la importància de la memòria històrica. Per fer-ho, subratllem la importància d'alguns dels professionals que vetllen per mantenir-la viva. Els llibres i articles dels historiadors, les entrevistes als testimonis orals, els documents visuals de l'època…, tot plegat ens permet reviure amb molta claredat els esdeveniments del passat. És per això que convidem el fotoperiodista Emilio Morenatti, la documentalista Laura Casanovas de l'Arxiu Municipal de Granollers i l'historiador Joan Garriga a participar a l'espectacle, per homenatjar-los, individualment i com a representants simbòlics de la seva professió.

* * *

L'encàrrec d'una peça audiovisual a mig camí entre el documental de creació i l'assaig audiovisual ens obre les portes a noves maneres de compartir els nostres pensaments sobre la qüestió. La peça tindrà una durada de vint minuts i s'emetrà a Vallès Oriental Televisió, que en són els productors.

El primer plantejament que ens fem en relació amb la peça anterior, és la possibilitat d'incorporar-hi so, ja que en el concert, la sonoritat l'ocupava la música.

Concert per a la Pau i la Memòria. Maig de 2018
Teatre Auditori de Granollers. Foto: © FRAU Recerques Visuals

En aquest sentit, aprofitant la necessitat de compartir les preguntes que ens hem anat plantejant al llarg del procés, decidim adoptar un llenguatge directe, no només a través de les imatges, sinó també a través de la nostra pròpia veu, interpel·lant l'espectador, que es converteix en l'eix central de la proposta. A partir d'una bateria de preguntes sobre la naturalesa humana, sobre la identitat col·lectiva, sobre els conflictes i les guerres, sobre la memòria i l'actualitat, cerquem no pas que l'espectador ens doni respostes concretes, sinó que en la intimitat de casa seva, pugui plantejar-se que tard o d'hora, caldria una resposta.

BOMBES. GRN. Memòria, present. Maig de 2018, emès a Vallès Oriental Televisió (VOTV). Imatge extreta de Youtube

El resultat és *BOMBAS. GRN. memòria, present*, una peça amb un relat visual apropiacionista, teixit a partir d'imatges extretes de Youtube i d'imatges nostres, en què es poden observar alguns dels pitjors episodis de la història moderna, no només des del punt de vista local, sinó també des de la globalitat. Incorporem de nou les imatges de la Granollers bombardejada, afegint-hi les conseqüències de la bomba d'Hiroshima i aprofitant altre cop les imatges de la guerra de Síria.

La peça és un viatge cap a les parts més obscures de la ment humana. Un viatge que s'aconsegueix mostrant algunes de les accions humanes més cruentes de la història i plantejant totes aquestes preguntes sense resposta, que dirigeixen l'espectador cap a un paisatge mental sobre la barbàrie humana.

* * *

La proposta de crear una instal·lació al Museu de Granollers ens brinda dues noves oportunitats. Per una banda, ens permet treballar formalment d'una manera diferenciada respecte de les dues peces anteriors, deixant de banda així el suport audiovisual; i, de l'altra, ens permet tancar un intens procés de recerca i de creació.

En aquesta ocasió i en la línia de la peça anterior, seguim amb la voluntat de ser directes, ara, però, posant de manifest la cosa presencial, física i emocional.

Aquesta creació i la manera d'afrontar-la està òbviament marcada per les peces que la precedeixen i tot el procés viscut que hi ha donat forma. Hem ingerit una gran quantitat d'informació i hem tingut temps de pair les nostres pròpies reflexions, de manera que és un moment peculiar, en què es barregen les sensacions d'haver assolit una certa distància sobre les valoracions de caràcter més històric, amb la necessitat imperiosa d'aproximació al factor humà.

I és en aquest punt que ens sentim amb la capacitat de sintetitzar, ordenar i simplificar la brutalitat que estem tractant.

224. GRN. terror. Octubre i novembre de 2018, Museu de Granollers
Foto: © FRAU Recerques Visuals

El Museu de Granollers ens ofereix la Sala Oberta, un espai visible des del carrer gràcies a uns grans finestrals. Es tracta d'una sala que queda ensotada respecte del nivell del carrer, de manera que no cal entrar dins del Museu per veure'n el contingut.

El museu granollerí se situa en un carrer de vianants molt comercial i és probablement el més concorregut de la ciutat, això marca un dels nostres primers objectius: la instal·lació ha de funcionar també des de l'exterior de l'equipament. La idea és poder interpel·lar el públic habitual del museu, però també els vianants que passegen pel carrer, per a molts dels quals aquest equipament és invisible

Per crear en la direcció d'aquest primer objectiu, de seguida acordem utilitzar l'impacte visual com a recurs. És l'estètica de la contundència el que creiem que ens pot ajudar a fer-nos entendre, a fer més efectiu el nostre discurs.

224. GRN. terror exposa el mateix nombre de cossos que els historiadors han acordat que es van comptabilitzar en el bombardeig granollerí del 31 de maig de 1938. Una imatge directa i brutal, un recordatori de la fatalitat que mostra els 224 cossos amortallats en una mateixa sala, 224 volums antropomòrfics amb les mides reals de les diferents edats, posats l'un al costat de l'altre i apilats com a resultat real de la destrucció.

224. GRN. terror. Octubre i novembre de 2018, Museu de Granollers
Foto: © FRAU Recerques Visuals

Els cossos estan disposats a banda i banda, i els separa un passadís de 10 metres de llargada que travessa la sala. La instal·lació convida els assistents que s'aproximen a transitar pel passadís entre el mar de cossos. El passadís té una elevació d'uns 50 cm respecte del terra, de manera que permet tenir una visibilitat millor per apreciar el volum dels 224 cossos, una més bona i agra visió del desastre humà que representa un bombardeig. Travessar el passadís comporta enfrontar-se als morts i a la seva memòria, significa no defugir-los, tenir-los presents, pensar en ells… Travessar el passadís t'obliga a afrontar emocionalment els fets. El passadís és un trajecte curt, però d'una forta càrrega emocional.

Un altre dels objectius destacats de *BOMBES. GRN. memòria, present* és convertir l'espectador en la peça clau de la proposta i, en aquest sentit, la idea és que la instal·lació s'experimenti des d'una perspectiva individual, en silenci i de manera íntima, com si fos un memorial. Per aconseguir això, el passadís només fa un metre d'ample i, per sortir de la instal·lació, cal recórre'l en sentit contrari; així que, si hi ha la voluntat de transitar-la, l'espectador està pràcticament obligat a fer-ho en solitari, perquè no hi ha prou espai per fer-ho en grup.

Per emfasitzar encara més aquesta experiència individual, en transitar pel passadís es pot percebre un so que augmenta de volum a mesura que s'avança. La composició subtil, formada per tonalitats molt greus, és quasi imperceptible a l'inici del passadís, però ben

224. GRN. terror. Octubre i novembre de 2018, Museu de Granollers
Foto: © FRAU Recerques Visuals

present a l'arribar al final, fet que genera un sentiment d'incomoditat, que aporta dramatisme a l'experiència i que imposa el silenci a la sala.

Al final del passadís, l'espectador arriba a una paret d'on pengen una sèrie de papers de mida de bloc. En cadascun d'ells hi ha escrita una pregunta, un cop més les nostres preguntes… en què s'interpel·la l'espectador directament, amb la intenció de provocar la reflexió. Un total de vuit preguntes escrites amb lletra molt petita per afavorir de nou la individualitat. No són totes les preguntes que ens hem fet nosaltres mateixos durant el procés d'investigació: és la selecció que creiem que sintetitza el nostre neguit, preguntes sobre l'absurditat de les guerres i la condició humana.

Un cop llegides les preguntes, l'espectador ha de tornar a transitar pel passadís per sortir de la instal·lació. Aquesta tornada es converteix en una experiència de reflexió que conté el pòsit de les sensacions acumulades, de les respostes buscades a l'interior de cadascú…

Són moltes les persones que han entrat al museu a visitar *224. GRN. terror;* d'altres no ho han arribat a fer i només l'han mirat des de la distància, des del carrer, des de darrere els vidres. Cadascuna d'aquestes persones s'hi ha aproximat de la manera que n'ha estat capaç.

La intervenció ha provocat certa controvèrsia, visible en articles d'opinió en els mitjans escrits i en debats virtuals en pàgines socials, que han reflectit diversitat d'opinions amb partidaris i detractors sobre la idoneïtat de la peça.

No podem concebre millor culminació d'una intervenció artística que el fet que es posi en dubte la necessitat de la seva existència. *224. GRN. terror* ha permès posar de manifest no només un moment històric, sinó l'evidència de la necessitat de recordar-lo davant l'interès d'alguns d'invisibilitzar-lo. 224. GRN. terror ha permès reflexionar en veu alta, posar els fets al centre de l'opinió pública, establir debats en contextos no sempre habituats a parlar-ne, alhora que ens ha permès homenatjar les víctimes.

* * *

La creació d'aquest tríptic de propostes artístiques sobre el bombardeig de Granollers ens ha reafirmat en el paper de la funció de l'artista dins de la societat. Hem assenyalat, hem posat de manifest, hem repensat, hem recontextualitzat, hem resignificat.

Trilogía sobre el bombardeo de Granollers

FRAU. RECERQUES VISUALS

Estudio de investigación artística formado por los artistas multidisciplinarios Helena Pielias y Vicenç Viaplana

En este artículo Vicenç Viaplana y Helena Pielias nos explican cómo han creado y puesto en escena la trilogía sobre el 80 aniversario del bombardeo de Granollers: la dirección artística del concierto* Música para la paz y la memoria, *el audiovisual* Bombas. GRN. memoria. presente *y la instalación* 224.GRN. terror. *Tres propuestas artísticas que se convierten en un homenaje a todas las víctimas provocadas por las guerras y son, también, una denuncia de la indecencia de los conflictos bélicos de antes, de ahora y desgraciadamente del futuro.

Palabras clave: Memoria histórica, investigación artística, lenguages artísticos

2018 es un año de conmemoración intensa para Granollers. Se cumplen 80 años del bombardeo que la ciudad sufrió el 31 de mayo de 1938. Instituciones, asociaciones y personas, de forma individual, trabajan para rememorar lo que ocurrió. En ese marco, nos confían la tarea de elaborar tres piezas artísticas, lo que nos da la oportunidad de reflexionar en profundidad sobre uno de los capítulos más oscuros de la historia reciente de nuestra ciudad.

El bombardeo de Granollers es un episodio ampliamente conocido por los granollerenses. Los historiadores locales lo han estudiado detalladamente, a la vez que ha habido un compromiso institucional para mantener viva la memoria: anualmente se celebran memoriales en el cementerio para recordar la efeméride, se trabaja en las escuelas e institutos, se llevan a cabo exposiciones en el Museo de Granollers, se producen documentales en la televisión comarcal Vallès Oriental Televisió y, desde hace poco más de diez años, existe Can Jonch, Centro de Cultura por la Paz, que vela para la conservación de la memoria, divulgando su historia y tejiendo puentes de diálogo para consolidar los caminos de la paz.

Por este motivo, cuando nos llega la propuesta de trabajar sobre el bombardeo de Granollers, somos conscientes de que no se trata de un episodio olvidado. Enseguida tenemos claro que nuestro trabajo no debe limitarse a explicar los hechos, sino a reinterpretar lo que pasó a través del arte.

Desde esta perspectiva, afrontamos el proyecto desde la máxima amplitud posible, reflexionando sobre el origen de la violencia y el comportamiento humano en la sociedad y, aunque partimos de la localidad de Granollers, nos interesa enmarcarla en un contexto global. Una de nuestras prioridades será en todo momento entender el hecho histórico como un hecho presente, y no como algo del pasado.

El encargo consiste en tres presentaciones con características formales muy distintas: la puesta en escena de un concierto de música clásica, un documental de creación para la televisión y una instalación museística.

Esta variedad de encargos tiene para nosotros dos ventajas: una de carácter temporal y otra formal. Por un lado, la ejecución de las propuestas se lleva a cabo durante el año, lo que nos permite reflexionar en tres etapas y disponer del tiempo suficiente para ahondar en los pensamientos. Por el otro, la diversidad formal nos permite experimentar con distintos lenguajes artísticos, lo que facilita la exploración de territorios comunicativos con diferentes posibilidades.

Así, pues, iniciamos la creación desde una particular inmersión histórica para ir des-

granando, de ese modo, nuestras propias reflexiones. A medida que ahondamos en la investigación, sin embargo, se nos plantean más y más dudas. Son justamente estas dudas las que acabarán moldeando nuestras propuestas.

Planteamos en dos grandes bloques la dirección artística y la puesta en escena de *Música para la paz y la memoria*, el concierto de la Orquestra de Cambra de Granollers que tuvo lugar en el Teatro Auditorio de Granollers. El primero consiste en una narración lineal de imágenes proyectadas en una gran pantalla situada justo encima de la orquesta. En ellas se puede contemplar la belleza de la destrucción mediante una secuencia de imágenes de un bombardeo, acompañadas de la interpretación de temas de Shostakóvich y Mozart. Este bombardeo, sin embargo, está fraccionado en el espacio y el tiempo, va saltando del pasado al presente. Se muestran las escasas imágenes cinematográficas que se conservan de las horas posteriores al bombardeo de Granollers de 1938, combinadas con imágenes actuales de Granollers, grabadas a las 9.05 h de la mañana, a la misma hora y lugar donde cayeron las bombas 80 años atrás. Así, las imágenes de destrucción del pasado se yuxtaponen con las de paz y cotidianidad del presente. La pantalla muestra cómo el paso del tiempo ha borrado los rastros físicos de la destrucción, pero propone que nos preguntemos si el trauma generacional que implica ha sido superado. En relación con estas imágenes, también vemos grabaciones actuales de la guerra de Siria, imágenes de aviones bombardeando ciudades e imágenes subjetivas desde las cámaras de los cascos de los médicos que ayudan a civiles atrapados entre las ruinas. Estas imágenes provocan que el espectador no solo pueda imaginar cómo se vivió en Granollers, sino que lo ubica en la tesitura de la empatía. Aquí, hace 80 años; en otro lado, está pasando justo ahora.

En la segunda parte del concierto se unió una coral formada por el Cor Mixt dels Amics de la Unió, el Cor Femení de Granollers y la Polifónica de Granollers. La narración visual cambia de estilo y nos centramos en poner de manifiesto la importancia de la memoria histórica. Para hacerlo, destacamos la importancia de algunos de los profesionales que velan para mantenerla viva. Los libros y artículos de los historiadores, las entrevistas a los testimonios orales, los documentos visuales de la época… Todo nos permite revivir con gran claridad los acontecimientos del pasado. Por este motivo, invitamos al fotoperiodista Emilio Morenatti, a la documentalista Laura Casanovas, del Archivo Municipal de Granollers, y al historiador Joan Garriga a participar en el espectáculo, para homenajearlos individualmente y como representantes simbólicos de su profesión.

* * *

El encargo de una pieza audiovisual a medio camino entre el documental de creación y el ensayo audiovisual nos abre las puertas a nuevas formas de compartir nuestros pensamientos sobre la cuestión. La pieza durará 20 minutos y se emitirá en Vallès Oriental Televisió, medio productor.

El primer planteamiento que nos hacemos en relación con la pieza anterior es la posibilidad de incorporar sonido en ella, porque en el concierto la sonoridad estaba ocupada por la música.

En ese sentido, aprovechando la necesidad de compartir las preguntas que nos hemos ido planteando a lo largo del proceso, decidimos adoptar un lenguaje directo, no solo a través de las imágenes, sino también a través de nuestra propia voz, interpelando al espectador, que se convierte en el eje central de la propuesta. A partir de una batería de preguntas sobre la naturaleza humana, la identidad colectiva, los conflictos y las guerras, la memoria y la actualidad, no buscamos que el espectador nos dé respuestas concretas, sino que en la intimidad de su casa pueda plantearse que tarde o temprano tendrá que llegar una respuesta.

El resultado es *BOMBAS. GRN. memoria, presente*, una pieza con un relato visual apropiacionista, tejido a partir de imágenes extraídas de YouTube y también nuestras, en las que se pueden observar algunos de los peores episodios de la historia moderna, no solo desde el punto de vista local, sino también desde la globalidad. Volvemos a incorporar las imágenes de la ciudad de Granollers bombardeada, añadiendo las consecuencias de la bomba de Hiroshima y aprovechando de nuevo las imágenes de la guerra de Siria.

La pieza es un viaje hacia las partes más oscuras de la mente humana. Un viaje que se consigue mostrando algunas de las acciones humanas más cruentas de la historia y planteando todas las preguntas sin respuesta, que dirigen al espectador hacia un paisaje mental sobre la barbarie humana.

* * *

La propuesta de crear una instalación en el Museo de Granollers nos ofrece dos nuevas oportunidades. Por un lado, nos permite trabajar formalmente, de un modo diferente respecto a las dos piezas anteriores, descartando, así, el soporte audiovisual. Por el otro, nos permite culminar un intenso proceso de investigación y creación.

En esta ocasión, y en la línea de la pieza anterior, seguimos con la voluntad de ser directos, pero ahora poniendo de manifiesto lo presencial, lo físico y lo emocional.

Esta creación y la manera de afrontarla está obviamente marcada por las piezas que la preceden y todo el proceso vivido que le ha dado forma. Hemos ingerido una gran cantidad de información y nos ha dado tiempo de digerir nuestras propias reflexiones, de modo que se trata de un momento peculiar, en el que se mezclan las sensaciones de haber conseguido una cierta distancia sobre las valoraciones de carácter más histórico con la necesidad imperiosa de aproximarse al factor humano.

En este punto, nos sentimos con la capacidad de sintetizar, ordenar y simplificar la brutalidad que estamos tratando.

El Museo de Granollers nos ofrece la Sala Abierta, un espacio visible desde la calle gracias a unos grandes ventanales. Se trata de una sala que queda por debajo del nivel de la calle, de modo que no hace falta entrar en el museo para ver lo que hay.

El museo granollerense está en una calle de peatones muy comercial, probablemente la más concurrida de la ciudad, lo que marca uno de nuestros primeros objetivos: la instalación debe funcionar también desde el exterior del equipamiento. La idea es poder interpelar al público habitual del museo, pero también a los peatones que pasean por la calle. Para muchos de ellos, este equipamiento es invisible.

Para trabajar en la dirección de este primer objetivo, enseguida acordamos utilizar el impacto visual como recurso. Es la estética de la contundencia lo que nos puede ayudar a hacernos entender, a hacer más efectivo nuestro discurso.

224. GRN. terror expone el mismo número de cuerpos que los historiadores han acordado que se contabilizaron en el bombardeo de Granollers del 31 de mayo de 1938. Una imagen directa y brutal, un recordatorio de la fatalidad que muestra los 224 cuerpos amortajados con las medidas reales de las diferentes edades, dispuestos el uno al lado del otro y apilados como resultado real de la destrucción.

Los cuerpos se disponen a un lado y al otro, y los separa un pasillo de 10 m de largo que atraviesa la sala. La instalación invita a los asistentes que se acercan a transitar por el pasillo entre el mar de cuerpos. El pasillo se encuentra unos 50 cm por encima del suelo para ofrecer una mejor visibilidad que permita apreciar el volumen de los 224 cuerpos, una mejor y más agria visión del desastre humano que supone un bombardeo. Cruzar el pasillo

significa afrontarse a los muertos y a su memoria, no huir de ellos, tenerlos presentes, pensar en ellos… Cruzar el pasillo obliga a afrontar emocionalmente los hechos. Es un trayecto corto, pero de una fuerte carga emocional.

Otro de los objetivos destacados de *BOMBAS. GRN. memoria, presente* es convertir al espectador en pieza clave de la propuesta. En este sentido, la idea es que la instalación se viva desde una perspectiva individual, en silencio y de forma íntima, como si fuera un memorial. Para conseguirlo, el pasillo solo mide 1 m de ancho, y para salir de la instalación hay que recorrerlo en sentido contrario. Así, si hay la voluntad de transitarla, el espectador está prácticamente obligado a hacerlo en solitario, porque no hay espacio suficiente para hacerlo en grupo.

Para enfatizar aún más esta experiencia individual, al transitar por el pasillo se puede percibir un sonido que va aumentando a medida que se avanza. La composición sutil, formada por tonalidades graves, es casi imperceptible al inicio del pasillo, pero se hace presente al llegar al final, lo que genera un sentimiento de incomodidad que aporta dramatismo a la experiencia y que impone el silencio en la sala.

Al final del pasillo, el espectador llega a una pared de donde cuelgan una serie de papeles del tamaño de un bloc. En cada uno de ellos hay escrita una pregunta, una vez más nuestras preguntas, en la que se interpela al espectador directamente con la intención de provocarle la reflexión. Un total de ocho preguntas escritas con letra muy pequeña para favorecer de nuevo la individualidad. No son todas las preguntas que nos hemos planteado nosotros mismos durante el proceso de investigación, sino la selección que creemos que sintetiza nuestro desasosiego: preguntas sobre la absurdidad de las guerras y la condición humana.

Una vez leídas las preguntas, el espectador debe volver a cruzar el pasillo para salir de la sala. Este camino de regreso se convierte en una experiencia de reflexión que contiene los sedimentos de las sensaciones acumuladas, de las respuestas buscadas en el interior de cada uno…

Son muchas las personas que han entrado en el museo a visitar *224. GRN. terror.* Otras no han llegado a hacerlo y han observado desde la distancia, desde la calle, desde el otro lado del cristal. Cada uno se ha acercado tanto como ha sido capaz.

La intervención ha provocado un poco de controversia, visible en artículos de opinión en los medios de comunicación escritos y en debates virtuales en la red. Se ha reflejado la diversidad de opiniones, con partidarios y detractores de la idoneidad de la pieza.

No imaginamos mejor culminación de una intervención artística que el hecho de que se ponga en duda la necesidad de su existencia. *224. GRN. terror* ha permitido poner de manifiesto no solo un momento histórico, sino la evidencia de la necesidad de recordarlo frente al interés de algunos de invisibilizarlo. *224. GRN. terror* ha permitido reflexionar en voz alta, poner los hechos en el centro de la opinión pública, establecer debates en contextos no siempre habituados a hablar de algo así y, a la vez, homenajear a las víctimas.

* * *

La creación de este tríptico de propuestas artísticas sobre el bombardeo de Granollers nos ha reafirmado en el papel de la función del artista dentro de la sociedad. Hemos señalado, hemos puesto de manifiesto, hemos repensado, hemos recontextualizado, hemos resignificado.

Barcelona

Noviembre/November 2018

Cárcel Modelo de Barcelona. Arte, memoria y espacio público[1]

NÚRIA RICART. Universidad de Barcelona

JORDI GUIXÉ. Director. Observatorio Europeo de Memorias (Fundación Solidaridad Universidad de Barcelona)

ORIOL LÓPEZ BADELL. Observatorio Europeo de Memorias (Fundación Solidaridad Universidad de Barcelona)

En este artículo hemos querido dar relevancia al proceso ciudadano desarrollado por la Plataforma* Fem Nostre l'Espai de la Model! (¡Hagamos nuestro el espacio de la Modelo!) *En el contexto de cierre definitivo de la Cárcel Modelo y en relación a los debates desarrollados desde la perspectiva del arte, el espacio público y la memoria.

In this article the authors focus in the citizens' participation process promoted by the platform "Fem Nostre l'Espai de la Model"* (Let's take the Model precinct!) *that sparked after the closure of the jail. The article also highlights the importance of the debates around the concepts of art, memory and public space.

Palabras clave: Cárcel Modelo, memoria, arte público, participación ciudadana
Keywords: Model Prison, Memory, Public Art, Citizen Participation

[1] Parte de esta investigación se desarrolla a través del proyecto Arte Público y Memoria. HAR2017-84322-P

Pero ¿donde está nuestra historia más reciente: la joven República española de 1931, las revoluciones, la guerra, la larga dictadura, los olvidos voluntarios de la Transición, el golpe de estado del 23 de febrero?

Las víctimas y los héroes de este largo proceso son hoy el material de nuestra identidad y de nuestra memoria. Con una política de arte público que los olvide tan sólo conseguiremos rellenar de trastos el espacio público de la ciudad. Tras reconstruir la memoria desterrada por el franquismo, tras convertir los monumentos a los caídos en monumentos a todas las víctimas de la Guerra Civil, tras esconder pesadillas como la estatua ecuestre del Dictador Franco o las gestas de la Legión Cóndor que bombardeó nuestras ciudades, no se ha establecido un programa claro para la nueva memoria de la Democracia española." (De Lecea, 2004:10)

Ignasi de Lecea, una de las personalidades más relevantes de la "reconstrucción" (Bohigas,1986) de la Barcelona olímpica, escribía estas palabras en el año 2004. Hoy, quince años después y en un nuevo contexto social y político, el texto mantiene todo el sentido cuando las políticas de construcción simbólica de nuestro espacio público se enfrentan a enormes resistencias para con la memoria de las generaciones protagonistas de la IIª República española y las resistencias al golpe de estado, la guerra civil y la dictadura franquista. ¿Existe en la España contemporánea un proyecto compartido de construcción memorial?

En Barcelona se empiezan a dar las condiciones para el compromiso hacia un espacio público definido por esta perspectiva, desarrollada en base a una agenda municipal vinculada a la memoria democrática,[2] que ve en el plan de transformación de la Cárcel Modelo una oportunidad para desarrollar un proyecto a más amplia escala, de carácter internacional.

Entre los años 2015 y 2019, las entidades congregadas alrededor de la Plataforma Fem Nostre l'Espai de la Model!, han sido agentes fundamentales para la potenciación de un debate público sobre el futuro de la Modelo a nivel ciudadano e institucional, planteando una agenda de trabajo basada primero: en el cierre definitivo de la cárcel; y segundo: en la activación de un proceso participativo sobre su futuro. Tras 113 años, y más de veinte de reivindicaciones ciudadanas a favor del desmantelamiento[3] de la Modelo, éste se lleva a cabo definitivamente en el primer semestre del año 2017 tras un acuerdo entre la Generalitat de Catalunya y el Ayuntamiento de Barcelona.

[2] Por primera vez en la ciudad se define un Comisariado de Memoria, que en la legislatura 2015-2019 desarrolla sus políticas en el ámbito municipal. Más información en: http://ajuntament.barcelona.cat/programesmemoria/es/

[3] SOS Monuments, entre otras entidades, lidera desde hace décadas reivindicaciones para el cierre definitivo de la cárcel y la valoración patrimonial de la misma. En 2009, el Ayuntamiento aprueba el Plan Director para la Modelo, con el apoyo de la Asociación de Vecinos de l'Esquerra de l'Eixample. En 2010, la Modelo es protegida mediante la inclusión del panóptico en el Catálogo de Patrimonio del Consistorio.

Inaugurada el 9 de junio de 1904, la cárcel Modelo —oficialmente denominada Prisión Celular de Barcelona— fue concebida como un modelo a seguir dentro del sistema penitenciario español. Pretendía ser un ejemplo para la reinserción del delincuente mediante la disciplina, el aislamiento y la moral religiosa. Su arquitectura siguió el planteamiento presentado a finales del siglo XVIII por Jeremy Bentham quien, en medio de un debate europeo para promover la dignidad de los presos y posibilitar su reinserción en la sociedad, presentó el sistema conocido como panóptico, del griego *pan* (todo) y *opticon* (observar).

El panóptico planteaba una prisión circular con una torre de vigilancia en el centro, desde la que el vigilante lo pudiera controlar todo sin ser visto. Es decir, que los inspectores fueran invisibles y omnipresentes vez y que esto indujera a los internos al autocontrol y la sumisión. El proyecto de la Modelo incorporó esta tipología de edificio y previó tres recintos: un edificio de administración en la entrada, un edificio radial de seis brazos destinado a los presos preventivos, y un módulo posterior para los reclusos ya juzgados y para talleres donde los presos se pudieran formar y redimir las penas.

La Modelo ha sido uno de los principales centros de represión política y control social de la ciudad, por sus celdas pasaron anarquistas, socialistas, comunistas, catalanistas, religiosos, fascistas y, evidentemente, presos comunes o sociales. Al estallar la Guerra Civil en julio de 1936, se encerraron militares implicados en el golpe de Estado, fascistas y personas de ideología derechista. Tras el conflicto entre las diversas fuerzas republicanas el mes de mayo de 1937, también se recluyeron militantes de la CNT, la FAI y el POUM. En las postrimerías de la guerra, cuando las tropas fascistas ocuparon Barcelona en enero de 1939, miles de personas fueron encerradas en la cárcel Modelo, que se convirtió en un símbolo de la represión franquista en contra de los que habían defendido la República y los que se oponían al nuevo régimen.

El proyecto inicial de la Modelo previó una capacidad para 820 reclusos, pero ya desde los inicios se sobrepasó el número de internos hasta desbordarse. Los primeros años de la dictadura, cuando el hambre y la masificación marcarían el día a día de la Modelo, se llegaron a contabilizar casi 19.000 presos a la vez. Durante la década de 1950 y los primeros años de 1960, la mayoría de presos eran "comunes" debido al endurecimiento de la ley de "Vagos y Maleantes" que afectó sobre todo a las clases marginales alrededor de las ciudades que crecían caóticamente. Estos compartían el espacio con los presos

políticos (sindicalistas y políticos en la clandestinidad). Y en 1955 la Modelo acogió temporalmente las reclusas de la cárcel de mujeres de Les Corts, que había sido cerrada ese año, convirtiéndose en una prisión mixta hasta 1963, cuando se inauguró la nueva cárcel para mujeres de la Trinitat.

En los años 70, los presos políticos volvieron a aumentar en la Modelo, ya que los movimientos prodemocráticos se acentuaron. Ya en la Transición, cuando se reclamaba la amnistía para todos los presos políticos, el sacerdote pacifista Lluís Maria Xirinachs, al ser liberado de la Modelo, inició una campaña a favor de la amnistía ante el mismo edificio que le llevará a casi dos años de protesta silenciosa. Finalmente, en octubre de 1977 fue promulgada la Ley de Amnistía, aunque no beneficiaba a los presos comunes o sociales y esto generó varias protestas vehiculadas sobre todo a través de la "Coordinadora de Presos Españoles en Lucha" (COPEL), creada el año 1976.

Ya en democracia, en diciembre de 1983 se traspasó la gestión de la Modelo a la Generalitat de Cataluña, que pasó a denominarse Centro Penitenciario de Hombres de Barcelona. A inicios del siglo XXI, a pesar del intento de adecuación a los nuevos tiempos, la población reclusa doblaba su capacidad con 2.000 presos. Finalmente, el 8 de junio de 2017, 113 años después de su inauguración, la Modelo cerraba sus puertas como centro penitenciario.

Michel Foucault reflexiona sobre la capacidad de transformación de espacios como la cárcel Modelo de Barcelona, que define como heterotopías. Se trata de emplazamientos que, lejos de difundirse por doquier en el sistema urbano, son en sí lugares de lo otro; de la desviación (cárceles, asilos, psiquiátricos…); del reflejo de la utopía (jardines, colonias…), de la yuxtaposición (teatros, cines…), de nuestra relación con el tiempo (cementerios, museos, archivos…pero también ferias y fiestas). Asimismo, expresan la necesaria condición de limitación con el entorno, a menudo trascendida a través del control de su permeabilidad en forma física, simbólica y o ritual (*hammams*, iglesias,...aeropuertos…).

Como lugares de la desviación, los espacios de represión significan el espacio de la alteridad, de lo disruptivo, del no derecho. Para Foucault, una característica de estos lugares es su capacidad de transformación y adaptación. "*Cada heterotopía*, afirma el autor, *tiene un funcionamiento preciso y determinado en el interior de la sociedad, y la misma heterotopía puede, según la sincronía de la cultura en la que se encuentra, tener un funcionamiento u otro.*" (Foucault, 1967: 435-436) Es esta condición, la de su capacidad transformativa, la que convierte estos espacios en lugares "patrimonializables", y por tanto objeto de interés en procesos de regeneración urbana.

En este sentido, el arte público, —entendido en su amplio espectro de significados, desde el monumento a la práctica efímera (Ricart et al, 2010)—, puede articular el lenguaje de comunicación para la transmisión de la memoria y sus significados en los nuevos usos del lugar.

Cronología, procesos de reivindicación-resignificación de la Modelo. Arte público y memoria

2015-2016, interlocución. Reproducciones de Helios Gómez en los muros exteriores de la cárcel

En 2015, los progresos en relación al cierre definitivo de la Modelo están estancados y el tema sufre una cierta neutralización en el debate público de la ciudad. Con el Observatorio Europeo de Memorias de la Fundación *Solidaritat Universitat de Barcelona*, la Asociación de Vecinos de *l'Esquerra de l'Eixample* y la Asociación Cultural Helios Gómez empezamos a plantear posibles modos de revitalizar la problemática mediante actividades artísticas diversas entre las que va tomando forma la exposición en Barcelona de obras del artista Helios Gómez, jamás expuestas en la ciudad.

Helios Gómez (1905-1956) fue artista y grafista profesional cuya producción estuvo enormemente comprometida políticamente. *En abril de 1936, cofunda el* Sindicat de Dibuixants Professionals de Catalunya, punta de lanza del cartelismo de guerra y del que será elegido presidente. Durante la Guerra Civil combatió en los frentes de Baleares, Aragón, Madrid y Andalucía. Tras la Victoria franquista, el exilio y los campos de concentración franceses. Forzado a volver a España, lucha aún en los movimientos clandestinos y es encarcelado en la prisión Modelo de Barcelona. Durante los ocho años de detención, crea en una celda un fresco, la Capilla Gitana, manifiesto de resistencia antifranquista, hoy en día oculto bajo una capa de pintura blanca. (Associació Cultural Helios Gómez, 2016)

Durante este proceso, en marzo de 2015, desde el Observatorio Europeo de Memorias de la Universidad de Barcelona se realiza un documento de ideas para proponer una actuación memorial una vez puedan ser reubicados los presos y vaciada la cárcel. En esa época, hay un bloqueo entre Ayuntamiento de Barcelona y Generalitat de Catalunya y el acuerdo de liberar el espacio de la Modelo está lejos

de ser consensuado. De todas formas unos primeros contactos entre el distrito, la Universidad y el Observatorio emergen alrededor de dicho proyecto que cuenta con el apoyo de algunas asociaciones —Helios Gómez y Expresos polítics— entre otras. Se replanteaba y se repensaba el espacio de la modelo como espacio de memorias y se planteaba un lugar donde debían convivir las demandas "históricas" del barrio; el subtítulo anunciaba ya: Equipamientos públicos, Zonas Verdes y un Espacio Europeo de Memorias (documento presentado con el soporte y colaboración de EUROM, Universidad de Barcelona —Centro de Recerca POLIS—, Associació Catalana d'Expressos Polítics, SOS Monuments, Fundación Helios Gómez, Asociación de Vecinos l'Esquerra de l'Eixample y GRUP 33 de Barcelona; Marzo 2015).

Pero una nueva convocatoria electoral puso una pausa en la evolución del Proyecto en el sentido de realización de un encargo más efectivo.

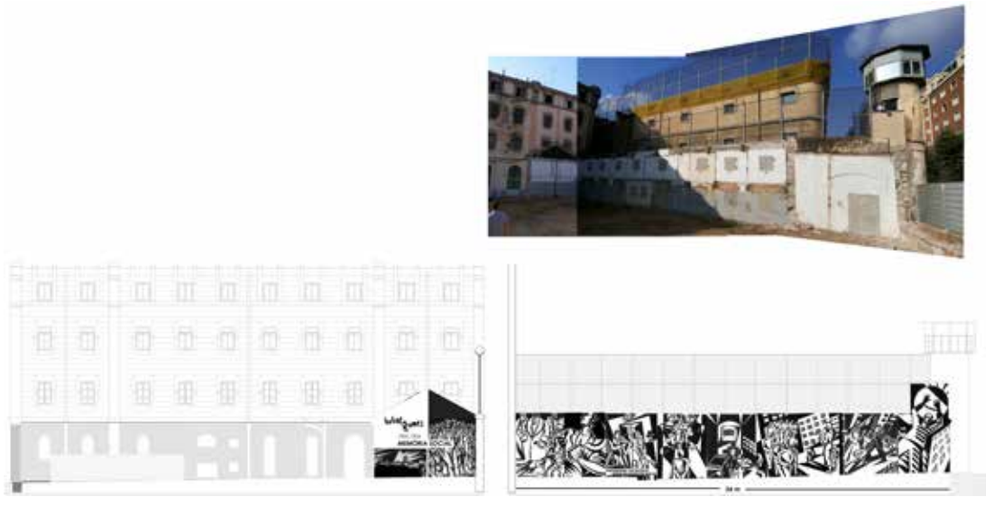
En la campaña electoral del año 2015, el entonces alcalde Trías, de *Convergència y Unió* (actual PdCat), activa por enésima vez el desmantelamiento definitivo de la Modelo, derruyendo un edificio perimetral de la cárcel dedicado a presos de tercer grado, entre las calles Entença i Rosselló. Posteriormente, *En Comú-Podem* gana la alcaldía de Barcelona.

Con el objetivo de mantener el debate en relación al cierre definitivo de la Modelo y la reivindicación de este espacio como lugar de memoria, el proyecto de exposición de las obras del artista Helios Gómez toma una nueva dimensión. Se valora entonces la posibilidad de una intervención artística en el espacio público, mediante la reproducción de algunas de las obras de Gómez en parte del muro perimetral aparecido tras la destrucción del edificio de tercer grado. Se plantea el proyecto a la Asociación *SOS Monuments y Expresos Polítics del Franquisme*; asumiendo la importancia de ir abriendo el proceso a actores importantes en el debate sobre el cierre definitivo de la Modelo [4].

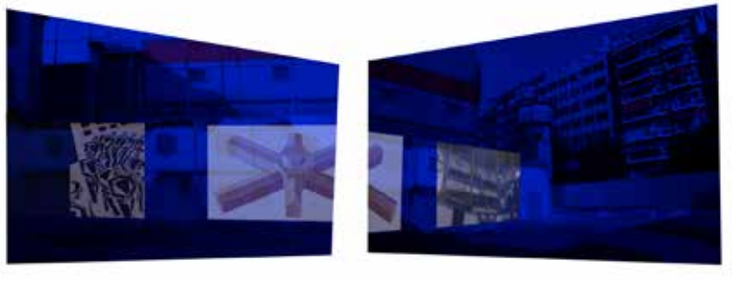
En el mes de Junio de 2015, el Ayuntamiento aprueba el proyecto expositivo, que es a su vez denegado por parte de Instituciones Penitenciarias (Generalitat de Catalunya)[5], —aludiendo a un problema de seguridad vinculado a la imagen distorsionada que las piezas de Helios Gómez pudieran dar sobre una cárcel moderna en activo. Con este escenario, reformulamos la propuesta en el contexto de la Fiesta Mayor de l'*Eixample Esquerre* en Octubre de 2015, promoviendo conjuntamente con la Asociación de Vecinos un concierto en el espacio liberado, e incluyendo en él proyecciones de obras de Helios Gómez. Finalmente, Instituciones Penitenciarias vuelve a denegar el permiso aludiendo a motivos de seguridad.

[4] En este sentido es interesante la doble escala del proceso, con intereses locales (necesidad de escuelas públicas, verde urbano, etc.) y supralocales (reivindicación de otros equipamientos de escala metropolitana como es el vinculado a la memoria)

[5] Ente gestor de todos los centros penitenciarios en Catalunya



Proyecto de reproducción de obras del artista Helios Gómez en el espacio liberado entre las calles Entença i Rosselló, año 2015. (Reproducción mural de las obras del artista Helios Gómez. Dir. Ricart, Guixé-EUROM, As. Vecinos Eixample Esquerre, As. Expresos Polítics, SOS Monuments)



Fotomontaje de las proyecciones para el concierto de octubre de 2015 en la cárcel Modelo. Música y arte reivindicativos. (Dir. Ricart, Guixé-EUROM, Asociación de Vecinos de l'Eixample Esquerre)

2016, Plataforma ciudadana *Fem Nostre l'Espai de la Model*. Memoria, equipamientos y verde urbano

Estas propuestas, que buscan atender a la dimensión de memoria vinculada a la Modelo, aunque denegadas, promueven el siguiente paso en el proceso: la articulación de la plataforma ciudadana: *Fem Nostre l'Espai de la Model!*[6]. Nacida para mantener el debate sobre el futuro de la cárcel abierto a nivel ciudadano en base a tres ejes de trabajo fundamentales en los procesos ciudadanos locales y supralocales: el ejercicio de memoria, la mejora en el déficit de equipamientos y la necesidad de articular una gran zona verde en el distrito. En su manifiesto fundacional, firmado en mayo de 2016 por más de 30 entidades, —entre las que destaca Comisiones Obreras o la Asociación Catalana de Expresos políticos además de todas las citadas anteriormente—, subrayamos la importancia de cumplir los últimos plazos dados a nivel institucional, —cuya fecha era el primer semestre de 2017—, y denunciamos el incumplimiento reiterado de acuerdos por parte de las administraciones públicas hasta la fecha. En él se apuesta por el uso exclusivo del espacio como *"zona verde, equipamientos públicos y espacio de memoria"*, —en contra de lo aprobado en el Plan General Metropolitano en 2001, y que prevé 4.435 m^2 dedicados a oficinas y terciario.

Finalmente el manifiesto reivindica la necesidad por parte del consistorio de dar *"impulso a un proceso de participación ciudadana para decidir el futuro de la Modelo"*.

El proyecto artístico se adapta a esta nueva fase, con la incorporación de dos ejes más de reivindicación, formulando constantes propuestas de espacio público. La Plataforma presenta a las administraciones competentes en este momento (Ayuntamiento y Generalitat a través de Servicios Penitenciarios) un nuevo proyecto, más colorido y complejo, en el que se distingue un mural dedicado al tema de memoria con la reproducción de obras de Helios Gómez, y que convive con otros contenidos más transversales sobre proyectos de ciudad. Al mural, desarrollado por el artista de arte urbano Roc Blackblock, añadimos un tótem informativo en el que se profundiza sobre los tres temas de debate público sobre los que pivotan las reivindicaciones de la plataforma ciudadana: memoria, equipamientos y verde urbano.

El Ayuntamiento aprueba el proyecto íntegramente pero Servicios Penitenciarios resuelve no permitir una parte del mural. De nuevo las reproducciones de Helios Gómez son censuradas aludiendo a motivos de imagen y seguridad en una prisión aún en uso.

[6] La Plataforma *Fem Nostre l'Espai de la Model* (Hagamos nuestro el espacio de la Modelo) que acoge más de 30 entidades publica sus actividades en el sitio web: https://presomodel.wordpress.com/

Tótem y mural censurado (abajo proyecto completo), Junio de 2016. Fotografías de izquierda a derecha: Organización festiva, junio 2016; proyecto mural con parte censurada; visita de la dirección de Servicios penitenciarios al tótem. (Dir. Ricart, Guixé. Mural: Rock Blackblock- Plataforma Fem Nostre l'Espai de la Model!)

Para la Plataforma es todo un éxito. ¡Podemos pintar el mural y denunciar al mismo tiempo su censura! En el tótem, situado en el espacio público, se denuncia la negativa por parte de las autoridades a la reproducción de las obras del artista.

Qué duda cabe que esta información, situada permanentemente en un espacio público, es recibida muy negativamente por parte del director de Servicios Penitenciarios, invitándonos a tapar o modificar el contenido del tótem en este apartado para su posible negociación. Durante algunos meses, la palabra *"Censura"* es substituida por la siguiente expresión: *"Disculpen las molestias, estamos negociando"*. Aunque se suceden algunas conversaciones informales, la negociación no es real, pero la plataforma se ha convertido en un actor importante en el proceso.

La intervención artística, compuesta del mural reivindicativo y el tótem informativo, desaparece en julio de 2017, con la construcción de barracones provisionales para una escuela pública de primaria en el lugar, —se trata de uno de los equipamientos más largamente demandados en el barrio.

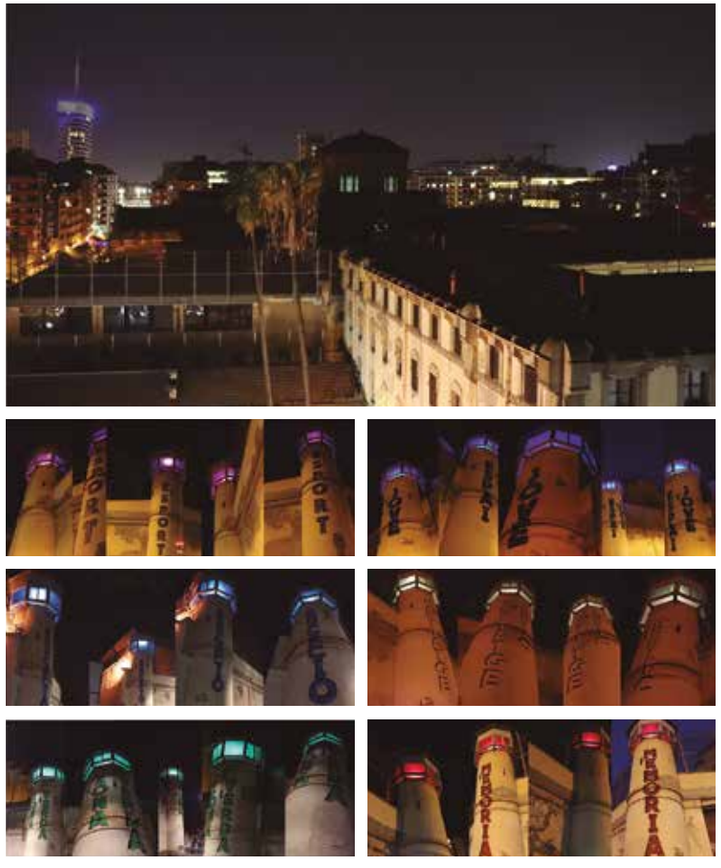
A partir de este momento, la Cárcel Modelo es un lugar abierto a la ciudadanía en horarios específicos donde se promueven un gran número de actividades. Asimismo el Ayuntamiento inicia el proceso participativo que organizará el debate público entorno al futuro de la cárcel.[7]

[7] La información sobre el proceso participativo se puede encontrar en este sitio web: https://www.decidim.barcelona/processes/lamodel/f/2315/?locale=es

A los ejes reivindicativos planteados por la plataforma, pronto se suma la necesidad de articular en el ámbito de la cárcel un parque importante de vivienda pública.

2018 FARS, Fem Nostre l'Espai de la Model

FARS es un proyecto integrador y reivindicativo que busca resignificar el espacio mediante la interpelación con el lugar y sus perspectivas de futuro. Se desarrolla en el contexto del proceso participativo



Colage fotográfico de FARS, Fem Nostre l'Espai de la Model! Octubre 2018 (Dr. Ricart, Guixé, Pintura mural de Roc Blackbloc-Plataforma Fem Nostre l'Espai de la Model!, Ayuntamiento de Barcelona, EUROM, Proyecto Arte Público y Memoria (HAR-)

activado desde el Ayuntamiento y que busca definir los ejes para el desarrollo del Plan Director de la Modelo. La acción FARS consiste en la señalización de las torres de vigilancia con los conceptos clave de vindicación ciudadana y una intervención lumínica temporal, llevada a cabo durante el pregón y la clausura de la fiesta mayor de la Izquierda del Eixample el mes de octubre de 2018.

Con esta acción, las torres de vigilancia, —símbolo inequívoco de control y represión—, son transformadas durante unas horas a través de la luz, la palabra y el color; convertidas en antorchas portadoras de nuevos significados en el paisaje urbano. Todavía hoy se pueden leer las palabras pintadas para la ocasión en cada una de las torres, en referencia a los principales consensos ciudadanos sobre los futuros usos de la prisión: Educación, Zona Verde, Memoria, Gestión Comunitaria, Espacio Joven, Deporte y Vivienda Pública.

En concreto, FARS responde a tres objetivos específicos: la integración de propuestas de consenso en relación a la complejidad del debate público y al proceso participativo en marcha; la visibilidad en el espacio público, local y metropolitano, de nuevos significados y retos de futuro de este espacio; y finalmente la valoración del patrimonio formado por las torres de vigilancia y los muros perimetrales.

2019, "la Modelo del futuro"[8]

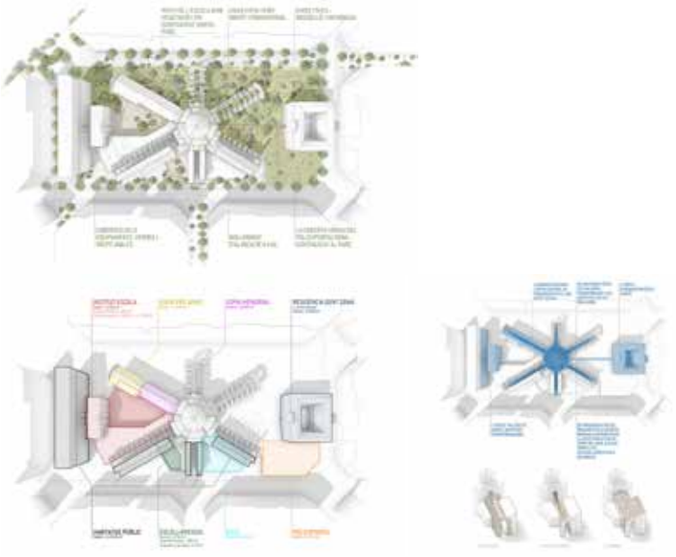
En la documentación sobre "la Modelo del futuro" publicada en enero de 2019 por el Ayuntamiento no se detallan los ejes vertebradores del Espacio de Memoria previsto aunque si se identifica un futuro espacio de 3022 m^2 en parte de la cuarta galería para actividades vinculadas a la transmisión de la memoria y la interpretación del patrimonio construido, en convivencia con otros usos a nivel de equipamientos (docente, deportivo, social...), residencia pública y zona verde.

El plan propone el mantenimiento del edificio de Talleres y Oficinas y la adaptación integral del panóptico y cinco de sus seis brazos para lograr la máxima continuidad y unidad posible del verde urbano. Se plantea así el derribo íntegro de torres y muros y el mantenimiento de la estructura panóptica completamente transformada para su adaptación a nuevos usos. De los seis brazos del panóptico sólo se mantiene la estructura íntegra original exterior de la cuarta galería, dedicada a Espacio de Memoria y Espacio Joven.

Tras su presentación se plantea un calendario en activo para desarrollar a través de concurso público el Plan Director de la Modelo.

[8] El plan es fruto del proceso participativo desarrollado desde finales del año 2017, y configurado bajo la dirección de Ton Salvadó (Modelo Urbano, Ayuntamiento de Barcelona). Más información en: https://lamodel.barcelona/model-del-futur/

[9] Entre 2015 y 2017, hubo varias reuniones con el Ayuntamiento de Barcelona y los representantes de la sección de Memoria de la Plataforma Fem Nostre l'Espai de la Model. Reuniones en las que fueron emergiendo las ideas del anteproyecto del Observatorio Europeo de Memorias en relación al Espacio de Memoria de la Modelo. En el marco de la Plataforma, se realizó una reunión temática que decidió elaborar las bases del nuevo proyecto memorial en la Modelo. El documento teórico fue consensuado por una unanimidad y en este caso compartido con los responsables de Programas de Memoria de la ciudad Condal. Así pues, el 3 de mayo de 2017 se acuerdan una serie de puntos dentro del "subgrupo de trabajo de Memoria" sobre el futuro equipamiento memorial. Este proyecto es "asumido" por el Ayuntamiento, aunque paralelamente la Plataforma no deja de funcionar de forma reivindicativa emprendiendo acciones de Arte y Espacio público con connotaciones de acción memorial.



"La Modelo del futuro", enero 2019 (Modelo Urbano, Ayuntamiento de Barcelona) Usos, zona verde, y transformaciones del patrimonio construido.

Hacia un Espacio de Memoria en La Modelo

La falta de desarrollo del Espacio de Memoria propuesto desde el Ayuntamiento en enero de 2019 nos lleva a recuperar en este artículo, —a modo de conclusión de un proceso aún en activo—, las principales propuestas consensuadas desde la Plataforma Fem Nostre l'Espai de la Model en mayo de 2017 sobre el Espacio de Memoria,[9] y que plantean:

1. Potenciar la Modelo como un equipamiento de transmisión memorial con posibilidades y retos únicos en el Estado. La historia, el patrimonio en sí mismo, pero la experiencia de las personas, presos y presas que fueron internados, configuran un universo represivo, social, político y ciudadano, que se ha de recordar, rememorar y reinterpretar.
2. Mantener el panóptico y los 6 brazos de la prisión por su valor patrimonial e histórico compatible con el mantenimiento de otros edificios de la cárcel con valor histórico y patrimonial (Talleres, Oficinas…)
3. Las partes importantes que deban ser derribadas (muros,..) deberán conservar con técnicas o proyectos originales, los rastros antiguos para poder ser explicados in situ.
4. No se puede hacer un equipamiento único ni unidireccional, varios ejes deben permitir un dinamismo donde todos los públicos, vecinas y ciudadanas tengan un espacio colectivo de memoria. También los usos deben tener varios niveles de desarrollo:

Vista de las concertinas aún situadas en los muros perimetrales de la cárcel Modelo de Barcelona, 2019

A) La Modelo Espacio de Memoria debe ser un Centro y Servicio de Documentación que coordine los otros ejes y que esté vivo. Apuntamos algunas funciones:

- Recoger digitalmente documentación, donaciones, etc. como fondo de información digital.
- Colaborar con archivos y otros fondos para ofrecer un portal general sobre la represión y los movimientos sociales.
- Desarrollar un núceo de trabajo que proporcione y coordine los contenidos, programas y proyectos.
- Desarrollar un polo de investigación permanente sobre la Cárcel Modelo desde los diversos ejes: históricos, patrimoniales, arquitectónicos, sociales y políticos.
- Potenciar un espacio en red con otros equipamientos internacionales sobre el contenido, pero también sobre la transmisión y el patrimonio memorial.
- Favorecer un eje permanente de reflexión sobre el presente: políticas penales, concetracionarias…con una mirada centrada en los modos contemporáneos de represión, destacando el universo del preso desde una perspectiva internacional

B) La Modelo Espacio de Memoria debe ser un espacio cultural, patrimonial y artístico; un edificio que debe ser explicado, visitado por todos los públicos. Unas visitas pedagógicas, sobre la historia del edificio, sobre la represión, el arte y la cultura memorial.

- Un espacio donde se expliquen las diversas capas de historia y memoria que engloba el complejo siglo XX desde la construcción de la cárcel. Donde se explique la obra constructiva de proyecto arquitectónico. El entramado urbano y ciudadano. Un espacio único y original.
- Un espacio de memoria cultural y artística, el proyecto debería incluir espacios interiores y exteriores que generen actividades a través del arte y la cultura. El eje principal que liga arte y patrimonio es la recuperación y restauración de la Capilla Gitana del artista Helios Gómez. Es básico ofrecer este espacio restaurado al visitante que conjuntamente con la obra de Helios Gómez y otros artistas y dibujantes de la república y antifranquistas, nos explican las emociones sobre el eje memorial, sobre el eje represivo y de lucha social permanente.

C)Un espacio de acogida y participación ciudadana. La memoria participativa es la que comunica el pasado con el presente y sus valores transformadores. Por eso es importante que la Modelo «acoja» también las entidades memoriales y otros colectivos que lo deseen y que trabajen temas de memoria, memoria cultural y derechos humanos.[10]

[10] Plataforma Fem Nostre l'Espai de la Model, *Subgrupo Memoria*, Reunión 3 mayo de 2017, Título: La Model, Espai de Memòria. (Guixé en Blanchar, 2017)

Bibliografía:

Bohigas, Oriol. *Reconstrucción de Barcelona* Servicio de Publicaciones, Secretaría General Técnica, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo. Madrid. *1986.*

Guixé, Jordi en Blanchar, Clara. *Un centro multicultural para la Modelo El memorial se centrará en los movimientos sociales y la represión.* El País 18 de Setiembre de 2017. Accesible desde: https://elpais.com/ccaa/2017/09/17/catalunya/1505673286_257740.html

De Lecea, Ignasi. *Arte Público Memoria y Ciudadanía.* On the Waterfront https://raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/214755/285047 nr.5, march. 2004 ISSN 1139-7365

Fontova, Rosario (2010). *La Model de Barcelona. Històries de la presó.* Barcelona: Generalitat de Catalunya.

Foucault, M. (1967). "Espacios diferentes" en: *Estética, ética y hermenéutica.* Barcelona: Paidós, 1999

Pagès, Pelai (1996). *La presó Model de Barcelona Barcelona.* Publicacions de l'Abadia de Montserrat. 1996

Ricart, N.; Paz, N. (2017). *Prácticas artísticas y espacios de memoria. Procesos de transmisión.* Revista Kult-ur [En línea. Acceso libre]. Vol. 4, Núm. 7 pp. 99-130 Disponible en: <http://www.e-revistes.uji.es/index.php/kult-ur/article/view/2332>

Ricart, Nuria; Remesar, Antoni (2010). *Arte público.* Ar@cne. Revista electrónica de recursos en Internet sobre Geografía y Ciencias Sociales. [En línea. Acceso libre]. Barcelona: Universidad de Barcelona, nº 132, 1 de abril de 2010. Disponible en: <http://www.ub.es/geocrit/aracne/aracne-132.htm> [consulta 10/08/2016]

Sartaguda

Abril/April 2019

“Se lo llevaron, nunca más lo hemos visto”. Sartaguda. Transmisiones de la memoria

JOSEMI GASTÓN. Instituto Navarro de la Memoria
CÉSAR LAYANA. Instituto Navarro de la Memoria
NÚRIA RICART. Universidad de Barcelona
JORDI GUIXÉ. Director. Observatorio Europeo de Memorias (Fundación Solidaridad Universidad de Barcelona)

En este artículo presentamos las prácticas de transmisión de la memoria desarrolladas a través del programa educativo “Escuelas con Memoria” (Instituto Navarro de la Memoria) en el Parque de Sartaguda en el año 2019. En ellas se subraya el valor del testimonio, el lugar de memoria y el proceso artístico como catalizadores de un proceso intergeneracional de educación cívica.

In this article we present the transmission practices of memory developed through the educational program “Schools with Memory” (Navarre Institute of Memory) in Sartaguda Park during 2019. In those practices we highlight the values of witnesses, the place of memory and art; all of them understood promoting intergenerational processes of civic education.

Palabras clave: Transmisión de la memoria, educación, arte, lugar de memoria
Keywords: Transmission of memory, education, art, place of memory

Una de las vocaciones del arte es establecer un diálogo en torno a los significantes que porta. Esta función es especialmente relevante cuando el arte ocupa el espacio público y se relaciona con otros elementos de su entorno y con las personas que lo contemplan y reflexionan en torno a él. Es el caso del arte memorial o incluso memorialista, que busca plantear interrogantes sobre el pasado traumático. Un pasado que en el caso del Estado español se relaciona básicamente con la violencia desatada por el golpe militar de 1936, la guerra civil y la larga dictadura franquista padecida durante cuatro décadas. Un pasado entendido no como excepcionalidad local, sino conectado con procesos de naturaleza similar desencadenados en los años treinta con el auge de los fascismos. En la creación de los discursos que se preguntan por ese pasado ha tenido una evidente omnipresencia el lenguaje oral y escrito, con una producción ingente de materiales desde la historiografía, la filosofía, la antropología o las ciencias políticas. Sin embargo, estos materiales acostumbran a plantear discursos acabados, cerrados, en que al receptor corresponde un papel generalmente pasivo y donde los debates quedan circunscritos al ámbito de los iniciados. El lenguaje artístico, por su parte, se caracteriza por ofrecer discursos abiertos, que se inician en el artista pero que el observador, convertido en agente activo, reelabora y resignifica, en diálogo abierto entre ambos. Por eso, en las políticas públicas de memoria el arte está llamado a ocupar un lugar, no ya relacionado con funciones tradicionales como correa de transmisión de los valores dominantes y de los intereses del poder, sino como agente democrático de diálogo ciudadano.

En el caso de Navarra, las políticas públicas de memoria desde posiciones democráticas (no nos referiremos aquí a las puestas en marcha por la dictadura franquista) tienen todavía un corto recorrido. Fruto del acuerdo programático firmado por las fuerzas políticas que sustentaron el cambio político producido en 2015, se creó, dentro de la estructura del Gobierno de Navarra, la Dirección General de Paz, Convivencia y Derechos Humanos. Era la primera ocasión en que un Gobierno de Navarra incorporaba en su estructura administrativa las políticas dirigidas a la memoria, al derecho de las víctimas y a la promoción de los Derechos Humanos y de una cultura de paz y convivencia. Tres años después, en 2018, se creó el Instituto Navarro de la Memoria, como una herramienta clave para el impulso de políticas públicas de memoria que avancen en la construcción de una sociedad más justa, ética y democrática desde la promoción de una cultura de paz y respeto y desde el recuerdo de la realidad traumática de nuestro pasado. Entre sus funciones, la conservación del patrimonio de la memoria en Navarra en sus distintos soportes; el fomento de la investigación; o la difusión de la memoria democrática de Navarra.[1]

La transmisión de una memoria crítica con los hechos traumáticos del pasado es un elemento fundamental para construir sociedades comprometidas con el respeto a los derechos humanos. En este sentido, el Instituto Navarro de la Memoria viene impulsando un programa educativo, "Escuelas con Memoria", que pretende impulsar una actualización de la práctica docente introduciendo metodologías en las que la transmisión de la memoria cobre especial protagonismo. Sus objetivos se podrían sintetizar en cinco: reflexionar sobre la importancia de la memoria como herramienta de aprendizaje educativo; conocer las políticas públicas de memoria de otros marcos territoriales; integrar los espacios de memoria en la práctica docente; analizar experiencias educativas donde la memoria histórica se haya convertido en el eje vertebrador; y, por último, generar materiales propios mediante la utilización de las fuentes audiovisuales.

El programa viene planteando desde hace cuatro años una serie de cursos de formación para el profesorado donde se pretende facilitar una actualización científica y metodológica que se proyecte hacia un trabajo en red por parte de aquellos centros que participan en el programa. Partiendo de una reflexión sobre el fascismo y la simbología dictatorial que todavía perdura en el espacio público, se propuso un acercamiento a los lugares y las rutas de la memoria a través de diferentes manifestaciones artísticas; en definitiva, arte y espacio público, itinerarios e imágenes con memoria.

Pero, quizás, lo más sugerente del programa es que introduce un encuentro entre familiares de víctimas y jóvenes como uno de los ejes vertebradores del trabajo educativo. Un encuentro que se escenifica en aquellos lugares donde ocurrieron hechos traumáticos en el pasado, ligados, en este caso, a los procesos de represión que se desencadenaron tras la sublevación militar del verano de 1936. Lugares de terror que, a partir de una reflexión intergeneracional crítica, pretenden transformarse en lugares de paz y convivencia. Lugares de terror a los que se incorpora el análisis de los procesos de vulneración de los derechos humanos que se vienen desarrollando en la actualidad y que para las nuevas generaciones pueden resultar mucho más próximos. Conflictos armados, fosas, refugiados, exilio… son conceptos de plena actualidad y, por ello, elementos centrales a la hora de construir nuevos modelos de relaciones sociales, mucho más respetuosos. Así lo narraba, de hecho, la unidad didáctica que, en torno a la obra de teatro *Donde el bosque se espesa*, elaboró el IES Iturrama BHI y que fue

[1] Instituto Navarro de la Memoria. Dirección General de Paz, Convivencia y Derechos Humanos (Gobierno de Navarra) https://pazyconvivencia.navarra.es/inm

incorporada por una serie de centros escolares navarros a su práctica docente. En ella se daba cuenta de los procesos de vulneración de derechos humanos que se habían producido en Europa desde la guerra civil española hasta el final del siglo XX.

A lo largo de estos últimos cuatro años, el alumnado que ha participado en el Programa también ha podido visitar alguna fosa común en el momento de ser exhumada por la Sociedad de Ciencias Aranzadi. Ello les ha permitido entrar en contacto con el drama de los desaparecidos, escuchar el testimonio de testigos, de familiares o de miembros de asociaciones de memoria histórica, así como la explicación científica del equipo técnico encargado de la exhumación. La experiencia, relatan, es inolvidable, ya que, a pie de fosa, delante de los restos esqueléticos que van aflorando, es más sencillo calibrar adecuadamente el impacto humano de la represión que se produjo tras la sublevación militar del 36. Impactante fue para ellos y ellas, también, recorrer algunos de los kilómetros que separan Ezkaba de Urepel, tras ser contextualizada la actividad en el marco de la fuga masiva que se produjo el 22 de mayo de 1938 en el penal de San Cristóbal. Perseguidos por las fuerzas armadas, descalzos y hambrientos, sus posibilidades de alcanzar la libertad se vieron, con el paso de las horas, diezmadas. Entender qué ocurrió esos días en un lugar tan próximo a su centro educativo es lo que impulsó a un grupo de alumnos y alumnas del IESO Ochoa de Olza a narrar, en formato *kamishibai* japonés, la gran fuga de Ezkaba de 1938. Propuestas relacionadas con el arte como la que preparó la ikastola Jaso de Iruña, que situó a las víctimas del bombardeo de Gernika de 1937 en el eje central de su último musical.

"Escuelas con Memoria" en Lugares de la Memoria Histórica de Navarra, se apoya en las diferentes manifestaciones artísticas, como levadura que favorezca la fermentación de su conciencia social. Es en esta línea de trabajo en la que se enmarca, igualmente, el encuentro intergeneracional e interdisciplinar que se desarrolló el pasado 10 de abril en el Parque de la Memoria de Sartaguda, un par de semanas antes de que el Gobierno de Navarra lo declarase como primer Lugar de la Memoria Histórica de Navarra, en aplicación de la Ley Foral 29/2018, de 26 de diciembre. Una Ley que recuerda que *"la memoria se transmite también a través de los lugares en los que se produjeron aquellos tristes y trágicos acontecimientos que condicionaron e impidieron el desarrollo de nuestra sociedad en paz y libertad: a través de las fosas comunes donde miles de personas, asesinadas y desaparecidas forzadas, fueron enterradas; a través de los lugares de internamiento y represión a los que fueron conducidas miles de personas injustamente encarceladas y represaliadas; o a través de las obras públicas construidas por personas presas obligadas a trabajar contra su voluntad, personas condenadas por haber defendido la República, legítimamente constituida y libremente elegida por la ciudadanía"*. Una memoria que tiene en los *"memoriales construidos a lo largo de estas décadas de democracia por parte de las familias, las asociaciones memorialistas y algunas entidades locales e instituciones"* un altavoz necesario para transmitir a las futuras generaciones los valores de la paz, de la convivencia y del respeto.

El Parque de la Memoria de Sartaguda es el memorial por excelencia en Navarra. Fue inaugurado el 10 de mayo de 2008, gracias a la implicación del movimiento asociativo memorialista, heredero de una trayectoria reivindicativa familiar que en Navarra había tenido un especial protagonismo treinta años atrás, cuando se iniciaron las llamadas exhumaciones tempranas. En Sartaguda, "pueblo de las viudas", fueron asesinadas 86 personas tras el golpe de estado del 36, que triunfaría desde los primeros días en Navarra. Es la propia "Asociación Pueblo de las Viudas de Sartaguda" y la "Asociación de Familiares de Fusilados de Navarra" (AFFNA-36) quienes promueven la creación de este lugar desde 2001, que con apoyo institucional y donaciones se convierte desde el 2008 en un espacio de transmisión de la memoria; en un catalizador de actividades, proyectos, recorridos... construido como espacio de reflexión y testimonio de las violencias durante el golpe de estado, la guerra civil y la dictadura franquista.

¿Cómo se articula el parque como espacio de memoria y transmisión?

Construcción del lugar, 2008

En la concepción del Parque como monumento memorial, las esculturas —de profunda expresividad— han tenido un papel determinante. El espacio, de 6.000 m^2, alberga varias obras escultóricas icónicas de artistas como Joxe Ulibarrena, —uno de los artistas más implicados desde el inicio del proceso—, José Ramón Anda y Néstor Basterretxea.

El parque es definido por un recorrido longitudinal que parte desde el acceso principal con la obra *Atariaren Besarkada*, de José Ramón Anda y culmina con la única pieza de abstracción biomórfica, de Ulibarrena, en el punto de mayor elevación. Entre las dos

Acceso.
Atariaren Besarkada, Puerta del Abrazo, de José Ramón Anda. Bronce, 6 metros de altura. 2008. Al fondo, *Los acribillados de la santa cruzada*.

En la plaza circular central.
El rincón de los escritores. Fragmentos de Bernardo Atxaga, Castillo Suárez, José Mª Jimeno Jurío, Jokin Muñoz y Pablo Antoñana. 2008

En la plaza circular central.
Como una hoz atávica y mortal de Nestor Basterretxea. Acero corten. 6 por 4 metros de altura. 2008

Cresta, final.
Los acribillados de la santa cruzada de Joxe Ulibarrena. Varilla, ladrillo y cemento con pátinas de óxidos. 8 metros de altura. 2008

En la plaza circular central.
Muro de los asesinados. 7 por 2,5 metros de altura. 2008. Al fondo *Como una hoz atávica y mortal*.

Señalización de la primera piedra

obras se genera un vínculo indisociable en el paisaje, que marca las referencias verticales desde el interior. Las sutiles pendientes topográficas son controladas por espacios de reposo concebidos como "plazas circulares" geométricamente marcadas por adoquines radiales. En la de mayor envergadura, ubicada en el centro del parque, se sitúan tres piezas diferentes de concepción mural, de fuerte contenido simbólico: *Como una hoz atávica y mortal*, de Néstor Basterretxea, el *Rincón de los escritores* y el *Muro de los asesinados* —uno de los espacios más significativos del parque con el nombre de 3.452 personas asesinadas en Navarra.

El conjunto es recogido por una plantación de árboles diseminados hacia los límites y por tres plazas menores amuebladas con bancos. Desde la cota superior se llega a un acceso secundario que conecta el parque con el pueblo a través de un camino entre bancales.

"Palimpsesto". 2015, 2017, 2018

A modo de palimpsesto, el parque suma iniciativas posteriores como la colocación en 2016 de *Reconstrucción*, obra dedicada a las mujeres víctimas de la represión en Sartaguda, de Rodrigo Romero. Proyecto ganador de un concurso organizado en 2015 por las mismas asociaciones promotoras con el objeto de llenar el vacío simbólico aún existente en el parque: la memoria de las viudas como mujeres represaliadas que mantuvieron actitudes de resistencia y dignidad a lo largo de la dictadura.

Reconstrucción de Rodrigo Romero. Bronce y acero, 2016

Segundo panel informativo del primer punto de la *Ruta de la Memoria de Sartaguda*: *el Parque de la Memoria*, 2018

Árbol de Gernika, 2017

Posteriormente y como resultado de un proceso de relaciones institucionales entre la Comunidad Foral de Navarra y Euskadi, el parque acoge en enero de 2017 un retoño del árbol de Gernika, como símbolo de paz y denuncia de las barbaries.

Los espacios de memoria vivos y dinámicos, como es el caso de Sartaguda, son lugares compartidos por muchos actores, civiles e institucionales, que identifican en estos espacios simbólicos valores fundamentales. Por esta razón, no es extraño que sitios como el Parque de la Memoria, ligado a múltiples actos cívicos de carácter conmemorativo, sea objeto de nuevas intervenciones a lo largo del tiempo. Intervencio-

nes que llenan vacíos de significado (como la obra *Reconstrucción*), o añaden nuevas perspectivas interpretativas del lugar (Árbol de Gernika).

En este sentido podríamos entender la organización de la Ruta de la Memoria de Sartaguda como un hito más en la superposición de significados de memoria. Se trata de una ruta de once puntos emblemáticos señalizados en el pueblo, y balizada con paneles y códigos Qr para el acceso a contenidos digitales como voces e imágenes. La ruta, desarrollada por el Ayuntamiento de Sartaguda y la Asociación Pueblo de las Viudas en 2017 amplía geográficamente la memoria del parque con otros puntos significativos relacionados haciendo accesible la interpretación histórica desde el lugar.

"Se lo llevaron, nunca más lo hemos visto". La memoria viva

Los actos que se desarrollan en Sartaguda tienen un fuerte carácter conmemorativo, cuyo objeto es la transmisión de la memoria y significados del lugar a las nuevas generaciones. Los lugares de memoria arraigados en procesos reivindicados por la ciudadanía adquieren este vínculo indisociable con la memoria viva, ligado al propio origen del parque como lugar simbólico de expresión ciudadana y vocación memorial.

En el marco del programa Escuelas con Memoria, el 10 de Abril de 2019 por la mañana, 350 jóvenes con sus profesoras y profesores llegaban en autobuses al Parque de la Memoria desde distintos centros a una jornada promovida por el Instituto Navarro de la Memoria del Gobierno de Navarra en colaboración con la Asociación Pueblo de las Viudas de Sartaguda. Tras unos breves momentos de organización, —necesaria ante el encuentro multitudinario—, los jóvenes se dividieron agrupándose alrededor de los espacios simbólicos del parque. Cada grupo contaría, durante más de una hora, con testimonios de la barbarie: una hermana, la hija, el sobrino o nietos de asesinados y represaliados.

El silencio respetuoso y el acto atento de escucha de la historia contada urdieron las emociones de un momento clave de la jornada centrado en las capacidades de la transmisión intergeneracional.

Esa mañana de primavera, —ora ventosa, soleada y finalmente húmeda—, escuchamos testimonios duros, resignados, tristes… también orgullosos y reivindicativos. Y en diversas ocasiones una oración

pretérita y presente: “Se lo llevaron, nunca más lo hemos visto”. La fuerza del testimonio no es el contenido histórico, es la forma verbal de transmisión de la memoria viva.

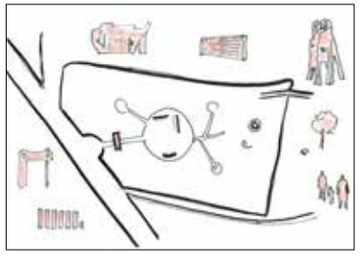
Música, poesía y dibujo se dieron cita luego para trenzar memoria, la memoria de los familiares de las víctimas de la represión franquista.

Taller de arte plástico para un mural

La reflexión sobre Sartaguda adquiere dos niveles. El primero lo hemos relatado, es el de la memoria y su transmisión mediante el ejercicio de procesos de construcción simbólica. El segundo es la valoración del lugar en sí y la consecuente reflexión sobre el patrimonio memorial construido en la última década. En este marco conceptual y en el contexto jurídico-político de incorporación del Parque de Sartaguda como Lugar de Memoria Histórica en la red del Gobierno de Navarra, se gesta el inicio de un proyecto artístico en proceso: el Mural del Parque de Sartaguda.

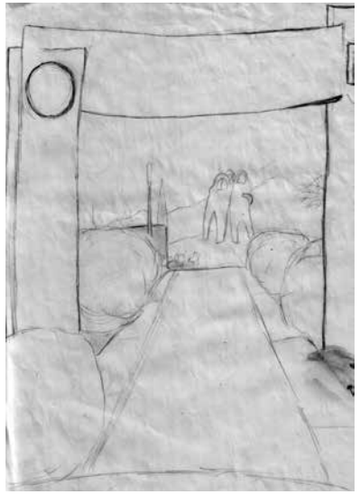
La concepción y realización del proyecto de esta obra artística plantea generar un dispositivo en tránsito, que interpele desde el espacio público a la ciudadanía, y que funcione como catalizador de un proceso de apropiación y transmisión memorial. La metodología parte de una concepción interdisciplinar del arte y el espacio público donde es fundamental la colaboración entre historiadores, artistas, estudiantes, profesores y sociedad civil, especialmente del ámbito memorialista.

Siguiendo esta dinámica proponemos el desarrollo de una obra mural sobre la represión franquista y su memoria en Sartaguda. Obra cuyo desarrollo y conceptualización pueda llevarse a cabo en diversas fases a través de la inmersión en el parque como lugar de reflexión.



Esquema gráfico de trabajo para el desarrollo de los talleres en el parque de la Memoria de Sartaguda basado en su planimetría y obras escultóricas (Ricart, Górriz)

Planimetría desarrollada in situ. Alumna Instituto Mendillorri. 10 de Abril de 2019



Dibujo desarrollado in situ de la obra Atariaren Besarkada. Alumna. 10 de Abril de 2019

Dibujo desarrollado in situ de la obra Los acribillados de la santa cruzada. Alumna. 10 de Abril de 2019

Dibujo desarrollado in situ de la obra Reconstrucción. Alumna Instituto Mendillorri. 10 de Abril de 2019

Frase y papel arrugado (metáfora de las huellas físicas y psicológicas de la represión), descritos por testimonios. 10 de Abril de 2019

Resistencia. Hipótesis para Mural Parque de Sartaguda (Ricart, Guixé)

Talleres específicos, —el primero de los cuales se desarrolló en el marco de la jornada del 10 de Abril, descrita sucintamente en el apartado anterior y que permitió la elaboración de un programa basado en el lugar y el testimonio—, han de proveer las claves de la percepción y representación iconográfica del sitio; así como la apropiación simbólica y memorial por parte de los participantes.

La siguiente fase para la consecución del mural destilará la carta cromática y el diseño gráfico específico basado en las ideas e imágenes-fuerza resultantes de los talleres. El lugar y el testimonio han de ser los ejes clave de este ejercicio colectivo, en el que la palabra de los hechos y el espacio de conmemoración se imbriquen en expresiones plásticas diversas, fruto de nuevas miradas y perspectivas.

La fase de realización del mural se concibe como uno de los momentos clave para la interpelación de la ciudadanía, desarrollándose colectivamente en distintos espacios públicos de modo fragmentado sobre un soporte diseñado exprofeso.

Finalmente su ubicación, con la conjunción de todos los fragmentos, se plantea como un ejercicio de yuxtaposición en el palimpsesto de elementos memoriales que es a día de hoy Sartaguda. Una capa más de significado y reflexión sobre la memoria de la represión y los modos de su transmisión.

Una hipótesis de trabajo es la realización final de un mural textil cuya estructura sobrevuele los 8-10 metros de altura y ejerza un efecto vela para oponer resistencia al viento.

Arte público y transmisiones de la memoria. Reflexiones finales

Al inicio del artículo escribíamos que una de las funciones fundamentales del arte público es establecer un diálogo en torno a los significantes que porta cuando se relaciona con otros elementos de su entorno y con las personas que lo contemplan y reflexionan en torno a él. Más cuando hablamos del arte memorial o incluso memorialista, que busca plantear interrogantes sobre el pasado traumático.

Como proceso, práctica u obra, el arte público tiene por vocación catalizar significados, actuando como soporte para lo que podríamos denominar "pruebas de esfuerzo" en contextos de transferencia de conocimiento. Las pautas variables y disonantes del arte configuran la posibilidad de articular lenguajes novedosos y significativos que cooperan para investigar en nuevos modos de transmisión.

En este sentido, la transmisión de la memoria implica un proceso complejo de traslación que termina con la implicación del receptor respecto del mensaje y su contexto comunicativo. Si hacemos un paralelismo con la mecánica, la transmisión produce el movimiento de un cuerpo a otro, modificando generalmente su velocidad, su sentido o su forma. El "último movimiento", el del receptor, implica, tal y como señala Régis Debray, el acceso a un conocimiento y a la concepción del mundo que deriva de ello, cuando está imbricado con la dinámica de la memoria colectiva (Debray, 2001: 15). En este sentido podemos afirmar que la recepción de un significado transmitido reside en el acceso a un contexto cultural, a un conocimiento colectivo que modifica nuestra mirada sobre el mundo.

El artista Perejaume propone tres modos diversos de transmisión, advirtiendo que existe una "transmisión viva", procedente de la cultura agraria, basada en las actividades cíclicas; fiestas, tradiciones, rituales,… que año tras año son trasladadas a nuevas generaciones. Escribe: *"sólo se conserva aquello que se repite"*. Desde otra perspectiva, afirma que sólo se conserva aquello que se fija. Y de allí la *"obsesión por los soportes duraderos"*: la piedra, el acero, los archivos,… capaces de resistirse al olvido del tiempo. Finalmente, una tercera vía la observa en la capacidad de multiplicación: *"haced miles y miles de ejemplares de una misma cosa,…"*. Proceso intensamente vinculado a la capacidad tecnológica de reproductibilidad: primero manual, después mecánica, ahora digital (Perejaume, 2015).

El Parque de la Memoria de Sartaguda es y debe ser un lugar dinámico, social y participativo para completar su función de "transmisión viva". El espacio, único en España por su potencia memorial, no debe ser visto únicamente como un repositorio de monumentos y esculturas. El reto es que allí también pasen cosas, y que éstas multipliquen los discursos de Sartaguda, también en otros lugares. ¿Puede este Parque constituirse en un símbolo memorial amplificable? ¿Cómo puede el arte seguir diseminando su imaginario a nivel social?

[2] Ley Foral 29/2018, de 26 de diciembre, de Lugares de la Memoria Histórica de Navarra. (BON N.º 250 de 31 de diciembre de 2018.)

Efectivamente, el hecho de que la Ley Foral de Navarra y la patrimonialización pública del espacio, que incorporan y protegen el Parque como Lugar de la Memoria Histórica de Navarra, garantizan la categorización y la asunción institucional de este espacio público como lugar "de todas y para todas"[2]. Ciudadanía es la palabra clave en un proceso de enorme complejidad, pero fundamental para la profundización en los valores de la democracia.

Como Pierre Nora señala, los lugares de memoria son elementos clave de transmisión del pasado porque éstos son fundamentalmente *"los vestigios últimos de una conciencia memorial que ha sobrevivido a duras penas en una época histórica que reclama la memoria porque siente que ésta la ha abandonado (…) Los lugares de memoria, tienen su origen en la sensación de que no hay memoria espontánea, que debemos deliberadamente crear archivos, mantener aniversarios, organizar celebraciones, pronunciar elogios y escriturar leyes, porque estas actividades ya no se producen de forma natural"* (Nora,1989:15).

En este sentido, la construcción del Parque de la Memoria es en sí mismo un proceso memorial de "consciencia del pasado". Desde esta perspectiva interdisciplinar proponemos volver a reflexionar y desarrollar las potencialidades del concepto de dispositivo, entendido como la red que se establece entre elementos heterogéneos: discursos, instituciones, estructuras arquitectónicas… con una función estratégica concreta e inscrito en las relaciones de poder. (Agamben, 2008)

Lo que está en cuestión hoy en día es cómo resolver la transmisión inexorablemente mediática de un trauma de la humanidad a las generaciones nacidas después de las víctimas, de los victimarios y de los compañeros de ruta. Ante esta problemática, Huyssen propone articular la máxima multiplicidad de discursos: artísticos, museales, periodísticos, autobiográficos y científicos. *"Sólo la multiplicidad de discursos garantiza una esfera pública de la memoria"* afirma (Huyssen, 2001:123-124).

En una España y una Europa con raíces históricas y procesos nacionales de memoria tan diversos, es importante destacar a Huyssen en la defensa del concepto de "multiplicidad" ante " la " unicidad memorial" que a veces se impone como concepto en muchos programas públicos de memoria. Citarlo y afirmarlo es sencillo, aplicarlo en el espacio público o en las actividades relacionadas con la memoria es más complejo. Y sabemos que en Navarra, —dónde no hubo enfrentamiento militar y la represión aplastó literalmente a sus conciudadanos únicamente por no pensar como los golpistas creían que era lo único y lo correcto—, un sitio único como Sartaguda dignifica a las víctimas, no sólo a las Navarras, a todas… En España, en Europa, en el Mundo.

De ahí la importancia de reflexionar y defender la idea del Parque de la Memoria de Sartaguda. Como modelo de parque memorial a nivel internacional, no está solo; pero como lugar de homenaje, dignificación y conmemoración de la represión franquista y de los rebeldes en España y en Navarra es único. También lo es en su condición de espacio público artístico y patrimonial. Un lugar indispensable que más allá de la estética —importante— y de la participación de familiares de víctimas, de artistas de historiadores, académicos e instituciones, es un lugar contemporáneo, social y necesariamente reparador y también instructor para las sociedades modernas que fácilmente se consideran olvidadizas.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2008). *Signatura rerum*. Sobre el método. Barcelona: Anagrama, 2010

Debray, Regis (1999). Trace, Forme, Message *Les Cahiers de médialogie* nº 7, La Confusion des Monuments,, pp. 27-44, Gallimard, Paris. 2001.

Huyssen, Andreas (2001). En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización. Fondo de cultura económica de Argentina, Buenos Aires. Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/218106129/Huyssen-Andreas-2001-En-busca-del-futuro-perdido-Cultura-y-memoria-en-tiempos-de-globalizacion> [consulta 20/09/2016]

Nora, Pierre (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire En: Representations, núm. 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory, pp. 7-24. Disponible una traducción al castellano en: <http://cholonautas.edu.pe/memoria/nora1.pdf> [consulta 14/09/2016]

Perejaume (2015). Paraulas locals. Tushita edicions, Barcelona.

Conclusiones o punto y seguido

JORDI GUIXÉ
Director de EUROM

"Transmito, veo y observo
para que vosotros podáis ver y observar también"

En un seminario sobre memorias internacionales en Lisboa el pasado 2017, la directora del Parque de la Memoria de Buenos Aires, Nora Hochbaum, nos exponía cómo el arte y los espacios de memoria tenían la capacidad de mostrar, explicar, narrar, contar y a la vez interpelar a todos los públicos y visitantes. La pieza de arte expuesta en el espacio público, al aire libre cobra una nueva dimensión de transmisión memorial que nada tiene que envidiar a los bellos y sabios libros de historia o literatura. En el caso de Buenos Aires, los colectivos de artistas, las asociaciones de memoria -de víctimas o familiares- y las administraciones, se han unido para crear el Parque de la Memoria, un espacio único, simbólico y me atrevería a decir, universal. La barbarie puede ser representada de muchas maneras y la acción arquitectónica, artística, escultórica, de orden contemporáneo es el medio que se muestra casi siempre más efectivo de denuncia hacia esa barbarie o violencia. La profesora Judith Saïd y el historiador Ricard Vinyes nos han hablado de la "señal ética" en las marcas de la memoria colectiva. Cada obra representada en el Parque de la Memoria de Buenos Aires responde a esa voluntad social de transmisión del pasado a través de la ética y a través de nuevas formas físicas, nuevas señales que mucho tienen que ver con la ética y la memoria democrática. Una de las que más me impresionó fue al del colectivo artístico HIJOS. Los

cuales, tomando las referencias de la violencia militar y represiva de la dictadura argentina, utilizaron las señales de tráfico a modo de imitación para denunciar los múltiples crímenes cometidos por los perpetradores: desapariciones forzadas, violaciones y torturas, símbolos del poder militar dictatorial, resistencia política y estudiantil, y un largo recorrido de denuncia artística, gráficamente simple pero de un resultado que considero tan brillante como efectivo. Esta instalación no contradice, incluso complementa en gran medida, el muro de las víctimas y desaparecidos, con los miles de nombres grabados sobre piedra. Ambas actuaciones son compatibles y comparten un amplio espacio al aire libre. También hay lugar para las iniciativas de la sociedad civil e incluso las asociaciones impulsan la creación de otras obras y su articulación en el parque. La gestión de dicho parque memorial, un ejemplo internacional se complementa con un centro de arte internacional y de un espacio de acogida e información sobre el espacio. Un espacio amplio donde se interactúa con la programación cultural más amplia y donde se añade un colofón cualitativo para evitar el aislamiento y la petrificación de las esculturas o instalaciones artísticas expuestas permanentemente. Para completar el éxito como lugar colectivo y social de memoria, una gestión y un equipo profesional añade el ingrediente necesario para su activación.

En las antípodas, me viene a colación también el Memento Park en Budapest. Nada que ver con el parque de la Memoria de Buenos Aires. Pero un ejemplo que está a caballo entre un "recinto-recipiente" del pasado o sencillamente un "cementerio de esculturas". Un lugar, dicen de gestión privada, pero donde las piezas son titularidad pública. En este otro parque memorial encontramos monumentos, lápidas, placas y grandes esculturas públicas del periodo soviético que fueron retiradas del espacio público por las nuevas democracias -en este caso la Húngara-. A las afueras de Budapest podemos encontrar dirigentes soviéticos representados en mármol, bronce y piedra, así como sus acólitos nacionales durante la época soviética para el territorio húngaro. Tanto la presentación estética de las piezas como el aspecto, un tanto decrépito del lugar, no reducen el interés del espacio memorial y el propio proyecto de creación del parque memorial. De hecho, la alternativa pienso que era peor: la destrucción y la fundición de las esculturas. Así pues, Memento representa un almacén público, una exposición permanente de los símbolos del pasado que no deberían volver a ser homenajeados, pero no pueden ser "echados al olvido". Quizás Memento representa la dualidad entre olvidar o recordar y sobre qué olvidamos y qué recordamos en el espacio público. Las democracias postsoviéticas prohibieron los símbolos y los partidos comunistas por ser herencias directas de la dictadura soviética y sus satélites. Pero debería ser todo destruido? los culpables, los líderes, los símbolos deben desaparecer? Debemos pleitesía solamente a las víctimas y al relato de la ocupación soviética? o también podemos debatir aprender y compartir espacio memorial con los perpetradores o sus símbolos?

Estas preguntas son recurrentes en dichos países pero también nos afectan a los que sufrimos en el pasado reciente otro tipo de dictaduras. Eliminar, resignificar, retirar, reinterpretar, museizar, deconstruir… son conceptos que aparecen cuanto nos enfrentamos con los todavía permanentes símbolos de la dictadura en el espacio público. En este sentido podemos preguntarnos si Memento Park puede ser un modelo para el territorio español y otros países con monumentos antidemocráticos e incómodos en el espacio público; o quizás, es más efectivo el modelo del Parque de la Memoria en Argentina?

A mi parecer, ambos son aplicables debido a la multiplicidad de casos que se nos presentan en nuestros territorios: lugares de represión, símbolos franquistas a doquier, lugares de guerra y batalla, etc. Solamente hace falta aprender y conocer antes de actuar. La tendencia y la actuación "fácil" es el "blanqueo memorial" de esculturas y monumentos franquistas por parte de Ayuntamientos y administraciones públicas. La "reconversión" de dichos monumentos en tótems asépticos limpios de señales y textos de la dictadura; el maquillaje de un monumento fascista o franquista que se actualiza y se dedica "a la paz" o a "todas las víctimas" o a "todos los héroes", está al orden del día. Me viene a la mente las Águilas del Banco de España en Salamanca –donde quitaron el yugo y dejaron las flechas…- o la Cruz a los caídos en el centro de Tárrega que ha sido "limpiada" de simbología franquista y según algunos que se consideran expertos incluso se ha borrado su registro y su ficha dentro del proyecto de investigación del Censo de Simbología Franquista de Catalunya. Como he dicho, operaciones interesadas de "camuflaje memorial" que blanquean, de forma a mi entender contraproducente, lo que fue la barbarie en el pasado.

Como hemos vistos y analizado en uno de los textos, quiero terminar haciendo referencia a un lugar único y simbólico que es otro Parque de la Memoria, en Sartaguda. Arte y memoria se unen, como se ha dicho, en este espacio emblemático a las puertas de una de las poblaciones donde hubieron más hombres asesinados durante la represión franquista —que no de guerra— a partir de 1936 en Navarra. El llamado "pueblo de las viudas" no lleva pues, este mote gratuitamente. Ante la violencia que los rebeldes ejercieron sobre la pobla-

ción civil, es importante la existencia de este lugar como símbolo de madurez democrática y como espacio de conmemoración, reparación y sobre todo, dignificación de las víctimas que tantos años habían sido ignoradas por la memoria pública. Todo ello ha sido analizado en el presente volumen por mis compañeros Nuria Ricart, Josemi Gastón y César Layana. No es sencillo convertir Sartaguda en un lugar activo de memoria pero sí que es posible. No es lugar como en el caso de Budapest para la reflexión sobre el pasado perpetrador —que en Navarra también lo hay y mucho—. Pero si es lugar para que la función pública del conocimiento y del reconocimiento siga activo. Por ello la interacción con jóvenes, artistas, testimonios y expertos nos garantiza un porvenir fructífero. Sartaguda es y debe ser un espacio real, oficial y simbólico de lo que aconteció en Navarra y en España, pero Sartaguda también debe viajar a través del territorio para activar la memoria y la acción del arte en el espacio público. Una memoria y un trabajo que se convierte en esa "señal ética" que todos los que trabajamos en este campo deseamos dejar sembrada para el futuro.

Viajando desde Sartaguda hasta el Museo de la Paz de Gernika, el presente volumen atraviesa la memoria con la activación artística en el espacio público. La participación de artistas y arquitectos contemporáneos, amigos con los cuales compartimos reflexiones y proyectos, tales como Fernando Sánchez Castillo, Horst Hoheisel, Jochen Gerz, etc., nos acercan a la transmisión de un pasado en el presente a través de la creación, de la deconstrucción, de la interpelación permanente, incluso de la provocación. No fue sencillo tejer el proyecto entre El museo de Gernika, la ciudad de Granollers, el Gobierno de Navarra y el Observatorio Europeo de Memorias en Barcelona. La energía y la sinergia que ha hecho posible el proyecto, los encuentros, actividades y reflexiones, ha sido la profesionalidad y la vocación permanente de Iratxe Momoitio y de todo el grupo de organizadores, entre ellas Carme Barbany i Mireia Nogués del Ayuntamiento de Granollers. Y, obviamente el rico y diverso grupo de autoras y autores que dentro de sus agendas repletas han encontrado un hueco para escribir y transmitir su saber. El interés común en el proyectos responde a que desde un punto de vista social hace tiempo que consideramos el arte como uno de los medios de transmisión memorial más eficaces y más interpeladores de nuestro ya iniciado siglo XXI. Los llamados "contramonumentos" de Hoheisel y Gerz, bien estudiados por James Young des de hace unos años, nos acercan a una historia y un pasado que a veces se ha vuelto incómodo en muchos medios culturales e institucionales. Esta incomodidad persiste en sus trabajos sobre los símbolos de las dictaduras, las violencias del pasado y los procesos de activación en el presente. Recuerdo la exposición monográfica y retrospectiva de Sánchez Castillo en el Centro de Arte 2 de Mayo de Móstoles, vídeos e instalaciones como Baraka o Táctica que juegan con las figuras de bronce del dictador a Caballo o la instalación acuática donde los bustos de Franco, Stalin o Hitler, escupían un surtidor de agua, a modo de fuente pública que te agrede pero te hace reflexionar sobre cómo y porqué presentar la barbarie en el presente. Lo mismo con la Fontana Aschcrott de Kassel de Horst Hoeisel y Andreas Knitz cuando la invierte y la hunde hacia las profundidades, invirtiendo también ex proceso el debate y la memoria del monumento original.

De igual manera, la aportación de académicos que han estudiado los monumentos y el Espacio público –Jesús Alonso Carballés, Núria Ricart, Dominique Trouche, Iñaki Uriarte, entre otras, nos aportan un análisis crítico sobre casos de Barcelona, Bilbao, Pamplona y otros que en la mayoría de casos iluminan nuestros proyectos más actuales, incluso sobre algunos proyectos y debates en los que estamos estudiando y trabajando. El caso del monumento de Caídos de Pamplona, y de cómo poder abordar su "resignificación", o el caso de cómo hacer compatible el uso público y ciudadano del gran espacio de la Cárcel Modelo de Barcelona, entre otros. Estos son debates públicos, patrimoniales de la más rabiosa actualidad. Cuando en las Universidades evaluamos lo que llamamos "transferencia de conocimiento" encontramos en este "Seminario Diffusso" uno de sus más perfectos ejemplos.

No hay una única conclusión posible de todos estos encuentros, bueno, quizás una: que deben perdurar periódicamente. Son imprescindibles para poder avanzar en los estudios y trabajos de memoria; para poder combinar la teoría con la práctica. El ejemplo de la memoria multidisciplinar, transnacional, comparada y el intercambio y la acción de la Memoria Cultural (Huyssen y otros así la describen) o la Memoria Móvil de Marianne Hirsch, han estado presentes en todos los encuentros y debates y también el lector los encontrará en estos textos. Igualmente no puedo dejar de mencionar la necesidad de uno o varios Planes de Acción y Actuación concretos y comprometidos para los lugares, espacios y monumentos de memoria –sean de la índole que sean- pues en nuestro país hay una tendencia al texto legislativo fácil y propagandístico; pero hay una gran dificultad para que esa voluntad reparativa hacia la sociedad democrática se traslade a una acción presupuestaria y ejecutiva en el trabajo de memoria. La voluntad sin acción se queda siempre en condicional futurible.

Anexos

Gernika

Junio/June 2018

Gernika

Junio/June 2018

Granollers

Octubre/October 2018

Granollers

Octubre/October 2018

Sartaguda

Abril/April 2019

ARTEA, MEMORIA ETA ESPAZIO PUBLIKOA

Nola irudikatu desagertu dena, falta dena, jada ez dagoena eta denborak ezabatu duena? Nola azaldu izugarrikeria bat, trauma bat, hitz soilez eginiko deskribapena beti motz geratzen bada? Nola bete aurreko belaunaldiek askatasunaren alde eginiko borrokaren balioa gogoratzen ez duen gizarte anomiko baten hutsune etikoa? Galdera horiei erantzuteko funtsezko elementu bilakatu da artea, eta beraiekin ekarri dituen ekintzak eboluzionatzen joan dira, garaiaren eta lekuaren arabera: Holokaustoa, Gerra Zibileko biktimak, frankismoaren aurkako oposizioa… gaur ez dira atzo bezala ez oroitzen ez irudikatzen. Arteak iragana baliatzearen esanahia jada ez dute gizarte-talde mugatu batzuek baino ulertzen, herritarren espektro zabalago batengana iritsi da, eta eginkizun sozial aktiboagoa eta memoria demokratikoarekiko konprometituagoa du orain. Espazio publikoa bihurtu da agertoki aproposena; herritarren agoran ibiltzen dira pertsonak, egiten dute elkarrekin topo, jarduten dira eztabaidan, egiten dituzte aldarrikapenak, ospatzen dituzte festak, maitatzen dute elkar eta bizi dira. Espazio publikoa leku ezin hobea da ekintza artistiko horiek mamitzeko, agoran ezusteko erasoak pizteko eta, kontramonumentuen bidez, harriak sozialki aktibatu edo desaktibatzeko. Esperientzia horiek eta beste batzuk aztertuko dira mintegi hauetan, eta zer bilakaera izan duten azalduko da, bai eta nola lortu duten (edo ez) herritarrei galdegitea, dudak piztea, eta konfortaren patxadatik aterarazi eta inguratzen dituen mundua zalantzan jartzen hastea. Europako hainbat adituk eta artistak beren esperientzien eta lanaren berri emango digute. Hemen parte hartzen duten Europako Memorien Behatokiko (EUROM)kide eta kolaboratzaileek aukeratutako formula berria "Diffusso mintegia" da, espazioan eta denboran atzera-aurrera dabilen proposamen ibiltari bat baita, eta herritarren memoriaren eta giza eskubideen arloan oso aktiboak diren zenbait kidek sustatu dute: Gernikako Bakearen Museoak, Granollerseko Udalak, Nafarroako Gobernuak eta lehen aipatutako EUROM erakundeak.

ARTE, MEMORIA Y ESPACIO PÚBLICO

¿Cómo representar lo desaparecido, lo que ya no está, lo que está ausente y el tiempo ha borrado? ¿Cómo explicar un horror, un trauma cuya descripción sólo con palabras nunca hace justicia? ¿Cómo llenar el vacío ético de una sociedad anómica que no recuerda el valor de la lucha de generaciones anteriores por la libertad? El arte se ha convertido en un elemento fundamental para poder responder a estos interrogantes. Las acciones que ha propiciado, han ido evolucionando en función del momento y del lugar: el Holocausto, las víctimas de la Guerra Civil, el antifranquismo… ni se recuerdan ni se representan hoy de la misma manera que ayer. El uso del pasado a través del arte ha dejado de tener un significado sólo perceptible por círculos sociales limitados para involucrar a un espectro ciudadano más amplio, para tener un rol social más activo y comprometido con la memoria democrática. El espacio público se ha erigido como el escenario más indicado, el ágora ciudadana donde las personas andan, se encuentran, discuten, reivindican, celebran fiestas, aman y viven. El espacio público es el lugar idóneo para realizar estas acciones artísticas, para la activación de asaltos en el ágora y para activar o desactivar socialmente las piedras a través de los llamados contramonumentos. Estas y otras son las experiencias que se estudiarán a lo largo de estos seminarios, explicarán su evolución, como han conseguido (o no) interpelar, hacer dudar y sacar a la ciudadanía de la placidez del confort y empezar a cuestionar el mundo que gira a su alrededor. Expertos y artistas de diversas partes de Europa nos ilustrarán con sus experiencias y trabajo. La nueva fórmula escogida por los socios y colaboradores del Observatorio Europeo de Memorias –EUROM- que aquí participan es la de "seminario Diffusso", pues es una propuesta itinerante en el espacio y el tiempo, impulsado por sus muy activos miembros en materia de memoria ciudadana y derechos humanos: el Museo de la Paz de Gernika, el Ayuntamiento de Granollers y el Gobierno de Navarra –además del citado EUROM-.

ART, MEMORY AND PUBLIC SPACE

How could we portray what has disappeared, what is no longer there, what is absent and has been erased by time? How to explain horror, a trauma whose description only in words will never do it justice? How to fill the ethical vacuum in an anomic society that does not remember the value of the struggle for freedom carried out by previous generations? Art has become an essential element in order to answer these questions. Actions promoted by art have evolved according to their time and place: Holocaust, the victims of the Spanish Civil War, anti-francoism... They are neither remembered nor portrayed today as they were back in time. The use of the past through art has no longer a meaning only perceived by restricted social spheres, for it involves instead a wider range of citizens aiming at a more active social role that is committed with the democratic memory. Public space has become the most appropriate scenery, the citizens' agora where people walk, meet, debate, make claims, celebrate, love, and live. The public space is the optimal area to carry out these artistic actions, to trigger assaults in the agora, and socially enable or disable the rocks though the so-called countermonuments. These are some of the experiences that will be analysed in these seminars: their evolution, how they have (or have not) been able to query, cast doubt, and make people get away from their pleasing comfort, and start questioning the world around them. Experts and artists from different places in Europe will tell us about their experiences and work. The participating partners and collaborators of the European Observatory on Memories (EUROM) have chosen a new formula, the "diffuse seminar", a proposal travelling in space and time promoted by the most active members regarding citizen memory and Human Rights: The Gernika Peace Museum, the City Council of Granollers, and the Government of Navarra, together with the aforementioned EUROM.

ART, MÉMOIRE ET ESPACE PUBLIC

Comment représenter ce qui a disparu, ce qui n'est plus, ce qui est absent et que le temps a effacé ? Comment expliquer une horreur, un traumatisme dont la description par des mots seuls ne rend jamais justice ? Comment combler le vide éthique d'une société anomique qui ne se rappelle pas la valeur de la lutte des générations passées pour la liberté ? L'art est devenu un élément fondamental pour pouvoir répondre à ces interrogations. Les actions qu'il a favorisées ont évolué en fonction de l'époque et du lieu : l'Holocauste, les victimes de la Guerre Civile, l'anti-franquisme... ne sont ni rappelés ni représentés aujourd'hui de la même manière qu'hier. L'usage du passé à travers l'art a cessé d'avoir un sens seulement perceptible par des milieux sociaux restreints pour impliquer un éventail plus large de citoyens, afin de jouer un rôle social plus actif et plus engagé pour la mémoire démocratique. L'espace public s'est érigé comme le lieu le plus indiqué, l'agora citoyenne où les personnes marchent, se rencontrent, discutent, revendiquent, organisent des fêtes, aiment et vivent. L'espace public est le lieu idéal pour mener ces actions artistiques, pour l'activation d'assauts sur l'agora et pour activer ou désactiver socialement les pierres à travers les contre-monuments. Celles-ci et d'autres encore sont les expériences qui seront étudiées au cours de ces séminaires, où l'on expliquera leur évolution, comment elles ont réussi (ou non) à interpeller, semer le doute et sortir les citoyens de la placidité du confort et commencer à remettre en question le monde autour d'eux. Experts et artistes de diverses régions d'Europe nous éclaireront par leurs expériences et leur travail. La nouvelle formule choisie par les membres et collaborateurs de l'Observatoire Européen des Mémoires - EUROM - qui participent ici est celle de « séminaire Diffuso », c'est-à-dire une proposition itinérante dans l'espace et le temps, organisé par ses membres très actifs en matière de mémoire citoyenne et droits de l'homme : le Musée de la Paix de Gernika, la Ville de Granollers et le Gouvernement de Navarre - sans oublier l'EUROM susmentionné.

Dohaln

EGITARAUA 2018ko ekainaren 2a (Larunbata)

9.30-9.45	Mintegiaren aurkezpena. **Iratxe Momoitio Astorkia**. Gernikako Bakearen Museoko zuzendaria.
09.45-11.00	**Horst Hoheisel** eta **Andreas Knitz**. Artista eta arkitektoa "From the crushed history to the moving monument" (*) "Zapaldutako historiatik mugimenduan dagoen monumentura". **Iratxe Momoitio** aurkezlea.
11.00-11.15	Galderak.
11.15-11.30	Kaferako atsedenaldia.
11.30-12.00	**Dominique Trouche**. Université Paul Sabatier (Toulouse) "War memorials: perspectives on contemporary representation" (*) "Gerren oroimenez egindako memorialak: errepresentazioen zeharkako ikuspegia". **Jesús Alonso** aurkezlea.
12.00-12.15	Galderak.
12.15-13.00	**Jochen Gerz.** Artista. "Your contribution" (*) "Zure ekarpena". **Ander de la Fuente** aurkezlea.
13.00-14.00	Goizean zehar landutakoaren inguruko mahai-ingurua. **Ander de la Fuente** moderatua.
14.00-16.00	Bazkaltzeko atsedenaldia.
16.00-16.30	"**Altzairuzko eta harrizko memoriak**" aldi baterako erakusketara bisita, Jesús Alonso Carballes-en eskutik.
16.30-17.00	**Maria Chiara Bianchini**. Historialaria eta Nazioarteko "Memorias en Red" elkarteko kidea. "Errepresio leku izatetik, memoria leku bihurtzera: Txileko esperientzia memorialak". **Idoia Orbe** aurkezlea.
17.00-17.15	Galderak.
17.15-17.45	**Jesús Alonso Carballés.** Université Bordeaux-Montaigne "Gerra Zibilaren memoria euskal espazio publikoan: monumentuak eta estrategia artistikoak". **Idoia Orbe** aurkezlea.
17.45-18.00	Galderak.
18.00-18.30	**Fernando Sánchez Castillo.** Artista "Museo paraleloa". **Iratxe Momoitio** aurkezlea.
18.30-19.00	**Maria Arana Zubiate.** URBANBAT-eko arkitektoa. "Kalea eginez! Bilboko zenbait auzoetako emakumeen historia ezagutzera emateko laborategi hiritarra". **Iratxe Momoitio** aurkezlea.
19.00-19.30	**Iñaki Uriarte**. Arkitektoa. "Memoria eta monumentua espazio publikoan".
19.30-20.00	Galderak eta mintegiaren itxiera.

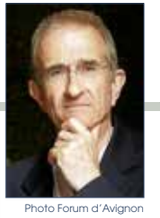


Photo Forum d'Avignon

(*) Ingelesetik erdararako itzulpena egongo da.

Izena eman ezazu, link honen bidez: **https://goo.gl/forms/wvUV8YHLx5N6D6Kq2**

Antolatzaileak:

Informazio gehiago: Gernikako Bakearen Museoa Fundazioa
Foru Plaza 1 · 48300 · Gernika-Lumo
zuzendaritza.museoa@gernika-lumo.net · Tel 946270213 · www.museodelapaz.org

Gratuito

PROGRAMA 2 de junio de 2018 (Sábado)

9.30-9.45	Presentación del Seminario. **Iratxe Momoitio Astorkia**. Directora del Museo de la Paz de Gernika.
09.45-11.00	**Horst Hoheisel y Andreas Knitz**. Artista y arquitecto. «From the crushed history to the moving monument»(*) "De la historia aplastada al monumento en movimiento". Presenta **Iratxe Momoitio**.
11.00-11.15	Preguntas.
11.15-11.30	Pausa café.
11.30-12.00	**Dominique Trouche**. Université Paul Sabatier (Toulouse) "War memorials: perspectives on contemporary representation" (*) "Los monumentos en memoria de las guerras: enfoque transversal de las representaciones". Presenta **Jesús Alonso**.
12.00-12.15	Preguntas.
12.15-13.00	**Jochen Gerz.** Artista «Your contribution» (*) "Tu contribución". Presenta **Ander de la Fuente**.
13.00-14.00	Debate sobre lo abordado durante la mañana. Moderado por **Ander de la Fuente**.
14.00-16.00	Pausa comida.
16.00-16.30	Visita a la exposición temporal **«Memorias de piedra y acero»** guiada por Jesús Alonso Carballes.
16.30-17.00	**Maria Chiara Bianchini**. Historiadora e integrante de la Asociación Internacional Memorias en Red. «De lugares de represión a sitios de memoria: experiencias memoriales en Chile». Presenta **Idoia Orbe**.
17.00-17.15	Preguntas.
17.15-17.45	**Jesús Alonso Carballés.** Universite Bordeaux-Montaigne «La memoria de la Guerra Civil en el espacio público vasco: monumentos y estrategias artísticas». Presenta **Idoia Orbe**.
17.45-18.00	Preguntas.
18.00-18.30	**Fernando Sánchez Castillo.** Artista «Museo paralelo». Presenta **Iratxe Momoitio**.
18.30-19.00	**Maria Arana Zubiate.** Arquitecta en URBANBAT "¡Haciendo la calle! Un laboratorio ciudadano para visibilizar la historia de las mujeres de los barrios altos de Bilbao". Presenta **Iratxe Momoitio**.
19.00-19.30	**Iñaki Uriarte**. Arquitecto. "Memoria y monumento en el espacio público".
19.30-20.00	Preguntas y cierre del seminario.

(*) Habrá traducción simultánea del inglés al castellano.

Apúntate al seminario a través de este link : **https://goo.gl/forms/wvUV8YHLx5N6D6Kq2**

Organizan:

Más información: Fundación Museo de la Paz de Gernika
Foru Plaza 1 · 48300 · Gernika-Lumo
zuzendaritza.museoa@gernika-lumo.net · Tel 946270213 · www.museodelapaz.org

Gratuito

EGITARAUA 2018ko ekainaren 3a (Igandea)

PROGRAMA 3 de junio de 2018 (Domingo)

Azken plazak / Últimas plazas

DOAN / GRATIS

MEMORI TOUR 2018

Igandea Domingo | **03** Ekaina Junio | Irteera Salida **8:30** Bilbao **9:15** Gernika | **50** Plaza Plazas

EGUN OSOA TODO EL DIA

ELGOIBAR, TOLOSA, ANDOAIN, HERNANI, OIARTZUN, DONOSTIA

Egun osoko txango honetan, Jesús Alonso Carballés katedratiko eta adituaren gidaritzapean, Gerra Zibilarekin zerikusia duten Gipuzkoako zenbait memoria leku eta monumentu ezagutzeko aukera izango dugu, besteak beste, Elgoibar, Tolosa, Andoain, Hernani, Oiartzun eta Donostian kokaturikoak.

En esta excursión de todo el día conoceremos, a través de las explicaciones del catedrático y experto en el tema, Jesús Alonso Carballés, algunos lugares y monumentos de memoria de de la Guerra Civil en Gipuzkoa localizados en Elgoibar, Tolosa, Andoain, Hernani, **Oiartzun** y Donostia.

Irteera
Salida
Bilbao
8:30
Gernika
9:15

Elgoibar

Tolosa

Andoain

Hernani

Oiartzun

Donostia

Helmuga
Llegada
Gernika
18:30
Bilbao
19:15

IZENA EMAN EZAZU LINK HONETAN /
INSCRÍBETE EN EL SIGUIENTE LINK
https://goo.gl/forms/UDv1InWyqtsiUdg62
Tel 94 627 02 13 / museoa@gernika-lumo.net

Gernika · **Granollers** · Navarra · Barcelona

ART, MEMÒRIA I ESPAI PÚBLIC

Foto: Toni Torrillas

Octubre 2018

Ajuntament Granollers · can jonch centre de cultura per la pau · rocaumbert f.a. · Museu de Granollers · 20

Nafarroako Gobernua Gobierno de Navarra · EUROM European Observatory on Memories · Fundació Solidaritat Universitat de Barcelona · Co-funded by the Europe for Citizens Programme of the European Union

El projecte *Murs que parlen* és un projecte d'art urbà i de dinamització del territori i millora del paisatge urbà, fet a partir de la intervenció artística sobre parets mitgeres, que serveix com a plataforma per a realitzar accions educatives i artístiques.

Pretén generar nous espais de diàleg i relació entre l'artista que intervé en l'espai i les persones que es beneficiaran de la seva actuació, com també apropar l'art a la ciutadania mitjançant accions de creativitat urbana.

Vinculat a la commemoració del 80è aniversari del bombardeig de Granollers de 31 de maig de 1938, enguany es faran tres murs, un dels quals il•lustra la portada d'aquest programa. Es tracta de l'obra "9.05", de l'artista Erb Mon, que es troba a la plaça de la Bòbila.

A la programació adjunta trobareu la informació de les properes intervencions del projecte *Murs que parlen*.

ART, MEMÒRIA I ESPAI PÚBLIC

Com representar allò que ha desaparegut, allò que ja no hi és, allò que és absent i que el temps ha esborrat? Com explicar un horror, un trauma, la descripció del qual feta només amb paraules mai fa justícia? Com omplir el buit ètic d'una societat anòmica que no recorda el valor de la lluita de generacions anteriors per la llibertat?

L'art s'ha convertit en un element fonamental per a poder respondre aquests interrogants. Les accions que ha propiciat han anat evolucionant en funció del moment i del lloc: l'Holocaust, les víctimes de la Guerra Civil, l'antifranquisme… ni es recorden ni es representen avui de la mateixa manera que en el passat.

L'ús del passat a través de l'art ha deixat de tenir un significat només perceptible per part de cercles socials limitats, per passar a involucrar un espectre ciutadà més ampli, per tenir un rol social més actiu i compromès amb la memòria democràtica. L'espai públic s'ha erigit com a l'escenari més indicat, l'àgora ciutadana on les persones caminen, es troben, discuteixen, reivindiquen, celebren festes, s'estimen i viuen. L'espai públic és el lloc idoni per a realitzar aquestes accions artístiques, per a activar aquests assalts a l'àgora, i per a activar o desactivar socialment les pedres a través dels anomenats *contramonuments*.

Aquestes i altres són les experiències que a través d'aquestes activitats, explicaran la seva evolució, com han aconseguit (o no) d'interpel•lar, dubtar i fer sortir a la ciutadania de la placidesa del confort i començar a qüestionar el món que gira al seu voltant. Artistes de diverses disciplines ens mostraran les seves obres.

La nova fórmula escollida pels socis i col•laboradors de l'Observatori Europeu de Memòries –EUROM- és una proposta itinerant en l'espai i el temps, impulsat per membres actius en matèria de memòria ciutadana i drets humans: el Museo de la Paz de Gernika, l'Ajuntament de Granollers i el Govern de Navarra, a més del mateix EUROM.

PROGRAMA

Murs que parlen

Intervenció de Roc Blackblock, al pati interior de Can Jonch. Centre de Cultura per la Pau.

Presentació del mur, dijous 25 d'octubre a les 18 h. Can Jonch. Centre de Cultura per la Pau (c. del Rec, 19)

Intervenció de Cinta Vidal, anomenada Refugi, a la cantonada del c. Catalunya amb c. de la Muralla. Inici a partir del 26 d'octubre.

Mostra d'Art Urbà – MAU a Roca Umbert

La Mostra d'Art Urbà és un festival de creació contemporània amb la vocació de vincular el passat i present de la fàbrica a través de la realització de projectes artístics als espais de Roca Umbert. La mostra és un espai de trobada per incentivar l'experimentació al voltant del concepte fàbrica, que converteix el recinte en possibles espais expositius i/o d'exhibició.

Enguany la Mostra d'Art Urbà arriba a la setena edició amb una temàtica especial en motiu de la commemoració del 80è aniversari dels bombardejos a la ciutat durant la Guerra Civil espanyola.

En aquesta edició, la MAU se centra en el concepte del que significa fabricar la guerra.

Dissabte 20 d'octubre, durant tot el dia instal·lacions artístiques, a Roca Umbert Fàbrica de les Arts (c. Enric Prat de la Riba, 77)

224. GRN. TERROR

224.GRN.Terror és una instal·lació de FRAU (Vicenç Viaplana i Helena Pielias) per reflexionar sobre el bombardeig feixista del maig de 1938 a Granollers.

Prendre consciència de la magnitud d'una xifra per adonar-se del significat d'aquesta. Mesurar la quantitat per a mesurar l'impacte.

Del 25 d'octubre de 2018 al 6 de gener de 2019

Inauguració, dijous 25 d'octubre, a les 20 h, a l'Espai Obert del Museu de Granollers (c. Anselm Clavé, 40-42)

MÉS INFORMACIÓ:

Can Jonch. Centre de cultura per la Pau
http://www.granollers.cat/can-jonch

MAU
http://rocaumbert.com/event/mau-mostra-dart-urba/

Museu de Granollers
http://www.museugranollers.org/

Ajuntament Granollers

can jonch centre de cultura per la pau

rocaumbert f.a.

Museu de Granollers

Gernika · Granollers · Navarra · **Barcelona**

ART, MEMÒRIA I ESPAI PÚBLIC
Transmissions de la memòria

Visites guiades - Debat - Música

14 i 15 de novembre de 2018

Presó Model / Fossar de la Pedrera

Inscripció gratuita online:
www.europeanmemories.net
www.barcelonapensa.cat

Barcelona Pensa · EUROM European Observatory on Memories · Fundació Solidaritat Universitat de Barcelona · Universitat de Barcelona

BARCELONA PENSA 2018
Transmissions de la memòria: art i espai públic

La socialització de la memòria configura dinàmiques culturals singulars que poden ajudar a promoure una societat crítica envers els reptes polítics contemporanis. Ens interessa abordar aquesta qüestió des d'una òptica glocal, amb referències a espais i processos específics de la ciutat de Barcelona, des d'una perspectiva comparativa a nivell internacional.

Aquesta jornada proposa reflexionar entorn a les capacitats/incapacitats de les polítiques públiques de donar resposta a les dinàmiques de la societat civil organitzada i reivindicativa en temes de memòria. I observar el paper de l'art contemporani, sobretot quan es conforma en un espai comú com és el propi espai públic, i configura un dels canals i mitjans més importants per aquesta socialització.

Activitat gratuïta amb places limitades. Es requereix inscripció prèvia:
https://us14.admin.mailchimp.com/lists/designer/?id=195563

14 de Novembre - Presó Model

17:30
Visita a La Model
A càrrec de l'Associació Conèixer Història - Memòria BCN

18:00
Taula rodona: DONAR FORMA A L'OBLIT
José Miguel Gastón Aguas (Govern de Navarra), Núria Ricart (Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona), Jordi Guixé (EUROM). Modera: Ricard Conesa (EUROM)
Parlarem sobre polítiques públiques de memòria i la seva repercussió a diferents escales. Del paper desenvolupat en la seva promoció per part de la ciutadania, les associacions memorials i les institucions. I finalment sobre el potencial que té l'art públic en processos de debat i construccions memorials.

19:00 - 19:30
Música i memòria.
Concert comentat de guitarra clàssica amb Nora Buschmann

Aforament: 120 places | Inscripció online: http://eepurl.com/dKqgtI

15 de Novembre - BUS MEMÒRIA al Fossar de la Pedrera

Ruta i visita comentada a càrrec de l'historiador Ricard Conesa (EUROM)

15:30 Sortida - 18:30 Tornada
Facultat de Filologia i Lletres de la Universitat de Barcelona. c/ d'Aribau, 2

El Fossar de la Pedrera, al Cementiri de Montjuïc, és l'espai de memòria més significatiu de la ciutat. Es tracta de la principal fossa comuna dels represaliats del franquisme de la província de Barcelona, i un dels pocs espais de repressió dignificats. En aquest indret es poden trobar diverses capes de memòria, atenent a l'etapa i als actors involucrats. A través del seu anàlisi podrem observar els consensos i dissensos sobre la memòria d'aquest i altres espais de la ciutat.

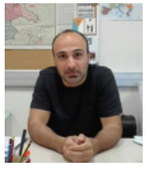
Aforament: 60 places | Inscripció online: http://eepurl.com/dL2Mwc

BIOGRAFIES

Jordi Guixé i Coromines és investigador i doctor en Història Contemporània per les Universitat de Barcelona i Paris III Sorbonne-Nouvelle. Especialitzat en polítiques públiques de memòria i en la repressió franquista contra els exiliats polítics durant el període de la Guerra Civil Espanyola, la Segona Guerra Mundial i la Guerra Freda. Des del 2012 dirigeix l'Observatori Europeu de Memòries (EUROM) de la Fundació Solidatirar de la Universitat de Barcelona i és professor a la Universitat de Barcelona.

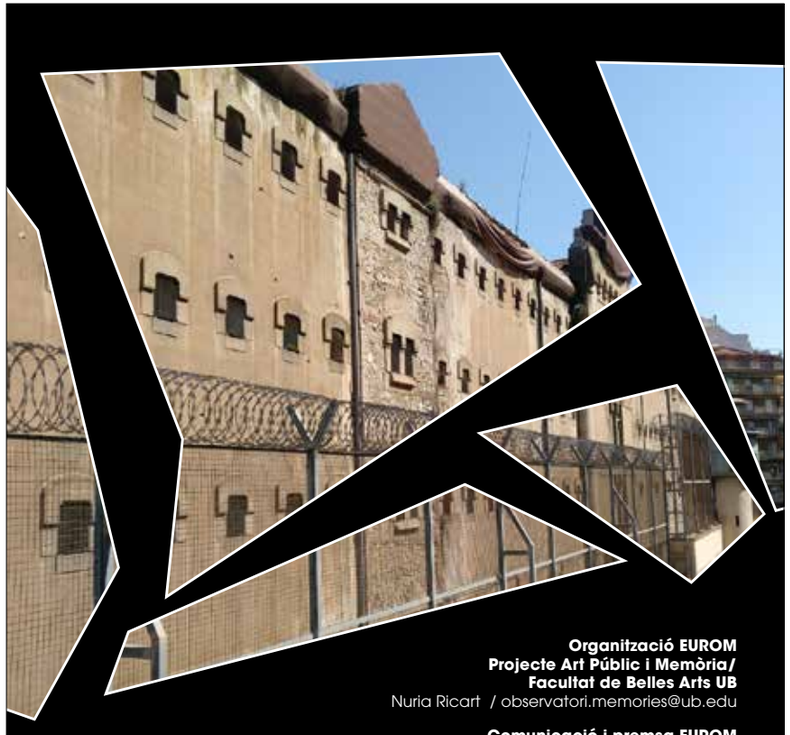
Nuria Ricart Ulldemolins és professora agregada de la Facultat de belles Arts de la Universitat de Barcelona. Doctora en Espai Públic i Regeneració Urbana, es investigadora principal del projecte "Arte público y memoria. Desarrollos para el programa de intervención en la red de espacios de represión franquista en Barcelona" (HAR2017-84322-P). Col·labora amb l'Observatori Europeu de Memòries (EUROM) i amb els processos de participació ciutadana Futur Monument Presó de Dones de les Corts y Fem Nostre l'Espai de la Model. Les seves línies d'investigació inclouen monumentalitat, art públic i memòria.

José Miguel Gastón és Doctor en Història per la Universidad Pública de Navarra. Professor d'Educació Secundària i Batxillerat, és autor de diverses publicacions relacionades amb la conflictivitat social al voltant de la propietat, ús i usdefruit de la terra. Actualment dirigeix l'Institut Navarro de la Memòria, creat per impulsar les polítiques públiques al voltant de la preservació i la transmissió de la memòria.



Ricard Conesa és historiador de l'Observatori Europeu de Memòries (EUROM) de la Fundació Solidaritat de la Universitat de Barcelona. Llicenciat en Història, amb màsters en Cultura Històrica i Comunicació i en Estudis Històrics, realitza la tesis doctoral (UB) sobre les polítiques de memòria en el espai públic de Barcelona, del franquisme a la democràcia. Su àmbit d'estudis són els processos socials al voltant de les representacions del passat a l'espai públic i el seu ús polític.

Nora Buschmann és una reconeguda guitarrista solista, premiada per les seves interpretacions de Bach i Villa-Lobos, entre d'altres. Nascuda a Berlín Est, va rebre classes al Conservatori "Franz Liszt" a Weimar i a Colònia. Actualment és professora a la Universitat de Música de Rostock. El seu repertori uneix músiques de diferents tradicions i regions en un fluid intercanvi amb compositors contemporanis. A la seva discografia publicada destaques "Live in Bern" (1999), "Suite Orientale" (2003) i "Apassionata Llatina "(2007).



Organització EUROM
Projecte Art Públic i Memòria/
Facultat de Belles Arts UB
Nuria Ricart / observatori.memories@ub.edu

Comunicació i premsa EUROM
Fernanda Zanuzzi / fernanda.zanuzzi@ub.edu

Organització

EUROM EUROPEAN OBSERVATORY ON MEMORIES
Fundació Solidaritat UNIVERSITAT DE BARCELONA
UNIVERSITAT DE BARCELONA Facultat de Belles Arts

Col • laboracions

ASSOCIACIÓ CONÈIXER HISTÒRIA
Nafarroako Gobernua Gobierno de Navarra
Ajuntament Granollers
can jonch centre de cultura per la pau
rocaumbert f.a.
Museu de Granollers

Suport

Ajuntament de Barcelona
Co-funded by the Europe for Citizens Programme of the European Union

Gernika · Granollers · **Navarra** · Barcelona

ARTEA, MEMORIA ETA ESPAZIO PUBLIKOA
ARTE, MEMORIA Y ESPACIO PÚBLICO

SARTAGUDA, MEMORIAREN TOKIA
SARTAGUDA, LUGAR DE MEMORIA
2019/04/10

ARTEA, MEMORIA ETA ESPAZIO PUBLIKOA

Nola irudikatu desagertu dena, falta dena, jada ez dagoena eta denborak ezabatu duena? Nola azaldu izugarrikeria bat, trauma bat, hitz soilez eginiko deskribapena beti motz geratzen bada? Nola bete aurreko belaunaldiek askatasunaren alde eginiko borrokaren balioa gogoratzen ez duen gizarte anomiko baten hutsune etikoa? Galdera horiei erantzuteko funtsezko elementu bilakatu da artea, eta beraiekin ekarri dituen ekintzak eboluzionatzen joan dira, garaiaren eta lekuaren arabera: Holokaustoa, Gerra Zibileko biktimak, frankismoaren aurkako oposizioa… gaur ez dira atzo bezala ez oroitzen ez irudikatzen. Arteak iragana baliatzearen esanahia jada ez dute gizarte-talde mugatu batzuek baino ulertzen, herritarren espektro zabalago batengana iritsi da, eta eginkizun sozial aktiboagoa eta memoria demokratikoarekiko konprometituagoa du orain. Espazio publikoa bihurtu da agertoki aproposena; herritarren agoran ibiltzen dira pertsonak, egiten dute elkarrekin topo, jarduten dira eztabaidan, egiten dituzte aldarrikapenak, ospatzen dituzte festak, maitatzen dute elkar eta bizi dira. Espazio publikoa leku ezin hobea da ekintza artistiko horiek mamitzeko, agoran ezusteko erasoak pizteko eta, kontramonumentuen bidez, harriak sozialki aktibatu edo desaktibatzeko. Esperientzia horiek eta beste batzuk aztertuko dira mintegi hauetan, eta zer bilakaera izan duten azalduko da, bai eta nola lortu duten (edo ez) herritarrei galdegitea, dudak piztea, eta konfortaren patxadatik aterarazi eta inguratzen dituen mundua zalantzan jartzen hastea. Europako hainbat adituk eta artistak beren esperientzien eta lanaren berri emango digute. Hemen parte hartzen duten Europako Memorien Behatokiko (EUROM)kide eta kolaboratzaileek aukeratutako formula berria "Diffusso mintegia" da, espazioan eta denboran atzera-aurrera dabilen proposamen ibiltari bat baita, eta herritarren memoriaren eta giza eskubideen arloan oso aktiboak diren zenbait kidek sustatu dute: Gernikako Bakearen Museoak, Granollerseko Udalak, Nafarroako Gobernuak eta lehen aipatutako EUROM erakundeak.

ARTE, MEMORIA Y ESPACIO PÚBLICO

¿Cómo representar lo desaparecido, lo que ya no está, lo que está ausente y el tiempo ha borrado? ¿Cómo explicar un horror, un trauma cuya descripción sólo con palabras nunca hace justicia? ¿Cómo llenar el vacío ético de una sociedad anómica que no recuerda el valor de la lucha de generaciones anteriores por la libertad? El arte se ha convertido en un elemento fundamental para poder responder a estos interrogantes. Las acciones que ha propiciado, han ido evolucionando en función del momento y del lugar: el Holocausto, las víctimas de la Guerra Civil, el antifranquismo… ni se recuerdan ni se representan hoy de la misma manera que ayer. El uso del pasado a través del arte ha dejado de tener un significado sólo perceptible por círculos sociales limitados para involucrar a un espectro ciudadano más amplio, para tener un rol social más activo y comprometido con la memoria democrática. El espacio público se ha erigido como el escenario más indicado, el ágora ciudadana donde las personas andan, se encuentran, discuten, reivindican, celebran fiestas, aman y viven. El espacio público es el lugar idóneo para realizar estas acciones artísticas, para la activación de asaltos en el ágora y para activar o desactivar socialmente las piedras a través de los llamados contramonumentos. Estas y otras son las experiencias que se estudiarán a lo largo de estos seminarios, explicarán su evolución, como han conseguido (o no) interpelar, hacer dudar y sacar a la ciudadanía de la placidez del confort y empezar a cuestionar el mundo que gira a su alrededor. Expertos y artistas de diversas partes de Europa nos ilustrarán con sus experiencias y trabajo. La nueva fórmula escogida por los socios y colaboradores del Observatorio Europeo de Memorias –EUROM- que aquí participan es la de "seminario Diffusso", pues es una propuesta itinerante en el espacio y el tiempo, impulsado por sus muy activos miembros en materia de memoria ciudadana y derechos humanos: el Museo de la Paz de Gernika, el Ayuntamiento de Granollers y el Gobierno de Navarra –además del citado EUROM-.

SARTAGUDA, MEMORIAREN TOKIA

"MEMORIA DUTEN ESKOLAK" EGITARAUA
2019ko apirilaren 10a

9.45	Memoriaren Parkera heltzea. Aurkezpena.
10:00	36ko biktimen senitartekoekiko elkarrizketak.
10:30	Tailerrak: PLASTIKA-TAILERRA (±50 toki) – Nuria Ricart, Bartzelonako Unibertsitateko Arte Ederretako irakaslea Tailerraren helburua Sartagudaren memoriaren tokiari buruzko hausnarketa kolektiboa egitea da, material grafikoak, irudiak eta bolumenak eginez. Hiru atal ditu tailerrak: • Parkearen egitura: ibilbidea, parkea ezagutzeko eta herriarekiko eta paisaiarekiko harremanak ulertzeko • Gertuko begirada: parkearen atalak aztertuko ditugu taldeka. • Lana mankomunean jartzea. Hausnarketa kolektiboak eta ateratako ideiak. Oharra: Ikasleek beraiek bere marrazketa eta margotze materiala eraman behar dute (paper-orriak, arkatzak, markatzaileak, margoak…) OLERKI-TAILERRA (±50 toki) – Olerkaria Olerkien sormena IRAKURKETA KLUBA (±50 toki): Errepresaliatuen testigantzak SARTAGUDAKO MEMORIAREN IBILBIDEA
12:00	Atsedena.
12:15	Ekitaldi nagusia Ikasleen parte-hartzea: • Ikasgelan prestatutakoa (kanta, olerkia, azalpentxo bat…) • Jardunaldian zehar prestatutakoa. *El Drogas*-en emanaldia.
13:15	Agurra eta itzulera.

Antolatzaileak: Nafarroako Gobernua / Gobierno de Navarra

SARTAGUDA, LUGAR DE MEMORIA

PROGRAMA "ESCUELAS CON MEMORIA"
10 de abril de 2019

9.45	Llegada al Parque de la Memoria. Presentación.
10:00	Encuentros con familiares de víctimas del 36
10:30	Talleres: TALLER PLÁSTICO 50 plazas) – Nuria Ricart, profesora de Bellas Artes de la Universitat de Barcelona El taller propone una reflexión colectiva sobre el espacio de memoria de Sartaguda mediante la elaboración de material visual, gráfico y en volumen. El taller se divide en tres partes diferenciadas: • La estructura del territorio: recorrido para entender el parque y sus relaciones con el pueblo, y el paisaje: • La mirada cercana: nos dividiremos en grupos para abordar partes específicas del parque. • La colectivización del trabajo. Reflexiones colectivas e ideas emergentes. Nota: Los alumnos/alumnas participantes deben aportar su material de dibujo y pintura (hojas blancas, lápices, rotuladores…) TALLER LITERARIO (50 plazas) – Irati Goikoetxea, poetisa Creación de poemas CLUB DE LECTURA (50 plazas) Lectura de fragmentos de diarios y testimonios de personas represaliadas. RECORRIDO POR LA MEMORIA EN SARTAGUDA
12:00	Descanso.
12:15	Acto final. Intervención de alumnos y alumnas: • Creaciones elaboradas en clase • Creaciones elaboradas durante la jornada Actuación musical del *Drogas*
13:15	Despedida y regreso.

Organizan: Nafarroako Gobernua / Gobierno de Navarra

Esta publicación recoge las actividades realizadas, a lo largo de 2018, en Gernika, Granollers, Barcelona y Sartaguda, en el marco del Seminario Itinerante "Arte, Memoria y Espacio Público"

This publication includes the activities carried out, throughout 2018, in Gernika, Granollers, Barcelona and Sartaguda, within the framework of the travelling seminar "Art, Memory and Public Space"

COORDINA: IRATXE MOMOITIO ASTORKIA.
JESÚS ALONSO CARBALLÉS | MARIA ARANA ZUBIATE | MARIA CHIARA BIANCHINI | JAUME CASACUBERTA | JOSEMI GASTÓN | JOCHEN GERZ | JORDI GUIXÉ | HORST HOHEISEL | ANDREAS KNITZ | ALEXANDRA LAUDO | CÉSAR LAYANA | ORIOL LÓPEZ BADELL | HELENA PIELIAS | NÚRIA RICART | FERNANDO SÁNCHEZ CASTILLO | DOMINIQUE TROUCHE | IÑAKI URIARTE | VICENÇ VIAPLANA