

Evocación del recuerdo en la ciudad a través de la práctica artística

Evocation of memory in the city through artistic practice

GLORIA LAPEÑA GALLEGO

*Departamento de Bellas Artes. Grupo de Investigación Arte y Políticas de Identidad. Facultad de Bellas Artes. Campus de Excelencia Internacional Regional "Campus Mare Nostrum". Universidad de Murcia
gloria.lapena@um.es*

Recibido: 16/09/2015

Aceptado: 14/10/2015

Resumen

Revivir el pasado a través del arte con el fin de reflexionar sobre los hechos históricos, es un proceso de investigación-creación utilizado por algunos artistas contemporáneos. Esta práctica, denominada materialización del pasado a través de la imagen, está relacionada con la concepción abierta de la historia de Walter Benjamin y con el recuerdo activo y subjetivo del individuo. Dentro de todas las posibilidades de expresión artística, una opción para motivar el recuerdo es el arte en la ciudad, donde la mirada está habituada a lo cotidiano, y la extrañeza producida por la intervención provoca una reestructuración conceptual. El espectador se encuentra con una situación o imagen inesperada en el lugar, una ruptura con lo que le es habitual. En el presente trabajo se pretende realizar un estudio sobre el concepto del recuerdo y su materialización en el arte contemporáneo por diferentes artistas mediante la intervención artística en la ciudad.

Palabras clave

Memoria, ciudad, historia, intervención artística.

Abstract

Relive the past through art in order to reflect on the historical facts, it is a research-creation process used by some contemporary artists. This practice, called materialization of the past through image, is related to the open conception of history of Walter Benjamin and the active individual and subjective memory. Among all the possibilities for artistic expression, an option to motivate the memory is art in the city, where the eye gets used to the everyday, and the strangeness produced by the intervention causes a conceptual restructuring. The viewer encounters an unexpected situation or image in place, a break with what is usual. In the present work it is to conduct a study on the concept of memory and its materialization in contemporary art by different artists through artistic intervention in the city.

Keywords

Memory, city, history, artistic intervention.

Referencia normalizada: LAPEÑA GALLEGO, GLORIA (2015): "Evocación del recuerdo en la ciudad a través de la práctica artística". *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, nº 8 (octubre), págs. 181-194. Madrid. Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid.

Sumario: 1.- Introducción. 2.- La memoria (objetiva) y el recuerdo (subjetivo). 3.- Aspectos filosóficos de la memoria individual subjetiva: olvidar y recuperar. 4.- La representatividad o materialización de la memoria a través del arte contemporáneo. 5.- Evocación del recuerdo en la ciudad. 6.- El artista como arqueólogo. 7.- Conclusiones. 8.- Bibliografía.

1. Introducción¹.

El término memoria, aunque obedece siempre a una misma función, presenta numerosas connotaciones. Podemos hablar de memoria para aprender frases o textos, para reconocer el aspecto de nuestros amigos, para saber lo que hicimos ayer... Hablamos entonces de una memoria objetiva, la de la reproducción o copia, similar a una biblioteca que encierra una serie de hechos

¹ Este trabajo de investigación forma parte de la Tesis Doctoral financiada con una ayuda predoctoral (19099/FPI/13) con cargo al Programa de Formación del Personal Investigador de la Fundación Séneca, Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia en el marco del III PCTRM 2011-14.

históricos. Así, las vivencias históricas que tienen un desarrollo lineal vertical a lo largo de siglos, permanecen sepultadas por culturas posteriores y se ponen en evidencia en el momento que se excava el subsuelo. Si estas ruinas arqueológicas son expuestas, paradójicamente pierden su interés cuando se presenta como una exposición tradicional limitada a la observación de elementos inertes y poco comunicativos. Por el contrario, si los hallazgos son de algún modo intervenidos, se desencadena una sensación de extrañeza e inquietud provocada por el objeto evocador originándose una búsqueda que supone un esfuerzo intelectual. Este tipo de memoria subjetiva es la que da paso al proceso creativo.

En ambos casos se trata de traer el pasado al presente, pero este segundo tipo, la memoria involuntaria, denominada así por Walter Benjamin a la que no ha sido vivida por el sujeto de manera consciente, lo obliga a reorganizar un hecho a través del propio recuerdo.

La intervención en la ciudad en base a una modificación visual constituye un elemento interesante como activador de la memoria involuntaria. El artista experimenta para encontrar la manera en que el espectador, con unas características propias de la sociedad actual, quede atrapado por la obra que no pasa desapercibida por presentar elementos discordantes con los propios de la ciudad. La materialidad del objeto extraño establece un vínculo afectivo con el espacio intervenido de una manera más inmediata que otro tipo de comunicación. La imagen será el principal elemento para expresar este tipo de memoria y será recuperada de la ofrecida por la propia historia del arte, es decir, será una obra existente *a priori*, como un objeto de colección fuera de su contexto.

El recuerdo producido en cada individuo es único, según su experiencia. Por tanto no precisa de conocimiento previo ni explicación, ni excluye a nadie de la interpretación como observador. La finalidad no es dar una información histórico-cronológica, sino integrar un pasado materializado en nuestro presente, sujeto a un mundo más interesado en el progreso futuro, que en la reflexión. La exploración del pasado supone una reflexión cuya finalidad no es desvelar la verdad última como ocurre con la presentación de una obra objetiva. El sujeto es el propio productor de historia, desde la mirada crítica y no alienada.

En definitiva, el interés de intervenir en el espacio público de la ciudad es la posibilidad de llamar la atención sobre una imagen del pasado con el fin de que el ciudadano la interiorice y estimule su reflexión activa.

En el presente estudio tratamos de poner en evidencia artistas que han utilizado este recurso para potenciar la puesta en marcha de los mecanismos que controlan la memoria involuntaria, ligada a la subjetividad y al proceso artístico del que participa el espectador. Para ello es necesario en primer lugar profundizar, de manera general, en el concepto de memoria dentro del área de las Humanidades, para posteriormente centrarnos en las bases teóricas que rigen la puesta en marcha de la memoria involuntaria. La finalidad es comprender y relacionar intervenciones de arte en la ciudad cuya intención es evocar el recuerdo en el espectador.

2.- La memoria (objetiva) y el recuerdo (subjetivo).

En la introducción del libro *La recuperación de la memoria histórica. Una perspectiva transversal desde las Ciencias Sociales* (Acosta Bono, del Río Sánchez y Valcuende del Río, 2008), se hace referencia a la proliferación en España, en las dos últimas décadas, de escritos sobre la recuperación del pasado. Esta inquietud surge después de un silencio forzado por la dictadura de Franco y posteriormente de forma tácita. De manera general, los estudios utilizan como fuentes dos cauces: el documental o arqueológico y el recuerdo personal. Mientras que el primero pretende construir una Historia objetiva vista desde todos los ángulos, la segunda es subjetiva y requiere una reflexión.

De un modo similar, Santiago Carrillo, en su libro *La memoria en retazos: recuerdos de nuestra historia más reciente* (Carrillo, 2003), establece una diferencia entre *Memorias*, una especie de *curriculum vitae*, biografía como político activo, y *Recuerdos*, algo que se trae al presente y ocurre a continuación de sus memorias. En este sentido, podemos hacer prácticamente sinónimo *Historia* y *Memoria*. La memoria se liga así a actitudes y aspiraciones reivindicativas derivadas de hechos del pasado y a continuación se produce una reivindicación social colectiva donde se libran batallas ideológicas. Por ello, la memoria es un planteamiento multidisciplinar –abarca varias ciencias sociales– de los hechos históricos en contextos sociales concretos. Tiene como misión dotar de mecanismos a la sociedad para la recuperación de testimonios que puedan contribuir a la relectura de la Historia y al reconoci-

miento social de grupos minoritarios (Aróstegui, 2004), es decir, tiene una función social y una dimensión histórica al mismo tiempo (Ruiz Vargas, 1997). Pollak (1989) acuña el término *memoria encuadrada* para aquella que surge por consenso social de los conflictos en un determinado momento coyuntural. Sus principales funciones son reforzar sentimientos de pertenencia a un grupo delimitado por fronteras sociales y tener un marco o punto de referencia para mantener la cohesión interna.

Al contrario que la memoria por consenso o memoria histórica que se refiere a la colectividad, la individual o autobiográfica se centra en las dimensiones del Yo relacionadas con la identidad personal. Mira las cosas de otro modo a la de un mero inventario (Cruz, 2007), para generar un producto elaborado por nosotros mismos a partir de materiales preexistentes y de acuerdo con unas determinadas reglas (Halbwachs, 1968). Según Giorgio Agamben (2007), el presente individual se recompone a partir del pasado, creando una imagen dialéctica que no existió en el pasado pero que enfrenta pasado-presente. Surge así el carácter creativo de la memoria involuntaria (Oberti y Pitaluga, 2006) por el grado de reflexión del sujeto implicado.

3.- Aspectos filosóficos de la memoria individual subjetiva: olvidar y recuperar.

Si bien algunos autores hablan de la creación de cosas nuevas a partir de datos antiguos a costa de retener conocimientos y almacenar de una manera activa la experiencia (Marina, 1994), también es cierto que dos personas recuerdan de manera distinta algo porque lo han vivido y lo recuperan de manera desigual. Por tanto, la representación de una realidad varía en función de la naturaleza, la textura y la calidad del recuerdo (Bergson, 1959), y esta última está paradójicamente influenciada por el olvido. Así, olvidamos lo anecdótico para encontrar la verdadera memoria: *Funes el memorioso*, el personaje de Borges recuerda absolutamente todos los detalles, cada hoja de cada árbol (Borges, 1989). Tan abarrotado está, que no logra abstraer lo sustancial de lo inútil.

En la obra de Walter Benjamin *Infancia en Berlín hacia 1900*, elaborada una vez abandonado Berlín y que aparecerá fragmentariamente en 1933 y 1934, se insiste sobre la necesidad del olvido. De este modo se evita un choque des-

tructor e insoportable sobre el sujeto y se hace patente la separación de la memoria del tiempo lineal, de la propia vida y de cualquier biografía en general (Pinilla Burgos, 2010). A medida que pasa el tiempo se va olvidando y, a más distancia, las cosas se vuelven intemporales y adquieren valor. Es el *déjà vu* que surge de la pregunta ¿lo hice o lo imaginé?, cuando encontramos algo en un lugar donde no lo buscábamos. En el caso de la imagen, montamos algo que nunca existió en nuestra propia historia por medio de la subjetividad (Menor Pinilla, 1993).

La memoria involuntaria o subjetiva resulta pues más enriquecedora. Cada uno escribe su propio libro interior, predominando la profundidad y lo sustancial sobre lo superficial y las apariencias (Sánchez Ruiz y López-Aparicio, 2008). Sobre esta reflexión se insiste en diferentes libros como *Sobre algunos temas de Baudelaire* (Benjamin, 1939), *Á la recherche du temps perdu* (Proust, 1913) y *Materia y memoria* (Berson, 1896). Se erige una nueva manera de entender la sensibilidad más allá del control consciente y subjetivo de la sociedad del siglo XX. Se habla de objetos concretos, palabras recordadas, aromas y ruidos, para hacer frente a la objetividad y esforzarse en escuchar las cosas insignificantes que no deben darse por perdidas en la historia porque el tiempo dé pistas falsas sobre la verdad (Pinilla Burgos, 2010).

La Memoria como prolongación de la Historia abarca varias ciencias sociales, antropología, psicología e historiografía (Aróstegui, 2004). El tratamiento historiográfico de la memoria histórica se inicia a partir de los años 80 del siglo XX con la obra colectiva *Les lieux de mémoire* (Nora, 1997), y se multiplica en los años 90 especialmente en los países occidentales (Huysen, 2002), sobre todo la memoria del dolor, las guerras, las injusticias, la represión y los genocidios. Mientras que en los años 60, la Modernidad se fija en los futuros presentes, posteriormente se busca traer el pasado al presente (“síndrome de la memoria recuperada”) en forma de memoria colectiva definitoria de pautas culturales, una memoria rememorativa e institucional para un mejor conocimiento y conservación del pasado y un mundo más justo. Es decir, una memoria que tenga referencia directa a su función social y dimensión histórica al mismo tiempo (Ruiz Vargas, 1997). En definitiva una memoria activa, puesto que no se limita en manera alguna al registro, no la considera como reconstrucción del mundo exterior, sino un apartado para reinterpretarlo (Sierra Díez, 2000).

4.- La representatividad o materialización de la memoria a través del arte contemporáneo.

El arte tampoco escapa a la confusión entre memoria y recuerdo. Para Sigrigrid Weigel (1996) la diferencia entre ambos conceptos está muy relacionada con la representación, de tal manera que hay una fusión de la teoría de la memoria con la noción de imagen. Según esta autora, la memoria se relaciona con la representación estabilizada o consensuada del pasado, y el recuerdo es la representación como construcción permanente o dimensión crítica.

La relación entre el sentido de la vista y la memoria se conoce mucho antes que el funcionamiento del cerebro humano. Yates (2005) realiza un recorrido histórico sobre el arte de la memoria, desde las fuentes latinas y griegas del arte clásico. El arte, al que hace referencia la autora, de gran importancia en la época anterior a la imprenta, es el de enseñar a memorizar valiéndose de una técnica mediante la que se imprimen en la memoria lugares e imágenes. Así, el arte de la memoria creado por el poeta Simónides de Ceos hacia el año 500 a.C. surge al mismo tiempo que la filosofía. Mientras esta última se encarga del estudio de los medios para manejar adecuadamente los conceptos, la mnemónica enseñaba a utilizar las imágenes mentales y la carga emotiva adherida a ellas a fin de potenciar los procesos de rememoración. Esta memoria la califica Ricoeur (2000) como *impersonal*.

Aristóteles en su obra *Del sentido y lo sensible y De la memoria y el recuerdo*, nos habla de la memoria como la consecuencia de poder discriminar el tiempo, pretérito y presente. Para el filósofo griego, se hace en base a una referencia de imagen, adquirida a través de los sentidos, impresa más o menos profunda según la intensidad con que se produjo. Una vez que se inicia el proceso, es mecánico y es similar al plano de la representación más o menos fiel de la imagen especular.

El recuerdo que interesa al artista contemporáneo no es el repetitivo, sino aquel que desestabiliza la mirada y despierta una inquietud, implicando al sujeto en el hecho de recordar. El proceso no tiene nada que ver con la mnemónica, y se asemeja a una excavación continua para acercarnos a nuestro propio pasado sepultado (Benjamin, 1992). El recuerdo es el gesto arqueológico, no el hallazgo y la búsqueda supone un esfuerzo intelectual. La reproducción, copia o la repetición mediante el aprendizaje memorístico, por el contra-

rio es desveladora de la verdad última y, por tanto, obstaculizadora de la experiencia.

Algunos artistas contemporáneos buscan una confrontación temporal, un acto de rememoración y extrañamiento desligado del historicismo, similar a un objeto de colección renombrado en un nuevo espacio. El coleccionista carga de sentido los objetos para darles historia y singularidad reviviendo el objeto (Fressoli, 2012). En este sentido, el trabajo de Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición* (2008), en el que hace una interpretación de los diarios de Bertolt Brecht a través de collages en un lenguaje opuesto al periodístico para las masas, huye de la memoria voluntaria. Gerard Wacjman (2002) sostiene que un “menos” de objeto es un “más” de memoria, de tal modo que la obra de arte (objeto) hace visible el pasado a través de una puesta en escena subjetiva y no como una reproducción. Es por ello que la performance es un medio de expresión idóneo para este tipo de “representaciones”.

En España podemos encontrar literatura como *Soldados de Salaminas* de Javier Cercas (2001) y *La malamemoria* de Isaac Rosa (1999) y exposiciones entre las que destacan *El pasado en el presente y lo propio en lo ajeno* (La Laboral, Gijón, 2008) o *Imaginar-Historiar* (CA2M, Móstoles, 2009). Constituyen una especie de necesidad u obligación de recordar una etapa traumática de la Historia de España. Se establece lo que Margalit (2002) denomina la Ética del recuerdo para conseguir la paz y la reconciliación. Un recurso muy utilizado es el objeto reubicado que produce ese extrañamiento del que hemos hablado, como *Ensamblajes* (Juan José Pulgar, 2006), *El síndrome de Guernica* (Fernando Sánchez Castillo, 2011), *El final aquí* (Jorge Barbi, 2008). Por último, en videos con historias orales, *El instante en la memoria* (Virginia Villaplana), *El abanico Rojo* (Pedro Ortuño, 1997), el proceso de recordar activo surge del propio recuerdo mecánico del otro.

5.- Evocación del recuerdo en la ciudad.

La cartografía de una ciudad ha servido en numerosas ocasiones para analizar la idiosincrasia de una sociedad que ha hecho de ella un espacio público habitable. Este lugar no es un soporte inerte, sino un sustrato con el que sus habitantes se interrelacionan de la misma manera que lo hace en cualquier ecosistema biológico. Las huellas que permanecen en sus calles, la

arquitectura, las ruinas, e incluso lo desaparecido e invisible, pueden darnos una información muy valiosa para reconstruir la historia de lo cotidiano, lo paralelo, aunque no independiente, al acontecimiento histórico. Siguiendo en la línea comparativa ecológica, los restos materiales o inmateriales son fósiles que nos revelan el porqué de nuestra vida y las maneras de ser. Jugando con este ir y venir en el tiempo y borrando líneas entre pasado y presente, podemos establecer diferentes objetos de investigación en torno a la reivindicación, que van desde formas puramente políticas, hasta puntos de vista más sutiles y poéticos. En un pasaje de Benjamin sobre sus recuerdos en París, habla de los objetos, las calles, el asfalto, en definitiva lo no humano que le enseña su lenguaje único. En esa soledad es cuando las relaciones con los seres humanos alcanzan profundidad, “pues es esencial a toda cosa comunicar su propio contenido espiritual” (Walter Benjamin traducido por Murena, 1970: 145).

El propio Walter Benjamin utiliza la imagen cartográfica de la ciudad cuando en 1932 escribe por primera vez sobre sí mismo de una manera subjetiva. Se trata de *Crónica de Berlín*, una obra inacabada que supuso un taller de recuerdos de un largo periodo de su infancia o un proyecto de escritura pública con el fin de recordar. En esta obra articula su vida en un mapa militar de la ciudad de Berlín, anticipando esta ciudad como escenario de guerra, quizás una premonición. El color gris de aquel mapa militar sería el fondo para colocar colores de los lugares importantes, un “espacio de vida” Esta forma de la Berlín vivida tiene relación con su admiración por Marcel Proust y la concepción de lo auténtico en lo ínfimo (Pinilla Burgos, 2010).

El que un buen día ha empezado a abrir el abanico del recuerdo, ése siempre encuentra nuevas piezas, nuevas varillas, ninguna imagen le es suficiente, pues se ha percatado de que podría desplegarse, de que en los pliegues es donde reside lo auténtico (*das Eigentliche*): aquella imagen, aquel sabor, aquel tacto por el que hemos desplegado todo eso; y entonces va el recuerdo de lo pequeño a lo más pequeño, de lo más pequeño a lo ínfimo, y cada vez se hace más fuerte aquello con lo que se encuentra en estos microcosmos (Walter Benjamin traducido por Fernández Martorell, 1996: 191).

En todo este proceso, juega un importante papel la sensibilidad recordada o rememorada, una intimidad basada en sensaciones secundarias, más que en la imagen visual. A la manera de Proust, Benjamin recuerda el *aquí y ahora*, el

presente ineludible de todo recuerdo, y desde aquí sucede sus experiencias concretas por medio del lenguaje:

El lenguaje ha indicado de modo inequívoco que la memoria no es un instrumento de exploración del pasado, sino su escenario. Ella es el medio de lo vivido igual que es el medio donde las ciudades muertas yacen sepultadas (Walter Benjamin traducido por Fernández Martorell, 1996: 486).

Se vuelve a insistir sobre el proceso de excavación arqueológica en la que la memoria no es el faro que ilumina, sino la arena que se mezcla con lo vivido y oculta los objetos de gran valor del coleccionista, para ser olvidados rompiendo la línea divisoria entre lo real y lo imaginario. Un ejercicio de descubrimiento que combina además la imaginación y el olvido. De ninguna manera se configura como un relato continuo, narración o información.

Uno de los lugares cargados de memoria son los suburbios en la ciudad, entre lo rural y lo urbano, con la única posibilidad de urbanismo hacia el interior (Yates, 2005). El suburbanismo se reafirma así como concepto, mientras que la memoria como la actuación del hombre creador en la intervención del suelo (Marot, 2006). El trazado de la ciudad se hereda y la función de estos lugares en la materialización del pasado está relacionada con la mecánica de la repetición y los marcos o puntos de referencia para la conservación de la memoria colectiva. Smithson se refiere al suburbio como territorio límbico o subciudad, el *non site*, que no equivale al no lugar, sino que “expresa un lugar que no se le parece”. El trabajo realizado por el arquitecto suizo George Descombes para rehabilitar un parque en el suburbio de Lancy (Ginebra), permite leer la memoria del lugar y fomentarla. Se argumenta el uso de *antimonumentos* y el *non site*, es decir la representación física que no se corresponde con el paradigma que se debería tener de dichos monumentos.

El poder evocador del suburbio se ha utilizado también en el sentido reivindicativo de la necesidad de desenterrar el pasado traumático, como por ejemplo la muerte y la política en Villa Francia (barrio de Santiago de Chile), presentado como Tesis Doctoral (Raposo Quintana, 2009). Las herramientas más utilizadas como fuentes para la expresión artística a partir de la historia de la violencia política son: la entrevista como elemento de reflexión informativo (Santamarina y Marinas, 1994) y comunicativo (Guber, 2001); la materialidad principalmente documentos visuales y pinturas en los muros (Burke,

2005); y la fotografía como discurso visual complementario al textual, no como mero adorno. De este modo, los recuerdos traumáticos si salen a la luz, pueden ocasionar la paz y la reconciliación (Margalit, 2002).

6.- El artista como arqueólogo.

El arte contemporáneo se ha visto sujeto a prácticas artísticas presentadas como modalidades de resistencia ante los regímenes cronológicos hegemónicos del mundo contemporáneo (Hernández-Navarro, 2012). Huysen (2011) sitúa al artista en un territorio central entre el pasado y el presente o entre el monumento y el documento y, en fin, entre arte e historia. Mieke Bal (2010) habla de una memoria afectiva desarrollada por artistas historiadores entre 2005 y 2010 como Simon Fujiwara y sus arqueologías ficticias y pseudohistóricas, Joachim Koester que reconstruye ciertas verdades históricas aunque reconstruidas, William Kentridge con proyecciones del presente para contar el pasado, Warren Neidich, Rosell Meseguer, Doris Salcedo, Matthew Buckingham... Todos estos artistas intentan rescatar el pasado sepultado y sacarlo a la luz del presente, escapando de la dimensión longitudinal del tiempo cíclico y lineal para situarse en un tiempo ahistórico. Su función es la de estimular las vivencias, excavar y situarse entre el espectador y la imagen potente para desencadenar la memoria autobiográfica, búsqueda que configura a cada uno.

Resulta interesante trasladar el sentido metafórico de Benjamin al sentido literal: excavar en el pasado para buscar esa imagen capaz de conmovir y desplazar la mirada desde lo cotidiano hacia el *afecto* apuntado por Bal (2010). Materializar el pasado para presentarlo de esta manera es emular lo que ya hizo Italo Calvino por medio de la literatura en su obra de 1972 *Las ciudades invisibles*. El escritor italiano describe Zaira con “relaciones entre las medidas de su espacio y los acontecimientos de su pasado”, es decir, no describe una ciudad abstraída de sus habitantes, sino las acciones de éstos en los distintos lugares:

... los rasgones de las redes de pesca y los tres viejos que sentados en el muelle para remendarlas se cuentan por centésima vez la historia de la cañonera del usurpador, de quien se dice que era un hijo adulterino de la reina, abandonado en pañales allí en el muelle... En esta ola de recuerdos que refluye la ciudad se embebe como una esponja y se dilata. Una descripción de Zaira tal como es hoy debería contener todo el pasado de Zaira (Italo Calvino, 1972: 25).

En el plano artístico, hacer visible lo invisible o enterrado, y traer al presente en olvido, es un trabajo de Arqueología también a mitad de camino entre pasado y presente, entre la restauración y el progreso.

7.- Conclusiones.

De las distintas acepciones de memoria dentro del área de la Humanidades, la memoria involuntaria activa e individual está dotada de un carácter creativo que ha marcado interés por el artista contemporáneo en contraposición de la memoria mecánica objetiva que puede relacionarse con la reproducción. En el arte público diferentes artistas utilizan el carácter evocador de su obra para inducir en el ciudadano la participación activa y huyen de lo establecido y autoritario del monumento o del documento. Inducen así un proceso de recuerdo activo en el que la importancia de la búsqueda queda por encima del hecho de encontrar.

La ciudad, especialmente los suburbios, constituye un lugar que permite al artista situarse entre territorio central entre pasado y presente, entre el documento y el monumento. Un lugar en el que intervenir como un arqueólogo para poner en evidencia la historia presentada al espectador como algo que rompe con lo cotidiano y lo establecido y, por tanto capaz de despertar la memoria involuntaria.

Bibliografía.

- ACOSTA BONO, Gonzalo, DEL RÍO SÁNCHEZ, Ángel y VALCUENDE DEL RÍO, José María (2008). *La recuperación de la memoria histórica. Una perspectiva transversal desde las Ciencias Sociales* (2ª Ed.). Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces.
- AGABEN, Giorgio (2007). *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: A. Hidalgo.
- ARISTÓTELES. *Del sentido y lo sensible y De la memoria y el recuerdo*. Traducción del griego y prólogo de Francisco de P. Samaranch, 1980 (4ª Ed.) Buenos Aires: Aguilar Argentina, S.A.
- ARÓSTEGUI, Julio (2004). "Retos de la memoria y trabajos de la historia". *Revista de Historia Contemporánea*, 3, 1-58.
- BAL, Mieke (2010). *Of what one cannot speak. Doris Salcedo's Political Art*. Chicago: Chicago University Press.

- BENJAMIN, Walter. *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*. En W.B., Angelus Novus, traducción H.A. Murena. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1970.
- BENJAMIN, Walter (1992). *Cuadros de un pensamiento*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos autobiográficos*, traducción T. Rocha Marco. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- BERGSON, Henri (1959). *Materia y memoria*. México: Aguilar.
- BORGES, José Luis (1989). *Funes el memorioso*. Barcelona: Emecé.
- BURKE, Peter (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (2ª Ed.). Barcelona: Editorial Crítica, S. L.
- CALVINO, Italo (1998). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela.
- CARRILLO, Santiago (2003). *La memoria en retazos: recuerdos de nuestra historia más reciente*. Barcelona: Plaza Janés.
- Cruz, Manuel (2007). *Cómo hacer cosas con recuerdos. Sobre la utilidad de la memoria y la conveniencia de rendir cuentas*. Madrid: Katz Editores.
- DIDI-HUBERMAN, George (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- FRESSOLI, GUILLERMINA (2012). "Memoria y recuerdo en la obra de Walter Benjamin". *Revista Afuera*. 12, <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=51>
- GUBER, Rosana (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel (2012). *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas.
- HUYSEN, Andreas (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: FCE.
- HUYSEN, Anadreas (2011). *Escultura de la memoria de Doris Salcedo*. En *Moder-nismo después de la modernidad* (pp. 81-90). Barcelona: Gedisa.
- MARGALIT, Avishai (2002). *Ética del recuerdo*. Barcelona: Herder.
- MARINA, José Antonio (1994). *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama.
- MAROT, Sébastien (2006). *Suburbanismo y el arte de la memoria*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

- MENOR PINILLA, Julio (1993). *Niveles de codificación y experiencia consciente en la recuperación*. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Complutense.
- NORA, Pierre (dir.) (1997). *Les Lieux de Mémoire*. Paris, Gallimard, 3 vols.
- OBERTI, Alejandra y Pittaluga Roberto (2006). *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Argentina: Ediciones El cielo por asalto.
- PINILLA BURGOS, Ricardo (2010). "Memoria y sensibilidad en Walter Benjamin". *BAJO PALABRA. Revista de Filosofía*, 5, 69-78.
- POLLAK, Michael. (1989) *Memória, esquecimento, silêncio*. *Estudos Históricos. Rio de Janeiro*, 2, 3-15.
- RAPOSO QUINTANA, Gabriela. (2009). "Narrativas de la imagen: Memoria, relato y fotografía". *Revista Chilena de Antropología Visual* 13, 79-103.
- RICOEUR, Paul (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oublie*. Paris: Seuil.
- RUIZ VARGAS, José María (1997). ¿Cómo funciona la memoria? El recuerdo, el olvido y otras claves psicológicas. En J.M. Ruiz Vargas, *Claves de la Memoria*, (pp. 121-152). Madrid: Editorial Trotta.
- SÁNCHEZ RUIZ, Joaquín y LÓPEZ-APARICIO, Isidro. (2008). "La memoria: una estructura para la creación". *Arte, Individuo y Sociedad*, 20, 21-42.
- SANTAMARINA, Cristina y MARINAS, José Miguel (1994). Historias de vida e Historia local. En J.M. DELGADO, y J. GUTIÉRREZ (Eds.), *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales* (pp. 257-285). Madrid: Editorial Síntesis.
- SIERRA DÍEZ, Benjamín (2000). "¿Cómo está representada la experiencia de la memoria humana?" *Rev. Anthropos: Huellas del conocimiento*, 189-190, 118-142.
- WACJMAN, Gerard (2002). *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu.
- WEIGEL, Sigrid (1996). *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*. Buenos Aires: Paidós.
- YATES, Frances (2005). *El arte de la memoria*. Madrid: Siruela.