



Cómo citar este artículo / Com citar aquest article / Citation:

Miquel, M. (2022). Arte y Entorno Urbano. El poder de representar, el poder de callar. *kult-ur*, 9 (17).
<https://doi.org/10.6035/kult-ur.6450>

ARTE Y ENTORNO URBANO. EL PODER DE REPRESENTAR, EL PODER DE CALLAR

*Art and the urban environment. The power of representing, the power of
keeping quiet*

Mijo Miquel

Profesora Ayudante Doctora
Facultad de Bellas Artes de San Carlos
mijomik@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-4992-3693>

RESUMEN: El arte escultórico urbano por antonomasia ha sido siempre el monumento, con el que hemos convivido en las ciudades de forma desigual pero constante. Las transformaciones políticas y culturales afectan no sólo a la producción de nuevos monumentos conmemorativos sino también a la percepción de los ya existentes. Los ajustes que en la contemporaneidad se han ido haciendo de las temáticas, formatos y procesos monumentales nos han llevado a cuestionar su forma y su función, así como su emplazamiento aunque convivamos con el retorno de los antiguos modelos figurativos. Por otro lado, contemplamos procesos de disolución del monumento en otras formas relacionales más acordes con la democracia, derivando hacia la participación. Por todo ello, resulta pertinente realizar una reflexión sobre el posible papel de la conmemoración en nuestra sociedad, así como sobre la consagración o desaparición de los espacios públicos asociada a procesos tanto especulativos como democratizadores.

PALABRAS CLAVE: Monumento, política, disolución, rotonda, plaza, espacio público.



RESUM: L'art escultòric urbà per antonomàsia ha estat sempre el monument, amb el qual hem conviscut a les ciutats de manera desigual però constant. Les transformacions polítiques i culturals afecten no sols la producció de nous monuments commemoratius sinó també a la percepció dels ja existents. Els ajustos que en la contemporaneïtat s'han anat fent de les temàtiques, formats i processos monumentals ens han portat a qüestionar la seua forma i la seua funció, així com el seu emplaçament encara que convisquem amb el retorn dels antics models figuratius. D'altra banda, contemplem processos de dissolució del monument en altres formes relacionals més concordes amb la democràcia, derivant cap a la participació. Per tot això, resulta pertinent realitzar una reflexió sobre el possible paper de la commemoració en la nostra societat, així com sobre la consagració o desaparició dels espais públics associada a processos tant especulatius com democratitzadors.

PARAULES CLAU: Monument, política, dissolució, rotonda, plaça, espai públic.

ABSTRACT: The urban sculptural art par excellence has always been the monument, with which we have coexisted in cities in an unequal but constant way. Political and cultural transformations affect not only the production of new monuments but also the perception of existing ones. Contemporary adjustments to monumental themes, formats and processes have led us to question their form and function as well as their location, even though we are living through a return to the old figurative models. On the other hand, we contemplate processes of dissolution of the monument in other relational forms more in keeping with democracy, drifting towards participation. All these reasons make it pertinent to reflect on the possible role of commemoration in our society and the consecration or disappearance of public spaces linked to it, as well as to both speculative and democratising processes.

KEYWORDS: Monument, politics, dissolution, roundabout, square, public space.



Como suele ser costumbre, en el cortejo triunfal llevan consigo el botín. Se le designa como bienes de cultura. En el materialista histórico tienen que contar con un espectador distanciado ya que los bienes culturales que abarca con la mirada, tienen todos y cada uno un origen que no podrá considerar sin horror. Deben su existencia no sólo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie. E igual que él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el que pasa de uno a otro. (Benjamin 2005, 309)¹

I. Del gesto a la línea

Las ciudades son palimpsestos donde se pueden leer los sueños y las pesadillas de los siglos que las fueron modelando. Todos ellos se inscriben en las calles y plazas, en los trazados que responden a ideas de vida, en los edificios que se alzan en sus centros, en sus farolas, en sus parques. Aunque los árboles que adornan nuestras aceras nos hablen también de viajes y conquistas, de botánicos en islas y de especias invasivas naturalizadas, los elementos que expresan de forma clara nuestra cultura (y por tanto, también nuestra barbarie) son sin lugar a duda los monumentos, esa forma institucionalizada de la escultura. Como bien sabemos (Brea, 1996), todo monumento existe en dos planos, el físico y el simbólico; con esa doble faz, nos ordena al cuadrado: en nuestros pasos y en nuestras ideas. Por un lado, configura el orden urbanístico y determina nuestros itinerarios; por otro, fija un ordenamiento simbólico que nos permite conectarnos con la dimensión ritual de nuestra cultura e invertir al espacio donde se sitúa de una condición especial, rayana en lo sagrado por su temporalidad iterativa (Durkheim, 2013), que evidencia las relaciones de poder que actúan sobre ella y sobre nosotros.

Con esas relaciones de poder tenemos una vinculación extraña. Por una parte, casi nunca somos conscientes del relato que nos ofrecen, ni siquiera de la condición autoritaria que supone su mera presencia en un espacio compartido, legitimando discursos, dando peso con sus materiales imperecederos

1. Benjamin, Walter. 2005. Tesis sobre la historia y otros fragmentos. México D.F.: Ítaca. 309.



a una narración que se pretende subsista en el tiempo y dote de sentido a la colectividad que somos, supuestamente convirtiéndola en una sociedad unida que se reconoce como tal. Pasamos ante ellas sin percibir las, invisibles a nuestros ojos a fuerza de estar presentes, como sucede con el resto de elementos urbanos. Por otra parte, cuando nos detenemos a mirarlas y analizamos sumariamente su contenido, empezamos a problematizar su presencia que responde a un orden simbólico que ya no compartimos, a una comunidad de creencias que nos es ajena. Cuanto más diversa es esa colectividad de partida, más problemas tendremos con el relato que los monumentos nos cuentan. Esta incomodidad creciente ante la potencia simbólica que proyectan, ante las historias de los vencedores que ni siquiera son ya parte de las “nuestras”, no limita por ello su función de continuidad, ese hilo que nos mantiene unidos con el pasado, con los pasados, que nos da pistas sobre quiénes fuimos o por lo menos, sobre quienes quisimos ser. Ese es su ajuste de cuentas: no aprobamos quizás lo que conmemoran pero forman parte de nuestro entorno, de nuestras vidas, y las seguimos eligiendo para celebrar nuestros triunfos electorales o deportivos, para protestar contra políticas emanadas de ese mismo poder; en resumen, las elegimos para juntarnos y manifestarnos como comunidad de acción, o mejor dicho, como comunidad de emoción ante el mundo.

El monumento ha constituido durante mucho tiempo la marca evidente de lo que se considera un lugar antropológico (Augé, 1993), que se caracteriza por su triple condición: identificatoria, relacional e histórica. Por ello, establecemos con él una relación personal mediante la que nos identificamos con sus rasgos formales, sus implicaciones espaciales y establecemos una continuidad personal con la memoria histórica que simboliza. La reconocemos y la continuamos solo con nuestro transitar, aunque por regla general su significado y sus implicaciones permanezcan ocultos a nuestra consciencia. El monumento es aquello que, a pesar de su escala sobrehumana, tiene tendencia a convertirse en transparente, paradójicamente. Somos ciegos a sus ínfulas, nuestra mirada resbala sin casi reconocerlo, más allá de usarlo como punto de referencia para orientarnos en el territorio, como jalón de un recorrido o apropiación tergiversada de un sentido. En esa dirección, resulta una experiencia muy común renegar de toda transcendencia y cambiarle el apelativo,

(por ejemplo, el Monumento a Vittorio Emmanuele II en Roma, al que se denomina informalmente la Máquina de escribir por sus grandes dimensiones distribuidas en varios niveles); o bien adoptarlo mediante nombres que lo domestican y lo convierten en justo lo contrario de lo que pretenden (como la Pantera Rosa, esa escultura originalmente denominada Fuente pública de Miquel Navarro, que luchando contra lo genérico de su identidad, se ha visto convertida en una presencia simpática a la entrada de la ciudad de Valencia). Así de fútiles se vuelven esos fantasmas de piedra y metal que ocupan nuestros espacios urbanos, así de domésticos.



Figura 1: Monumento al Cid Campeador, original de Anna Hyatt Huntington en 1927, Sevilla y copia de Juan de Varela en Valencia en 1964.

Figura 2: La Fuente Pública (con el sobrenombre de La Pantera Rosa), Miquel Navarro, 1984, Valencia.

No obstante, no podemos dejar de pensar el lugar marcado por el monumento como un cúmulo de parámetros discursivos de tipo histórico, social y cultural que nos recuerda que la ciudad es también un espacio del conflicto que debemos leer no solo utilizando los criterios estéticos, sino entendiendo que hay una biografía social de las cosas, una contextualización material que



las define y las explica, y que en ellas reside la dificultad de seguir con la lógica conmemorativa. Cuestionar la idoneidad de los monumentos no es más que cuestionar la autoridad del relato que imponen, descubrir la barbarie que ocultan o que exhiben como acto de poder, o cuestionar simplemente que se conviertan en los escenarios de nuestras vidas con su estética específica. Por ello, parece natural que desde numerosas instancias se plantee la conveniencia de revisar esas presencias en el espacio urbano para poder mantener la necesaria neutralidad que la complejidad de nuestras sociedades híbridas requiere. Una estatua del Cid Campeador pasaría totalmente desapercibida para muchos de nosotros, pero su apelativo “el matamoros” quizá lo convirtiera en un personaje indeseado para muchos otros. En cierto modo, resulta lógico que cuestionemos no solo su presencia heredada sino su presente y su futura planificación. En una sociedad en la que han ido cayendo los grandes relatos (la existencia de Dios, la unidad del individuo, el significado de la nación, todos aquellos elementos sociales que funcionan como pegamento pero también como trampolín de transcendencia para el ser humano), en una sociedad cada vez más compleja, atravesada por diferentes culturas ¿qué sentido le encontramos a esas exhibiciones materiales de memoria impuesta? Al respecto, Krauss habla de este primer cuestionamiento modernista del lugar del monumento con estas palabras:

Yo diría que con estos dos proyectos escultóricos (Las Puertas del Infierno y la estatua de Balzac, ambas de Rodin) cruzamos el umbral de la lógica del monumento y entramos en el espacio de lo que podríamos llamar su condición negativa, una especie de falta de sitio o carencia de hogar, una pérdida absoluta de lugar, lo cual es tanto como decir que entramos en el modernismo, puesto que es el período modernista de producción escultórica el que opera en relación con esta pérdida de lugar, produciendo el monumento como abstracción, el monumento como puro señalizador o base, funcionalmente desplazado y en gran manera autorreferencial (Krauss 1985, 64).

Con Krauss podemos entender la evolución de la escultura y en concreto del arte público, que es el heredero de esa lógica monumental a partir de la Segunda Guerra Mundial. En él, se elimina lo conmemorativo y poco a poco, se va adoptando un lenguaje conceptual o abstracto acorde con la evolución



del arte contemporáneo en general. De hecho, es la abstracción de sus formas lo que nos permite seguir manteniendo su presencia en el espacio público sin tener que cuestionar su contenido, eludiendo enfrentarnos a cuestiones de incorrección política de todo tipo, o simplemente a la incomodidad que supone a partir de los sesenta cristalizar en piedra una doctrina política. Las formas de arte público están mucho más conectadas a las formas de gobierno de lo que pensamos, no únicamente porque son instrumentos de propaganda, exaltación y sometimiento que han formado parte abiertamente de la pedagogía de Estado desde siempre. Lo son porque afectan a la sensibilidad de la época, ese *Zeitgeist* estético que nos hace rechazar a un señor de bronce que nos señala con el dedo desde su caballo y preferir en lo posible un peine para el viento, por lo menos.

Bien es verdad que Krauss analiza la evolución de la escultura en los años 60 y 70 del siglo pasado atendiendo fundamentalmente a su forma y a su emplazamiento, y con ello da cuenta de procesos tan determinantes como la pérdida de pedestal. Pero serán Brea y Maderuelo (1995) quienes en España teoricen la evolución de los 80 y 90, e incluyan cambios verdaderamente sustanciales no solo en la forma y la inclusión en el espacio (o más bien, el uso del espacio como elemento escultórico), sino en las funciones mismas del hecho escultórico. Entramos en la estética democrática y con ella, en otro tipo de problemas: por una parte, cuestiones de desafección del arte abstracto y por otra, exaltación de figuras genéricas con las que en teoría cualquier ciudadano democrático pueda sentirse a gusto y hablarles de tú a tú; en resumen, dos formas de abstracción que permiten disimular el vacío al que aludía Krauss.

En relación con la escultura abstracta, esta produce un efecto de desafección por el contraste que supone respecto a las figuras simbólicas realistas con afán pedagógico o propagandístico que tenían que ser entendidas a la primera, arte popular al fin y al cabo de lectura codificada ya establecida. La mayoría de la población que no sigue la agitada evolución del mundo del arte, aunque este sea ya un hecho desde principios del siglo XX, se enfrenta perpleja a los nudos de acero, a los muros oxidados de hierro, a las piedras sin mensaje; en resumen, a las formas de arte abstracto en el espacio público que



no conmemoran nada más allá de su título ni sacralizan por tanto el espacio que les rodea. Esta primera desafección convierte a la escultura pública poco menos que en decoración o en multiplicadora del valor de mercado por el teórico prestigio añadido que aporta a los lugares en donde se inserta, como antes lo hacían las farolas de candelabro o los bancos de hierro forjado. Para todo, hay clases y en eso manifestamos una y otra vez hasta qué punto somos animales simbólicos.

Volveremos más tarde a hablar de esa escultura pública que rechaza la abstracción y vuelve a las formas figurativas al uso, así como de los procesos de valor estético añadido, pero antes, pasaremos rápidamente por las respuestas que de los años 60 a esta parte, han ido dando diferentes artistas a la necesidad de revisión o problematización del monumento proponiendo las categorías de antimonumento/contramonumento. Candela (2004) cita, entre otras, la operación de embalaje que Christo y Jean Claude operan sobre el Monumento a Vittorio Emanuele II que ya citamos con anterioridad, actualizándolo así en los setenta, visibilizando mediante su cubrimiento la presencia monumental que ya habíamos borrado de nuestros ojos a fuerza de verla. Como ellos, muchos otros cuestionan las reglas formales, lógicas o espaciales: los materiales nobles, las grandes dimensiones que ponen de relieve la pequeñez humana, los emplazamientos o las temáticas. Muchos de ellos proponen intervenciones efímeras ya que lo efímero se opone directamente a lo permanente en todos estos campos. Desde la pérdida de pedestal con carácter lúdico desacralizador de Piero Manzoni, pasando por las intervenciones de Krzysztof Wodiczko que se reapropian de los monumentos tergiversando su significado mediante proyecciones, las intervenciones de Siah Armajani o los monumentos revisitados de Thomas Hirschhorn, la regla general de las intervenciones del espacio público ha sido la subversión de la lógica monumental, ya sea parcial o radical.

Con esta serie de obras el monumento conmemorativo es cuestionado desde casi todos los frentes estéticos e ideológicos por medio de dos tipos de concepciones formales: intervenciones (obstructivas o de yuxtaposición) sobre monumentos ya existentes (Christo y Jeanne-Claude, Wodiczko, Haacke) o bien formulaciones (invertidas o negativas) de nuevas obras (Serra, los Gerz, Ullman, Attie). Todas ellas pretenden superar las constricciones discursivas más notorias

del monumento, especialmente las relativas a su trascendencia con respecto al contexto histórico-social, a su vocación de permanencia y a su carácter embellecedor o integrador del paisaje urbano (Candela 2004, 253).

Sin embargo, como ya comentamos, en el presente siguen siendo muy frecuentes en nuestras ciudades las nuevas esculturas figurativas más o menos al uso, con sus pedestales y sus materiales nobles, o bien insertadas a modo de decoración directa en un banco, en una esquina, como si quisieran ensalzar, pero no demasiado la figura a la que aluden. En general, hacen referencia en alguna de sus expresiones a ese ser genérico que es el ciudadano democrático. De esta manera, evitan la incomodidad de la imposición y se ciñen de forma abstracta a sus características celebrando el anonimato de los personajes genéricos: el nadador, el emigrante, la mujer joven, es decir, la nada. Estas rémoras escultóricas evidencian la vinculación directa entre formas de poder político y estilos conmemorativos, no solo en la forma sino también en el contenido, propiciando un consenso fácil que esquivo conflictos innecesarios.



Figura 3: Monumento a la mujer joven del siglo XXI, Francisca García Jiménez, 2002, Granada.

Figura 4: El Nadador, Francisco Leiro, 1991, Vigo.

2. Figuras del duelo

Vemos que esta tendencia a ensalzar lo genérico, la persona media que por su misma existencia tiene derecho a ser celebrada, alterna con otra de las interpretaciones clásicas de la escultura conmemorativa, el homenaje a los muertos. Sin embargo, este tipo de homenaje se ha transformado en el camino, virando en cierto modo la dirección de su recordatorio, como corresponde a la transformación de la sensibilidad política. Dichos monumentos han pasado de celebrar a los héroes caídos, fundamentalmente en guerras, a celebrar a las víctimas sin heroísmo específico, como manera subrepticia de resarcir de una tragedia. El poder concede el derecho a recordar a determinados muertos frente a otros (Butler 2004), ya porque su gestión de la tragedia fue incorrecta, ya porque políticamente le interesa satisfacer los deseos de esa parte específica de la población, y con ello cristaliza otra figura actual de la ciudadanía, la víctima en minoría. No olvidemos que estas formas de ocupación del espacio público no sólo representan, sino que también aplacan, resarcendo simbólicamente de daños, evidenciando qué queremos conservar en la memoria, convertir en acervo, compartir como cultura y consolidar como nación.



Figura 5: Homenaje a las víctimas del 11-M, Fascinante Aroma a Manzana (FAM), 2007, Madrid.



Analicemos brevemente la respuesta conmemorativa al atentado del 11-M en Madrid ya que, por su importancia y su multiplicidad de formas, nos puede servir para ilustrar este argumento. En concreto, a partir del momento de los atentados en 2004, se llevan a cabo un total de 5 conjuntos monumentales diseminados por diferentes barrios, con ese afán de descentralización simbólica propio de una democracia consensual, de manera que todos los barrios implicados se encuentren debidamente compensados por su dolor. Encontramos el monumento de mayor entidad en la propia Estación de Atocha, y otros de menor tamaño en Alcalá de Henares, Santa Eugenia, El Pozo y Leganés. Podemos decir sin rubor que en ninguno de ellos se plantea una obra que se salga de los límites formales establecidos: de las figuras en bronce agrupadas representando a hombres, mujeres y niños genéricos de rasgos desdibujados, a los tan socorridos bloques de hormigón geométrico de una fuente, pasando por las celosías de hierro con recortes de manos al aire (símbolo de consenso desde el arte rupestre hasta las manos alzadas del 15M), ninguna hace alarde de ingeniosidad y se limita a cumplir el encargo con mayor o menor fortuna.

En concreto, la obra situada en Atocha copia recursos similares a los del Vietnam Memorial de Maya Lin, ya que crea un espacio de recogimiento donde leer los nombres de las víctimas, intentando ampararse en formas ya consagradas por la academia, no se sabe si por respeto a las víctimas mismas o por pura pacatería. La pieza se materializa en una torre de estructura cilíndrica construida con ladrillos de vidrio, con una altura de 11 metros y un diámetro de 9,5 metros. En su interior esconde una gran sala diáfana, en cuyos muros se encuentran grabados los nombres de las víctimas, así como mensajes de condolencia en varios idiomas, dejados por ciudadanos anónimos en los alrededores de los lugares donde sucedieron los atentados. Ensalzamos los mensajes anónimos de los ciudadanos, ensalzamos todos y cada uno de sus nombres y evitamos cualquier elemento que genere dudas sobre lo sucedido. Más allá de todos los problemas estructurales que esta obra acumula (grietas, humedades, complejidad tecnológica excesiva, insostenibilidad, etc.), nos interesa señalar diferentes factores: el requerimiento por parte de la población de la construcción de monumentos conmemorativos, la convicción del derecho a recordar esas víctimas por encima de otras, la ausencia de conflicto en su



realización y la asunción de un duelo nacional. Imaginemos a las víctimas de los desahucios o de abusos eclesiásticos exigiendo un monumento y entenderemos que no a todos se nos conceden los mismos derechos a ser recordados en nuestro sufrimiento. Nos parece interesante también remarcar la presencia tradicional de los nombres, la larga enumeración, sumada a las aportaciones de la ciudadanía que espontáneamente declama su pesar en público para que sea compartido por la posteridad. Enumeración, interactividad, populismo, todos ellos rasgos propios del presente.

3. De las rotondas a las plazas

En el otro lado del espectro, se ha desarrollado extraordinariamente una plataforma de inclusión del arte en el entorno urbano, aquella que ha proliferado en ciudades y pueblos, en entradas y salidas: la rotonda. En España, en la actualidad hay más de 25.000 rotondas puntuando nuestros caminos y haciéndonos girar hasta el infinito. La rotonda es el monumento a la antiparticipación, la exaltación a las fuerzas centrífugas del transitar. Las rotondas nos llenan de arte y nos quitan el espacio público, las rotondas son por definición inaccesibles y a menudo realizadas por personas ajenas a este baile que es el arte, por exigencias del guion económico y municipal.

No son plazas con zonas estanciales, ni glorietas clásicas, que tienen zonas centrales, pero además pasos de peatones o semáforos. A pesar de la titularidad pública carecen de las cualidades estéticas, sociales o funcionales propias del espacio público. No es un espacio de sociabilidad y de convivencia colectiva, tampoco puede asumir sus funciones de centralidad y cualificación urbana ni de referencia identitaria. (Canosa y Garcia 2009, 254).

Si nos paramos a analizar otro tipo de beneficios, comprenderemos que no es por casualidad que las rotondas hayan proliferado con tanta fuerza. La rotonda es un negocio seguro para las constructoras que les permite multiplicar costes sin por ello tener que recurrir a artistas de relevancia, a veces, ni siquiera a artistas; la obra de arte vale mucho, siempre, no por casualidad es un espacio simbólico de representación o de silencio. La rotonda también es una oportunidad sin igual para las autonomías, ya que les permite justificar el



uso del 1% cultural que grava todos los proyectos de obra pública y además cuenta como espacio verde en los porcentajes urbanizadores. Simultáneamente, elimina espacio público que siempre puede llegar a ser conflictivo, a la vez que revaloriza el entorno sin tener que preocuparse del empobrecimiento que ello supone para la calidad de vida del ciudadano. Las operaciones rotondistas son operaciones ganadoras en la ciudad, pero aún más en las periferias en donde carreteras y rotondas innecesarias se han replicado modificando radicalmente el paisaje. Hay una excelente página web, Nación Rotonda², que lleva más de una década haciendo el seguimiento de las transformaciones provocadas por esta fiebre circular en toda la geografía española. Rotondas en mitad de la nada, carreteras que se dirigen a un pueblo vaciado o a urbanizaciones que nunca se llegaron a realizar, dobles y triples rotondas consecutivas, por no hablar de las obras emplazadas en su interior.

Desde la famosa rotonda en la que se puede ver una bola del mundo formada por jamones, a la entrada de la sede de Embutidos El Pozo, rebautizada como Planeta Jamón e incluida en el catálogo de horrotondas³, hasta la ruta del azulejo castellonense en donde las sucesivas fábricas han ido necesitando entradas y salidas con giro decoradas por los propios azulejeros y amigos, son un catálogo de despropósitos cuyo único beneficio es que no los ve nadie. No es necesario que entremos a detallar la cantidad de rotondas horripilantes con las que nos encontramos, muchas veces asociadas a inexplicables sobrecostes, autores desconocidos y parecidas irregularidades de todo tipo, porque son tan corrientes que cualquiera puede encontrar un ejemplo cercano. Más allá de todos estos detalles del folclore patrio, querríamos incidir en la operación que estas rotondas realizan: una ocultación del empobrecimiento del entorno urbano, de periferias y no lugares llenos de construcciones de mala calidad, pasarelas para peatones degradados a ciudadanos de segunda y ausencia de espacios públicos donde poder hacer ciudad.

2. <http://www.nacionrotonda.com/>

3. <https://blogs.publico.es/strambotic/2018/02/miss-horrotonda/>



Figura 6: 2 de junio 2011, Encuentro estatal de portavocías de plazas del Movimiento 15M.

En esos términos, podríamos decir que lo opuesto a una rotonda es una plaza y con ello, volveríamos al catálogo de nuevas intervenciones simbólicas en estos espacios. Más allá de si estas intervenciones deben ser permanentes o efímeras, tradicionalistas o innovadoras, democráticas o impositivas, pensamos que las plazas son en sí mismas un espacio simbólico de unión además de un espacio físico de encuentro. Este principio de siglo nos ha regalado numerosos ejemplos de ello. La plaza Tahrir de El Cairo marcó con su ocupación un pulso definitivo al gobierno de Hosni Mubarak, siguiendo el modelo de revuelta tunecina que había acabado poco antes con su respectivo gobierno, llegando a congregarse un millón de personas en ella. Esta ocupación valiente de las plazas en diferentes ciudades egipcias generó un importante efecto de contagio en otros países árabes así como en Europa. De hecho, se extendió por Túnez, Egipto, Libia, Yemen, Siria o Bahrein de tal manera que fue denominada la Primavera Árabe. Esa misma primavera, en España, se ocuparon las plazas de numerosas ciudades pidiendo una democracia real. Lo

que empezó siendo el 16 de mayo de 2011 una manifestación como otras en la Puerta del Sol madrileña, acabó convirtiéndose en una Acampada permanente, tanto en Madrid como en muchas otras ciudades españolas. Sin querer ir más allá en el análisis político de estos sucesos, hablamos de ellos porque ejemplifican el hecho de que las plazas por sí mismas tienen suficiente carga simbólica como para resultar un lugar privilegiado donde constituirse como comunidad de acción y emoción. Si los monumentos cumplen una función identificatoria, relacional e histórica, la gente en las plazas tiene esa misma potencia; el público, más participativo que nunca, es el monumento (North 1992).



Figura 7: El Bosque del Recuerdo en el Parque del Retiro.



Tras este escueto recorrido por el devenir de la escultura pública, en concreto del monumento, desde su simbolismo conmemorativo clásico hasta el ensalzamiento del ciudadano medio, pasando por las formas abstractas, la subversión de la lógica monumental y las esculturas de rotonda hasta llegar a las plazas, podemos decir que este género escultórico está fracasando en su adaptación a nuevas formas políticas que son también estéticas. Si ya hace décadas que se han considerado “fuera de lugar”, deberíamos cuestionarnos el interés en mantenerlas vivas y si así fuera, cuál sería su posible actualización atendiendo a las transformaciones políticas y sociales de la contemporaneidad.

Hemos pasado de formas autoritarias de gobierno a formas más democráticas, estamos llevando a cabo aprendizajes de lo que sería una democracia participativa, nos enfrentamos a un horizonte complejo en donde el ejercicio activo de la ciudadanía va a ser clave en la superación de las crisis, como ha sido el caso durante la pandemia, por lo que tiene sentido que nos preguntemos qué elementos antropológicos consiguen funcionar como emplazamiento con sentido y si necesariamente tienen que pasar por una sacralización conmemorativa impuesta o quizás pueden adoptar otros formatos. ¿Qué le da sentido a nuestra convivencia? ¿Qué espacio puede considerarse hoy día como público donde situar ese elemento? Con ello, no hacemos referencia a formas participativas de intervención artística que siguen su propio camino dentro del circuito artístico institucionalizado, con mayor o menor capacidad de implicación y mediación de sus audiencias. Forman parte de ese proceso de aprendizaje de nuevos escenarios políticos y por tanto, nuevos modos de acción ciudadana que pasan también por estas modalidades de representación/acción y de gestión de la tensión democrática entre el conflicto y el consenso.

Quizás más que dedicarnos a decorar nuestras ciudades con símbolos y formas inanes, deberíamos pensar la ciudad como nuestra casa, reflexionar sobre todo lo que hemos echado de menos durante la pandemia, los espacios donde encontramos o esos parques que nos han salvado de la locura. Consideremos la ciudad como espacio vivido, ya no transitado. Pensar la ciudad como prolongación de un hogar supone recuperar fuentes y plazas, sombras y arboladas, supone limitar a publicidad, ordenar las privatizaciones, impedir el monocultivo turístico, rechazar la simulación de la belleza como envol-



torio para vaciar mejor. En ese sentido, volviendo a los homenajes a las víctimas del 11-M, la intervención conmemorativa que se realizó en el Parque del Retiro llamada el Bosque del Recuerdo y que consta de 170 cipreses y 22 olivos por las víctimas mortales del atentado, puede suponer una pista de posibles formas conmemorativas que concilien ambos intereses: las intervenciones con naturaleza como nuevos monumentos. Esta podría ser una vía adecuada para conmemorar en tiempos de catástrofe, intentando por lo menos paliarla mediante intervenciones no menos estéticas por vegetales y satisfaciendo simultáneamente el deseo de hacer de nuestro entorno un lugar mejor.



REFERENCIAS

- Augé, M. 1993. *Los “no lugares” espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Blanco, P. 2001. Explorando el terreno. En VV.AA., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Butler, J. 2004. *Precarious life. The power of mourning and violence*. Londres: Verso.
- Brea, J.L. 1996. *Utopia y Ornamento. Escultura en los años 80 y 90*. En *Arte, proyectos e ideas* [Publicación periódica] nº 4, tomo I 1996 / Laboratorio Luz y Color. Valencia: Universidad Politécnica.
- Candela, I. 2004. ¿Paz y prosperidad? Sobre la revisión crítica del monumento conmemorativo. En Ramírez, J.A; Carrillo Castillo, J ... [et al.], *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del s. XXI*. Madrid: Cátedra.
- Canosa Zamora, E; García Carballo, Á. *Enmascarando la pobreza del paisaje urbano: rotondas y arte público*: <http://age.ieg.csic.es/boletín/51/11-CANOSA.pdf>
- Carrillo, J. 2004. Habitar y transitar: reflexiones sobre los espacios de la vida en el arte actual cap. 4. En Ramírez, J.A; Carrillo Castillo, J ... [et al.], *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del s. XXI*. Madrid: Cátedra.
- Delgado, M. 2004. La obra de arte en entornos urbanos. En *Realitats de la ciutat*, publicació editada por la plataforma Ciutadans per a una Cultura Democràtica i Participativa. Valencia.
- Durkheim, É. 2013. *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia (y otros escritos sobre religión y conocimiento) (1858-1917)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gómez Aguilera, F. Arte, ciudadanía y espacio público. En *On the w@terfront* n.º 5, marzo 2004 (36-51)
- Jacobs, J. 2011. *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Capitán Swing.
- Krauss, R. 1985. La escultura en el campo expandido. En Foster, H (Ed.): *La Posmodernidad*, Kairós, Barcelona,, págs. 63-64.
- Laddaga, R. 2010. *Estéticas de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.



- Lippard, L. R. Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar. En VV.AA., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Lefebvre, H. 2017. *El derecho a la ciudad*. Madrid: Capitán Swing.
- Maderuelo, J. 1990. *El espacio raptado*. Madrid: Mondadori.
- Maderuelo, J. 1995. Cuatro modelos de recuperación de la obra de arte público. En *Arte y espacio público : II simposio de arte en la calle /* Fernández-Lomana, M.A; Salas, R (eds.) Santa Cruz de Tenerife : Universidad Internacional Menéndez Pelayo.
- North, M. 1992. The Public as Sculpture: From Heavenly City to Mass Ornament, en VV. AA, *Art and the Public Sphere*, (W.J.T. Mitchell, ed.). Chicago: The University of Chicago Press.

