

TREA

INMACULADA REAL LÓPEZ  
(ED.)

# Arte, memoria y museos



# Arte, memoria y museos



INMACULADA REAL LÓPEZ (ED.)

EDICIONES TREA

Este libro ha sido financiado con la colaboración del Gobierno de Aragón.



Primera edición: diciembre de 2021

© de los textos, sus respectivos autores

© de esta edición:

Ediciones Trea, S. L.  
Pol. Industrial de Somonte · M.<sup>a</sup> González la Pondala, 98, nave D  
33393 Somonte · Cenero · Gijón · Asturias · España  
Tfno. 985 303 801 · Fax 985 303 712

trea@trea.es  
www.trea.es

Dirección editorial: Álvaro Díaz Huici  
Producción: Patricia Laxague Jordán  
Corrección: Clara González  
Maquetación: Alberto R. Torices  
Impresión: Gráficas Apel  
Encuadernación: Encorrest

Depósito legal: AS 02787-2021  
ISBN: 978-84-18932-35-9

Impreso en España — Printed in Spain

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.

La editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

## Índice

1. Introducción.....	7
<i>Inmaculada Real López</i>	
2. El patrimonio como testimonio de la memoria .....	11
<i>José Prieto Martín</i>	
3. La colección Lizarraga: la digitalización y la reactivación de la memoria .....	33
<i>José Miguel Gastón y César Layana</i>	
4. El turismo como activador de la memoria: una aproximación al caso francés ...	53
<i>David González Vázquez</i>	
5. El arte en el Campo de Argelès-sur-Mer, presentado su memorial .....	69
<i>Emmanuelle Hospital y Grégory Tuban</i>	
6. Un futuro público para el pasado: algunas reflexiones en torno al patrimonio memorial y su musealización a propósito de la Red de Espacios de Memoria Democrática de Cataluña .....	75
<i>Jordi Font Agulló</i>	
7. El Museo Memorial del Exilio (MUME).....	101
<i>Alfons Quera</i>	
8. Museos memorialistas desde una perspectiva transversal .....	119
<i>Inmaculada Real López</i>	
9. Anexo de imágenes .....	129

## El patrimonio como testimonio de la memoria

JOSÉ PRIETO MARTÍN  
*Profesor titular de Escultura*  
*Universidad de Zaragoza*

Hay que haber comenzado a perder la memoria, aunque sea solo a retazos, para darse cuenta de que esta memoria es lo que constituye nuestra vida. Una vida sin memoria no sería vida, como una inteligencia sin posibilidad de expresarse no sería inteligencia. Nuestra memoria es nuestra coherencia, nuestra razón, nuestra acción, nuestro sentimiento. Sin ella no somos nada (Buñuel, 2008, p. 7).

### 1. INTRODUCCIÓN

El grupo de investigación Arte y Memoria surgió en el campus de Teruel de la Universidad de Zaragoza en el año 2009, por el interés de conservar la memoria, los recuerdos y los olvidos, en vista de que la buena salud de la memoria depende del olvido, como podemos comprobar en el cuento *Funes el memorioso*, en el que Jorge Luis Borges exploró la tragedia de una persona desprovista de la facultad de olvidar, en definitiva, condenada a recordar todo su pasado, y también por el interés del arte como soporte de la memoria. Lejos de presentar una única visión de un fenómeno tan complejo, se opta por dar cabida a distintas miradas, por lo que el desarrollo de nuestras investigaciones está basado en un enfoque multidisciplinar que pone de manifiesto la complejidad de las relaciones entre el arte y la memoria, mostrando, de forma poliédrica, las diversas propuestas teóricas que van acercando estos temas desde las distintas disciplinas que lo estudian. Por ser un fenómeno complejo, no se pretende dirigir el objeto mismo de la investigación hacia unas conclusiones cerradas, sino, más bien, abrirnos a la complejidad que adopta este tema en sus múltiples dimensiones y combinaciones posibles con el arte moderno y el patrimonio.

Como antecedente de la formación del grupo, debemos mencionar el libro CD *Testimonios fragmentos para ver y oír Teruel*<sup>1</sup> (2008), que envuelve el objeto sonoro «Tes-

<sup>1</sup> En él colaboramos más de treinta personas y fue posible gracias a las ayudas para la investigación del Instituto de Estudios Turoleses, de la FUAG y del Laboratorio de Sonido del Ayuntamiento de Zaragoza. Además, colaboraron el Ayuntamiento de Teruel y la Fundación Teruel Siglo XXI.

timonios». En él, se propone un recorrido sonoro y visual por la ciudad de Teruel. Se trata de un homenaje a la capital del mudéjar, en cuyo patrimonio tan integradas aparecen las culturas cristiana, musulmana y judía.

El grupo Arte y Memoria está conformado por más de cincuenta colaboradores/as de diferentes universidades (Universidad de Zaragoza<sup>2</sup>, Universidad Complutense de Madrid, Universidad Stendal-Grenoble III, Universidad Estatal de Nueva York y Universidad Nacional Autónoma de México); por destacados/as profesionales de la comunidad aragonesa (arquitectos, ingenieros, artistas, técnicos culturales, etc.) y de otras comunidades españolas (Instituto Cervantes de Madrid, gestores culturales de Castilla y León y del Principado de Asturias), y por estudiantes del grado en Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza.

Desde 2010, nuestras investigaciones se han ido publicando en cuatro libros, el primero de ellos editado en 2010 por el Ayuntamiento de Teruel y patrocinado por la Fundación Universitaria Antonio Gargallo (en adelante, FUAG); el segundo, en 2014, por el Grupo Tervalis con la colaboración del Observatorio Aragonés del Arte en la Esfera Pública (en adelante, OAAEP) y de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas; el tercero, en 2016, por la FUAG con la colaboración del OAAEP, y el cuarto, en 2018, por la FUAG en colaboración con el OAAEP. Y, a finales de este año, 2021, presentaremos el quinto volumen, editado por la FUAG con la colaboración del OAAEP y del Instituto Universitario de Investigación en Patrimonio y Humanidades (imagen 1).

En este artículo, queremos destacar algunas de las investigaciones realizadas durante los últimos diez años por colaboradores del grupo de investigación Arte y Memoria sobre el arte, la memoria y el patrimonio, ya que van de la mano, debido a que el arte es el lugar de la memoria y está construido con la memoria, y el patrimonio es el testigo de la memoria. Para comenzar, nos centraremos en la memoria, con un conjunto de textos enfocados desde diferentes ángulos. Encabezando este bloque, hay tres estudios sobre la memoria histórica de los ámbitos de la filosofía y la psicología: Rubén Benedicto Rodríguez reflexiona sobre las circunstancias externas que intervienen en el proceso de configuración de la memoria, especialmente cuando la versión oficial de los vencedores silencia las historias de los vencidos; Juan Francisco Roy Delgado, Ángel Barrasa Notario y Laura Gallardo Ortín parten del término *intrahistoria*, acuñado por Miguel de Unamuno, y, con el apoyo visual de las imágenes de la exhumación de la fosa común de Turanzas (Asturias), llevan a cabo una revisión del concepto de *memoria histórica* desde un enfoque integrador que se sustenta de la experiencia visual del fotoperiodismo contemporáneo; por último, Juan Francisco Roy Delgado nos hace ver que la relación entre el arte visual,

<sup>2</sup> Principalmente, del grado en Bellas Artes de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel, pero también de los departamentos de Historia del Arte, Psicología, Filosofía y Filología Inglesa.

la percepción y la memoria es clara y evidente si nos atenemos a la expresión netamente cartesiana.

Por otra parte, hay varios estudios sobre la memoria como elemento creador que se sirve de diferentes disciplinas artísticas. Comenzaremos con el cine como lugar de la memoria y *máquina de memoria* con dos investigaciones: Gonzalo Montón Muñoz reconstruye la memoria cinematográfica del pionero del cine Segundo de Chomón, y Soledad Córdoba Guardado estudia la construcción de la memoria remitiéndose a *Blade Runner*. Continuaremos con la literatura como uno de los numerosos medios que participan en la construcción de la memoria cultural con la obra de dos escritores norteamericanos: Edward Schwarzschild, marcado por el 11S, y la investigación de Claus-Peter Newman sobre la única obra de teatro de Ernest Hemingway. Después, seguiremos con la fotografía, testigo mudo que reconstruye nuestra memoria, con cinco investigaciones: Soledad Córdoba Cuadrado se centra en discutir si esta reconstrucción es un hecho objetivo; Natalia Juan García y Carlos Casas Nagore nos muestran el patrimonio destruido por la guerra civil española y el papel de la fotografía como medio para su recuperación, y José Aznar Alegre y Sara Argudo López se ocupan del patrimonio industrial abandonado.

Llegados a este punto, podemos decir que el papel de la memoria ha ocupado una parte considerable del espacio público gracias a la proliferación de museos y de monumentos conmemorativos que la preservan. Sobre los museos, su memoria y su historia trata la investigación de Jesús Pedro Lorente; Natalia Juan García nos propone musealizar los objetos, y Pedro Luis Hernando Sebastián estudia el arte conmemorativo. Para terminar este bloque, hay que mencionar a Francisco Sánchez Gómez, testigo directo de la historia, que nos habla de la Asociación Pozos de Caudé, y la entrevista al Drogas sobre *La tierra está sorda*, libro CD de Barricada.

Dentro del grupo de investigación, el estudio del arte como soporte de la memoria se ha dedicado a las producciones artísticas con un propósito social y otro estético. Varias de las investigaciones están relacionadas con el arte y los conflictos bélicos, una constante en las representaciones artísticas desde la antigüedad, donde se hacía un arte conmemorativo de exaltación y de propaganda militar. Pero, en el siglo XVIII, y gracias a los *Desastres de la guerra*, de Francisco de Goya, se empezó a hacer un arte que mostraba la guerra con una mirada crítica. Y, ya en el siglo XX, muchos artistas mostraron los crímenes de las guerras a la conciencia colectiva para forzar a reflexionar. En este bloque, hay producciones artísticas relacionadas con la guerra civil española, como el estudio del rodaje de un cortometraje sobre dos cruentas batallas en Sarrión (Teruel) por Gonzalo Montón y Fernando Muñoz; otras producciones relacionadas con otros conflictos bélicos y su representación en las bellas artes, como el trabajo sobre Christian Boltanski de María Covadonga Fernández Vázquez; la investigación de José Prieto Martín y Vega Ruiz Capellán sobre su trilogía sobre conflictos

bélicos del siglo XX; la investigación de Pierre Géal sobre las diversas ubicaciones que ha tenido en Madrid el monumento público a Daoíz y Velarde (de Antonio Solá), dos héroes de la guerra de la Independencia, y el estudio de Rubén Pérez Moreno sobre la obra de Eleuterio Blasco Ferrer, un hombre marcado por la guerra civil española y el exilio en Francia.

Y, para terminar este bloque, hay tres investigaciones sobre el muralismo y el *street art*: el de Angélica López Avendaño sobre la obra de Diego Rivera, un destacado muralista mexicano con obras de fuerte contenido ideológico; el de Carlota Santa-bárbara Morera sobre el intento de introducir en un espacio museístico el muralismo contemporáneo o *street art*, y el de Hugo Casanova Lamban y Leticia Burillo Pinac sobre una cartografía sonora que se ha realizado en el Museo a Cielo Abierto de San Julián de Teruel (MCAT).

## 2. MEMORIA

### 2.1. Estudios sobre la memoria histórica desde los ámbitos de la filosofía y la psicología (la memoria, el recuerdo y el olvido)

Dentro del grupo de investigación, el estudio de la memoria histórica ha corrido a cargo del profesor de filosofía Rubén Benedicto, quien, con su trabajo *Los lugares y la memoria* (2010, pp. 247-252), reflexiona sobre las circunstancias que intervienen en el proceso de configuración de la memoria, especialmente cuando la versión oficial de los vencedores silencia las historias de los vencidos. En esta investigación, nos explica que la memoria opera mediante un proceso selectivo que no está condicionado únicamente por fenómenos biológicos, sino que las circunstancias intervienen en él; de hecho, la configuración de nuestras experiencias puede quedar profundamente marcada por conflictos públicos, y nuestra memoria puede sufrir el agravio de la violencia. Para finalizar, nos expone que, en España, la memoria colectiva (signo de identidad grupal) del siglo XX sufrió una interpretación sesgada por los vencedores de la guerra civil, que impusieron su historia oficial a costa de silenciar las historias de los vencidos. Por ello, los lugares cambiaron y aparecieron otros nuevos para ensalzar, de diversas maneras, unos recuerdos y sepultar otros. «Los lugares no poseen una significación recta o propia que los salve de la convención o de la arbitrariedad de las coyunturas históricas. Quien ostenta el poder impone su voluntad, incluso en los letrados que dan nombre a las vías públicas, en las fachadas de los edificios y en los monumentos» (Benedicto, 2010, p. 250). Para Benedicto, es deseable que el espíritu de concordia democrático repare la afrenta que supone un acceso disimétrico a la memoria de los ciudadanos y que los lugares se conviertan en motivo de unión, y no de ofensa.

Por su parte, los profesores de psicología Juan Francisco Roy y Ángel Barrasa, la becaria de investigación del Departamento de Psicología Laura Gallardo, con la investigación *Memoria histórica y memoria intrahistórica, una visión integradora desde la psicología de la memoria y la psicología social* (Gallardo *et al.*, 2010, pp. 253-266), junto con el estudiante del grado en Bellas Artes y fotógrafo David Martín, han partido del término *intrahistoria*, acuñado por Miguel de Unamuno, y, con el apoyo visual de las imágenes de la exhumación de la fosa común de Turanzas (Asturias) han llevado a cabo una revisión del concepto de *memoria histórica* desde un enfoque integrador que se sustenta en la experiencia visual del fotoperiodismo contemporáneo. De esta forma, se persigue su integración con teorías, conceptos y metaconceptos considerados relevantes para el estudio de este subtipo específico de memoria desde la psicología social y la psicología cognitiva de la memoria. En este sentido, se vinculan conceptos provenientes de la psicología cognitiva actual, como la memoria episódica, las representaciones mentales o la percepción social, con modelos epistemológica y físicamente más amplios, como la teoría de la construcción social y las recientes aportaciones de la neuropsicología cognitiva con respecto a la interacción entre procesos cognitivos y afectivos y su relación con los diferentes tipos de memoria. Esta nueva perspectiva de la cognición social desde el constructivismo mnémico moderado por las emociones será el pilar sobre el que sostenga el concepto de *memoria histórica*.

Y, por último, Juan Francisco Roy, en su trabajo *Percepción, memoria y arte visual: Una reflexión desde las teorías clásicas de la psicología de la percepción y la psicología de la memoria hasta las bases fundacionales actuales de la neurociencia social cognitiva* (2010, pp. 267-280), nos hace ver que la relación entre el arte visual, la percepción y la memoria es *clara y evidente* si nos atenemos a la expresión netamente cartesiana. Partiendo de la interrelación entre la percepción estética de la proyección psicoafectiva de los recuerdos del artista y de las teorías clásicas de la psicología cognitiva (percepción, memoria, emoción), y finalizando con una actualización de los recientes estudios acerca de las implicaciones socioculturales de la neurociencia social cognitiva, el presente trabajo analiza las potenciales asociaciones de la aprobación de la Ley de Memoria Histórica española con las creencias percibidas y expresadas acerca de la guerra civil española, las funciones y expectativas del recuerdo y los comportamientos tanto ofensivos como redentores, así como su referente desde la creación artística y su inseparable anclaje en posicionamientos ideológicos. Este complejo análisis será llevado a cabo con el referente visual y artístico de las series *El búnker de Aldehuela* y *La lápida del aviador nazi en San Blas, Teruel*, de David Martín.

## 2.2. Estudios sobre la memoria como elemento creador sirviéndose de diferentes disciplinas artísticas (patrimonio cultural artístico)

### 2.2.1. El cine, el lugar de la memoria

Para comenzar, vamos a ver dos estudios sobre la reconstrucción y la construcción de la memoria en la obra cinematográfica, en vista de que el cine es el lugar de la memoria y es una *máquina de memoria*. En el primero, el profesor y crítico de cine Gonzalo Montón, en *¿Que quien fue Segundo de Chomón?* (2014, pp. 157-164), examina las películas de Segundo de Chomón (Teruel, 1871-París, 1929), las cuales se caracterizan por la minuciosidad de sus animaciones y sus impactantes trucos visuales. También menciona las aportaciones de este autor para el desarrollo del séptimo arte, ya que Chomón contribuyó a desarrollar diversas técnicas cinematográficas, muchas de las cuales tienen ahora su aplicación por medios digitales. Además, creó películas de varios géneros: ciencia ficción, fantasía, documentales, de aventuras, históricas y de animación. Desde hace ya unos años, se está reconstruyendo su filmografía tanto en la Filmoteca de Cataluña, donde se han recopilado más de cien filmes, y músicos como Jordi Sabatés han compuesto partituras para sus películas, como en Turín, donde la cineteca del Museo Nacional del Cine ha restaurado nitratos de los que él fue responsable. También en Zaragoza hay un certamen de cortometrajes con efectos especiales que lleva su nombre, y se ha rodado un documental ficcionado titulado *El hombre que quiso ser Segundo*.

En el segundo estudio, la profesora contratada doctora de Dibujo y artista Soledad Córdoba, en *Yo he visto cosas que vosotros no creeríais*, estudia la construcción de la memoria remitiéndose a *Blade Runner* (1982), película en la que hay trazos de todas las disciplinas del arte y sobre la que hay muchos ensayos acerca de su naturaleza conceptual. En su trabajo, nos habla de los replicantes (androides), seres artificiales que parecen humanos debido a que su estructura biológica está creada con biogenética y tienen unos implantes de memoria que les suministran un apoyo sobre el que pueden erigirse su mundo emocional, aunque no tienen pasado ni futuro.

La tensión se genera con base en la sospecha de que los replicantes pueden ser psicológicamente idénticos y físicamente superiores a los seres humanos, por lo que se llega a dudar entre una réplica perfecta o un original humano» (Córdoba, 2014, p. 166).

En esta historia, las fotografías tienen un valor primordial, ya que cada una de ellas es un fragmento de realidad atrapado en un pequeño formato y es la prueba de su vida (de su pasado) y la evidencia incuestionable de su existencia, a la que se agarran, resistiéndose a aceptar su condición de no humanos, de producto fabricado para ser esclavos de los humanos.

Las fotografías (Marzal y Rubio, 2002, p. 22) juegan un papel fundamental como edificadoras en el proceso de construcción de la identidad de los replicantes, pues actúan como pruebas y documentos de la existencia de una historia personal, un pasado, el medio para conservar recuerdos y elaborar emociones (Córdoba, 2014, p. 170).

### 2.2.2. La literatura participa en la construcción de la memoria

En lo que toca a la literatura, uno de los numerosos medios que participan en la construcción de la memoria cultural, vamos a reseñar los ensayos que ha escrito para Arte y Memoria el escritor Edward Schwarzschild y el estudio del profesor de filología inglesa Claus-Peter Newman de la única obra de teatro de Hemingway.

La literatura tiene dos funciones principales en el marco de la memoria cultural: sirve, por un lado, para circular versiones de un pasado compartido a través del espacio y, por otro lado, para almacenarlas a través del tiempo (Erll, 2011, pp. 160-168).

Edward Schwarzschild es un escritor norteamericano que se siente perseguido por la tragedia colectiva del 11S, como cualquiera, pero también porque el estilo de vida en Estados Unidos ha cambiado desde entonces. Ha escrito cuatro ensayos relacionados con las consecuencias que ha generado este conflicto. El primero, *In the cockpit* ('En la cabina del piloto'), trata sobre sus recuerdos del 11 de septiembre de 2001. Él vivía en Albany, la capital del estado de Nueva York, ciento sesenta millas al norte del World Trade Center. No tenía televisión y pocas veces escuchaba la radio. No sabía nada de los aviones hasta que su padre, que había pasado una temporada en las reservas de la fuerza aérea en los años sesenta, lo llamó para contarle lo que estaba pasando. Este acontecimiento marcó su vida y sus futuros trabajos e investigaciones sobre seguridad y control.

El segundo ensayo, *Excerpt from before take off* ('Fragmento de antes del despegue'), intenta captar lo que significa el día a día de las personas que trabajan en la seguridad de los aeropuertos americanos tras el 11S. El protagonista es agente de la Administración de Seguridad en el Transporte en el Aeropuerto Internacional de Kingley, en el norte del estado de Nueva York. Él trabaja en la creación y en la preservación de lo que podríamos llamar Checkpoint América.

En el tercer ensayo, *Give me grace* ('Concédeme la gracia'), nos cuenta a través de un relato breve los peligros que hay en la actualidad en los aeropuertos de Estados Unidos. La protagonista va a hacer un viaje de fin de semana a las playas de Miami mientras su madre está en su lecho de muerte. Toda la historia se desarrolla en las dependencias del aeropuerto de Albany. Al llegar, la protagonista factura su equipaje.

Su vuelo tiene un pequeño retraso por causa de la nieve. Al final, decide no tomar el vuelo, pero su equipaje está embarcado, así que pide que se lo envíen a casa. Sin embargo, no le permiten abandonar el aeropuerto: una vez que has entregado tu equipaje y que está embarcado, no puedes cambiar de planes; no puedes irte libremente, ya que empiezas a ser sospechoso.

Y, para escribir el cuarto ensayo, trabajó durante unos meses como oficial de seguridad del transporte en formación en el aeropuerto internacional de Albany, lo que dio como resultado *Anxiety at the gates: My (short) life as an airport security officer* ('Ansiedad a las puertas: Mi (corta) vida como guardia de seguridad del aeropuerto'), que apareció por primera vez en Hazlitt.net, luego se publicó en *The Guardian* y después en *Arte y memoria* 4.

Llegados a este punto, hablaremos del trabajo de Claus-Peter Neumann sobre *La guerra en el escenario: The fifth column, la obra ignorada de Hemingway*, que trata sobre la única obra de teatro de Ernest Hemingway (1899-1961), escrita en Madrid en 1937, en plena guerra civil. Este premio nobel estadounidense es famoso sobre todo por su obra narrativa y ensayística. Sin embargo, pocos saben que, en la segunda mitad de los años treinta, el escritor probó suerte con el teatro y escribió la obra *The fifth column* ('La quinta columna'), publicada primero por su editorial habitual, Scribner, en octubre de 1938, como parte de la colección completa de sus cuentos escritos hasta aquella fecha bajo el título *The fifth column and the first forty-nine stories* ('La quinta columna y las primeras cuarenta y nueve historias'), y, dos años más tarde, en 1940, como libro independiente: *The fifth column, a play in three acts* ('La quinta columna: una obra de teatro en tres actos'). Neumann hace un estudio de esta obra y, tras su análisis, expone lo siguiente:

Que las razones por las que *The fifth column* ha sido marginada dentro de la obra de Hemingway se deben en parte a los defectos literarios que indudablemente tiene, pero, sobre todo, a su difícil encaje en el resto de la obra del escritor y las múltiples falacias interpretativas a las que ello ha llevado, evitando así que se puedan apreciar debidamente sus méritos.

A favor de la obra, y reconociendo todos sus defectos, se puede argumentar que, a pesar de su ambigüedad ideológica mencionada en el capítulo dos, la obra sigue apostando por una lucha contra el fascismo pese a los errores que podía cometer el lado republicano. De esta manera, en una época compleja en la que lo fácil era el relativismo, el quitarle importancia a la vileza del fascismo destacando los errores, fracasos y hasta crímenes de la República, *The fifth column* es toda una declaración de defensa, a ultranza, de principios democráticos, una defensa que, y en esto sí es fiel al estilo Hemingway, no embellece nada, sino que lo cuenta todo con total crudeza (Neumann, 2014, p. 49).

### 2.2.3. La fotografía como testigo mudo de nuestra memoria (patrimonio histórico documental)

Con la fotografía recuperada en archivos y fototecas, se reconstruye y reorganiza nuestra memoria. Es un documento de registro de los acontecimientos de la vida social y un medio para recuperar nuestro patrimonio. Vamos a referirnos a cinco investigaciones que han tenido en cuenta esta disciplina artística para su desarrollo: la profesora contratada doctora Soledad Córdoba, en *Reflexiones: la recreación de la memoria y la posfotografía*, nos indica que la fotografía tiene el poder de evocar, recordar y revisar; en definitiva, de reorganizar la memoria. Y es que la fotografía nos ha ayudado a lo largo de su existencia a ordenar y revisar nuestra memoria personal y colectiva. Por este motivo, una de las reflexiones de Córdoba se centra en discutir hasta qué punto esta reconstrucción de la memoria se puede considerar un hecho objetivo y fiel a la realidad o si, por el contrario, nos ofrece una amplia visión más bien subjetiva e inverosímil de algo verdaderamente acaecido. De esta forma, vemos que la posfotografía ha trascendido no solo para el artista, que con ella puede crear nuevas realidades, sino también para los medios de comunicación, que no han podido evitar caer en la tentación de la sugestiva *sutura digital* que proporciona la posfotografía.

La profesora titular de Historia del Arte Natalia Juan, dentro del grupo de investigación Arte y Memoria, tiene la tarea de recuperar los fondos de archivos aragoneses y revisarlos. En el presente trabajo, ha examinado los fondos del Archivo de la Imagen y la Fotografía del Altoaragón, que conservan interesantes instantáneas de la guerra civil provenientes de fondos públicos y donaciones particulares. Vamos a referirnos a una de sus investigaciones, *Volar un puente, dinamitar la esperanza. Los puentes de la provincia de Huesca destruidos durante la guerra civil y su memoria a través de la fotografía*, donde ha examinado las fotografías que muestran los puentes de la provincia de Huesca destruidos durante esta contienda, de los que se tomaron fotografías que demostraban la capacidad devastadora del bando que los había volado. Estas imágenes fueron realizadas con una clara voluntad documental y de conciencia histórica, puesto que se tomaron con la intención de mostrar gráficamente las consecuencias de la guerra, cuestión sobre la que reflexiona en este estudio. Resalta el propósito meramente documentador de su trabajo, ya que no pretende ser exhaustivo en el catálogo de puentes en términos históricos, sino que quiere revalorizar el papel de la fotografía como medio para la recuperación de nuestro patrimonio. Estas imágenes fueron realizadas por José Oltra Mera (1916-1981) (imagen 2).

El ingeniero de canales, caminos y puertos Carlos Casas, en su artículo *Hormigón desarmado*, nos habla del puente, vertebrador del territorio, que nace para ser volado, y nos indica que, desde la antigüedad, es el elemento indispensable en las vías de comunicación terrestres y que en las carreteras españolas era un bien escaso hasta

hace apenas cincuenta años. Nos describe el tipo habitual de puentes y nos dice que había alguno de ellos de hormigón armado, cuyo abanderado era el hermoso viaducto de Teruel, pero hay que tener en cuenta que el desarrollo del hormigón armado<sup>3</sup> era relativamente reciente. El puente (un elemento estratégico pero vulnerable), habitualmente, es un elemento solitario y aislado; es el eslabón más débil en una red de transportes de alto valor estratégico. Incluso, en muchos casos, el propio puente dispone de hornillos preparados para que la propia estructura pueda ser volada por motivos militares.

Paradójicamente, estas obras de arte se conciben en muchas ocasiones pensando en que pueden ser efímeras, y que pueden llegar a desaparecer al albur de las necesidades militares de cualquier ejército. El colmo del sacrificio es facilitar además la tarea: muchos puentes incluyen en sus estribos, o en sus pilas, los denominados *hornillos*, cavidades preparadas para la voladura de esa parte de la estructura, que obviamente la va a dejar inutilizada por completo (Casas, 2010, p. 99).

La investigación incluye una serie de fotografías de daños causados en puentes de carretera en la provincia de Teruel<sup>4</sup> durante la guerra civil, así como de las pobres soluciones provisionales ejecutadas para reponer el servicio en la carretera.

Para terminar este apartado, cabe decir que Teruel atesora construcciones industriales muy interesantes y de gran valor arquitectónico que han sido desatendidas y olvidadas. Uno de estos elementos significativos de su patrimonio industrial es la Central Térmica de Aliaga, la mayor de España de su época, que está abandonada y en proceso de descomposición. En su investigación *Vivencias*, el profesor y artista José Aznar nos hace reflexionar sobre esta antigua central, cuya construcción comenzó en 1949, inició su actividad en 1952, momento en el cual era la mayor y más moderna de las centrales térmicas españolas, y cerró en 1982.

Por otra parte, la profesora de Historia del Arte Sara Argudo, nos propone un *Recorrido por el patrimonio industrial de la ciudad de Teruel: Reconversión u olvido* para descubrir cuál fue el tejido industrial de Teruel durante el siglo XX y cómo influyó en el urbanismo de la ciudad, su estilo y, por último, su estado y uso en la actualidad.

<sup>3</sup> Hasta 1922-1923 no se aprueban los primeros modelos de puentes de hormigón armado, confeccionados por los ingenieros Juan M. Zafrá, J. Eugenio Ribera y Domingo Mendizábal.

<sup>4</sup> Teruel fue la cuarta provincia de España que más obras perdió durante la guerra civil, según la *Revista de Obras Públicas* a finales de 1940. Llama la atención que Teruel, a pesar del déficit centenario en sus infraestructuras, fuese la cuarta, por detrás de tres provincias catalanas.

### 2.3. Estudios sobre la memoria y su preservación a través de los museos y de los monumentos conmemorativos

El papel de la memoria ha ocupado una parte considerable del espacio público gracias a la proliferación de museos y monumentos conmemorativos para su preservación. En esta sección, hay tres investigaciones. El catedrático de Historia del Arte Jesús Pedro Lorente, en su ensayo *Mnemósine en el templo de las musas. La memoria (meta) museográfica y la historia de los museos*, opina que todavía es demasiado frecuente que la historia de los museos sea una información difícil de encontrar en el espacio museístico y que, para acceder a ella, hay que buscar en folletos publicitarios o en el portal web del museo, aunque en ciertos casos uno de los principales valores patrimoniales de algunas instituciones sea su propia historia. Nos pone varios ejemplos de museos que cuentan su historia y señala, a través de múltiples estrategias museográficas contemporáneas, que la memoria histórica está más presente que nunca en nuestros museos. Uno de sus ejemplos favoritos es el que sigue:

La vitrina instalada en la planta principal del Museo de Etnología, sección del Museo de Zaragoza, reabierta en junio de 2010 en la Casa Ansotana del Parque José Antonio Labordeta: han rescatado de algún trastero la gorra del vigilante que trabajaba allí en los años cincuenta, la placa con los horarios de apertura que había entonces en la puerta, una maqueta y postales de la época que muestran cómo era entonces el montaje expositivo (Lorente, 2014, p. 109) (imagen 3).

La profesora titular Natalia Juan, en *Musealización de la memoria a través de los objetos*, pretende adentrarnos en el recuerdo de los lugares recuperando la memoria a partir de campañas arqueológicas en determinados sitios de Aragón donde la guerra civil fue especialmente notoria. En este sentido, quiere dar un paso más allá y nos propone musealizar los objetos recuperados para musealizar la memoria a través de ellos, debido a que se pueden reconstruir vivencias a partir de ellos y utilizarlos como recurso para explicar lo que aconteció, y que sus historias (y las de quienes los llevaban) no se pierdan en la memoria. Nos explica que los museos pueden ser una buena medicina contra el olvido y, sobre todo, para mostrar lo que ocurrió a quienes no lo vivimos en primera persona.

Por último, el profesor contratado doctor en Historia del Arte Pedro Luis Hernández, en *Arte y conmemoración del pasado reciente. Monumentos a la memoria y la preservación del patrimonio histórico relacionado con la guerra civil en Aragón*, tiene como objetivo estudiar los principales monumentos conmemorativos, centros de interpretación y rutas culturales relacionados con el pasado histórico reciente de Aragón. Su trabajo consta de dos partes: la primera plantea un análisis crítico sobre las características, idoneidad y sentido de los monumentos conmemorativos que tienen

como objetivo el pasado reciente, intentando incorporar el punto de vista de los supervivientes, de los familiares de las víctimas, de las distintas opciones políticas, etc.; la segunda parte es un inventario razonado de las obras de arte conmemorativo más importantes que pueden verse en Aragón y de los centros de interpretación, museos y rutas existentes sobre el particular.

#### 2.4. La recuperación de la memoria (patrimonio oral inmaterial e intangible)

Para terminar este bloque, hay que mencionar, primero, a Francisco Sánchez, presidente de la Asociación Pozos de Caudé y testigo de la historia, que nos habla a través de sus recuerdos de esta asociación, ya que es una persona que comprende su pasado y conecta experiencias individuales y sus contextos sociales. En *Trabajando por la recuperación de la memoria histórica. La Asociación Pozos de Caudé y el caso particular de la Sociedad Obrero Agrícola de Cella* revela cómo se formó esta asociación, constituida por familiares de víctimas y represaliados por el régimen franquista durante la guerra civil y la posguerra. Nos señala que su principal objetivo es mantener viva la memoria de estas personas, muchas de ellas arrojadas a una fosa común a pocos kilómetros de Teruel, en el lugar conocido como Pozos de Caudé (carretera nacional, 234), donde, durante los años previos a la muerte de Franco, los familiares y amigos de las víctimas del régimen empezaron a llevar flores el día 1 de mayo y establecieron los primeros contactos. Como todos ellos coincidían cada año, empezaron a ver la posibilidad de dignificar aquella zona y se decidió construir un monumento junto a la fosa que señalase el lugar.

Y, en segundo lugar, tenemos la entrevista realizada al Drogas por el profesor titular de Escultura José Prieto, la artista plástica Vega Ruiz y la técnica cultural del Maestrazgo Sofía Sánchez, titulada *A un roquero no se le puede ver llorar. Entrevista al Drogas, voz y bajo del grupo de Barricada*, sobre *La tierra está sorda*.<sup>5</sup> En ella, se grabó el testimonio de Enrique Villareal Armendáriz el Drogas (Pamplona, 1959), creador del grupo de rock Barricada<sup>6</sup> (1982), que vino a Teruel para presentar<sup>7</sup> este álbum conceptual sobre la guerra civil española, acompañado por un libreto de 184 páginas escrito por él mismo.<sup>8</sup> Este álbum se basa en el libro *La voz dormida*, de Dulce Chacón, novela

<sup>5</sup> CD + libro, trabajo número 21 publicado a finales del año 2009.

<sup>6</sup> En la actualidad, está formado por el Drogas; Javier Hernández el Boni, voz, guitarra y coros; Alfredo Piedrahita Alf, voz, guitarra y coros, e Ibon Sagarna Ibi, batería y coros. Sus trabajos pasan por el rock urbano, el rock radical vasco, el *hard rock* y el *heavy metal*.

<sup>7</sup> Para presentarlo, dieron una charla y concierto en el salón de actos del Instituto Vega del Turia, que se incluyó en las actividades de las VI Jornadas Memoria Histórica 2010, organizadas por la Asociación Pozos de Caudé.

<sup>8</sup> Cantante y bajista hasta 2011 del grupo Barricada.

histórica que se desarrolla en la posguerra española, escrita en clave periodística y narrada desde un punto de vista omnisciente, en la que podemos ver el sufrimiento de las mujeres republicanas en las cárceles franquistas. Es una historia de tiempos de silencio, donde se relata el sufrimiento de aquellas mujeres que perdieron una guerra y la agonía en que vivían sin conocer cuál sería su final. En el CD incluyeron una canción sobre una de las mujeres encarceladas, Hortensia, titulada *Hasta siempre, Tensi*. Este personaje aparece en la segunda parte de la obra, es condenada y sentenciada a muerte y sabe que va a vivir hasta que nazca su hija, momento en el que será fusilada.

### 3. ARTE

#### 3.1. Producciones artísticas en torno a conflictos bélicos

##### 3.1.1. Producciones audiovisuales: cortometraje

Esta investigación trata de la realización de un cortometraje en Sarrión, lugar en el que hubo dos cruentas batallas durante la guerra civil. Una vez acabado, pudo visionarse en el museo de la guerra de Sarrión;<sup>9</sup> para ello, se habilitó una sala de proyección que reproducía una tienda de campaña de la época, con sacos terreros y cajas de municiones, a fin de que las generaciones futuras recuerden el pasado bélico de su territorio. Se denominó *Un cortometraje sobre la guerra civil en Sarrión*. El estudio lo realizaron Gonzalo Montón y Fernando Muñoz, y la coordinación la llevó a cabo Diego Hernández, quien se puso en contacto con especialistas sobre el conflicto, se documentó bibliográficamente, entrevistó a testigos y recorrió los escenarios bélicos. Con todo este material, se redactó un guion literario a partir de una selección de textos.<sup>10</sup> Posteriormente, se contactó con la asociación de recreación histórica ¡Ay, Carmela! y se realizaron ejercicios de simulación militar en la zona de trincheras y en las fortificaciones. Después, se filmaron sus asaltos y enfrentamientos fingidos. A continuación, un equipo de rodaje captó unas tomas en el mismo espacio con el actor protagonista. Finalmente, se grabaron algunas panorámicas y parte de los paneles explicativos situa-

<sup>9</sup> El Ayuntamiento de Sarrión y el Plan de Dinamización Turística de la Sierra de Javalambre llevan algunos años implicados en la recuperación y restauración de los restos de la batalla, que tuvo lugar durante la guerra civil entre abril de 1938 y marzo de 1939, en los montes cercanos de la Muela. Una de las actuaciones ha sido la creación de un centro de interpretación o museo de la guerra, donde se puede visionar, entre otras cosas, un cortometraje que recrea escenas de la sangrienta contienda.

<sup>10</sup> Extraídos de las obras de Max Aub, *Campo de sangre*; André Malraux, *L'espoir*; Victoriano Cortés, *Memorias de un soldado*; José Llordés, *Al dejar el fusil*; Pedro Corral, *Desertores*; Pedro Torralba, *De Ayerbe a la «roja y negra»* y *127 Brigada Mixta de la 28 división*; Ramón J. Sender, *Imán*, y Francisco Giner de los Ríos, *Campos de Sarrión*.

dos junto a las construcciones defensivas, se montaron las escenas siguiendo el guion previo y Luis Delgado compuso una banda sonora.

### 3.1.2. Producciones artísticas

#### *Instalaciones*

Contamos con dos estudios sobre instalaciones que utilizan el espacio expositivo para que el espectador viva una experiencia estética habitando un recorrido creado por el artista. En *Christian Boltanski: dramaturgias de la memoria*, la profesora de pintura María C. Fernández hace un estudio sobre la obra de este artista francés conocido por sus instalaciones.

Boltanski (París, 1944) se define a sí mismo como pintor, y su pintura es la más amplia definición de la construcción de la imagen, por ello sus pinceladas se forjan con los objetos, la luz, el espacio, el tiempo. Hace uso de un vocabulario simbólico que trata de buscar la vulnerabilidad de la existencia. Su obra es un ejemplo determinante en el que el espectador completa la obra *in situ*, en su relación con ella, la vive durante el tiempo que él mismo decida, en directa conexión con su propia memoria y desde su experiencia. El espacio es en las propuestas de este artista un lugar de encuentro, un encuentro con y en la obra, un espacio que alberga una verdad, un espacio vivo y verdadero (Fernández, 2016, p. 92).

Además, expone que el espacio y el tiempo de la obra de arte conforman una experiencia dramática de la que el espectador es protagonista. Un protagonista que actúa desde su propia vivencia en un espacio y un tiempo que establecen un conflicto con la experiencia y con la memoria individual de quien transita la obra en un aquí y un ahora irrepetible. En este sentido, podemos establecer una relación directa entre la experiencia de la crueldad que nos proponía Artaud, autor del *Teatro de la crueldad* (cuyo primer manifiesto se publica en 1948), y la vivencia que nos ofrecen muchas de las obras más importantes del arte actual. En particular, las obras que hacen uso de la extensión de la sala, que sitúan al espectador en el centro mismo de la experiencia y le otorgan la posibilidad de vivir la experiencia estética habitando un recorrido creado por el artista. Es lo que se conoce como *instalación* lo que va a suponer la creación de un lugar donde el actor cree sus propias dramaturgias. En la obra de Boltanski, reconocemos claramente esa relación dramática y cruel entre la obra y el espectador, un artista multidisciplinar de quien podemos destacar sus grandes intervenciones en espacios monumentales, grandes instalaciones que no solo ofrecen al espectador el espacio dramático que buscamos, sino que, como en el teatro, actúan a modo de antagonista para favorecer el conflicto. Para ello, su herramienta fundamental es el uso

de la memoria colectiva, que utiliza para instalarse en la memoria individual de cada uno de nosotros y hurgar cruelmente en ella.

El profesor titular de Escultura José Prieto y la artista plástica Vega Ruiz investigan en su trilogía sobre los conflictos bélicos que han surgido, por su preocupación, entre otros temas, por la guerra y el pánico que les provoca. Esta está formada por *Alerta* (1992-2003), *Refugio o puesto de seguridad relativa* (2001) y *Souvenirs. Soldiers of the world* (2002-2008). Son unas obras de máxima complejidad, cada una de ellas planteada de manera muy diferente. Parten de un tema específico, en este caso de los conflictos bélicos, y lo desarrollan en muchos lugares dependiendo siempre del espacio expositivo. En esta trilogía, primero se muestra la fragilidad de las ciudades ante la guerra; posteriormente, la indefensión del ser humano superviviente en un refugio durante una guerra, y, para concluir, la fragilidad de los soldados de infantería que durante la Primera Guerra Mundial se enterraron, literalmente, en las trincheras.

*Alerta*, que empezó a gestarse en 1991, año en el que se desencadenó el conflicto mundial denominado guerra del Golfo Pérsico y la guerra de Yugoslavia), simula un brevísimo instante antes del bombardeo de una ciudad, de cualquier ciudad, en cualquier parte del mundo, y crea una situación de alerta antes de ser atacada. Es una ciudad como campo de conflicto, vista desde arriba, con sus calles vacías, sus edificios frágiles, asediada, limitada por una valla con forma de cruz (envuelta con una cinta de seguridad). En el centro, a modo de corazón vivo, hay una sirena luminosa giratoria. La teórica tranquilidad ciudadana está amenazada por maquetas de aviones suspendidos del techo. Y, a modo de elemento normalizado, un pa(i)saje sonoro bombardea el espacio de la instalación en el que se encuentra el espectador. La segunda obra es la instalación sonora *Refugio o puesto de seguridad relativa*, en la que tiene mucha importancia la memoria oral, que empezó a gestarse en Guernica en el año 2000.<sup>11</sup> Acaba esta trilogía con la instalación sonora *Souvenirs. Soldiers of the world* (2002-2011),<sup>12</sup> proyecto que surge a raíz del atentado terrorista, anónimo y sangriento, del 11 de septiembre de 2001 contra uno de los iconos de poder económico mundial, el World Trade Center, en Nueva York, y contra el Pentágono, en Washington. Este suceso nos evocó una de las primeras formas del arte del camuflaje en la guerra: el caballo de Troya. Esta instalación es un alegato pacifista, con soldados de barro<sup>13</sup> de inspiración arqueológica, que quiere personificar un compendio de los ejércitos del siglo xx formando una composición de unidades militares alineadas en el espacio y cubiertas por arena.

<sup>11</sup> Al exponer en esta ciudad *Alerta*, allí entrevistamos a don Luis Iriondo, superviviente del bombardeo. Posteriormente, entrevistamos a supervivientes del asedio de Belchite, la crisis de los misiles de Cuba (1961), la guerra civil en Barcelona y la guerra de los Balcanes, y con todo el material sonoro elaboramos un pa(i)saje sonoro: *Testimonios*.

<sup>12</sup> Tiene dos pa(i)sajes sonoros: *Phamphet* (2002) e *Historie d'un soldat* (2005).

<sup>13</sup> Su producción fue manufacturada en la Escuela Taller de Cerámica de Muel durante el año 2002.

Su destino es el mismo que el de millones de soldados que han participado en los diferentes conflictos bélicos de este siglo. Todo este ejército cerámico avanza hacia el interior de la tierra, contradiciendo así el habitual desenterramiento propio de cualquier excavación arqueológica y creando un efecto de hipotética *inversión arqueológica* (imagen 4).

### *Escultura y dibujo*

Primero, veremos el estudio *Admirar y recordar: Las apropiaciones conflictivas del monumento a Daoíz y Velarde de Antonio Solá*, de Pierre Géal, sobre el monumento dedicado a Daoíz y Velarde, dos héroes de la guerra de Independencia que fallecieron en Madrid en 1808 y que Antonio Solá (1780-1861) representó en mármol de Carrara. Géal nos relata las andanzas de este monumento por Madrid. La escultura se realizó en Roma en 1822 y se llevó a Madrid en 1831, donde estuvo ubicada en diferentes lugares: Museo del Prado; parterre del Retiro (1847-1850); en 1850, volvió al Museo del Prado, de donde salió en 1869 para ser colocada en la confluencia de las calles Carranza y Ruiz, donde estuvo hasta 1879; desde 1879 hasta 1899, estuvo en la entrada principal del Museo del Prado; en 1901, fue conducida a la plaza de la Moncloa, y en 1932 se instaló en su ubicación actual: la plaza del Dos de Mayo, junto al arco de Monteleón.

En definitiva, el destino andariego del *Daoíz y Velarde*, más que síntoma de una incoherente política de ornato público por parte del Ayuntamiento de Madrid, muestra de manera paradigmática las tensiones entre distintas modalidades de apropiación del monumento. En manos de la dirección del Museo del Prado o de las autoridades municipales, la obra de Solá se halla sucesivamente incorporada a discursos históricos de diverso signo. Sin embargo, lejos de convertirse por eso en mero instrumento al servicio de ideologías opuestas, la escultura parece adquirir al hilo de sus sucesivas instalaciones una capacidad creciente para revelar el papel desempeñado por determinadas instituciones (museo, ayuntamiento, prensa, asociaciones...) en la gestión de la memoria colectiva. Su folclorización, en el siglo XX, constituye el preludio a una pérdida de significado que traducirá la entrada en la era de la desconfianza postmoderna (Géal, 2014, p. 154).

Y, después, tenemos la investigación del profesor de Historia del Arte Rubén Pérez sobre la obra del artista aragonés Eleuterio Blasco Ferrer (1907-1993), que está indisolublemente unida a la guerra civil y a su condición de exiliado en Francia, ya que participó en el mayor éxodo artístico de la historia de España. Pocos acontecimientos históricos tuvieron una capacidad de determinación tan fuerte sobre la trayectoria artística de todo un país como esta guerra civil. En *Tránsitos artísticos: La plástica de*

Blasco Ferrer entre la guerra civil y el exilio, Pérez nos habla de la posición política de Blasco y de la obra desarrollada durante la guerra civil española.

Su posicionamiento durante la guerra es claro, como podemos observar en tres dibujos publicados en el Boletín del Centro Obrero Aragonés de Barcelona que enlazan estilísticamente con su obra anterior al conflicto. Dos de ellos están fechados el 19 de julio de 1936. La relevancia de los sucesos acaecidos desde el día anterior, llevan a Blasco a constatar la fecha de realización, cosa extraña en su producción, con un valor documental y casi de urgencia, que no olvida el papel crítico de sus dibujos surrealistas en ese crucial momento histórico (Pérez, 2014, p. 34).

Blasco se exilió a Francia en febrero de 1939, tras haber hecho varias exposiciones en España, pero Pérez cree que todavía no había alcanzado la madurez artística plena, la cual logrará en la década de los cuarenta.

No se desprende, en el exilio, del equipaje poético-visual de los años treinta, sino que lo impulsa, lo hace más rico desde el punto de vista iconográfico; no hay mutación, ni una metamorfosis definitiva, manteniendo los elementos emocionales y estéticos de su producción anterior. Quizá sea una más acentuada melancolía la que se desprende de su producción con el paso a suelo galo, afinidad emocional que en uno u otro momento encontramos dentro de la compleja diversidad de artistas del exilio, aunque difiere la forma en que plasmaron estas sensaciones de trastorno sentimental y profesional.

No existe, en definitiva, ruptura observando una continuidad formal, pero empieza, eso sí, a aumentar el repertorio semántico. Sigue existiendo un trasfondo ideológico, emocional, pero alejado de la crítica abierta de los dibujos de época republicana. Lo que hallamos, pues, con el paso al exilio, es una maduración a través de una extensa obra plástica, de expresión directa, fuerte, con un gran fondo de humanidad y gran carga trágica (Pérez, 2014, p. 34).

### 3.2. El muralismo mexicano y el muralismo contemporáneo o *street art*

Presentamos tres estudios sobre la utilización de grandes superficies murales: el primero, *Alameda Central, parque urbano de la pintura mural a la Alameda Central*, de la profesora de Historia del Arte Angélica López, sobre el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central (1947-48)*, de Diego Rivera, uno de los más grandes muralistas mexicanos del siglo XX, cuyo nombre se ha popularizado aún más gracias a la relación que tuvo con Frida Kahlo. La Alameda Central es un parque urbano, ubicado en el centro histórico de la ciudad de México, que se fundó hace cuatrocientos años, en la época colonial, por mandato del virrey Luis de Velasco con la idea de crear un lugar de encuentro y recreo para los habitantes de clase alta. Esto se representa en el mural, actualmente en exhibición en el Museo Mural Diego Rivera, ubicado en la misma Alameda Central, al oeste. En esta investigación, López hace un análisis sobre

este mural desde dos perspectivas que se desarrollan de manera paralela. La primera es un análisis transdisciplinar, como lo aborda Edgar Morín: «Una mirada global que no se reduce a las disciplinas ni a sus campos, que va en la dirección de considerar el mundo en su unidad diversa»; es decir, que los conocimientos de las disciplinas separadas con sus propios métodos trabajen en unidad y confluyan para generar nuevas lecturas del objeto de estudio, usando formas que rebasan parcialmente los límites de los conocimientos disciplinarios. La segunda línea de investigación es la que nos interesa en este texto, y trata sobre su significado simbólico, especialmente de las escenas de racismo y la lectura del espacio público de la Alameda que representa la pintura en su entorno actual.

El segundo estudio trata sobre la actuación de las instituciones museísticas que intentan patrimonializar el *street art*, actuación cuestionada en la investigación *El oxímoron de los museos de street art*, de la profesora de Historia del Arte Carlota Santabárbara, quien considera que el arte urbano, el grafiti y el muralismo, comisionado o no, no pueden desvincularse de su lugar de creación, ya que forman parte de su propia definición como lenguaje de comunicación social en un contexto urbano determinado. El arte urbano se ha desarrollado en los últimos años en el llamado *muralismo contemporáneo* y se trata de un tipo de creaciones cuyo origen e intención es notablemente diferente del grafiti o del arte que se realiza en la calle de manera subversiva, ya que desde su origen tiene una intención de permanencia, decorativista y, como muchos critican, tal vez excesiva en cuanto al *merchandising* que las rodea. Cabe mencionar que existen ya bastantes ejemplos de arranques de grafitis y de murales urbanos que han sido comercializados por galerías y casas de subastas, especulando con creaciones que nos les pertenecen y apropiándose de un arte colectivo en beneficio propio. Pero lo que nos puede llamar más la atención ya no es solo que se comercialice el *street art*, sino que la institución museística intente patrimonializar un tipo de arte que no puede, ni debe, ser introducido en un espacio museístico, como fue el caso, en 1984, de la exposición *Arte di Frontiera. New York Graffiti*, realizada en la Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna, o como la exposición *Street Art. Banksy & Co. L'Arte allo Stato Urbano*, realizada recientemente también en Bolonia (Italia), la cual incluía desde piezas de los años setenta y ochenta de Nueva York hasta del siglo XXI en Italia, donde además existían murales del artista urbano Blu que habían sido arrancados de fachadas y musealizados. Sin duda, se trata de la descontextualización de un arte generado para y por un contexto determinado, por lo que, aunque su forma o imagen permanezcan, desaparece su identidad y su relación con el entorno que lo generó. Por tanto, estas manifestaciones artísticas deberían permanecer en el lugar donde fueron creadas (imagen 5).

Y, para terminar este bloque, los alumnos del grado en Bellas Artes Hugo Casanova y Leticia Burillo presentan *Una cartografía sonora del Museo a Cielo Abierto de Teruel*.

*Nuevos medios para la intervención artística en el entorno urbano*, donde plantean un proyecto artístico, *ciudadano sonoro*, sobre el Museo a Cielo Abierto de Teruel (MCAT), en el barrio de San Julián, que surgió de la autogestión cultural de la asociación vecinal de este barrio y de su relación con instituciones de la ciudad. Con las cartografías sonoras del MCAT se crea un recorrido que nos convierte en mediadores entre las personas y el arte urbano. La mirada humana tiene particularidades que nos diferencian a unos de otros; no en vano, se dice que existen tantos puntos de vista como personas en el mundo. Mientras que la percepción de uno lo hace reparar en un determinado detalle, otro observará algo que el anterior no apreciaba. Pero esto no es solo un estudio sobre la percepción individual del entorno urbano, aunque resultan satisfactorias y sorprendentes las conclusiones a las que se llegan sobre el mensaje que, aparentemente, se interpreta de cada mural, por diferente que resulte respecto a la idea original del que lo ha realizado. Esto también sirve, a modo de encuesta, para el estudio de la relación entre los espectadores y el mensaje que dejan los artistas en las calles a la memoria social, ya que el hecho de asumir que algo pertenece al medio urbano no significa que realmente forme parte consciente del patrimonio colectivo y su imaginario.

Tratando de elaborar una cartografía sonora, también se ha conseguido crear un recorrido de algo intangible, de relaciones y de afectos entre personas y espacios, poco visible pero siempre latente tras los procesos urbanos. Y, como las afecciones provocan, entre otras cosas, compromiso y acción, esto nos empuja a querer seguir participando. Las entrevistas y colaboraciones se han convertido en conversaciones y la riqueza del proyecto nos empuja a seguir trabajando en ello.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AGENCIA EFE (29 de junio de 2012): «Arte y Memoria invita a reflexionar sobre la relación entre el arte y guerras», Fundación EFE.
- ARTIGAS, M. A. (23 de septiembre de 2014): «Homenaje a Eleuterio Blasco Ferrer, uno de los artistas del pueblo olvidado», *Diario de Teruel*, pp. 26-27.
- (27 de noviembre de 2017): «Arte y Memoria festeja sus casi diez años de existencia con su cuarta publicación», *Diario de Teruel*, p. 19.
- (1 de octubre de 2019): «El campus universitario de Teruel y la Fundación Antonio Gargallo presentan Arte y Memoria 4», *Diario de Teruel*, pp. 30-31.
- BENEDICTO, R. (2010): «Los lugares y le memoria» (en línea), en J. Prieto (ed.), *Arte y Memoria. Teruel* (pp. 247-252), Teruel: Ayuntamiento de Teruel, disponible en: <<http://fantoniogargallo.unizar.es/arteymemoria>>.
- BUNUEL, L. (2008): *Mi último suspiro*, Barcelona: Debolsillo.
- ERLL, A. (2011): *Memory in Culture*, Londres: Palgrave Macmillan.

- CARBONELL, J. (10 de noviembre de 2008): «En Zaragoza hay ruido, en Teruel hay sonido», *El Periódico de Aragón* (Palabra de Honor), p. 17.
- CASAS, C. (2010): «Hormigón desarmado» (en línea), en J. Prieto (ed.), *Arte y Memoria. Teruel 1* (pp. 81-110), Teruel: Ayuntamiento de Teruel, disponible en: <<http://fantoniogargallo.unizar.es/arteymemoria>>.
- CÓRDOBA, S. (2014): «Yo he visto cosas que vosotros no creeríais» (en línea), en J. Prieto y V. Ruiz (eds.), *Arte y Memoria. Teruel* (pp. 165-172), Teruel: Tervalis, disponible en: <<http://fantoniogargallo.unizar.es/arteymemoria>>.
- (9 de julio de 2012): «El arte y los conflictos bélicos han ido siempre juntos», *El Periódico de Aragón*, p. 19.
- FERNÁNDEZ, M. (2018): «Restos y rastros, posibles objetualizaciones del tiempo de la acción» (en línea), en J. Prieto y V. Ruiz (eds.), *Arte y Memoria. Teruel 4*, Teruel: Fundación Universitaria Antonio Gargallo, pp. 93-106, disponible en: <<http://fantoniogargallo.unizar.es/arteymemoria>>.
- FRANCO, L. (5 de noviembre de 2008): «Cómo suena la ciudad de Teruel», *Heraldo de Aragón*, p. 64.
- (6 de junio de 2015): «Arte y Memoria, unidos en el campus. Nuevo libro de un grupo de investigadores universitarios de Teruel», *Heraldo de Aragón*, p. 12.
- GALLARDO, L., A. Notario, J. F. Roy y D. Martín (2010): «Memoria histórica y memoria intrahistórica: Una visión integradora desde la psicología de la memoria y la psicología social» (en línea), en J. Prieto (ed.), *Arte y Memoria. Teruel*, Teruel: Ayuntamiento de Teruel, pp. 253-266, disponible en: <<http://fantoniogargallo.unizar.es/arteymemoria>>.
- GÉAL, P. (2014): «Admirar y recordar: las apropiaciones conflictivas del monumento a Daoíz y Velarde de Antonio Solá» (en línea), en J. Prieto y V. Ruiz (eds.), *Arte y Memoria 2*, Teruel: Tervalis, pp. 135-154, disponible en: <<http://fantoniogargallo.unizar.es/arteymemoria>>.
- HERNANDO, P. L. (9 de marzo de 2018): «No nos restauréis. El patrimonio artístico del antiguo seminario de Teruel destruido durante la guerra civil» (en línea), en *AACA Digital*, 42, disponible en: <<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1404>>.
- JUAN, N. (2014): «Volar un puente, dinamitar la esperanza (II). La fotografía como parte de la memoria. El marqués de villar y los puentes de la provincia de Huesca destruidos durante la guerra civil» (en línea), en J. Prieto y V. Ruiz (eds.), *Arte y Memoria 2*, Teruel: Tervalis, pp. 51-66, disponible en: <<http://fantoniogargallo.unizar.es/arteymemoria>>.
- LORENTE, J. P. (2014). «Mnemosine en el templo de las musas: la memoria (meta) museográfica y la historia de los museos» (en línea), en J. Prieto y V. Ruiz (eds.), *Arte y Memoria 2*, Teruel: Tervalis, pp. 107-134, disponible en: <<http://fantoniogargallo.unizar.es/arteymemoria>>.
- MARZAL, J., y S. Ruvio (2002): *Guía para ver y analizar Blade Runner*, Nau Llibres.
- MONZÓN, G. (2014): «¿Que quién fue Segundo de Chomón?» (en línea), en J. Prieto y V. Ruiz (eds.), *Arte y Memoria*, Teruel: Tervalis, pp. 157-164, disponible en: <<http://fantoniogargallo.unizar.es/arteymemoria>>.

- MUÑOZ, I. (1 de noviembre de 2008): «Un libro-disco recoge el paisaje sonoro e imágenes de la capital», *Diario de Teruel*, p. 56.
- (11 de julio de 2010): «Arte y memoria, un trabajo coral que reflexiona sobre la guerra», *Diario de Teruel*, p. 5.
- (10 de julio de 2012): «El grupo de investigación Arte y Memoria crece día a día. Plasmar la huella del pasado», *Diario de Teruel*, pp. 8-9.
- (9 de septiembre de 2013): «Arte y Memoria amplía su proyección a nivel nacional e internacional», *Diario de Teruel*, p. 4.
- (5 de junio de 2015): «El proyecto colectivo Arte y Memoria edita su segunda publicación», *Diario de Teruel*, p. 6.
- (24 de junio de 2015): «La Fundación Antonio Gargallo apoya cuatro proyectos de investigación en Arte», *Diario de Teruel*, p. 8.
- (30 de agosto de 2018): «El proyecto Arte y Memoria profundiza en el *trash art*», *Diario de Teruel*, p. 6.
- MUMANN, C. P. (2014): «La guerra en el escenario: The fifth column, la obra ignorada de Hemingway» (en línea), en J. Prieto y V. Ruiz (eds.), *Arte y Memoria 2*, Teruel: Tervalis, pp. 35-50, disponible en: <<http://fantoniogargallo.unizar.es/arteymemoria>>.
- PÉREZ, R. (2014): «Tránsitos artísticos: la plástica de Blasco Ferrer entre la guerra civil y el exilio» (en línea), en J. Prieto y V. Ruiz (eds.), *Arte y Memoria 2*, Teruel: Tervalis, pp. 15-34, disponible en: <<http://fantoniogargallo.unizar.es/arteymemoria>>.
- PRIETO, J. (ed.) (2010): *Arte y Memoria. Teruel 1* (en línea), Teruel: Ayuntamiento de Teruel, disponible en: <<http://fantoniogargallo.unizar.es/arteymemoria>>.
- (22 de abril de 2013): «Grupo Arte y Memoria, recuperación del patrimonio inmaterial del siglo XX», *Diario de Teruel*, p. 13.
- (4 de mayo de 2017): «Arte y Memoria», *Diario de Teruel*, p. 60.
- PRIETO, J. y V. Ruiz (eds.) (2014): *Arte y Memoria 2* (en línea), Teruel: Fundación Universitaria Antonio Gargallo, disponible en: <<http://fantoniogargallo.unizar.es/arteymemoria>>.
- (2016): *Arte y Memoria. Teruel 3* (en línea), Teruel: Fundación Universitaria Antonio Gargallo, disponible en: <<http://fantoniogargallo.unizar.es/arteymemoria>>.
- (2018): *Arte y Memoria. Teruel 4* (en línea), Teruel: Fundación Universitaria Antonio Gargallo, disponible en: <<http://fantoniogargallo.unizar.es/arteymemoria>>.
- (2018): «Diez años del grupo de investigación Arte y Memoria» (en línea), *AACA Digital*, 42, disponible en: <<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1399>>.
- ROY, J. F. (2010): «Percepción, memoria y arte visual: Una reflexión desde las teorías clásicas de la psicología de la percepción y la psicología de la memoria hasta las bases fundacionales de la neurociencia social cognitiva» (en línea), en J. Prieto (ed.), *Arte y Memoria. Teruel*, Teruel: Ayuntamiento de Teruel, pp. 267-280, disponible en: <<http://fantoniogargallo.unizar.es/arteymemoria>>.
- SCHWARZSCHILD, E. (2010): «In the cockpit» (en línea), en J. Prieto (ed.), *Arte y Memoria. Teruel*, Teruel: Ayuntamiento de Teruel, pp. 341-345, disponible en: <<http://fantoniogargallo.unizar.es/arteymemoria>>.

- (2014): «Excerpt from before take-off» (en línea), en J. Prieto y V. Ruiz (eds.), *Arte y Memoria. Teruel*, Teruel: Fundación Universitaria Antonio Gargallo, pp. 97-105, disponible en: <<http://fantoniogargallo.unizar.es/arteymemoria>>.
- (2016): «Give me grace» (en línea), en J. Prieto y V. Ruiz (eds.), *Arte y Memoria. Teruel 3*, Teruel: Fundación Universitaria Antonio Gargallo, pp. 25-60, disponible en: <<http://fantoniogargallo.unizar.es/arteymemoria>>.
- (2018): «Anxiety at the gates: My (short) lifes as an airport security officer» (en línea), en J. Prieto y V. Ruiz (eds.), *Arte y Memoria. Teruel 4*, Teruel: Fundación Universitaria Antonio Gargallo, pp. 161-170, disponible en: <<http://fantoniogargallo.unizar.es/arteymemoria>>.

## Anexo de imágenes



Imagen 1. Portada de *Arte y Memoria*, 5 (2020). Diseño de Joaquín Pérez Giménez.  
Fuente: Danny Goodwin.



▲ **Imagen 2.** Puente de Lascellas.  
José Oltra Mera. Fuente: Fototeca  
de la Diputación Provincial de Huesca.



◀ **Imagen 3.** Vitrina en la sección de  
«Etnografía» del Museo de Zaragoza,  
con objetos y postales recordando cuando  
se instaló en la Casa Ansotana en los años  
cincuenta. Fuente: J. P. Lorente.



▲ Imagen 4. Panorámica de *Alerta* en Monasterio de N.ª Señora de Prado, dentro del programa Constelación Arte (del 30 de agosto al 28 de octubre de 2001), Valladolid. Fuente: Javier Ayarza (Cortesía de la Junta de Castilla y León).



► Imagen 5. Imagen de la tienda museo Moco, de Ámsterdam, con diseños de Banksy. 16 de noviembre de 2018. Fuente: Carlota Santabárbara.

*Arte, memoria y museos* reúne las conferencias pronunciadas en el curso de verano que con el mismo título se celebró en la Universidad de Zaragoza. El objetivo que se propone esta publicación es reflexionar sobre los múltiples conceptos de la 'memoria' y el reto de buscar los métodos más convenientes para conservar el testimonio del pasado histórico. Desde un discurso multidisciplinar, se analizan diferentes sujetos de estudio que están estrechamente conectados por encontrarse en ellos la huella del tiempo: el patrimonio artístico, los lugares que han sido testigo de acontecimientos, las personas que vivieron el exilio y los museos que se crearon para reconstruir el discurso interrumpido. De la mano de varios especialistas en la materia, se presentan proyectos y modelos de gestión nacionales e internacionales de carácter reciente con los que se pretende abrir nuevos caminos que garanticen la salvaguarda de un legado vulnerable y sensible por su carácter inmaterial.

