

REPRESENTACIONES DE LAS MEMORIAS CITADINAS EN LAS VISUALIDADES URBANAS

Paolo Villalba Storti¹
Universidad Nacional de Colombia

El pluralismo de las visualidades urbanas de Medellín evidencia las heterocronías² de los espacios de la ciudad. Efectivamente, la contemporaneidad de la urbe se configura mediante la puesta en escena de múltiples tiempos en los que convergen una variedad de dispositivos visoespaciales³ de la memoria asociados a unas estéticas del fragmento. Cada uno de estos dispositivos contiene su rasgo particular e identitario, siendo situados en unos espacios que desbordan la idea de un sentido único e integrador por el de una experiencia dispersa y fragmentaria en la ciudad.

Al respecto, Rodrigo Hugo Amuchástegui en su tesis de doctorado *Michel Foucault y la visoespacialidad, Análisis y derivaciones* comenta la clasificación que Foucault hace de los espacios en tres momentos específicos, a saber: en primer lugar, la Edad Media estableció unos criterios de jerarquía y yuxtaposición entre los diferentes lugares, tales como "(...) sagrado-profano, protegido-abierto y sin defensas, urbano-campesino, etc. A la concepción del espacio medieval la denomina *espacio de localización*" (Amuchástegui, 2008: 125).

Seguidamente, la época moderna del siglo XVII concibió la magnitud del espacio debido a los aportes de Galileo con respecto a la constitución de un mundo moderno, ampliamente extenso e infinito. Éste fue denominado como

¹ paolovillalbastorti@gmail.com

² Debido a su condición no homogénea tanto espacial como temporal, actualmente Medellín evidencia a través de sus lugares las diversas temporalidades que ilustran las diferentes épocas del desarrollo y la transformación de la ciudad mediante la convergencia de espacios revitalizados, ruinas, patrimonios arquitectónicos; además, la constitución de nuevas centralidades para el comercio, la gubernamentalidad, el ocio y el entretenimiento, entre otros.

³ El concepto de dispositivo visoespacial es abordado, en primer lugar, desde la reflexión propuesta por Heidegger de considerar los *lugares* no solamente desde su sentido topográfico sino también objetual, siendo estos depositarios de sentido. Desde esta perspectiva, se articula también, en segundo lugar, las ideas foucaultianas acerca del concepto de dispositivo entendido como un tipo de relación que se establece entre visualidad y espacio, por lo cual en la ciudad son emplazados una serie de objetos o lugares en los cuales se instauran unas relaciones, modos de ver o jerarquías de poder de las visualidades con el fin de configurar las memorias ciudadinas en la ciudadanía.

espacio de extensión. Finalmente, la época contemporánea se consideró como la del *emplazamiento*, dado que se establecieron unas relaciones espaciales inscritas entre "(...) lo simultáneo, lo yuxtapuesto, lo próximo, lo lejano, lo contiguo y lo disperso". (Amuchástegui, 2008:125).

Particularmente, desde su fundación como ciudad hasta mediados del siglo XX, Medellín se caracterizó por la consolidación espacial y arquitectónica del espacio público mediante un sistema articulador de calles y plazas, a partir del modelo del damero que correspondía a la homogenización de la cuadrícula y la relación secuencial de los dispositivos arquitectónicos. Además, la plaza pública constituyó la centralidad de los poderes políticos y económicos de la ciudad.

En efecto, era la conformación de una ciudad compacta, tal como lo expone Juan Carlos Pérgolis en su texto *Deseo y estética del fragmento en la ciudad colombiana* al explicar que este modelo correspondía a la conformación de una gran unidad estética en tanto que establecía una adecuada correspondencia entre morfología urbana y tipología arquitectónica. En realidad, el problema de la cuadrícula como condición espacializante de la urbe se relaciona también con los análisis propuestos por Amuchástegui sobre Foucault y los espacios cuadriculados para ubicar a los hombres, cuando advierte que durante el siglo XX el cuadro se estableció como técnica de poder y procedimiento de saber. (Amuchástegui, 2008: 225)

Sin embargo, en la actualidad la plaza pública de la ciudad deviene en un espacio heterotópico debido a su condición dual de ser concebida tanto como un lugar que convoca al encuentro o la permanencia de los ciudadanos, en su mayoría pensionados, vendedores ambulantes y la clase improductiva de la ciudad, como también un no-lugar caracterizado por el trasfuguismo constante de los transeúntes. Vale decir que desde las décadas del setenta y ochenta, la ciudad comienza a constituir nuevas centralidades en el espacio público como consecuencia del deterioro del centro de la ciudad debido a la aparición de diversos problemas de orden público asociados a la delincuencia, la contaminación, la indigencia, el comercio ambulante, entre otros.

Con respecto a las nuevas centralidades del comercio en la ciudad, el surgimiento de los centros comerciales constituye la aparición de las nuevas ciudadelas amnésicas y anti-urbanas de Medellín. El centro comercial funciona a la manera de un contenedor hermético, un *mundo-burbuja* que se ubica en el espacio físico de la ciudad y que no guarda correspondencia con el entorno que le

rodea. De ahí que el centro comercial no se conciba como un lugar histórico, que guarde conexiones temporales con la ciudad o denote referencias urbanas. Por esta razón, Pérgolis advierte que "(...) el centro comercial se convierte en un objeto – monumento hacia afuera y en una cápsula – confort idéntica a todas las de su especie, en su interior". (Pérgolis, 1998:12)

Aunque en Medellín se configuró desde sus inicios la idea tradicional de la cuadrícula en el desarrollo de la morfología urbana, en la ciudad se han dispuesto también unas memorias esféricas que promueven otras formas y concepciones del paisaje citadino. Es la organización de la mirada lo que permite establecer unos criterios de composición y ordenamiento del espacio público mediante estrategias que unifican los criterios del lugar en una aparente unidad.

Por consiguiente, si se propende hacia una espacialidad de la memoria en el espacio público mediante el emplazamiento de esculturas, monumentos, catedrales, edificaciones y lugares de la memoria, en consecuencia, el espacio de la ciudad asume un condicionante cualitativo que "(...) no está ya regido por la geometría sino por la significación" (De Baraño, 1996:162) simbólica y conmemorativa. Varios de los dispositivos catedralicios emplazados en el espacio público, tales como la Iglesia de San Antonio o la Catedral Metropolitana de Medellín, son constituidos como enormes cuerpos sociales que conservan la historia de la ciudad,⁴ los cuales se asemejan a unos "(...) globos solares, cuyos rayos parten de un centro monárquico, para iluminar la periferia de lo existente". (Sloterdijk, 2003: 71)

La configuración de un espacio político mediante la instauración de unos regímenes de la visualidad devela el interés por dominar y controlar la ciudad y su territorio mediante la "(...) delimitación y planificación que se ejecuta sobre el espacio (profano) desde un centro elevado (sagrado)", como lo explica Félix Duque en su texto *Arte público, espacio político* aludiendo a la construcción de las iglesias y catedrales en las ciudades. (Duque, 2001:31). Igualmente, Duque en *La fresca ruina de la tierra (del arte y sus desechos)*, comenta que "La escultura, o el

⁴ A pesar de tener estas edificaciones la declaratoria de Bienes de Interés Cultural de Carácter Nacional dentro del actual Plan de Protección de Patrimonio Inmueble de Medellín, de 2009, muchos de estos baluartes arquitectónicos devienen en lugares residuales de la memoria ante su abandono y la no preservación de los mismos. Por otro lado, varios monumentos arquitectónicos de la ciudad están siendo consumidos por parte de los adictos al basuco, quienes para hacer rendir más la droga la mezclan con los residuos de los ladrillos de los templos que son raspados, atentando contra el estado de las edificaciones.

templo, no están ubicados en un lugar, medible desde la perspectiva de los puntos cardinales. Ellos son la 'cardinalidad' de la tierra". (Duque, 2002:35)

De acuerdo con lo anterior, Peter Sloterdijk concibe una *ginecología crítica del Estado y de la Gran Iglesia* aludiendo al estudio de las redondeces imperiales que por mucho tiempo han configurado el espacio de los pueblos, los imperios y los Estados nacionales (Sloterdijk, 2003:34). La necesidad por establecer una memoria histórica y una memoria colectiva deviene en la instauración de unos ejercicios políticos sobre el espacio. Espacializar la ciudad mediante la concreción de unos lugares de la memoria se aproxima a la tesis de Sloterdijk de observar cómo se busca "(...) reconstruir, con medios imaginarios institucionales, cuerpos maternos fantásticos para masas de población infantilizadas". (Sloterdijk, 2003:71)

Por otro lado, lugares de la ciudad como el Museo Cementerio San Pedro⁵ permite comprender la noción de esfera aplicada tanto en la disposición arquitectónica del lugar como también en su componente funcional y simbólico⁶, dado que se propende a la necesidad de configurar un espacio circular en el cual se logre establecer unas relaciones de proximidad entre vivos y muertos mediante la restauración de la esfera psíquica de aquellos quienes sufrieron la pérdida de conexión física con otro ser, como también se evidencia la conformación de una esfera social que permite vislumbrar las diversas prácticas, ritos funerarios y memorias colectivas que exterioriza la comunidad.

Lo anterior es una muestra de cómo un espacio tanatológico deriva en una especie de lugar cargado de simbolismo, imaginación y pulsiones psíquicas; el cementerio deviene en una esfera urbana que conecta al ciudadano con lo lejano y lo cercano, en vista de que los muertos son situados dentro de "(...) un segundo anillo, en torno a la esfera de los vivos" (Vásquez, 2007:180). La esfera termina ampliándose en una enorme burbuja que incluye tanto a presentes como ausentes.

⁵ Este lugar de la memoria recibe su consagración museística por parte del Consejo Internacional de Museos, ICOM, el 29 de octubre de 1998. Fue el primer cementerio en Latinoamérica en recibir esta declaración.

⁶ Según Pierre Nora en su texto *Les lieux de mémoire*, los lugares de la memoria comparten tres características fundamentales: en primer lugar, contienen un *componente material* debido a su 'contenido demográfico'; seguidamente, son *funcionales*, en el sentido de que conmemoran un recuerdo para su transmisión; finalmente, son *simbólicos* porque caracterizan una experiencia vivencial de una minoría que estuvo presente "(...) a una mayoría que no participó de ella" (Nora, 2008:32).

El Museo Cementerio San Pedro, como escenario urbano de la ciudad, representa el simulacro de la muerte mediante una serie de visualidades tales como fotografías, relieves, esculturas, lápidas con arreglos ornamentales con su característico estilo neobarroco popular, mausoleos y monumentos que resguardan la memoria oficial, entre otros, los cuales consagran la idea del arte funerario como una especie de "(...) terror domesticado [ante] la necesidad perentoria que tenemos de inventarnos 'mundos', de llenar imaginariamente la distancia que nos constituye y la carencia que nos particulariza como vivientes" (Montoya, 2008:78).

Dispositivos visoespaciales de la memoria y la amnesia ciudadina

El problema de la escultura y el monumento emplazados en el espacio público adquiere una intención ornamental desde el primer momento en que en Medellín se cuestiona el problema de su embellecimiento y su inscripción en proyectos de urbanismo cada vez más modernos. El emplazamiento de esculturas en la ciudad deviene en una especie de registro o inscripción espacio – temporal que se ejecuta en la urbe con miras a la materialización y localización de un dispositivo visoespacial que contribuya al ornato ciudadano.

El ornato conserva una función identitaria y de apropiación mediante la constitución de un régimen escópico que privilegia ciertas visualidades urbanas con respecto a otras. La monumentalidad expresada en obras plásticas, edificaciones y otros lugares de la memoria, los cuales resguardan un sentido visual gubernamental sustentado en leyes, acuerdos y ordenanzas, admite la legitimación de ciertas visualidades que proveen no solo la administración del paisaje urbano sino también "(...) el fortalecimiento de los hábitos, la educación de los afectos y los perceptos, las formas de sentir y percibir la realidad" (Moraza, 2007: 15) mediante el surgimiento de unas imágenes que buscan formar ciudadanos "(...) en ese tránsito ornamental. (...) La extensión ornamental puede considerarse como una cifra de la implantación legal. Y la ley es parte del espectáculo ornamental, gubernamental" (Moraza, 2007:16).

Como estrategia estética para ser implementada en el espacio público de la ciudad, el ornamento cumple desde la legalidad la función de representar la grandilocuencia de las instituciones gubernamentales, eclesiásticas, económicas, entre otras, por lo cual se desencadena una "(...) colonización del espacio social, tanto desde el punto de vista legal como urbanístico" (Moraza, 2007:18). Sin

embargo, este espacio de la memoria en la ciudad no deja de ser problemático ante la imposición de una visión oficial que en muchas oportunidades entra en tensión con la comunidad.

La construcción del Parque Bicentenario es un ejemplo fehaciente de la complejidad que suscitó para la ciudad la instauración de una memoria oficial, con la correspondiente tachadura de la memoria barrial del sector, ante el desalojo abrupto de los habitantes del barrio Boston durante la etapa inicial de este proyecto que pretende conmemorar los 200 años de Independencia de Colombia. La constitución de este lugar de la memoria desató problemas entre la Administración Municipal y los habitantes del barrio Boston, quienes realizaron diversas protestas y manifestaciones en defensa por su derecho como ciudadanos a tener espacio público y una vivienda digna.⁷

Pero, el simulacro de una verdad urbana se edifica mediante la ocultación de la conflictividad que suscita el uso y la apropiación del espacio público a partir de las tensiones generadas entre ciudadanos y planificadores urbanos, como aconteció con la construcción del Parque Bicentenario. Factores como la expropiación de terrenos por parte de la Administración y el uso de la fuerza pública por parte del ESMAD contra la misma ciudadanía son un reflejo de los abusos de la memoria ante lo problemático que resultó ser para la ciudad la imposición de este lugar.

A su vez, vale la pena cuestionar la disposición espacial forzada de varias esculturas de la ciudad, ya que como dispositivos visoespaciales no cargan de sentido el lugar ni tampoco se logra una apropiación por parte del ciudadano, como ocurre con gran parte de la estatuaria monumental. El caso del *busto de Benito Juárez*, ubicado sobre una de las glorietas de la urbe de mayor tráfico vehicular, es un ejemplo de olvido y detrimento conmemorativo ante la visualización de una obra de arte en cuya cabeza reposan nidos de paja y neumáticos.

⁷ Los hechos violentos acontecidos el pasado ocho de abril de 2010 desencadenaron una serie de protestas por parte de la comunidad ante el abuso por parte de la fuerza pública y el ESMAD contra los habitantes del sector, como consecuencia de las manifestaciones que estos lideraron a raíz de los procesos iniciales para la construcción de este lugar de la memoria, teniendo en cuenta que aún no habían sido desalojadas gran parte de las viviendas. Igualmente, hubo reclamos por parte de la ciudadanía ante los bajos avalúos propuestos por la Alcaldía de Medellín por la compra de dichos inmuebles, cuyos precios no correspondían con los precios reales de las viviendas.

Efectivamente, los acuerdos municipales decretan la ubicación de varias obras de arte en lugares tales como glorietas y avenidas de rápida circulación, al igual que los bajos de los puentes peatonales también son intervenidos con propuestas plásticas. Existe un interés por parte de la Administración Municipal por rescatar estas zonas residuales de la ciudad pretendiendo generar una especie de integración de estos espacios con la urbe mediante el emplazamiento de bustos y esculturas que dignifiquen el lugar y lo integren dentro del paisaje urbano.



Busto de Benito Juárez. Autor: desconocido. Glorieta de San Diego. Medellín. Inscripción de la placa: 'Entre los individuos como entre las naciones, el respeto al derecho ajeno es la paz. El benemérito de las Américas, Benito Suárez. 1806 – 1872'

Sin embargo, la idea de dotar a las intersecciones viales de la ciudad en referentes urbanos mediante la inscripción de obras de arte público termina siendo un problema ambiguo con respecto a su localización debido al carácter difuso de dichos espacios. El interés por parte de la Administración de emplazar esculturas, bustos o monumentos, como es el caso de la *Placa conmemorativa de José María Escrivá de Balaguer*, sacerdote fundador del Opus Dei y santo de la iglesia católica, ordenada por el Consejo de Medellín en el 2002 para ser ubicada en frente de la obra *Poda*, de Bernardo Salcedo, en la glorieta de El Tesoro con Los Balsos, no implica necesariamente que se proceda a la recuperación del espacio urbano por parte de los ciudadanos. Negada cualquier aproximación de tipo afectiva, el ciudadano no logra simpatizar con la mayoría de obras de arte expuestas en el espacio público en vista de que no las siente propias; por el contrario, las siente distantes y ajenas.

De ahí que José María Parreño en su texto *Un arte descontento. Arte, compromiso y crítica cultural en el cambio de siglo* se valga de la reflexión propuesta por Arlene Raven, quien propone que “el arte público no volverá a ser nunca más un héroe a caballo” (Parreño, 2006:67); por ende, se trata de generar una nueva postura entre el artista y el público en el desarrollo de un arte que esté más involucrado con las necesidades de la comunidad y la ciudad.

Cuando Maurice Halbwachs en su texto *La memoria colectiva* expresa que "(...) la memoria no se basa en la historia aprendida, sino en la historia vivida" (Halbwachs, 2004:60), se incurre en una especie de huella o impronta superficial impuesta sobre la memoria colectiva generada por la memoria oficial; aquellos personajes o situaciones que buscan ser conmemorados no hacen parte, en realidad, de las memorias personales de los ciudadanos ni guardan una relación afectiva con la comunidad.

Al respecto, Halbwachs comenta que "la historia que quiere abarcar de cerca el detalle de los hechos se hace erudita y erudición no concierne más que a una ínfima minoría" (Halbwachs, 2004:81). Es el caso de gran parte de la estatuaria pública y bustos situados en diferentes lugares de la ciudad, los cuales devienen en objetos de buhardilla ante su deterioro y olvido permanente. Igualmente, Parreño afirma con respecto a las obras conmemorativas que "(...) los intereses o preocupaciones representados en estas obras son los de la administración, más que los de los ciudadanos (quienes, por cierto, las pagan). Encargadas por los poderes públicos y necesitadas de alto presupuesto para su ejecución, estas obras son expresión de la ideología de una clase social" (Parreño, 2006:70).

El monumento se percibe en la ciudad como un dispositivo anquilosado en el tiempo, siendo mucho más severo Jean Clair en sus apreciaciones al considerar como la estatuaria pública no se diferencia en nada a un 'mojón', en donde ésta ya se declara impotente para figurar: "¿Quiere exaltar un ser vivo y el ideal político, religioso o sagrado que encarna? Carece de objeto para ello" (Clair, 1996:134). Ante su irrevocable condición amnésica como dispositivo de la memoria citadina, gran parte de la escultura pública de la ciudad deviene en la constitución de unos signos desgastados en el tiempo, es "(...) el objeto consumido por su propia memoria. En sus hendiduras, grietas, fisuras, se insinúa la memoria que lo eterniza. La memoria ama las resquebrajaduras" (Wajcman, 2001:15).

Efectivamente, se trata de la constitución de unas visualidades que niegan la posibilidad de interacción y apropiación por parte de los ciudadanos, ya sea tanto del objeto escultórico como del lugar que lo contiene, donde lo público se torna privado. Se concibe como una especie de arte legitimador del poder de la institución, sea ésta gubernamental, financiera, cultural o religiosa, entre otros, dentro del ámbito social con miras a la imposición de un régimen escópico dentro del escenario urbano.

La escultura de Nadín Ospina, *El pensador*, ubicada en uno de los costados del Edificio del Grupo Bancolombia, no cumple otra función que la de embellecer el establecimiento. De acuerdo con Javier Maderuelo en su texto *Interferencias entre arquitectura y escultura*, este tipo de obras de arte público de gran escala surgen no sólo como posibilidad de generar una especie de relación emocional entre los edificios y el arte, sino también como una necesidad de carácter urbano debido al “(...) progresivo



El pensador. Autor: Nadín Ospina. Bronce policromado. Edificio del Grupo Bancolombia. Medellín. 2009.

empobrecimiento visual de los ambientes urbanos modernos y a la pérdida de carácter de los nuevos edificios institucionales” (Maderuelo et al. 1990:49).

Por otro lado, son esculturas que teniendo un carácter ornamental no guardan ningún tipo de conexión con un pasado histórico ni mucho menos con el lugar en el cual se encuentran ubicadas. Esculturas ahistóricas, o como lo plantea George Didi-Huberman en su texto *Ante el tiempo*, obras ‘anacrónicas’, dispositivos visoespaciales irreferenciales, que no se someten a ningún determinismo que las vincule con el pasado histórico de la ciudad. Sin duda alguna, son la muestra de “(...) la aceptación y el reconocimiento del arte moderno como portavoz de la imagen de la ciudad que se quiere dar de manera oficial” (Vanegas, 2007:124).

Por otro lado, el emplazamiento de esculturas dentro del espacio público termina en cierto sentido tornándose en una especie de “(...) estrategia de valorización mercantil de la ciudad. Así como el monumento decimonónico se validaba desde su relación con el poder o con la memoria histórica, en la ciudad contemporánea la obra de arte pareciera validarse desde su condición donadora de status económico y simbólico a determinados sectores urbanos” (Vargas, 2008:150-151).

Precisamente, durante la inauguración de la actual sede del Museo de Antioquia, cuyo acto fue precedido el 14 de octubre de 2000, se construyó también la *Plaza de Botero* mediante el amueblamiento de 23 esculturas

monumentales donadas por el artista, Fernando Botero. Efectivamente, se trata de un espacio colmado de esculturas que terminan atrayendo al público a partir de un fenómeno recurrente como lo es el de la *boterización* del arte colombiano. Al mismo tiempo, el Museo termina circunscribiéndose en un presente enérgico que se cruza con la memoria del pasado, de igual manera que se transforma en un escenario exultante que lo transforma en parque temático para satisfacer la curiosidad del transeúnte y el turista.

Es así como se crean por parte de la Administración Municipal las tarjetas postales, las cuales devienen no sólo en la constitución de un lugar de la memoria transportable y móvil sino que también se conciben como unas visualidades que potencian el espacio público de la ciudad en escenario turístico, donde lo conmemorativo se cruza con estrategias comerciales y publicitarias. Por ende, se construye un observador a partir de la *espectacularización* de la urbe y sus lugares, con el fin de configurar en el sujeto una mirada seducida.



Imagen extraída de la serie de tarjetas postales *Medellín hoy*. Plaza Botero (Centro de Medellín). Fotografía: Alcaldía de Medellín. Dichas visualidades promueven la rememoración de los lugares históricos de la ciudad dentro de las estrategias turísticas comerciales del presente, lo que conlleva a un desplazamiento del pasado hacia nuevas formas y valores expositivos de la ciudad.

Vale decir que en la ciudad opera una constitución de la mirada que se edifica a partir de visibilidades e invisibilidades; las estrategias turísticas se encargan de mostrar ciertas características de los lugares, mientras otras son vedadas. Puesto en otros términos, si bien la ciudad ha sufrido importantes transformaciones en diversos espacios mediante la rehabilitación de zonas que por mucho tiempo

fueron marginales y reprimidas, factores como la pobreza, la indigencia, la inseguridad, la violencia y el conflicto urbano siguen presentes.

Sin duda alguna, las tarjetas postales como visualidades anodinas buscan cautivar y llamar la atención de los turistas mediante la misma teatralización del espacio público. Dicho valor exhibitivo que adquieren en la ciudad tanto los lugares de la memoria como también los lugares destinados al ocio y el entretenimiento, se enmarcan dentro de una función pedagógica y didáctica, tal cual como lo fue en un principio el emplazamiento de los primeros dispositivos mnemotécnicos en el espacio público tales como los monumentos o la estatuaria conmemorativa, instauradores de unos regímenes de la visualidad y productores de sentido.

De igual modo, estas visualidades corresponden a la representación de una *ciudad-ficción*, la cual exhibe unos lugares simulados a los que se les otorga unas cualidades, unas formas y unos atributos que terminan modelando el concepto heterotópico del espacio público. La rememoración funciona aquí mediante la apertura de otro tipo de visualidades anodinas mucho más efectistas que compiten contra las formas tradicionales de representación de la memoria oficial instauradas en el espacio público. Dichas visualidades evidencian la fórmula por la cual el pasado es reciclado para ser reutilizado permanentemente sobre el presente. De ahí que los lugares simulados de las tarjetas postales sean el equivalente a la presuposición de un orden social que acontece dentro del espacio público.

BIBLIOGRAFÍA

AMUCHÁSTEGUI, Rodrigo Hugo, *Michel Foucault y la visoespacialidad. Análisis y derivaciones*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2008.

CLAIR, Jean, *Malinconia*, Madrid, Gallimard, 1996.

DE BARAÑANO, Kosme, *Límites y abismo (13 reflexiones sobre el espacio de la escultura. ¿Deshumanización del arte? (Arte y escritura II)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996, pp. 127-175.

DUQUE, Félix, *Arte público y espacio político*, España, ED. Akal Ediciones, 2001.

-----, *La fresca ruina de la tierra (del arte y sus desechos)*, España: ED. Calima Editores, 2002.

- HALBWACHS, Maurice, *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- MADERUELO, Simón (et al.), *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*, España, Mondadori, 1990.
- MONTOYA, Jairo, *Explosiones lingüísticas, expansiones estéticas*, Medellín, Universidad Nacional de Colombia sede Medellín, 2008.
- MORAZA, Juan Luis, *Ornamento y ley. Procesos de contemporización y normatividad en el arte contemporáneo*, Murcia, ED. Cendeac, 2007.
- NORA, Pierre, *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*, Santiago de Chile, LOM Ediciones; Trilce, 2008.
- PARREÑO, José María, *Un arte descontento*, Murcia, Cendeac, 2006.
- PÉRGOLIS, Juan Carlos. *Deseo y estética del fragmento en la ciudad colombiana*, en: *Arte y ciudad. Cuadernos temáticos de Bellas Artes*, Colombia, Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 1998.
- SLOTERDIJK, Peter, *Esferas I. Burbujas*, España, Siruela, 2003.
- RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- VANEGAS Carrasco, Carolina, "Bogotá: reflexiones sobre el arte público", en *Colección de ensayos sobre el campo del arte colombiano*. Compilación de ensayos, Colombia, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2006.
- VARGAS, Alberto, "La validación del arte desde la calle, no desde el museo", *El Museo y la validación del arte*, Medellín, La Carreta Editores, 2008.
- VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, "Peter Sloterdijk: espacio tanatológico, duelo esférico y disposición melancólica", en *La lámpara de Diógenes: Revista semestral de filosofía*. Vol. 8, # 14-15, España: Publicación electrónica, 2007, p. 180.
- WAJCMAN, Gérard, *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001.