



“DAMNATIO MEMORIAE”
Un encuentro con la intimidad de los susurros.
Marta Gil Prieto
Trabajo Fin de Máster
Master Universitario en Arte: Idea y producción
Facultad de Bellas Artes - Universidad de Sevilla

DAMNATIO MEMORIAE

Un encuentro con la intimidad de los susurros

Trabajo de Fin de Máster
para optar al Título de Máster Oficial en Arte: Idea y Producción por la
Universidad de Sevilla



Autora:
Marta Gil Prieto
Firma de la alumna:

Tutora:
Mar García Ranedo
Vº. Bº. de la tutora:

Sevilla, [4 de Julio de 2017]



DAMNATIO MEMORIAE

Un encuentro con la intimidad de los susurros.

Resumen

El objeto del presente trabajo de investigación, titulado *Damnatio Memoriae*, inquiriere en el análisis de cómo un acontecimiento traumático e inesperado, como fue el fusilamiento de mi bisabuelo en 1936 -en el marco de la guerra civil española, en la Serranía de Ronda, lugar donde yace su cuerpo- transforma lo que debería ser el recuerdo o la memoria de un familiar en una cuestión política: el debate sobre la memoria histórica. Dichas circunstancias proveen o conforman, por tanto, un no-recuerdo o la ausencia de recuerdo de la persona desaparecida; de manera que se investiga acerca del carácter efímero y manipulable de lo que entendemos como memoria.

Las obras artísticas que acompañan el proyecto han sido planteadas y elaboradas con el propósito de cuestionar, de manera transversal, la situación socio-política actual y comparar estas circunstancias actuales con lo acontecido durante el periodo de la dictadura franquista para discernir la influencia que dichos acontecimientos han ejercido en nuestra realidad.

Palabras clave: Creación artística, memoria, compromiso social, política, historia, activismo, Guerra Civil, represión.

Abstract

The subject of this research, titled *Damnatio Memoriae*, inquires and analyse how a traumatic and unexpected event, such as the execution of my great grandfather in 1936 - during the Spanish Civil War, at the mountain range of Ronda, where his body still lies, transforms the concept of what should have been a memory of a relative into a political issue: a debate on historical memory. Such circumstances thus, provide or conform, a non-memory or absence of a memory of the disappeared person, into an investigation of the ephemeral and manipulative nature of what we understand as a memory.

The accompanied artistic works of this project have been raised and cross-questioned to investigate the current socio-political situation comparing these current circumstances with what happened during the period of Franco's dictatorship, in order to distinguish the influence that these events have had in our contemporary reality.

Keywords: Artistic creation, memory, social engagement, politics, history, activism, Civil war, repression.





ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	7
1.1 Justificación	9
1.2 Metodología	10
1.3 Objetivos	11
2. PRIMERA PARTE: APORTACIONES ARTÍSTICAS	17
2.1. Aportación 1: Aperturas de oxido	19
2.1.1: Catalogación de la obra	22
2.1.2 Proceso de creación–producción	24
2.2 Aportación 2: Diálogos opacos	27
2.2.1 Catalogación de la obra	28
2.2.2 Proceso de creación–producción	30
2.3 Aportación 3: Edafo	33
2.3.1 Catalogación de la obra	39
2.3.2 Proceso de creación–producción	40
2.4 Aportación 4: Nulos	45
2.4.1 Catalogación de la obra	47
2.4.2 Proceso de creación–producción	51
2.5 Aportación 5: Gestos fraccionados	57
2.5.1 Catalogación de la obra	58
2.5.2 Proceso de creación–producción	61
3. SEGUNDA PARTE: APORTACIONES TEÓRICAS	65
3.1. La nostalgia como memoria: la pérdida	67
3.2. Memoria y verdad	72
3.3. Recuerdos corruptos	73
3.4. Siglo XX: Contexto histórico	74
3.5. Repercusión Internacional	77
3.6. Consecuencias de la Guerra Civil	78
3.7. Los nuevos cazadores	79
3.8. El caso de los desaparecidos	81
4. CONCLUSIONES	84
5. FUENTES DOCUMENTALES	89
5.1. Fuentes principales	95
5.2. Fuentes secundarias	97
5.3. Figuras	98
	100



INTRODUCCIÓN



Introducción

Una vez le escuché mientras estaba lavando el mundo:
sin que nadie le viera,
a lo largo de noches, real.
Lo uno y lo infinito, destruidos, irradiaban yo.
Hubo luz.
Salvación.

Paul Celan



Figura 1.1 Sin título. Fotografía familiar

La razón que me ha llevado a desarrollar el proyecto de investigación titulado “Damnatio Memoriae” ha sido el conocer la historia del fusilamiento de Andrés Pineda Pérez, mi bisabuelo paterno y con ello, ser consciente de la importancia y la influencia que los incidentes del pasado tienen sobre los acontecimientos en el presente; para deducir, por tanto, que la memoria es parte integrante de nuestro devenir como personas y como sociedad, razón por la que debemos hacerla prevalecer. Por otra parte, este análisis, en torno al fusilamiento de mi antepasado, busca rellenar los vacíos inducidos por “la cultura del olvido”. Para ello, ha sido necesaria una exploración exhaustiva de la historia política vivida en la Guerra Civil Española e investigar el caso de los desaparecidos, para entender, desde una visión renovada y crítica, la problemática de las fosas comunes. Este análisis investigativo junto con las obras artísticas conforman un modo de denunciar, a través del arte, los delitos producidos en el Franquismo y la herencia recibida de este periodo histórico; herencia que se ha reflejado en las actuales medidas políticas conservadoras, como por ejemplo “La ley Mordaza”, que, bajo mi punto de vista, vuelve a atentar contra la libertad de expresión y de acción.

Así mismo, trato de aproximarme a la cuestión del incumplimiento, en gran medida, de la ley de la Memoria Histórica desde el momento de su imposición en el 2007. Indudablemente, me sitúo en la necesidad de respuesta por parte del poder político y judicial ante las demandas de una gran parte de sociedad civil. Porque después de 40 años de dictadura y otros 40 de democracia, sigue estando vigente la cuestión del olvido hacia la Guerra Civil y sus años posteriores de posguerra y represión. Una cuestión que atenta contra la necesidad de restablecer nuestra memoria; en este sentido, es necesario restaurar una visión amplia, detallada, que abarque todos los ángulos de la historia del régimen franquista y las víctimas de este. Reforzar, en definitiva, el significado y el valor de la democracia.

Para hablar de todo ello he planteado el proyecto desde una perspectiva alejada de propósitos de recrear sentimientos escatológicos, es decir, pretendiendo dar un paso más a la reflexión. Partiendo de una revisión e interpretación personal del concepto de abyección, para comprender, ampliamente, el concepto de la “dignificación”. Haciendo un recorrido íntimo y personal por la evolución de la memoria colectiva para recordar su huella desvanecida.

Metodología de trabajo

El presente proyecto de investigación se organiza bajo un planteamiento interdisciplinario, dado que el propio objeto de estudio se organiza entre las fronteras del arte, la historia o la política. Es un trabajo que reflexiona en la necesidad de ampliar la interpretación de los acontecimientos históricos para poder dar un punto de vista diferente al vigente. La elaboración de este trabajo de investigación se considera como una manera de actuar en la creación de otros sentidos, desde un punto de vista que aúne las vivencias pasadas y presentes en un plano común; el arte.

Así mismo, a partir de la recopilación de datos y a través de un estudio empírico e interdisciplinar. La autoconcienciación ha sido clave para poder llevar a cabo el desarrollo del proyecto. Al mismo tiempo, el proyecto ha requerido de una inmersión profunda en la historia, teniendo que buscar a especialistas en el campo, como historiadores o antropólogos, e incluso procurando intercambio de información con la Asociación de Memoria Histórica.

Para indagar a fondo el tema, ha sido preciso destacar la estrecha relación de ambas disciplinas: la historia y el arte. En este proyecto, son indisolubles, están estrechamente unidas. La historia, el conocimiento de los acontecimientos que la definen, pasa a ser en la presente investigación, la experiencia sensible que acontece ante las obras artísticas que lo acompañan. Por tanto, se trata de una interpretación activa de la historia como experiencia estética. En este sentido podemos señalar que las obras se enmarcan, si bien desde lo simbólico, en un arte político.

Mi método de trabajo para la búsqueda de información, ha sido una amplia recolección de documentación histórica, además de fotografía y de diversos testimonios. Cualquier tipo de información que pudiera darme algo del luz sobre el tema, cualquier circunstancia que se ajustara a un posible recuerdo que personalmente, al no coincidir en el tiempo con mi bisabuelo, no he podido construir, así como cualquier detalle importante para poder empatizar, es decir, conseguir sentir lo que vivieron aquellos terribles años. A su vez, realicé mi propio "atlas" de averiguación, como si de una investigación policial se tratase, para poder vincular los distintos puntos y argüir nuevas interpretaciones.

La metodología aplicada para la creación artística, fue, como he indicado, desglosar, descifrar, entender, analizar el análisis teórico. Posteriormente, crear cada una de las obras artísticas; porque dicha información, conocimiento e interpretación ha hecho posible llegar a ellas.



Figura 1.2 Sin título. Fotografía familiar

Objetivos

Los objetivos o propósitos que persigue el proyecto *Damnatio Memoriae* son:

- Explorar el potencial de la historia como experiencia sensible para articular discursos artísticos.
- Analizar a través de la memoria para cualquier proceso experiencial.
- Evidenciar lo que no está o no vemos, para evitar el olvido.
- Recopilar y estudiar todo lo relacionado con todos los hechos históricos trabajados. Llevándolo a cabo, no sólo a través de libros, de imágenes, documentos, historiadores y testigos.
- Realizar de una serie de obras artísticas que provoquen en el espectador una pizca de concienciación con los hechos y así generarles recuerdos, aunque no los hayan vivido. O simplemente, levantar curiosidad.
- Asimilar y sacar conclusiones que permitan continuar con la investigación en un futuro próximo..
- La búsqueda de una empatía real y conseguir hacer un homenaje digno.



Figura 1.3 Sin título. Fotografía familiar



APORTACIONES ARTISTICAS

"Sembrar el terror... eliminando sin escrúpulos ni vacilación a todos los que no piensen como nosotros".

General Emilio Mola

APERTURAS DE ÓXIDO

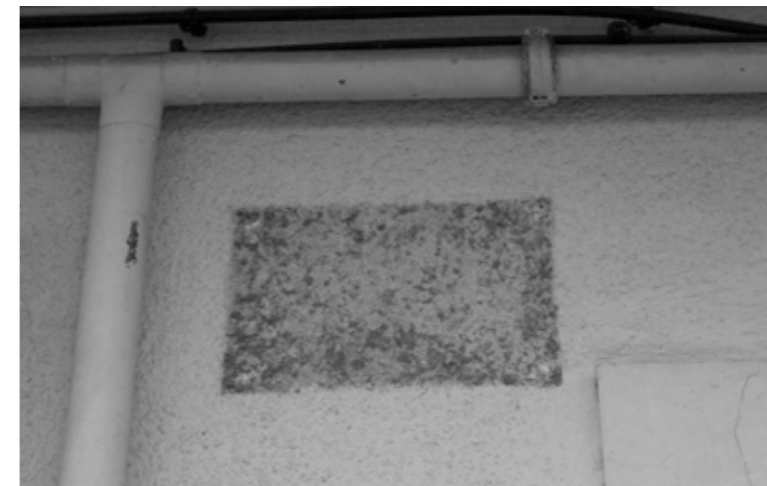
2.1. Aportación 1: Aperturas de óxido

2.1.1. Catalogación de la obra

Aperturas de óxido I
Fotografía digital
Tríptico, 30 x 50 cm
Barriada de Alcosa (Sevilla) y
Serrania de Ronda (Cortes de la Frontera)
2016



Aperturas de óxido II
Fotografía digital
Tríptico, 30 x 50 cm
Barriada de Santa Justa (Sevilla) y
Cementerio de San Fernando (Sevilla)
2016



Aperturas de óxido III
Fotografía digital
Tríptico, 30 x 50 cm
Barriada de Alcosa (Sevilla) y
Serrania de Ronda (Cortes de la Frontera)
2016





PROCESO DE CREACIÓN-PRODUCCIÓN: APERTURAS DE ÓXIDO

Hay quien cree que cuando murió Franco en el año 75 murieron también 40 millones de españoles. Pero no ocurrió eso. Fueron 40 años de dictadura y eso caló muy hondo en la ciudadanía. Creó una sociología del franquismo real. Este país fue un páramo intelectual y político y eso se refleja en el voto constantemente. Y cuando Franco murió hubo colas para verle. ¿Esas personas cambiaron radicalmente su manera de pensar cuando llegó la democracia?

Gran Wyoming (Entrevista La Vanguardia)

Esta es una pregunta con difícil respuesta; la presencia del franquismo es bastante más silbina o quizás sutil, pero no tenemos que olvidar que el general Francisco Franco gobernó España durante casi cuarenta años.

A pesar del paso del tiempo, para el catedrático Joaquín Arango*, las claves están en: "la falta de dar el paso de condenarlo, de romper con él y que haya personas que aún piensen que fue un régimen más, con cosas buenas y malas, que no merece una condena tan dura como el nazismo, el fascismo o el estalinismo".

Este fenómeno es el llamado por algunos analistas "franquismo sociológico", es decir, la presencia en la sociedad de elementos heredados de la dictadura. En las calles de España perviven placas conmemorativas con símbolos usados por el franquismo como el yugo y las flechas.



Figura 2.1 Prueba fotográfica para "Aperturas de Oxido"

"La cuestión es que el franquismo fue una dictadura basada en el terror y la represión y con su control sobre los medios de comunicación y la educación y su alianza con la Iglesia católica llevó a cabo una especie de lavado de cerebro nacional", comenta Paul Preston. "La transición y la llegada a la democracia, precisamente por ser una democracia en la que hay libertad de expresión, no hizo un 'contralavado' de cerebro", apunta. Pese a estos rasgos sociales, la representación institucional de quienes se declaran abiertamente franquistas es testimonial.



Figura 2.2 Placa franquista de INV

El proyecto que aquí se presenta se centra, principalmente, en demostrar que el reflejo del franquismo continúa estando en nuestro entorno. Más concretamente, en miles de edificios mandados a construir por el Ministerio de la Vivienda Franquista. Donde colocaban en los portales de las viviendas humildes de protección oficial, placas con las siglas INV en el centro con un haz de flechas y el yugo, característicos del falangismo. De este modo, en la obra "aperturas de óxido", un peso importante recae sobre el concepto de memoria. No sólo como recordatorio, si no, como prueba aún latente que obviamos en nuestra rutina. En este aspecto interfiere, el acto de "sacar" de su ubicación algo cotidiano, la placa de INV. Para hacer un ready-made y dignificar el objeto para, así cambiar su significado.

No es posible saber el número exacto que aún siguen en las calles. Según la ley de Memoria Histórica, la instituciones son responsables de la retirada de toda la simbología de la dictadura. Pero nos encontramos con diversas trabas, muchas de ellas, debidas al desconocimiento, a la falta de interés o peor aún con problemas burocráticos, de gobiernos de derechas que hacen que esta retiradas sean bastante complicadas de llevar a cabo de modo legal. La fórmula que se ha llevado a cabo en algunas localidades o barrios ha sido a través del consenso o la votación, lo que hace que sea un proceso tedioso para algo que realmente se encuentra ilegalmente.

Pero para poder relacionar entre sí todas estas nociones, es esencial la retirada de las placas. Indudablemente, por esta acción se hace hincapié en la recuperación de la memoria de los asesinados por el régimen franquista. Donde se jugó con la pobreza y la decadencia de la posguerra para mostrar lo que podía ofrecer con su organismo nacionalsindicalista a partir de un partido único (FET-JONS).

Metodología

La materialización de la idea, se tradujo en una obra con tres momentos artísticos diferenciados. Primero, fue la realización de una acción colectiva en la que fui, junto a dos colaboradores*, a retirar placas franquistas (INV). Situadas en diferentes puntos de Sevilla, principalmente en el Distrito San Pablo-Santa Justa y en el Distrito Alcosa-Sevilla Este. Es por ello que, partiendo de la premisa propuesta se realizaron una serie de fotografías (trípticos) para completar la acción.

En la primera, la placa se encontraba colocada en su lugar sin ningún tipo de cambio. La fotografía de la indiferencia e incluso negligencia.

En Segundo lugar para esta fotografía, se retiró la placa para poder dejar a relucir la huella del paso del tiempo, la marca congelada que quedaba detrás tras más de 50 años oculta.

Y por último, la recolocación de la placa en una fosa común, esta decisión fue fundamental para que ese punto dejase de ser un “no-lugar” y volviera a recobrar el significado que realmente debería tener.

Finalmente se articula la obra, resituando dichas placas en diferentes puntos de la Serranía de Ronda, donde se encuentran determinadas fosas comunes. Estando entre ellas la de mi bisabuelo Andrés Pineda.

Una estrategia fundamental sobre la que se asienta esta obra, considerándola de arte público, es la ruptura con el “no lugar”. Término usado por Marc Augé, que se define como lugares de tránsito, debido a su escasa importancia para ser apreciados como “lugares” propiamente dichos. Son zonas en las que no hay relaciones humanas, es un espacio circunstancial, donde casi exclusivamente se deambula. Por consiguiente, mi objetivo ideal sería conseguir la exhumación de aquellos “lugares”.

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos.(Augé, 1993: 27)



Figura 2.3 Sin título. Prueba fotográfica para “Aperturas de Oxido”

DIÁLOGOS OPACOS

2.2. Aportación 2: Aperturas de óxido

2..2.1.Catalogación de la obra

Dialogos opacos
Video (1080 hd)
2016



PROCESO DE CREACIÓN-PRODUCCIÓN: DIÁLOGOS OPACOS

El título que le da nombre viene a referirse al tiempo de los susurros. Donde nadie, pudo velar durante la posguerra, fue un tabú basado en el terror. Esta es la razón por la que con esta pieza de videoarte, pretendo aunar estos sentimientos de olvido y miedo, mostrando una realidad bastante distorsionada.

Viendo como un derecho el poder sugerir la reivindicación política, social, cultural y moral de lo ocurrido. Por ello, entiendo como "memoria colectiva", bajo las palabras de la politóloga Paloma Aguilar Fernández, "a la construcción de un presente común, con gran importancia de la asunción de paradigmas políticos e institucionales hacia el pasado, no parece banal observar la genealogía de aquello que hoy se quiere rememorar, "recuperar": observar, precisamente, esos arquetipos y valores y las políticas en que han devenido o dejado de devenir, en su larga duración (antes, durante y tras la democratización) y en su complejidad (la interiorización de tales discursos por parte no sólo del régimen, sino también de la variopinta oposición a la dictadura). Si lo que en este debate abierto se está expresando como "recuperación de la memoria histórica" no es otra cosa que la presencia en el debate público de las identidades vencidas y sus herencias en el presente,



Figura 2.4. Sin título. Fotografía familiar

¿cuáles han sido los canales para la rememoración colectiva desde la muerte del dictador? ¿Dónde han estado previamente los valores, las identidades políticas, los sentimientos que quieren recuperarse para el presente?

La Guerra Civil dejó una huella imborrable en la sociedad española, siendo el régimen franquista uno de los más represivos de Europa, y conjuntamente, el más cruel en tiempos de paz. Hubo medidas tan exageradas, como que durante cuarenta años, oficialmente sólo hubo muertos franquistas, los caídos por "Dios y por España". A través de este mensaje se estableció su propia política de la memoria y todo ello acompañado por la cultura del miedo. Por ello, este terror a una nueva Guerra Civil después de la transición, explicó la política de consenso y reconciliación. La cual incluía en buena medida la pérdida de la memoria (Damnatio Memoriae).

"A nivel gubernamental no se hace nada bajo el pretexto de que es demasiado caro. Evidentemente, es caro, pero se ha hecho muy poco. Se usa la excusa de no remover las cenizas", escribía en su libro La Guerra Civil Española el historiador Paul Preston, el que ha sido uno de los grandes precursores en el esclarecimiento del tema.

Nos dejó una serie de documentos audiovisuales, que muestran una realidad muy distinta a los tiempos que transcurrían, publicándolos cada día en la televisión o en la radio. Tonos de ego y poder resonaban sin ningún pudor. Contrastado con un pueblo devastado y callado, apunto de entrar en la posguerra, que haría del silencio su principal aliado, donde solo de vez en cuando se escucharía un grito o un susurro.

METODOLOGÍA

El proyecto visual, que aquí se presenta, se centra en tres recursos diferenciados, necesarios para poseerle de la significación adecuada. Primero, el conjunto de nueve videos de seis segundos de duración cada uno. Esta duración es debida a mi interés por contar la historia en un bucle, para que puedas empezar a verlo en cualquier instante y quedarte hipnotizado con el loop¹, como ocurre con las redes sociales actualmente.

Estos videos se dividen, a su vez, en dos grupos. Los cinco impares muestran la Marcha de la Victoria del NO-DO y los cuatro pares de videos presentan los desastres de la Guerra Civil, ocultados por el régimen. Simultáneamente, el conjunto crea una "equis", un símbolo que hace referencia a las propias matemáticas, donde se usa como un número incógnito o desconocido.



Figura 2.5 Fotograma sin editar de "diálogos opacos"

El segundo video que está superpuesto, apreciamos como de aceite de ricino cae lentamente. Este, es un material muy sugerente por sus usos, entre otros, como purgante por parte de los franquistas a las mujeres republicanas. Además de su horrible sabor, su efecto en grandes dosis provocaba náuseas, vómitos, cólicos y diarrea aguda, lo cual ha hecho que este aceite haya sido destinado como herramienta de tortura.

Finalmente, empleo un audio de una entrevista realizada a mi abuela, Paquita Pineda, en la que nos cuenta su visión de los hechos, con los ojos de una niña pero a voz de una anciana. Su narración en el video está distorsionada y solapada para transmitir la desinformación y el caos.

¹ Este método del loop es frecuente en aplicaciones o redes sociales como VINE, que permite crear y publicar vídeos cortos en bucle con una reproducción continua, de una duración máxima de 6 segundos,

EDAFO

2.3. Aportación 3: Edafo

2.3.1. Catalogación de la obra

Edafo
Intalación relacional
Plachas oxidadas
de metal serigrafado
2016

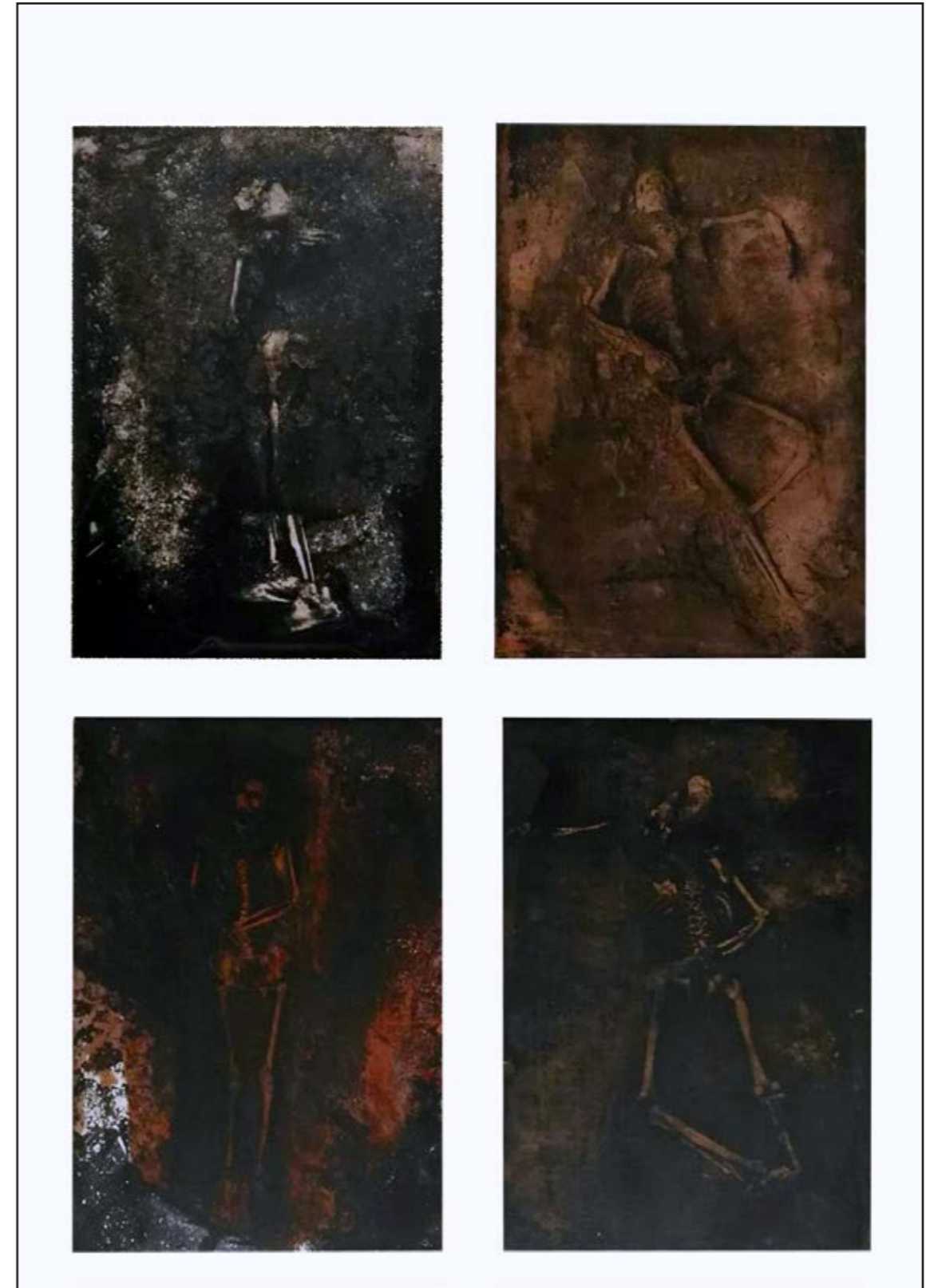




Figura 2.6 Edafo, estado actual.



Figura 2.7 Edafo, detalle amplificado.



Figura 2.8 Edafo, estado actual.



Figura 2.9 Edafo, estampado con sangre.



Figura 2.9 Edafo, estado actual.

PROCESO DE CREACIÓN-PRODUCCIÓN: EDAFO (CIMIENTO, TIERRA, SUELO...)

En esta obra desarrollo con más profundidad el tema de los desaparecidos, escarbando en las consecuencias que ha provocado la indiferencia del gobierno actual. Esto se muestra en el propio título que le da nombre, que viene a referirse directamente los términos cimiento, tierra y suelo. Se trata de un conjunto pseudo-instalativo realizado con la técnica serigráfica.

El recuperar la memoria perdida, lo convierto en un objetivo necesario para manifestar el pasado violento y adulterado de la represión franquista. Se centra en hacer una revisión de la problemática de las fosas comunes, mostrando una realidad encubierta. Siendo fundamental tratar el concepto de lo efímero, al ser cambiantes con el tiempo, pero en un modo romántico, eternos.

Transmitiendo estas cuestiones a través de esta instalación temporal para, de este modo, conseguir una experiencia totalmente sensorial y que el espectador perciba la obra de un modo íntimo y personal. Además conservar el discurso primigenio, hasta su deterioro y destrucción final.

No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar... Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto, pero el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aún más porque aumentan esta exhibición de la fragilidad legal. (Kristeva, 1988: 16)

Con esto Kristeva sostiene que la abyección es lo que perturba las identidades, el sistema y el orden. Lo abyecto juega con la inestabilidad de nuestros límites, divide lo que es esencial para conservar el estado de tranquilidad y equilibrio de la sociedad y al propio individuo que no la favorece adecuadamente. El acto de “abyectar” es muy ambiguo, dependiendo de la sociedad en que se plantee. Por otro lado, es ser asqueroso y repulsivo, ser sólo sujeto lo suficientemente como para sentir esta subjetividad en peligro y por lo tanto corrosivo del sujeto y su sociedad. Mediante dicha abyección, el ser humano niega la condición de animal y perceptiblemente su presencia en nuestro cuerpo. Por ello, es esencial el uso de la sangre en el Boletín Oficial que aprobaba el comienzo de la Guerra Civil, con todo lo que ello acarrea. El mismo, nos traslada desde nuestra privacidad corpórea y hacer relucir la empatía.

Al mismo tiempo, como referente artístico fundamental están las obras de Boltanski, al cuestionar “la frontera entre lo ausente y lo presente”, coexistiendo ambas realidades, de modo que consigue revivir las ausencias y recuerdo. Sobre todo el saber poner en evidencia su desaparición de nuestra memoria colectiva. Asimismo, el hecho de conseguir la capacidad de recrear instantes a través de elementos que no pertenecieron a dicha realidad como ocurre en el caso de mi obra.



Figura 2.11 Edafo, estado actual.

METODOLOGIA

La metodología de trabajo consistió en primer lugar, en una amplia búsqueda de información, llegando a contactar con memoria histórica, comenzando el curso de la UNED: "Exhumar una fosa común: el papel de los investigadores" y finalmente entrevistando a diversos familiares paternos.

A la hora de llevarla a la práctica fue necesario primeramente conseguir las fotografías de las exhumaciones, con sus permisos correspondientes, a la Asociación de Memoria Histórica, que estuvo muy colaborativa y me administro, incluso, más material para la investigación.

Estas fueron modificadas digitalmente para su optimización y limpieza, para luego ser serigrafadas. Además, las consiguientes pantallas fueron estampadas sobre metal previamente oxidado, elemento idóneo para mostrar esta realidad desfigurada. Así mismo otra estampación en una plancha con las mismas características pero más pequeña, a modo informativo con el Boletín Oficial serigrafado con mi propia sangre. Un dato interesante sobre la realización es la necesidad de estampar de manera manual en el suelo, por el gran tamaño y la dificultad del soporte elegido.



Figura 2.12 Edafo, fotografía de proceso.



Figura 2.13 Edafo, fotografía de proceso.

La ejecución del montaje de la instalación, consistía en la colocación de las planchas, formando un rectángulo, sobre una pared con el fondo negro. La sala desnuda y carente de luz. Nada más estaría el proyector de acetato. El cual, sólo funcionará al retirar con las manos tierra, que previamente se ha colocado dentro, junto a los cuatro casquillos.



Figura 2.14 Edafo, fotografía de proceso.



Figura 2.15. Edafo, fotografía de proceso.



Figura 2.16. Edafo, fotografía de la instalación

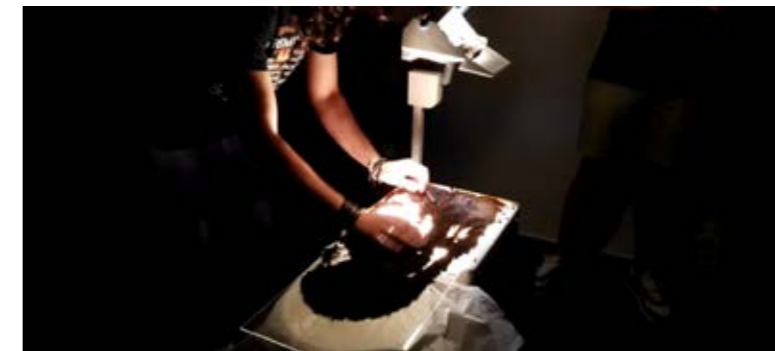


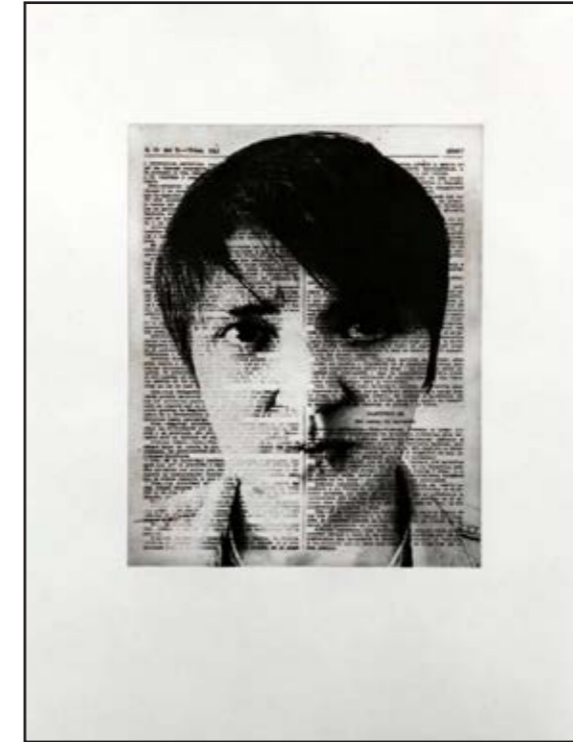
Figura 2.16. Edafo, fotogramas de la acción

NULOS

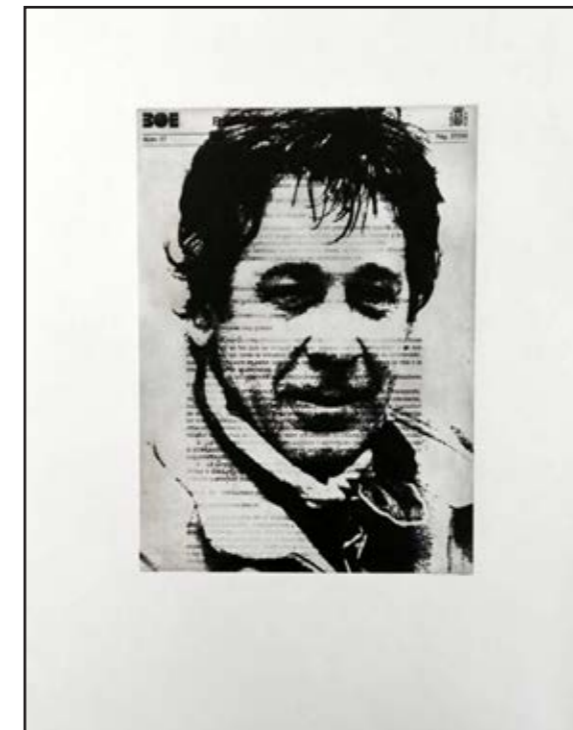
2.4. Aportación 4: Nulos

2.4.1. Catalogación de la obra

Nulos I
Fotgrabado
Dípticos de 35 x 50 cm (plancha: 21x29 cm)
Canson blanco antiguo
Junio 2016



Nulos II
Fotgrabado
Dípticos de 35 x 50 cm (plancha: 21x29 cm)
Canson blanco antiguo
Junio 2016



Nulos III
Fotgrabado
Dípticos de 35 x 50 cm (plancha: 21x29 cm)
Canson blanco antiguo
Junio 2016

PROCESO DE CREACIÓN-PRODUCCIÓN: NULOS

Nulos es un proyecto artístico con una fundamentación teórica enraizada en la problemática de la censura en la España actual, la cual vuelve a repetir los mismos patrones de la dictadura franquista.

Esta premisa insta a profundizar en el origen de la tendencia censora, por la cual este proyecto demuestra la relación existente entre la Ley del Orden Público (1959) y la Ley de Seguridad Ciudadana (2015).

El título que le da nombre viene a referirse directamente a los individuos perjudicados que, impotentes ante leyes represivas, se sienten <<Nulos>>. Ellos vuelven a ser los protagonistas, pero esta vez recordándoles como “pseudo-mártires” de la libertad de expresión.

Para llevar a cabo este proyecto ha sido necesaria una investigación sobre las similitudes en la legislación española del régimen franquista y la actual, más concretamente la Ley 45/1959 del 30 de julio, de Orden Público y la ley Orgánica 4/2015, del 30 de marzo de protección de la seguridad ciudadana.

Al comprobar que en esta última se retoman patrones dados en la dictadura concediendo la potestad sancionadora al Ministerio de Interior y arrebatándoselo a los jueces, se crea una inseguridad e intimidación hacia los ciudadanos. Se ven desprovistos de medios legales, teniendo de este modo un carácter no democrático.



Figura 2.18. Página de la “Ley 49/1959”

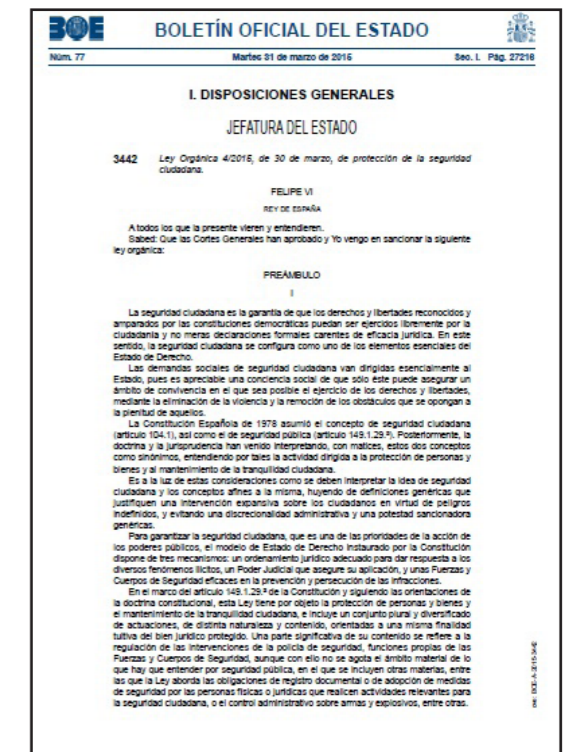


Figura 2.19. Página de la “Ley 4/2015”

La idea surge a raíz del movimiento 15-M, en los juicios de faltas por desórdenes o desacato al no sostenerse en los propios tribunales. De este modo se traba su llegada a estos y se hace viable la penalización.

Primando como preocupación esencial el daño causado en el arte, en algo tan fundamental como la libertad de expresión, ¿cómo es posible que soportemos en una democracia un recorte de libertades individuales?

Viéndome finalmente con la responsabilidad moral de luchar contra estas sinrazones políticas, recalcando que todo es política, como artista decidí combatir con mis herramientas, con mis armas.

“Ley 45/1959, de 30 de julio, de Orden Público”

Esta ley tuvo vigencia hace ya 50 años en plena dictadura, penando con dureza cualquier actividad “perturbadora del orden público” fomentada por asociaciones y particulares, entre otras. El concepto de actos contrarios a dicho orden era amplio e incluía los paros colectivos en empresas, cualquier iniciativa que provocó tumultos en la vía pública, desobedecer a las autoridades y las manifestaciones ilegales o que produjera violencia, entre otros, tal y como se expone en el artículo 2 de la ley.

Asimismo, otorgaba competencias a la “autoridad gubernativa y sus agentes”, es decir, a los gobernadores civiles y fuerzas de seguridad franquistas para detener a quienes cometieron o tan sólo intentan cometer cualquier acto considerado contrario al orden público.

Antonio Buero Vallejo (Guadalajara, 1916)

Dramaturgo con una afanosa responsabilidad ética y social. Sus obras, como Historia de una escalera, Las cartas boca abajo o El tragaluz, analizan la sociedad española con sus injusticias, mentiras y violencias. Poseía una postura política opuesta al régimen, pero supo esquivar dicha censura en muchas de sus obras con maestría y picardía.

Aunque sufrió dificultades para que fueran autorizadas e incluso algunas llegaron a ser totalmente prohibidas, como Aventura en lo gris o El puente, de Gorostiza y en otros casos retenidas como Doctor Valmy (durante once años) o El sueño de la razón (cerca de seis meses).

Luis García Berlanga (Valencia, 1921)

Director de cine y guionista, narraba ya después de la dictadura, que cuando presentaba un guión a la “censura previa” a la cual todos los cineastas estaban sujetos antes de iniciar el rodaje, los censores hacían un control de la moralidad por parte del estado, lo que influyó en que en gran parte de sus películas el guión está reducido o modificado. En otro caso como en La vaquilla, el guión permaneció en escondido durante más de treinta años, esperando el fin de la censura, por desarrollarse durante la guerra civil.

Paco Ibañez (Valencia, 1934)

Francisco Ibañez Gorostidi, cantante que musicalizaba poemas de autores españoles. Nos parece importante destacar a este músico, que recurrió a los poetas españoles exiliados o asesinados para plasmar a través de ellos su propio compromiso antifranquista.

Exiliarse a Francia, su obra fue totalmente prohibida, estando en la famosa lista de la censura franquista.

“Ley Orgánica 4/2015, de 30 de marzo”

Conocida a pie de calle como Ley Mordaza, ésta y la reciente reforma del Código Penal son dos de los ejemplos que la organización pone encima de la mesa para mostrar la marcha atrás en materia de recorte de libertades y derechos fundamentales.

Hablamos de casos de censura de la ley de Seguridad Ciudadana, la cual fue aprobada teniendo el rechazo de la inmensa mayoría de la oposición parlamentaria, de la sociedad civil e incluso de los sindicatos policiales.

La gravedad de esta situación hace que la inmovilización no sea una opción; a este efecto, veo necesario expresar a través de esta serie de grabados las disidencias y manifestando las desigualdades sociales, estando estos últimos fuertemente vinculados a estos casos, que suelen darse en los sectores más vulnerables.

Considero en base a estas experiencias que el neoliberalismo daña vilmente a las representaciones artísticas, afectando a las instituciones y desautorizando a través de la censura para, finalmente, criminalizarlas.

Alfonso Lázaro (Almería, 1988)

Alfonso Lázaro de la Fuente, escenógrafo y titiritero. Este caso concreto, pasó de ser un titiritero anónimo (como dice su propia compañía “títeres desde abajo”) que representaba en sus obras críticas contra la represión política a estar en todos los medios de comunicación.

Irónicamente, su trabajo se vio truncado en una de sus funciones, que por interés político, pasó de la ficción a la realidad, viéndose sumergido profundamente en ella, dejando de ser un desconocido y perdiendo su libertad.

María Cañas (Sevilla, 1972)

Artista plástica y audiovisual. Tuvo problemas de censura en la obra “Fuera de serie” de María Cañas en el SOS 4.8 de Murcia, comisariado por Jordi Costa presentada en la galería Mustang por tener “un contenido explícitamente corrosivo”.

Paul B. Preciado (Burgos, 1970)

Paul Beatriz Preciado, es un filósofo feminista, que destaca por sus aportaciones a la Teoría Queer y la filosofía del género. Paul sufrió censura en El MACBA donde comisariaba. Además de ser clausurada la exposición en su totalidad; debido a una escultura satírica que alude al rey Juan Carlos I, también por culpa de esto, fue despedida de su cargo en el Programa de Estudios Independientes. Trasciende que no sólo se censura la escultura, sino la práctica artística.

METODOLOGÍA

La metodología empleada para la elaboración de este proyecto se centra en un proceso de investigación relativo al contexto político. Por ello, es necesario analizar detenidamente las diversas fuentes de información para poder compararlas y detectar cualquier incongruencia en los diversos medios estudiados.

En cuanto al desarrollo de las obras artísticas, se parte de bocetos tanto dibujísticos como escritos, partiendo de análisis teóricos previos, para encontrar la manera idónea de traducción de dichos conceptos a una forma plástica y visual para su idónea transmisión.

La serie se compone de tres dípticos encerrados en un caja de cartón, que simboliza un paquete de envíos, con contenido confidencial. Haciendo de este modo una analogía de la censura Española.



Figura 2.20. Nulos, fotografía de proceso.



Figura 2.21. Nulos, fotografía de proceso.

De esta forma, la realización del proyecto ha culminado en un proceso de selección y contacto con tres coetáneos afectados por la Ley Mordaza. Además de (en el caso concreto de Alfonso Lázaro) la elaboración de una entrevista sobre su experiencia con las autoridades, para empatizar con mayor facilidad con los seis casos presentados.

Destacaría la importancia que tiene la técnica utilizada, teniendo un papel fundamental al hibridar la fotografía y el grabado, dándole este último gracias a la tinta una atmósfera de veladuras y entrampados idónea, que no se hubiese podido realizar con tal delicadeza mediante otra práctica.

GESTOS FRACCIONADOS

2.5. Aportación 5: Gestos fraccionados

2.5.1. Catalogación de la obra

Gestos fraccionados
Video (1080 hd)
2016



PROCESO DE CREACIÓN-PRODUCCIÓN: GESTOS FRACCIONADOS

Esta obra visual se transforma en un testimonio de la realidad percibida. Nos permite comprender a modo de puzzle, la visión directa de los espectadores ante la fotografía, que sólo ellos han observado. Dejando relucir los gestos faciales ante ella, siendo la forma más pura de poder entenderla sin mostrarla.

Disponiendo estos videos de manera individual, como si se tratase de fotografías para conseguir un resultado hipnótico y provocar la incertidumbre. En esta duda encontramos el punctum del que nos hablaba Barthes, que nos atrapa en la intimidad contemplada. Resultado de que “el observador vuelva a ser observado”, sumergiéndonos en una paradoja.

En una consideración inicial, las identidades pasan a un segundo plano en la obra, primando en el discurso poético. Resultado que queda al filtrar dicha realidad. Dejando simplemente el papel protagonista a la empatía. La cual, nos centra en el estímulo natural, la esencia depurada.

De hecho, es fundamental la búsqueda de “lo que está detrás”, es decir, de las ordinarias apariencias. Viéndolo necesario para percibir las sensaciones de una forma más heterogénea y aumentar el proceso comunicativo. Dichas percepciones, son como comentaba Ruiz de Samaniego, infructuosas, al no poderse compartir de manera plena.

En relación a lo dicho anteriormente, uno de los objetivos principales es que a través de esta una estética pulida y pulcra, que resulta hasta banal, articular una visión incómoda; al desnudar metafóricamente al individuo. El mismo que juzga ante nuestras atentas miradas recordando su humanidad.



Figura 2.22. Gestos fraccionados, prueba visual.

METODOLOGÍA

Se conforma como un espacio videoinstalativo en el que el espectador asume un papel fundamental para la construcción del sentido de la obra. Por esta razón fue necesaria la intervención de una serie de voluntarios de distintas edades y situaciones geográficas, siendo un total de diez participantes. Por otro lado, el video consta de veinte imágenes fotográficas con una duración de seis segundos cada una, referentes a distintas quejas sociales relacionadas con los diferentes temas tratados. Con ello, consigo que la atención sea más difuminada y la reacción sea algo natural no forzada.

Solamente una de la imágenes era la que interesaba para el proyecto, por esta razón, utilice solamente seis segundos en los que cada uno contempló dicha imagen, para realizar el video final.

Un punto importante que aclarar en este proyecto, es que ningún espectador sabrá jamás cuál es la imagen en cuestión en la que se muestra su expresión.

Me planteo que si en un futuro pudiese volver a realizar la obra. Haría una instalación participativa que consistiría en un fotomatón donde el video se proyectase en bucle. En el entraría en voluntario al azar, siendo claramente una obra relacional, y mostraría en el proyector el rostro del individuo al contemplar la imagen en cuestión.



Figura 2.23. Gestos fraccionados, montaje digital



ARGUMENTACIÓN TEORICA

"Un sacrificio demasiado largo puede tornar en piedra el corazón"

William Butler Yeats

Argumentación teórica

La nostalgia como memoria: la pérdida

*Die Erinnerung ist das einzige Paradies, aus dem wir nicht vertrieben werden können.
La memoria es el único paraíso de donde no podemos ser desterrados.*

Johann Paul Friedrich Richter

El significado primigenio de la palabra nostalgia transporta a la extensión del tiempo en un estado superlativo del cual, hasta hacernos remitir a algo en el pasado que ya no se puede alcanzar. Nostalgia, proviene de la palabra hogar y algia de pérdida o deseo. (Paniagua, 2010: 46)

Pero también, este término implica un deseo doloroso de regresar, pero de regresar ¿a dónde?, ¿con quién?, ¿a qué época?, después de todo, como señaló Jean Paul, "la memoria es el único paraíso de donde no podemos ser desterrados"(Friedrich, 1812: 59)

La nostalgia es un anhelo por volver al pasado. Como término nos remite a algún acontecimiento vivido que ahora, en el momento presente, está extinto, dado que ya no se puede alcanzar. Artistas como Christian Boltanski o Gerard Richter han persistido en esa voluntad de mirar hacia el pasado para rememorarlos, ordenarlos y proyectarlos en el presente a través de sus obras.



Figura 3.1 Untitled, Christian Boltanski , 1989



Figura 3.2 Panorama, Gerard Richter, 2011

Pero, ¿son fidedignos los paraísos de nuestra memoria?

La dialéctica entre recuerdo y olvido como marco y trasfondo de la vida colectiva no es precisamente sencilla. Ciertamente, el olvido selectivo del pasado resulta imprescindible para trascenderlo, para no quedar prendidos de él, para vivir en el presente y pensar el futuro. La idea de reconciliación, el 'mirar hacia adelante', cae siempre por su propio peso, sobre todo en determinadas circunstancias. Sólo así puede encararse una nueva etapa de convivencia de la que nadie habría de quedar excluido, marcando de esta forma una nítida ruptura con un dilatado período caracterizado, precisamente, por la exclusión como norma, por la muerte civil, ya veces algo más, de quienes pensaban de otra manera. (Aguilar, 2003: 2)

La evolución del pensamiento acerca de la guerra civil española, en una cultura, como la actual, caracterizada por el olvido y la no-nostalgia, nos obliga a discernir qué hechos han sido sobreseídos y aceptados por la historia como parte de la verdad, aunque la verdad se problematiza, como consecuencia derivada por los cada vez menos afectados directos que aún quedan vivos de la guerra. Al haber transcurridos ya 80 años. En este sentido, Foucault propone -como metodología- confeccionar una arqueología de los acontecimientos en la que se “excave” no sólo con la intención para revelar los hechos sino también para indagar sobre aquello que propició que dichos hechos tuvieran lugar. En este sentido se han organizado, señala Ana María Guasch, los primeros libros del artista Christian Boltanski, *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance 1944-1950* (1969) y el posterior, *Reconstitution d'un accident qui ne m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort*. Ambos libros recogen una serie de documentos, vivencias, imágenes que si bien el autor recopila con cierta nostalgia, deben ser entendidos como una investigación arqueológica en los niveles profundos de la memoria. (Guasch, 2011: 56)

Por otra parte, también debemos tener en cuenta la percepción como un mecanismo que nos permite el conocimiento de una cosa o unos hechos a través de las impresiones que nos comunican los sentidos. Alberto Ruiz de Samaniego contempla una de las Islas de Ons. Cuenta sorprendido las transformaciones perceptivas que se producen al observarlas cada día, debido a las condiciones atmosféricas, a menudo, bastante cambiantes. Preguntándose cómo puede refrendar esa específica experiencia visual y fenomenológica. Narra sobre la dificultad de encontrar mecanismos para trasladar o comunicar dicha experiencia perceptiva –la de ver ese paisaje- del modo más aproximado, teniendo en cuenta que cualquier representación de algo siempre implica contingencia. (Barthes, 2009, p.47) Nada podría llegar a ser fidedigno, solamente podríamos depositar nuestra confianza en que aquello que el artista nos muestra es lo más cercano a la realidad, en cualquier caso el receptor tendría la última palabra. Aunque nunca llegaríamos a sentir lo mismo que Samaniego, ni sabríamos con veracidad cómo son las Islas. (Samaniego, 2006: p.67)



Figura 3.3 One and Three Chairs, Joseph Kosuth, 1965

Dado que no es la imitación lo que define más directamente la representación: aunque nos desembarzáramos de las nociones de lo “real”, lo “verosímil” y la “copia”, lo cierto es que un modo de trasladar lo que percibimos consista en poner el énfasis sobre la actividad mental en detrimento de la realización material como la famosa obra de Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*. Esta obra conceptual representada con un sentido claramente tautológico, se aproxima a una misma reflexión o idea desde tres perspectivas distintas: mediante el objeto (la silla), su representación (la fotografía de la misma silla), y dos elementos lingüísticos (la palabra que designa al objeto y su definición).

De manera que nada es real, todo es aproximado, por tanto, construido. La memoria se conforma a partir de sensaciones, recuerdos y registros almacenados e interconectados. Pero la memoria también alberga obsesiones, como la obsesión por la pérdida y la muerte. Christian Boltanski, *Les Archives de C.B. 1965-1988*, proyecta estrategias artísticas para elaborar la reconstrucción de la memoria. Recurre al recuerdo, al objeto, en muchas ocasiones reciclado, de este modo no sólo pone en pie nuevos recuerdos sino que abre la posibilidad de sugerir otros que pudieran no estar latentes.

Ana María Guasch en su libro, *Arte y Archivo 1920-2010* -en relación a las prácticas de archivo como modo para la clasificación, reordenación y representación de la historia- señala que el interés por la recuperación de la memoria en relación al pasado y a diferentes procesos históricos conlleva el abandono de procesos interpretativos y un progresivo desinterés por lo subjetivo.

La pérdida y la muerte son, asimismo, las razones que llevaron a Roland Barthes a escribir “la Cámara Lúcida”. A través de la fotografía Barthes propone un viaje a la memoria y el modo en el que recordamos y valoramos las imágenes. Barthes reflexiona sobre los rasgos que definen la originalidad de una fotografía, llegando al punto de encontrar sus claves fundamentales. Teoriza sobre las fotografías no sólo como signos o análogo de la realidad, sino como un enunciado o registro al que el espectador debe aportar el significado a través de una reflexión. Según Barthes, la fotografía es objeto de la intención del fotógrafo, la del receptor y la de lo fotografiado.

Barthes habla la imposibilidad real de reconocernos, es decir, que una fotografía plasme la esencia de nuestra propia personalidad. Esta afirmación nos recuerda a la teoría de Ruiz de Samaniego, determina que la fotografía estaría dividida en dos reacciones; el “studium” que está dado por la intención del fotógrafo, y además directamente relacionado con nuestra cultura. Por otra parte, dota a la imagen de funciones específicas e incluso informativas. El Punctum, por otra lado, es la sensación que nace de la incertidumbre y es capaz de “pincharte”, siendo un producto de la casualidad. Finalmente, nos habla de la fotografía “unaria” que es aquella que carece de punctum, se podría definir como trivial y prioriza la composición. “La fotografía unaria grita pero no hiera”. (Barthes, 1980: 220)

Realmente es una búsqueda frustrada, para recuperar la imagen de su madre, o más bien, un recuerdo completo de ella, con todos los matices. Pero tristemente, entiende que la memoria no puede estar encerrada en una fotografía, ni en mil. Sólo pequeños matices de su esencia, como el puzzle del que hablábamos anteriormente, donde acabamos rellenando con falsos recuerdos o simplemente no podemos dejar de apreciarlo fraccionado. Creo que esta capacidad o hándicap no sólo se encuentra en la fotografía, sino que la podemos apreciar constantemente en el arte.

Pero con esto no quiero entrar en conceptos artísticos, sino en la fragilidad de la memoria. Porque no me cabe duda de su inestabilidad y más cuando es heredada. Siendo muy fácilmente modificable por agentes externos. Creamos un puzzle al que le faltan piezas y rellenos los huecos con una realidad dudable.

Precisamente por ello, estos traumas lapidados acaban desapareciendo de manera silenciosa y disfrazada; sistemáticamente destruyendo la memoria social. Esto es debido al interés del proceso de borrado de la memoria colectiva, siendo planificada y sustituidos por nuevas "piezas del puzzle".

El fenómeno del borrado intencionado de la memoria en la metamodernidad¹ se basa en la superposición de información para la eliminación del recuerdo, jugando con la saturación, en el caso concreto de la memoria colectiva existente en cada zona. Además, en repetidas ocasiones chocando e imponiéndose unas con otras de manera natural.

Josep María Montaner decía textualmente en una conferencia sobre la pérdida de la memoria que una de las más grandes ambigüedades, paradojas y dificultades de la condición postmoderna es el proceso de eliminación de la memoria real y la invención de memorias temáticas e impostadas. Un caso claro es la facilidad con la que en las culturas postmodernas creamos prontamente tanto tradiciones de fiestas y celebraciones como películas o novelas. De esta forma se consigue la distracción del colectivo, creando una falsa memoria que entra lentamente sin llegar realmente a ser consciente de ella, llegando incluso a sustituir la memoria existente. (Montaner, 2004)

Podemos observar como una variante de este proceso de distracción de la memoria, cuando se origina la usurpación de un lugar, vaciando su contenido simbólico y con ello, cambiando su significado.

Este proceso de modificación histórica, actualmente, posee una mayor complejidad, provocado por el aumento de las nuevas tecnologías vinculadas a la comunicación, que impide el control casi totalitario de la información histórica de los gobernantes, igual que por ello ha aumentado la capacidad social para resistir, reivindicar y conocer aquellos testimonios que pretenden ser eliminados. Cada vez que se arrasa la vida comunitaria y el patrimonio existente, se produce un proceso de impostación de una falsa memoria sobre la memoria que había existido. Y si se pierde la memoria, también se pierde el sentido.

"Nostalgia como deseo de un pasado perdido se ha transformado en un mal moderno."
Andreas Huyssen²

Los protagonistas de los eventos ya no eran los abuelos que habían participado en la Guerra Civil, sino los jóvenes historiadores que sólo la conocían los hechos a través de fuentes documentales y bibliografía histórica. En los encuentros, siempre se exhortaba a los presentes a argumentar "objetivamente" y con "distanciamiento histórico", al tratarse de un acontecimiento pasado que formaba parte de la "historia". Si alguien usaba un lenguaje demasiado explícito (por ejemplo al hablar de la terrible represión por parte de los vencedores), se sentía obligado a excusarse.

¹ Se trata de un conjunto de desarrollos en filosofía, estética, literatura y cultura que reaccionan Posmodernismo.

² "Nostalgia por las ruinas" apareció con el título "Nostalgia for ruins" en la revista *Grey Room 23*, primavera 2006.



Figura 3.4 Don't believe them, Andrea Nacach, Isaías Griñolo y Sitesize, 2008

En la obra Diálogos Opacos, podemos encontrarnos con esta tesitura, al haberse desarrollado en el 2016, y a la vez, utilizando videos de los años treinta. Las palabras de mi abuela son lo único que revela realmente el paso de los años y que da un contexto temporal al video, pero ¿vuelvo a encontrarme con el mismo problema que los nuevos historiadores? y aún peor, ¿Al apropiarme de este material no estoy desvirtuando la realidad? ¿recreo una historia o la interpreto?

Lo cierto es mi necesidad como creadora de montar puzzles de historias, con diversas piezas que no tienen por qué encajar. Al contrario, la búsqueda es a través del arte. No miento, busco mi propia verdad, olvidando la problemática de los propios historiadores, viendo más importante mostrar mi desactualización y entendimiento en la década que vivimos.

Finalmente, llego a la conclusión de que mis obras pueden parecer una distorsión intrínseca de la realidad, al considerar que son un "metarretrato" de ella. Aunque no por esta circunstancia, pierden el interés de llegar a ser creadas, al mostrar una situación desde mi posición actual y mi entorno familiar. Este contexto del que hablo, que para mí es tan significativo, son las consecuencias que se reflejan en mi vida, que toman decisiones por mí y que llegan a formar parte de mi identidad.

Este miedo que yo llamo, la tradición esclava (refiriéndome a las circunstancias personales y familiares acontecidas en la guerra civil española con el fusilamiento de mi bisabuelo y su enterramiento en una fosa común) nos cae como un yugo y nos obliga a caminar por una dirección muy concreta. Difícil de definir, al ser cambiante, pero la necesitamos, la buscamos y no queremos perderla, esa rutina de vida y pensamiento. Estoy refiriéndome al peso de los recuerdos.

Memoria y verdad

En La memoria, ¿un remedio contra el mal? Tzvetan Todorov cuestiona la forma de tratar la denominada "memoria histórica" por parte de los diferentes gobiernos. El uso que se ha hecho de ella y los objetivos que se plantean. La cual ha sido fundamental para llegar a entender el entresijo que efectúa la memoria. En dicho texto de la clase magistral del ciclo «Maestros contemporáneos». Todorov entiende que existe un elemento maligno en la naturaleza humana. Por ello, en diversas ocasiones, resulta extremo y excesivo el papel de "purificadores del mal" dado que se identifica con el representado por la mayoría de los regímenes totalitarios. Por esta regla, entenderíamos que en democracia, no se efectúen estos proyectos de alienación masiva, y de este modo corregir el "mal", siendo a su vez algo tremendamente subjetivo. Encontramos un caso en particular, que nos viene a medida, la iniciativa de llamada a la "protección de la memoria histórica".

La memoria es un lugar sensible y fugaz en el que los procesos mentales de memorización pueden ser inducidos por la naturaleza humana. Dado que recordar el mal generado en el pasado podría evitar que se reproduzca en el presente. Sin embargo, del pasado sólo tenemos fragmentos, apuntes, en cualquier caso ninguna certeza. George Santayana señala a este respecto: "Quienes no pueden recordar el pasado están condenados a repetirlo." (Santayana, 1905) Por otro lado, como apunta el sociólogo Immanuel Wallerstein en "Las certidumbres del saber", habría que distinguir los niveles de verdad que aparecen en cada tipo de narración, desde la historia escrita, la propaganda, el documento periodístico o cualquier narración visual o escrita. Dado que todas "verdades" son interpretaciones de los hechos, versiones de los acontecimientos. Wallerstein alude a cuatro tipos de verdades: la verdad lógica, la que deducimos o inducimos desde los hechos probados; la verdad dialógica: la que surge en el debate de diversas interpretaciones de la historia; la verdad social: que es la que procura recoger y responder a lo vivido por una serie de personas, a su vez protagonistas de los acontecimientos; la verdad terapéutica o restaurada, que tiene relación con lo que pasó a las víctimas y en su testimonio, es una verdad que persigue recomponer la dignidad y autoestima dañada. Aunque la cuestión acerca de quién la víctima sea un debate más impreciso como señala Alain Badiou en "La conciencia del Mal":

Podríamos decir que la víctima se designa a sí misma. Esa sería otra hipótesis: la víctima se presenta como tal, como víctima, y es necesario que nosotros le creamos. En tal caso, la noción de víctima se vuelve una cuestión de creencia, o, si ustedes quieren, la injusticia se nos revela a partir de la presentación de una queja. En éste caso, la injusticia está ligada a la protesta de la víctima, pero sabemos que hay diversos tipos de quejas -esto es algo que el psicoanálisis ha estudiado: la queja neurótica, la queja que justamente no plantea la cuestión de la injusticia (lo que Nietzsche llama "resentimiento") y que no crea ninguna justicia. Con frecuencia esta queja es una demanda al otro, y no es realmente un testimonio de injusticia.³

Los ejemplos aquí expuestos nos dan las claves para comprender, el porqué, de la vinculación de nuestras historias pasadas y olvidadas, nos ayuda a traer el pasado al presente. En mi caso, empleo el arte a través de la descontextualización para encauzar, de nuevo los recuerdos. Poniendo en cuestión las realidades dadas, aparentemente, se podría hablar que somos las consecuencias de los falsos recuerdos. Bajo esta misma visión, busco un retrato de vivencias, no se trata de representar textualmente horror de la historia, sino el interés en su comprensión coetánea. No obstante, para ello, es necesario llevar al arte al terreno de la contestación, buscar una reacción.

³ Pronunció en el filósofo francés Alain Badiou en la Conferencia pronunciada el día Miércoles 2 de Junio de 2004, en el salón de actos de la Facultad de Humanidades y Artes de Rosario.

Recuerdos corruptos

Lo que me propongo revisar es cómo hemos actuado al observar el curso de los acontecimientos en los últimos años, contemplando indiscutiblemente como la historia puede derivar en "una rutina" que tiende a repetirse o, incluso, a perturbarse. La sensación que una fuerte corriente de pensamiento "doppelgänger"⁴ azota en el mismo lugar pero en distinto entorno. Lo que se desarrolla ya ha ocurrido en la historia de la humanidad. Según Francis Fukuyama, "el presente siglo parece estar cerrando un círculo para volver al punto en que inició: no al "final de la ideologías", ni a una convergencia entre capitalismo y socialismo, sino a una clara victoria del liberalismo político y económico. El triunfo de Occidente, de la idea accidental, es evidente antes que nada en el agotamiento total de todas las alternativas viables al liberalismo occidental. 2º (Fukuyama, 2008: 256)

Ahora bien, demos un paso más: Puede ser, que lo que estamos presenciando no sea simplemente un periodo de posguerra o de paz (en occidente), puede que llegue a ser un punto de inflexión de la historia como la conocemos. La globalización e internet como sinónimos, la información en su estado superlativo, pero a su vez llena de tumores, el nacimiento del metamodernismo.

¿Estamos llegando al límite de la evolución ideológica? ¿Se ha asentado como forma de gobierno definitivamente la democracia neoliberal occidental?.

Quizás aún no sintamos a primera vista el triunfo total del neoliberalismo, al haber ocurrido como algo sistemático, principalmente en el terreno de las ideas, y por ello es aún pragmático. Pero todavía no se ha materializado en el mundo real, aunque existen fuertes razones para pensar, que estas ideas son las que tienden a gobernar a largo plazo.

*La memoria, la capacidad de recordar. El recordar, pasar a tener en la mente algo del pasado. El pasado, que ha ocurrido en un tiempo anterior al presente.*⁵

⁴ Este término procede de la expresión alemana que define a un doble fantasmagórico de una persona viva. La palabra proviene de doppel, que significa «doble» y gänger: «andante». Fue acuñada por el novelista Jean Paul en 1796, es Doppeltgänger, 'el que camina al lado'. Actualmente se utiliza para designar a cualquier doble de una persona, comúnmente en referencia al «gemelo malvado» o al fenómeno de la bilocación.

⁵ Definiciones dadas por la Real Academia de la Lengua Española.

METAMODERNIST // MANIFESTO

1. We recognise oscillation to be the natural order of the world.
2. We must liberate ourselves from the inertia resulting from a century of modernist ideological naivety and the cynical insincerity of its antonymous bastard child.
3. Movement shall henceforth be enabled by way of an oscillation between positions, with diametrically opposed ideas operating like the pulsating polarities of a colossal electric machine, propelling the world into action.
4. We acknowledge the limitations inherent to all movement and experience, and the futility of any attempt to transcend the boundaries set forth therein. The essential incompleteness of a system should necessitate an adherence, not in order to achieve a given end or be slaves to its course, but rather perchance to glimpse by proxy some hidden exteriority. Existence is enriched if we set about our task as if those limits might be exceeded, for such action unfolds the world.
5. All things are caught within the irrevocable slide towards a state of maximum entropic dissemblance. Artistic creation is contingent upon the origination or revelation of difference therein. Affect at its zenith is the unmediated experience of difference *in itself*. It must be art's role to explore the promise of its own paradoxical ambition by coaxing excess towards presence.
5. The present is a symptom of the twin birth of immediacy and obsolescence. Today, we are nostalgists as much as we are futurists. The new technology enables the simultaneous experience and enactment of events from a multiplicity of positions. Far from signalling its demise, these emergent networks facilitate the democratisation of history, illuminating the forking paths along which its grand narratives may navigate the here and now.
7. Just as science strives for poetic elegance, artists might assume a quest for truth. All information is grounds for knowledge, whether empirical or aphoristic, no matter its truth-value. We should embrace the scientific-poetic synthesis and informed naivety of a magical realism. Error breeds sense.
3. We propose a pragmatic romanticism unhindered by ideological anchorage. Thus, metamodernism shall be defined as the mercurial condition between and beyond irony and sincerity, naivety and knowingness, relativism and truth, optimism and doubt, in pursuit of a plurality of disparate and elusive horizons. We must go forth and oscillate!

Siglo XX: Contexto histórico

Encontrándonos en el año 2017, cumpliéndose 81 años de aquel golpe de Estado del 17 de Julio de 1936, que propició una guerra civil de casi tres años; recordamos como su duro eco suena desde aquel día... Pero para poder comprender las desgracias sucedidas, debemos remontarnos hasta el comienzo del siglo XX y ver cómo ocurrió.

Empezamos viendo como el sistema político de la Restauración a principios de siglo no se encuentra en su mejor momento. Tan sólo cuatro años antes, en el fatídico 1898, se habían perdido los últimos territorios de ultramar, Cuba, Puerto Rico y Filipinas, tras una humillante derrota en la guerra mantenida con Estados Unidos.

Este sistema político, se apoyaba en una ficción democrática, mediante la cual, se celebraban elecciones no competitivas que permitían una alternancia constante de los dos grandes partidos, el Liberal y el Conservador. Las elecciones estaban amañadas, el fraude electoral era posible gracias a la particular estructura de poder clientelar existente: el caciquismo.

Los caciques, verdaderos empresarios políticos y propietarios de tierras, conseguían el apoyo de sus clientelas naturales a través del intercambio de favores de todo tipo (un cargo, una licencia, un destino en el servicio militar, un trámite administrativo...) que eran devueltos en forma de voto y apoyo incondicional. A su vez, el cacique local estaba directamente relacionado con la élite política madrileña con la que mantenía idéntico vínculo que, en último término, aseguraba la elección del Gobierno de turno.

Pero a diferencia de las naciones europeas más desarrolladas como Gran Bretaña, Francia o Alemania; España era un país eminentemente agrícola, el 70% de la población trabajaba en este sector, con las excepciones el País Vasco y parte de Cataluña. Sólo contaba con algunas industrias diseminadas ciudades como Madrid, Valencia, Sevilla, o la cuenca minera Asturiana.

Respecto a La Iglesia Católica, conservaba el poder y la influencia del siglo pasado. Esta siempre se había opuesto al avance de las ideas liberales emanadas de la Revolución Francesa. Pero durante en el tercer tercio del siglo XIX empezó aceptar el sistema de la Restauración para seguir estando cerca del Poder, lógicamente de este modo, seguía dominando la España rural, así como la educación, principalmente en la ciudades donde se formaba la élite.

Hay que señalar, que al igual que la Iglesia, también había un dominio de una oligarquía terrateniente, que veía de cerca cualquier progreso social que afectase a sus intereses; como las grandes corporaciones mineras, los altos hornos, las textiles o las bancarias. Generalmente de los burgueses, que contribuían negativamente a sus latifundios, por la competencia de salarios.

Las desigualdades sociales eran casi extremas, la clase media era pequeña y radicada principalmente en las ciudades. Este sistema de la Restauración se estaba agotando en el inicio del siglo, por tanto muchos intelectuales buscan una solución a la crisis del sistema.

Éstos se agrupan en torno a la Generación del 98 y emprenden una reflexión referente a el futuro de España. Algunos, como Joaquín Costa, apuntan el origen del problema a: la oligarquía y el caciquismo. Siendo las mismas graves lacras que deben superarse regenerando el país con fomento e instrucción.

Las clases industriales catalanas y vascas, muy afectadas económicamente por la definitiva pérdida de las colonias y más que nada, escépticas ante el futuro de España, se repliegan en la exaltación de su propia identidad, fundando el PNV y la Lliga Regionalista. Los excluidos, obreros y jornaleros, piden participar y se afanan en fortalecer sus organizaciones.

Es el momento en el que surgen y se refuerzan los sindicatos y partidos socialistas, concretamente UGT y PSOE* (Partido Socialista Obrero Español) de Pablo Iglesias y el movimiento anarquista de CNT y FAI).

La Iglesia, que gracias al calor del poder, supo recuperar rápidamente su posición privilegiada, es atacada desde distintos frentes:

-El Partido Liberal, en su deseo de marcar las diferencias con los conservadores, regresa a sus fueros anticlericales.

- Los socialistas y anarquistas la atacan como defensora de los intereses de la oligarquía y portadora de sus principios.

- Los intelectuales como Benito Pérez Galdós o Blasco Ibáñez critican su condición de rémora para el progreso.

-Los militares humillados tras el desastre de las colonias en 1898 y criticados por buena parte de la sociedad como parásitos e inútiles, reclaman el protagonismo perdido.

A los últimos, al mismo tiempo, se le presenta la oportunidad con la ocupación del norte de Marruecos, donde la Conferencia de Algeciras había favorecido en 1906 la presencia española, es la ocasión propicia para resarcirse de las deshonras y ofensas sufridas. Este enorme interés, choca con las clases populares que ven cómo mueren sus familiares en la guerra de Marruecos y se enriquecen los de siempre. La cólera popular se desata en 1909, en la denominada Semana Trágica de Barcelona, al ser movilizados los reservistas tras una ardua derrota en Marruecos.

Los mismos sectores que empujan a la presencia colonial apoyándose en un exaltado discurso patriótico, son los que hipócritamente compran la exclusión del servicio militar a sus hijos. Pagando una cuota para no ir a la guerra (sólo al alcance de los ricos). A esta guerra son enviadas las clases humildes que no poseen recursos, sin embargo llegado este momento, tienen mayor capacidad movilizadora que nunca.

Finalmente, la Semana Trágica, en la que se unen reivindicaciones de sociedades obreras y estallidos de feroz anticlericalismo, como su nombre indica, culmina con la intervención del ejército y un centenar de muertos.

Durante la 1ª Guerra Mundial, en la que como sabemos España no participó, hubo bonanza económica como suministrador de ambos bandos beligerantes.

Pero curiosamente, esto no mejoró el nivel de vida de las clases populares, sino que, al contrario, benefició a la oligarquía tanto terrateniente como industrial. Ciertamente, fue consecuencia de la inoperatividad del Régimen de la Restauración junto al de las sucesivas derrotas en la guerra de Marruecos. Unido a que en Europa los sistemas democráticos se tambalean.

El fascismo se implanta en Italia en 1922, se funda en Alemania el partido Nazi y los regímenes autoritarios alcanzan a Portugal y Polonia, y el miedo a una revolución como la bolchevique. Hace que en España se produzca la Dictadura de Primo de Rivera en 1923.

Durante dicha dictadura se hizo un esfuerzo por modernizar el país, con nuevas infraestructuras viarias, hidráulicas y telefónicas. Se terminó la guerra de Marruecos. Pero hubo represión sobre las organizaciones políticas, sindicatos obreros, los intelectuales, además una parte del ejército estaba descontento por el sistema de ascenso. El régimen fue perdiendo todos sus apoyos, incluyendo por último a Alfonso XIII, temeroso de que la caída de la dictadura le afectase negativamente. Debido a que él había sido su principal valedor, decidió retirar enteramente su apoyo a Primo de Rivera.

El descontento popular fue incrementándose y hasta los partidos tolerantes con la monarquía firman un manifiesto junto con los partidos republicanos y obreros a favor de la República. El almirante Aznar toma el poder del Gobierno en febrero de 1931 y convoca elecciones, para hacer un plebiscito sobre la permanencia o no de la monarquía, en las que gana la república. Y como consecuencia, Alfonso XIII emprende el camino del exilio a Francia. Además, en la mayoría de ciudades españolas se impone la candidatura republicana- socialista.

La República es celebrada por la multitud en las principales ciudades españolas. Se conforma una comisión para la redacción de un borrador de la nueva Constitución, acordando la supremacía legislativa. Alcalá-Zamora es elegido presidente de la República Española (1931-1936) y Manuel Azaña es designado presidente del Gobierno.

La autonomía catalana y la reforma agraria serían dos de las cuestiones más importantes abordadas por la República. Aunque el partido de la derecha CEDA de Gil Robles se impuso en las elecciones de 1933 por la división entre las fuerzas republicanas y la izquierda. Estos se caracterizaron por la paralización de la reforma agraria, de la reforma militar, conciliación con la Iglesia Católica, estancamiento de las reformas educativas y de nuevos colegios y enfrentamiento con los nacionalistas vascos y catalanes. Debido a ello, a la agitación popular (levantamiento de Asturias en 1934) y a los escándalos económicos (estraperlo). Por ello, se convocaron elecciones para febrero del 36.

En las elecciones de febrero de 1936, las fuerzas políticas estaban muy polarizadas, y la victoria del Frente Popular radicalizó aún más la derecha.

Los grandes propietarios veían con preocupación la reforma agraria, los jornaleros criticaban su lentitud, la burguesía paraliza las inversiones y la Iglesia católica se sentía amenazada por la política laica de la izquierda. Unido a varios atentados entre partidos, se da un golpe de estado por parte del ejército más reaccionario con apoyo de sectores de la derecha y de la Iglesia el del 18 de julio, en un momento de máxima tensión y polarización políticas. Una vez en marcha, eso sí, en seguida se destaparon odios, rencores y violencias hasta entonces desconocidos.

Un inevitable afán por imponer ideas y conductas a propios y extraños completó el panorama de un conflicto que sólo acabó, como no podía ser de otra forma, con la victoria del más fuerte apoyado por los regímenes totalitarios de Italia y Alemania.

Las circunstancias históricas en las que se desarrolló la guerra, responden a problemas no resueltos en la sociedad española:

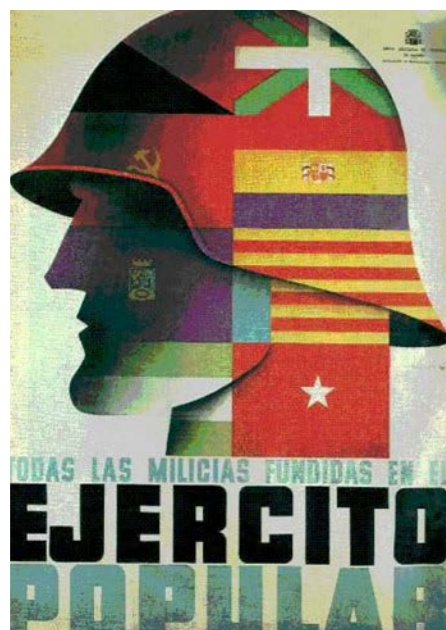


Figura 3.5 Cartelería propia del ejército republicano, 1936

- Una economía atrasada, agraria e incapaz de satisfacer las necesidades de la gente.
- Una oligarquía terrateniente, sólo preocupada por mantener sus privilegios. .
- Una estructura social con grandísimas diferencias entre pobres y ricos, con una pequeña oligarquía poderosa, unas clases bajas en continuo decrecimiento y una clase media insuficiente para ejercer como equilibrio. A su vez, una sociedad dividida en dos bandos.

Repercusión Internacional

La Guerra Civil Española tuvo una repercusión internacional fuerte, por el hecho de entrecruzarse a la vez los intereses estratégicos de las potencias y el compromiso ideológico de las grandes corrientes políticas.

Las potencias fascistas decidieron desde un primer momento ofrecer una ayuda importante a los sublevados. Mussolini y Hitler no solo podía conseguir beneficios estratégicos, Italia continuaba su política de expansión mediterránea y Alemania podía obtener un aliado que amenazara la retaguardia francesa, sino que ayudaban a un aliado ideológico en su lucha contra los sistemas democráticos y las ideologías progresistas. Portugal con la dictadura de Oliveira Salazar se unió desde un principio a esta ayuda a Franco.

La URSS, por otro lado, tuvo muy claro desde un principio su compromiso de ayuda a la República. No sólo se enfrentaba a la expansión del fascismo, sino que alejaba el centro del conflicto entre las potencias al otro confín de Europa, alejando el interés de Hitler de sus fronteras. Esta ayuda repercutió en la evolución interna de los acontecimientos en la zona republicana. Las grandes democracias tuvieron una actitud que podemos catalogar de hipócritas y uno de los grandes engaños diplomáticos del siglo. Gran Bretaña estaba decidida desde un principio a mantenerse neutral, ante el temor de la orientación revolucionaria que pronto tomaron los acontecimientos en la zona republicana alejó definitivamente de la cabeza del gobierno conservador la posibilidad de una ayuda a la República. El gobierno francés, pese a estar conformado por el izquierdista Frente Popular, siguió lo marcado desde Londres. Además la actitud de las democracias ante la guerra española se enmarca en su ilusoria búsqueda de una política de conciliación con Hitler. El Reino Unido, y con él Francia, habían optado hacía tiempo por tratar de evitar cualquier enfrentamiento que pudiera llevar a una guerra general.



Figura 3.6 Cartelería rusa, 1939



Figura 3.7 Cartelería alemana, 1939

Consecuencias de la Guerra Civil

Consecuencias económicas

La guerra fue una verdadera catástrofe económica. Un dato revela su magnitud: la renta nacional y per cápita no recuperará el nivel de 1936 hasta la mediados de los cincuenta. Los principales elementos de esta catástrofe fueron:

- La destrucción del tejido industrial del país, lo que llevó a la vuelta en los años cuarenta a una economía básicamente agraria.
- La destrucción de viviendas, se calculan en unas doscientas cincuenta mil, comunicaciones, infraestructuras...
- Aumento de la deuda externa y pérdida de las reservas de oro del Banco de España, usadas por el gobierno de la República para pagar la ayuda soviética.

Consecuencias sociales

El resultado de la guerra trajo consigo la recuperación de la hegemonía económica y social por parte de la oligarquía terrateniente, industrial y financiera. Paralelamente, se dio la pérdida de todos los derechos sociales y políticos adquiridos por los trabajadores.

Consecuencias morales

La guerra supuso una verdadera fractura moral del país. Varias generaciones marcadas por el sufrimiento de la guerra y la represión de la larga posguerra.

El régimen de Franco nunca buscó la reconciliación de los españoles y siempre recordó y celebró su origen bélico, de ahí la fuerte represión después de finalizada la guerra con campos de concentración y fusilamientos sumarísimos. Las heridas de la guerra civil perduraron durante decenios. La persecución y represión de los vencidos fue un rasgo clave del franquismo.

Damnatio memoriae

Damnatio memoriae es una locución latina que significa literalmente «condena de la memoria». Era un hábito de la antigua Roma que consistía en castigar el recuerdo de un enemigo del Estado tras su muerte, es decir, cuando el Senado romano ordenaba oficialmente la damnatio memoriae, se iniciaba un proceso de eliminación de todo lo que recordase al condenado: se adueñaron del espacio público, eliminaron símbolos democráticos, cambiaron los nombres de calles y plazas, organizaron festividades y manifestaciones... Todo para estabilizar el régimen, a través de la eliminación de cualquier recuerdo histórico.



Figura 3.8 Fotografía manipulada de Stalin con/sin Nikolai Yezhov, 1938

Stalin (en el centro) con Nikolai Yezhov a su izquierda

Esta práctica formaba también parte de los intentos continuados del régimen franquista por eliminar todo tipo de memoria histórica que no encajase en la tradición del alzamiento Nacional de julio del 1936. Este proceso de borrado, se llevaba a cabo a través del modo físico, es decir, el asesinato (a cualquier líder del lado republicano) o políticamente, repartiendo el poder entre los vencidos; intelectualmente, por medio de la censura y prohibiciones; propagandísticamente, con indocinas unilaterales; culturalmente, destruyendo cualquier símbolo de la supuesta "Anti-España".

Tristemente, la memoria de aquella España vencida, tendría que lidiar con el olvido, el borrado de sus huellas, de los crímenes que sufrieron. Cómo recordaremos el régimen de Franco se caracterizaba por su tradicionalismo, pero el mismo visto de una manera selectiva y unilateral, tiraba al olvido casi lo mismo que conservaba. La elección de lo eliminado de la memoria colectiva era un proceso duro y negativo, que se dirigía desde el centro. La consolidación del poder de los vencedores iba pareja con la necesidad de olvidar por parte de los vencidos (Bernecker, 2009: 3)

Finalmente, consiguió con este apuñalamiento a la memoria, que la Guerra Civil durante muchos años se presentara como una "cruzada" nacional y antibolchevique, como "guerra de liberación nacional".

Actualmente en el arte podemos ver cómo siguen existiendo censuras al antiguo régimen como por ejemplo, el caso de Eugenio Merino. Este artista expuso en Arco 2012, una obra consistente en encapsular al dictador Francisco Franco en una cámara frigorífica, ridiculizando su imagen. Dicha obra tuvo mucha polémica, no sólo en los medios de comunicación, llegó a ser denunciado por la Fundación Francisco Franco por daños contra el honor y en última instancia su obra fue también criticada por la misma organización de Arco. “Lo que más lamento es la falta de apoyo de los medios generalistas y sobre todo de Arco. Unas disculpas y unas palabras de apoyo por mail hubieran bastado”. Todo este revuelo surgió porque quizás sigue siendo un tema candente y no tenemos aún cerradas las heridas.

Otro caso de activismo político a través del arte, que ha servido de referente en mi obra sobre todo por el empleo de la ironía, es el de Fernando Bryce. Usa el dibujo como útil para realizar *The Spanish Revolution* (La revolución española, 2003), una serie de 21 dibujos tomados de un periódico de portadas de la versión inglesa del periódico del POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista), publicadas entre 1936 y 1937. O la serie *The Spanish War*, que precisamente recopila y dibuja una extensa colección de archivo de la Guerra Civil. Dentro incluía panfletos, calendarios, retratos con las que protestaba contra el fascismo católico que imperaba en España; haciéndolo con una visión de <arte de historia>. Este artista realiza un “análisis mimético”, como él lo llama, “reflexiona sobre la construcción de la historia”. Usa una estética a primera vista de archivo, pero busca darle una lectura nueva a la historia, cuestionando los discursos hegemónicos del pasado.



Figura 3.11 Always Franco, Eugenio Merino, 2012



Figura 3.12 *The Spanish Revolution*, Fernando Bryce, 1938

Los nuevos cazadores

Ley de la Memoria Histórica, 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura.

Nos encontramos al día de hoy, sin resolverse la problemática de la memoria histórica, ley vigente desde hace 10 años. Uno de los ejemplos más representativos lo encontramos en el caso ocurrido con el Juez Baltasar Garzón, que fue víctima de la ley por defenderla.

El Juez Baltasar Garzón, estuvo investigando desde el 2008 los hechos ocurridos en el franquismo sobre la desaparición y el supuesto asesinato de aproximadamente 113.000 personas, en su mayor parte republicanos del periodo de la Guerra Civil y la Posguerra, así como por la apropiación forzada de 30.000 niños y niñas. Muchos de los desaparecidos acabaron en fosas comunes a largo del país, tumbas que en el momento de la acción judicial estaban siendo pacientemente cavadas por sus familiares junto con personas que trabajaban* como voluntarias. Ninguno de los cientos de secuestros, desapariciones forzadas, vejaciones, violaciones, ejecuciones sumarias y asesinatos por hambruna o agotamiento había sido nunca perseguidos de manera legal en España.

La Fiscalía General del Estado argumentó que la Audiencia Nacional no tenía la competencia para tramitar este tipo de casos, apoyada, irónicamente, por la asociación de Jueces para la Democracia.

Estos hechos de los que hablamos son causados por la muerte de 114.000 personas, se estima que fueron las víctimas asesinadas por el bando fascista durante la guerra y en décadas posteriores.

Imagino que conocemos los hechos por la gran controversia surgida en los medios de comunicación por los empeños de Garzón. Esto surge porque gran parte de la población sigue convencida de que el pacto del olvido fue eficaz, sino también porque la Ley de Amnistía de 1977 mantenía que “los asesinatos y atrocidades cometidos por cualquiera de los dos bandos, con “intención política”, estaban protegidos de la acción judicial”.

Por ello Garzón argumentó que “toda ley de amnistía que busca encubrir un crimen de lesa humanidad es inválida ante la ley”. Los partidarios del juez pertenecían mayormente a la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica.

Las fuertes presiones políticas provocaron la decisión del Juez Garzón de poner fin a dicho proceso debido a considerar que, no existen abogados con formación suficiente en derecho internacional para hacer frente a una avalancha procesal como la dispuesta por el juez titular del Juzgado de Instrucción Núm.5, ni jueces que tengan conocimientos de derecho penal internacional para sustanciar los casos respetando el debido proceso y el derecho penal internacional para sustanciar los casos respetando el debido proceso y el derecho penal europeo e internacional.

Finalmente fue destituido del caso en el 2008 por “incompetencia”, por el pleno de la Sala de lo Penal de la Audiencia Nacional. Conjuntamente en Mayo de 2009, el Tribunal Supremo admitió a trámite una querrela en su contra, curiosamente presentada por Manos Limpias, un sindicato ultraderechista, inculpando de prevaricación por investigar los crímenes franquistas. Además, en Junio de 2009, se aceptó otra querrela a manos de la asociación Libertad e Identidad. Para, posteriormente, recibir una tercera por Falange Española de las Jons.

Llegados a este punto, me pregunto, hasta qué límite debemos atacar la ley cuando claramente vemos que hay un fuerte interés político detrás, que supuestamente aparenta llevar la riendas de la ley. El hecho de condenar a este juez instructor por prevaricación, fue un golpe muy duro, por ser el mayor delito con el que se puede atacar a un juez, algo vergonzoso.

Al tacharlo de este modo, deja de tener relevancia su lucha, que de llegar a buen puerto, hubiera causado un gran revuelo internacional. Consiguiendo que realmente dude del significado de justicia y de ley. Sabemos que la ley es la herramienta de la justicia, la cual es un valor que aparentemente tiene la humanidad, en lo que se llama “conciencia colectiva”, pero tristemente florece el olvido para el Supremo que ignora al clamor popular, dando un escarmiento no sólo a un inocente, sino a los miles que sufrieron las consecuencias del franquismo.

Ya en 2017 me cuestiono si quedan olvidados estos crímenes por las fuerzas de ley, las cuales ya no quieren juzgar, quizás por miedo a represalias como la de Garzón, que finalmente fue condenado a 11 años de inhabilitación.

Lo irónico en el caso del Juez Baltasar Garzón, él mismo, debe pagar los gastos del juicio en su contra, y no a cualquier individuo, sino a Francisco Correa, uno de los cabecillas del caso Gürtel, que el mismo juez destapó.

Como dijo el periodista Iñaki Gabilondo para El País, “sabemos que la ley se ha cumplido, la unanimidad lo garantiza, pero todos los antecedentes, nos enfrentan con algo que se ha ido viviendo como una cacería y seguimos creyendo que es una cacería. Enhorabuena por tanto a los cazadores que tienen ya el trofeo que buscaban”

Artículo 1. Objeto de la Ley.

La presente Ley tiene por objeto reconocer y ampliar derechos a favor de quienes padecieron persecución o violencia, por razones políticas, ideológicas, o de creencia religiosa, durante la Guerra Civil y la Dictadura, promover su reparación moral y la recuperación de su memoria personal y familiar, y adoptar medidas complementarias destinadas a suprimir elementos de división entre los ciudadanos, todo ello con el fin de fomentar la cohesión y solidaridad entre las diversas generaciones de españoles en torno a los principios, valores y libertades constitucionales.

Mediante la presente Ley, como política pública, se pretende el fomento de los valores y principios democráticos, facilitando el conocimiento de los hechos y circunstancias acaecidos durante la Guerra civil y la Dictadura, y asegurando la preservación de los documentos relacionados con ese período histórico y depositados en archivos públicos.

No hay arte que no sea político, es imposible, es una manifestación y eso conlleva una carga política indudable. Por supuesto existe el artista que es intencionadamente político y el que no se le ha pasado por la cabeza, pero incluso este último transmite un mensaje de significación política.

¿Y por qué hay que contraponerlo? Es verdad que cuesta trabajo pensar que la política sea poética pero tenemos cientos de ejemplos de manifestaciones artísticas de temática política y lectura poética. (Valcárcel, 2012: 34)

Es frecuente el debate sobre si el arte es simplemente una manifestación estética o política o incluso, si pueden ir de la mano y llegar a ser poéticos. Creo que la concepción de Valcárcel está en lo cierto, por lo menos desde mi visión particular del arte, llegando incluso a afirmar que efectivamente el arte es política. Siguiendo esta lógica, la muestro claramente en el conjunto de mis obras, en concreto, nombraría a “Edafo”. Como puede comprobarse, al ser arte relacional, el individuo se somete a unas pautas que muestran una acciones del pasado muy controvertidas, pero que a su vez, es pura poesía y delicadeza dentro de un ambiente abyecto.

De un modo u otra buscamos la belleza, aunque para ello tengamos que recurrir a la metáfora. Esta te ayuda a encontrarte contigo mismo e interpretar, aun sabiendo la imposibilidad de “conocer” en su totalidad. Por ello veo fundamental entender de donde surgen, meterme en las entrañas del problema, para que de un modo personal pueda hacer activismo con la herramienta más contagiosa de todas y aún más, en la época de la información.



Figura 3.13 Vostè mateix, Isidoro Valcarcel Medina, 2012

El caso de los desaparecidos

“Que el arte no puede ilustrar la historia es una causa comúnmente admitida pero ¿Puede hacer la Historia? Siempre que ejerce alguna influencia, por mínima que sea el arte debe ser considerado como un actor principal de ella o el apuntador si fuese una obra de teatro.”

A esta interesante reflexión llega Bourriaud, preguntando si el arte realmente puede ejercer una influencia real, hasta llegar a considerarlo parte del reparto de actores que representan nuestra historia. El arte, y más que nada el arte político (¿o siempre es político?) no se ciñe simplemente a documentar cuál texto, si no, traduce la realidad en estímulos más cercanos e íntimos.

Estos hechos nos necesarios para el entendimiento del conjunto de las obras, donde se pondrá expuesto el testimonio del pasado. Dicha relación la podemos apreciar en los debates políticos, judiciales y culturales creados sobre la Guerra Civil y el régimen franquista que se producen hoy en día.

Se podría describir el olvido sufrido como el fracaso de la memoria, aunque siempre esté latente, vemos a la memoria como hilo conductor. Necesaria como cohesión social y cultural de la sociedad, pero que depende de cada una de las identidades de ella.

“Una sociedad sin memoria es un anatema”
(Huysen, 2004: 26)

Un ejemplo clave sería hablar de CaPaTaCo y los Murales con Fotocopias, realizados a partir de fotografías de desaparecidos y mostrados durante el 8 de mayo de 1984. Día internacional de la mujer, en el que se rindió un homenaje a las madres de Plaza de Mayo, en Argentina. Un modo de reivindicar a través del accionismo y de manera colectiva y. Este “Colectivo De Arte Participativo Tarifa” proporcionó de forma visual su lucha contra el Estado usando fotocopias con las que empapelar edificios, árboles, paredes etc. Donde contornos anónimos, a tamaño natural, dejaban entrever el grito desesperado representaban a todo aquel que había desaparecido.

O el caso también del antimonumento +43 levantado en honor a los 43 estudiantes desaparecidos de la escuela normal rural Raúl Isidro Burgos en México en 2015. Proveniente de un colectivo social, en éste caso los padres de los desaparecidos, su modo de expresar su dolor y evitar el olvido de la Sociedad y el Gobierno mexicano de estos desaparecidos en la Normal Rural de Ayotzinapa. El enclave del “Antimonumento” fue determinante, habiendo sido colocado en un lugar céntrico, muy transitado para que no se olvide, no solo este caso concreto, sino la violencia cotidiana a la que están sometidos los mexicanos. Esta instalación muestra la clara relación entre el arte y la política, y su necesidad de dejar memoria –en este caso a través del antimonumento- de acontecimientos traumáticos.

Por último nombraré a Clemente Bernal, afín a mi obra “Edafo”, que realizó un proyecto documental sobre los miles de asesinatos producidos tras el golpe de estado, enterrados en fosas comunes por todo el país. Es un montaje audiovisual formado por el libro “Desvelados”, y por el cortometraje “Morir de sueños”. Tratan sobre los trabajos de localización, identificación y exhumación de fosas de la guerra civil española. Haciendo una reivindicación al no olvido de las personas que se llevaron un día y nunca más supieron de ellas. De la valentía y del amor de sus familias que lucharon porque no fueran olvidados, sin transmitir odios a sus descendencias.

Por otra parte, haré una referencia ahora sobre una reflexión de Hyto Sterlyn en su libro de ensayo “los condenados de la pantalla”, sobre la maliciosa paradoja de Erwin Schrödinger (en 1935). El cual, concibió una realidad en la que un gato está encerrado en una caja que encerraba, aparte del animal, un átomo radiactivo (un contador Geiger) y una ampolla de cianuro cuyo contenido cae en un cubo con ácido cada vez que el contador Geiger detecta la emisión de partículas radiactivas. Si se emite la partícula, el detector romperá la ampolla y el gato morirá. Si no se emite, la ampolla seguirá intacta y el gato vivirá. Ambos resultados eran igualmente probables, la probabilidad de que el gato permanezca con vida es del 50%. Es una forma de expresar un concepto fundamental de la física cuántica.

La consecuencia de esta maquinación resultaba escalofriante, debido al estado de desconocimiento y duda total en el que nos encontraríamos, el cual duraría sólo el tiempo que la caja se mantuviera cerrada, estaríamos en un puro estado de indeterminación.

Pero eso no es todo. El experimento nos desorienta aún más cuando la caja se abre y el entrelazamiento del gato vivo y el gato muerto finaliza abruptamente. En ese momento lo que puede surgir de la caja es un gato vivo o un gato muerto, no porque fallezca o vuelva a la vida, sino porque lo observamos. El acto de observar rompe el estado de indeterminación. En la mecánica cuántica, la observación es un procedimiento activo. Al medir e identificar se interfiere y entabla relación con el objeto. Al mirar al gato, lo fijamos en uno de los dos estados mutuamente excluyentes.

No es la radiación o el veneno lo que en última instancia decide la fortuna del gato, sino el hecho de ser descubierto e identificado. Estar sujeto al azar origina la segunda muerte del gato y por consecuencia se finaliza el limbo.

De acuerdo con la lógica común, llegamos a la conclusión que una persona desaparecida está muerta. Pero según la lógica de Schrödinger ¿Cómo está?

“¿Acaso su estado no se deduce del momento en que haber desaparecido digamos que le ha sucedido, cuando reaparece o cuando se identifican sus restos? ¿Pero qué es entonces el estado de desaparición como tal? ¿Tiene lugar dentro de la caja de Schrodinger, por así decir? ¿Es estar tanto muerto como vivo? ¿Cómo podemos entender los deseos conflictivos que provoca: querer y temer la verdad al mismo tiempo? ¿Cómo podemos comprender la necesidad de seguir adelante manteniendo al mismo tiempo viva la esperanza? Quizá el estado de desaparición nos habla de una superposición paradójica que no puede ser comprendida con las herramientas conceptuales de la física euclidiana, la biología humana o la lógica aristotélica. Quizá logra la coexistencia imposible de la vida y la muerte. Ambas están materialmente entrelazadas en un limbo, siempre y cuando ningún observador abra la "caja" de la indeterminación. Que es, en muchos casos, una tumba.” (Steryl, 2014: 153)

Retomamos de nuevo la casuística ocurrida al juez español Baltasar Garzón en 2010, que reaccionó a las peticiones de las asociaciones de memoria histórica. Ellas representaban a los descendientes de los vencidos. Por ello, las exhumaciones de estas fosas comunes forman parte de una compleja y más que nada, necesaria relectura contemporánea de unos hechos trágicos que derivan de las políticas de represión sistemáticas llevada a cabo por el ejército sublevado, como plasmada en el auto de Garzón.*** (Ha presentado cargos contra importantes funcionarios del régimen, incluyendo a general Franco, por Crímenes contra la humanidad.) Dicho dilema se encuentra en un estado de superposición. Descubrió que se había legalizado una impunidad a través de la Ley de Amnistía de 1977, por esta ley, el caso de Garzón consi-

guió ser el primero en desatar una actuación a favor de las víctimas. Pero tristemente, como ya sabemos, provocó bastante controversia. Pero uno de los puntos en los que se anclaba su alegato era el hecho de ver un “punto muerto”.

Tenía que afirmar que los muertos se encontraban todavía vivos para de esta manera poder investigar para saber si están muertos, y ver si eran culpables. En es el punto clave de la comparativa, cuando entra la superposición; puesto que un posible argumento judicial puede entrar el paradigma de Schrodinger.

Baltasar Garzón necesita abrir la caja de Schrodinger. Para comprobar si realmente están vivos o muertos, porque según la ley, un desaparecido se encuentra en un limbo como nuestro famoso gato. Como argumentaba el abogado Carlos Slepoy, “se tiene que aceptar que cualquier persona desaparecida está viva sin que importe la fecha de su desaparición. En la medida en que se encuentra en el estado de haber sido secuestrada y aún no encontrada, el crimen sigue vigente.” (Steryel, 2014: 155)

Entretanto, si se prueba que dichas víctimas están realmente muertas y que se encuentran en un estado de indeterminación. Ello provoca que el crimen no caduque, causando el sellamiento de la caja de Schrodinger, esto quiere decir que en España tenemos cientos de miles de desaparecidos y estamos de brazos cruzados sin medios para abrir las cajas.

¿Conclusión?

Han pasado ya casi 50 años de los gritos de cambio en la Sorbona, de los miles de estudiantes franceses pidiendo el cambio al gobierno de Charles de Gaulle, contra la sociedad de consumo que había germinado tras la Segunda Guerra Mundial.

Francia, en aquel Mayo del 68, vivió la mayor huelga general de su historia, contra la cual el gobierno no supo actuar, atacando como si se tratara de un conflicto armado. Irónicamente “la reacción” propició el aumento en la repercusión del conflicto, llegando a todas las capas de la sociedad francesa e incluso llevándose a extender por el resto de Europa.

“Cuando París estornuda, toda Europa se resfría”

Extrañamente, el movimiento de vanguardia más afín con las ideas predominantes en el 68, Internacional Situacionista, (por su largo recorrido en el terreno intelectual revolucionario de izquierdas) no tuvo una presencia significativa en dichas revueltas; no obstante, se hace vital su papel en ellas para poder analizarlas.

Este llamamiento a la libertad intelectual (seguido por el deseo de una revolución social en Francia) comienza en 1957, con una fuerte crítica a la sociedad del espectáculo, como afirmaba Guy Debord, uno de los fundadores.

Las corrientes de cambio y progreso de las vanguardias, siempre deben ir acompañadas de la mano de artistas, al ser “la expresión de la política”. Por ello en el año 1962, el situacionismo cayó en un grave error, excluyendo a los artistas de sus filas.

El internacional situacionista se fundamenta en las teorías políticas marxistas, lanzando ideas revolucionarias, que aspiraban a romper los lazos con el sistema capitalista y acabar con la alienación social, generadas con falsas promesas de bienestar. Nombrado malestar, provocó el comienzo del Mayo del 68, cuyo pensamiento fue uno de los precursores más reveladores.

Todo lo que una vez fue vivido directamente se ha convertido en una mera representación.

A su vez, estas corrientes de pensamiento, acontecerán los principales desencadenantes del postmodernismo, renaciendo el deseo de una nueva ilustración.

Esta realidad de mediados del siglo XX, nos recuerda a la encontrada en novela “Un mundo feliz” de Aldous Huxley, encontrábamos con el mismo enfoque pesimista del futuro, revelándonos una sociedad distópica y desesperanzada. Este punto de inflexión, comprendemos que toda acción tiene una reacción, quizás no tan equitativa como se desease, pero se conquistó bastante terrero en los campos político, social y cultural, a través de un “diálogo social”.

Al contrario del resto de Europa, España pareció no resfriarse. La represión franquista fue tan fuerte que supo, lamentablemente, contener cualquier indicio de una réplica, siendo escasas por el terror vivido en la Guerra Civil. Además, su difusión fue escasa, por la censura de los medios de comunicación y sobre todo con las leyes de Orden Público vigente.

Pero España finalmente, tuvo su Mayo del 68, el cual sí pude vivir de primera mano. La heredera digna, fue el 15M o el movimiento de los indignados en el año 2011.

Ahora bien, el contexto histórico y social de ambas difiere. El 15-M nace tras la crisis económica, después de un falso estado de bienestar vivido en España “gracias” a la burbuja inmobiliaria, encontrándose después de su explosión, con un pueblo en un estado de frustración. Este espejismo económico, nace directamente de la regencia de un gobierno de derechas. El cual se vio incapaz de responsabilizarse e intentar solventarlas. Justo al contrario, decidiendo llevar medidas de austeridad, agravando aún más la situación con recortes, mayormente en los sectores básicos, sanidad y educación.

Un punto en común entre ambos gobiernos es el miedo ante una articulación no sólo estudiantil, sino heterogénea, perteneciente a todos los sectores de la sociedad. Sin en definitiva, ser dirigidos por ningún colectivo en particular. Viéndose “desprotegido”, en ambos casos, el gobierno decidió usar la fuerza policial, lo que provoca un aumento de la repercusión mediática, que causa empatía en toda Europa, se volvió a resfriar, proliferando su expansión. Además, siendo proclive por su carácter pacifista, ante dicha abusiva repercusión policial, siendo de mayor magnitud en el caso francés, pero ambas abusivas.

Tras la finalización del movimiento se dio lugar a una serie de ramificaciones, como la Plataforma de Afectados por la Hipoteca, las distintas mareas, e incluso algo que no se dio con el fin del Mayo del 68, como las creaciones de diferentes partidos políticos, aunque sólo cuajó Podemos.

Concluyendo esta breve reflexión política, me pregunto, había playa debajo de los adoquines de la Universidad de la Sorbona, ¿la hubo en las Setas o en Sol?

Vivimos alienados por unos medios corrompidos, desconociendo nuestros derechos y sin enfrentarnos a nuestra propia pseudorealidad. Encontrándonos en una situación económica y social peor, viviendo medidas propias de regímenes dictatoriales, como es la ley mordaza, restringiéndonos la libertad de expresión en un país democrático.

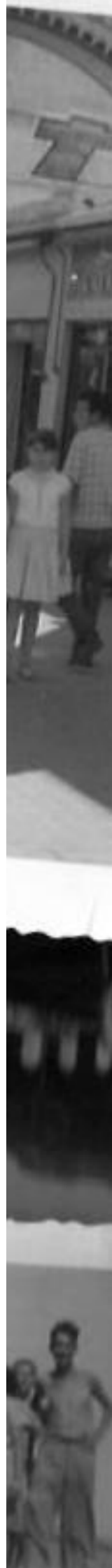
Qué nos queda a los artistas en una sociedad donde unos titiriteros van a la cárcel, como medida preventiva, pero después, los políticos corruptos se blindan detrás de su aforamiento.

Posiblemente tengamos miedo de volver a levantar los adoquines, puede que no haya nada o acaso no tengamos el valor de ver la playa.

Asimismo ya se esté dando pie a un cambio, al metamodernismo, ¿pero será el movimiento que necesitamos? Quizás nos haga falta una vanguardia Neosituacionista, pero en esta ocasión acompañada por el arte.



FUENTES DOCUMENTALES



5.1. Fuentes principales

Augé, M.,(1993) *Los “no lugares”: espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa.

Barthes, R. (1980) *La Cámara Lúcida*. Paidós Iberica, Barcelona.

Bourriaud, N., (2015), *La exforma*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Debord, G., (2002) *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-Textos.

Fukuyama, F., (2015) *¿El fin de la historia? y otros ensayos*. Madrid. Alianza Editorial.

Gamonal, M., (1987). *Arte Y Política En La Guerra Civil Española. El caso republicano*, Granada, Diputación Provincial de Granada.

Guasch, A. (2011) *Arte y archivo (1920-2010): genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid. Akal

Hugh, T., (1979). *La Guerra Civil Española*. Madrid, Ediciones Urbión.

Laurent, V., (2009) *Mayo del 68, Entre herencias y controversias*. Revista de Estudios Sociales. Bogotá n.33, 2009.

Lefebvre, M., (2013). *Guerra Gráfica*, Barcelona, Lunwerg.

Ramos, D., (1997) *Memorias De La Guerra Civil Española Y El Exilio. El Lenguaje De Los Perdedores* en Baética Estudios De Arte, Geografía E Historia. Número 19. republicano. Granada, Diputación Provincial.

Ricoeur, P., (2003) *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid, Trotta.

Rieff, D., (2012). *Contra la memoria*. Editorial Debate.

Ruiz de Samaniego, A. (2006) *Medio siglo de arte. Últimas tendencias, 1995-1955*. Madrid, Abada Editores.

Steyerl, H., (2014) *Los Condenados De La Pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.

Todorov, T., (2013) *La memoria, ¿un remedio contra el mal?* Madrid. S.L. Arcadia/ Atmarcacia

5.2. Fuentes secundarias

Libros:

Aguilar, P., (2003) *La presencia de la guerra civil y del franquismo en la democracia española*. En: Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo, Número 11, Valencia.

Bauman, Z., (2009) *Vida líquida*. Barcelona, Paidós Ibérica.

Bergson, H. (1997) *Memoria y vida*. Alianza Editorial, Madrid.

Bergson, H. (2006) *Materia y Memoria*. Cactus, Buenos Aires.

Danto, A., (2005) *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*. Móstoles (Madrid), A. Machado Libros.

Han, Byung-Chul (2015), *La salvación de lo bello*, Barcelona: Herder.

Kristeva, J., (1988), *Poderes de la perversión*. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline, Buenos Aires, Siglo XXI.

Russell, S., (2004). *Ensayos de meditación y crítica literaria*. Ediciones Universidad Salamanca.

Santayana, G., (2005) *La vida de la razón o fases del progreso humano*. Madrid. Tecnos.

Valcárcel, I., *El espectador inquieto*. Madrid. CA2M Centro de Arte Dos de Mayo.

Webs:

Álvarez, M., "El Control Público De La Memoria Histórica" [en línea]. Disponible en: <http://www.nuevarevista.net/articulos/el-control-p%C3%BAblico-de-la-memoria-hist%C3%B3rica> [Accesado el 23 de diciembre de 2016].

Badiou, A., "La conciencia del mal." [en línea] <http://www.elortiba.org/badiou.html> [Accesado el 2 de junio de 2017].

Baquero, J., "El Yugo Y Las Flechas Del Franquismo Sobreviven En Las Fachadas De España" en Eldiario.Es. [en línea]. Disponible en: http://www.eldiario.es/sociedad/Miles-VPO-Franco-simbolos-dictadura_0_464054573.html [Accesado el 17 de diciembre de 2016].

Guggenheim. (2015) "Christian Boltanski: documentation and reiteration". Guggenheim. [En línea] Disponible en: <http://www.guggenheim.org/new-york/education/school-educator-programs/teacher-resources/arts-curriculum-online?view=item&catid=732&id=153> [Accesado el 20 de diciembre de 2016].

Lázaro, J., "Garzón Dice Adiós A La Carrera Judicial Al Ser Condenado A 11 Años De Inhabilitación" en EL PAÍS. [en línea]. Disponible en: http://politica.elpais.com/politica/2012/01/23/actualidad/1327315561_578421.html [Accesado el 30 de diciembre de 2016].

M.R. "Ujaldón Sobre Víctimas Del Franquismo: "Todos Están Ya Muertos. De Verdad Que Hay Gente Que No Tiene Nada Que Hacer" [en línea]. Disponible en: <http://www.lacronicadelpajarito.es/region/ujaldon-sobre-victimas-del-franquismo-todos-estan-ya-muertos-verdad-que-hay-gente-que-no>. [Accesado el 12 de Marzo de 2016]

Museo nacional centro de arte Reina Sofía. (1988) "Christian Boltanski. El Caso". Museo nacional centro de arte Reina Sofía. [En línea] [consulta: 9-10-2015]. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/christian-boltanski-caso>

Paradinas, M., "Garzón Sólo Tendrá Que Pagar Sus Honorarios Al Abogado De Correa Por La Condena De Las 'Escuchas Gürtel' : Periódico Digital Progresista" en Elplural [en línea]. Disponible en: <http://www.elplural.com/2012/03/09/solo-el-abogado-de-correa-cobrara-sus-honorarios> [Accesado el 2 de Febrero de 2016].

Tesis doctoral:

Fernández , C., (2014) *Internacional situacionista*. Tesis doctoral. Un movimiento precursor del performance art., Universidad Rey Juan Carlos.

Leyes:

LEY No 45/1959 del 30 de julio, de Orden Público. *Recopilación de normativa sobre memoria histórica*. (2015), Ministerio de Justicia, Gobierno de España.

LEY ORGÁNICA No 4/2015, del 30 de marzo de protección de la seguridad ciudadana. *Recopilación de normativa sobre memoria histórica*. (2015), Ministerio de Justicia, Gobierno de España.

5.3. Figuras

Figura 1.1. Sin título, fotografía familiar. Fuente: familiar.(Página 8)

Figura 1.2. Sin título, fotografía familiar. Fuente: familiar. (Página 10)

Figura 1.3. Sin título, fotografía familiar. Fuente: familiar. (Página 11)

Figura 2.1. Prueba fotográfica para *aperturas de óxido*. Fuente: elaboración propia. (Página 22)

Figura 2.2. Placa franquista del INV (Instituto Nacional de la Vivienda). Fuente: elaboración propia. (Página 23)

Figura 2.3. Prueba fotográfica para *aperturas de óxido*. Fuente: elaboración propia. (Página 24)

Figura 2.4. Sin título, fotografía familiar. Fuente: familiar.(Página 30)

Figura 2.5. Sin título, fotograma sin editar de *diálogos opacos* Fuente: elaboración propia. (Página 31)

Figura 2.6. Plancha de *Edafo*, estado actual. Fuente: elaboración propia. (Página 36)

Figura 2.7. Plancha de *Edafo*, detalle. Fuente: elaboración propia. (Página 36)

Figura 2.8. Plancha de *Edafo*, estado actual. Fuente: elaboración propia. (Página 37)

Figura 2.9. Estampa de *Edafo* en sangre. Fuente: elaboración propia. (Página 37)

Figura 2.10. Plancha de *Edafo*, estado actual. Fuente: elaboración propia. (Página 37)

Figura 2.11. Plancha de *Edafo*, estado actual. Fuente: elaboración propia. (Página 39)

Figura 2.12. Fotografía de proceso de *Edafo*. Fuente: elaboración propia. (Página 40)

Figura 2.13. Fotografía de proceso de *Edafo*. Fuente: elaboración propia. (Página 40)

Figura 2.14. Fotografía de proceso de *Edafo*. Fuente: elaboración propia. (Página 40)

Figura 2.15. Fotografía de proceso de *Edafo*. Fuente: elaboración propia. (Página 40)

Figura 2.16. Fotografía de la instalación *Edafo*. Fuente: elaboración propia. (Página 41)

Figura 2.17. Fotogramas de la acción *Edafo*. Fuente: elaboración propia. (Página 41)

Figura 2.18. Página de la Ley 49/1959. Fuente: Ministerio de Justicia. (Página 51)

Figura 2.19. Página de la Ley 4/2015. Fuente: Ministerio de Justicia. (Página 51)

Figura 2.20. Fotografía de proceso de *Nulos*. Fuente: elaboración propia. (Página 54)

Figura 2.21. Fotografía de proceso de *Nulos*. Fuente: elaboración propia. (Página 54)

Figura 2.22. Fotograma de la prueba de *Gestos Fraccionados* Fuente: elaboración propia. (Página 61)

Figura 2.23. Montaje digital de *Gestos Fraccionados* Fuente: elaboración propia. (Página 62)

Figura 3.1. *Untitled*, Christian Boltanski , 1989 Fuente: <http://theredlist.com/wiki-2-351-382-1160-1163-view-france-profile-boltanski-christian.html> [Accesado el 14 de marzo de 2016] (Página 67)

Figura 3.2. *Panorama*, Gerard Richter, 2011 Fuente: https://cultura.elpais.com/cultura/2012/02/24/actualidad/1330102506_039356.html [Accesado el 16 de marzo de 2016] (Página 67)

Figura 3.3. *One and Three Chairs*, Joseph Kosuth, 1965 Fuente: https://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965 [Accesado el 14 de febrerode 2016] (Página 68)

Figura 3.4. *Don't believe them*, Andrea Nacach, Isaías Griñolo y Sitesize, 2008 Fuente: <http://valentinroma.org/?p=843> [Accesado el 13 de Abril marzo de 2016] (Página 71)

Figura 3.5. Cartelería propia del ejercito republicano, 1936 Fuente: <http://www.guerracivil1936.galeon.com/ejrep.htm> [Accesado el 18 de marzo de 2017] (Página 76)

Figura 3.6. Cartelería rusa, 1939 Fuente: <http://www.taringa.net/posts/imagenes/12863213/Carteles-rusos-de-la-II-GM-Las-mujeres.html> [Accesado el 14 de marzo de 2017] (Página 77)

Figura 3.7. Cartelería alemana, 1939 Fuente: <https://siemprehayesperanza.wordpress.com/2014/03/21/la-mujer-la-publicidad-y-el-nazismo/> [Accesado el 4 de marzo de 2017] (Página 77)

Figura3.8. Fotografía manipulada de Stalin con/sinNikolaiYezhov, 1938 Fuente:<http://fdra-historia.blogspot.com.es/search/label/Adolf%20Hitler?updated-max=2014-09-16T03:27:00-07:00&-max-results=20&start=12&by-date=false> [Accesado el 20 de marzo de 2017] (Página 79)

Figura 3.9. *Always Franco*, Eugenio Merino, 2012. Fuente: https://cultura.elpais.com/cultura/2013/07/11/actualidad/1373550165_704869.html [Accesado el 30 de marzo de 2017] (Página 80)

Figura 3.10. *The Spanish Revolution*, Fernando Bryce, 1938. Fuente: <http://www.arsomnibus.com.ar/web/muestra/fernando-bryce--dibujando-la-historia-moderna> [Accesado el 14 de junio de 2017] (Página 80)

Figura 3.11. *Vostè mateix*, Isidoro Valcarcel Medina, 2012 Fuente: <http://www.a-desk.org/highlights/Isidoro-Valcarcel-Medina-Nosotros.html> [Accesado el 14 de junio de 2017] (Página 80)

